

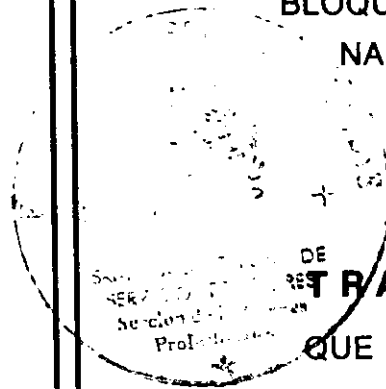
36.  
2es



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

BLOQUES DISCURSIVOS Y ESTRUCTURAS  
NARRATIVAS EN LA TUMBA INDIA.



**TRABAJO DE TESINA**  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
**LICENCIADO EN LETRAS HISPANICAS**  
**P R E S E N T A :**  
**ERICK VEGA GUERRERO**



CON LA ASESORÍA DE LA: MTRA. ALICIA CORREA PEREZ

CIUDAD UNIVERSITARIA

FEBRERO DE 1999.

272003

**TESIS CON  
ALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

# BLOQUES DISCURSIVOS Y ESTRUCTURAS NARRATIVAS EN LA TUMBA INDIA.

INTRODUCCIÓN.....	2
<b>1. José de la Colina y su contexto histórico.</b>	
1.1. Vida e influjos culturales.....	5
1.2. Actividades y obra.....	7
1.3. "La tumba india" y otros cuentos.....	8
<b>2. Estructura narrativa de "La tumba india".</b>	
2.1. Narradores y tipos de discurso.....	13
2.2. Bloques narrativos.....	16
<b>3. La historia y los personajes.</b>	
3.1. Funciones y acciones por bloques.....	17
3.2. Secuencias narrativas.....	25
<b>4. El manejo del espacio temporal.</b>	
4.1. El manejo de los espacios.....	31
4.2. El tiempo.....	34
<b>5. Relación de las historias.</b>	
5.1. Relación temática.....	39
5.2. Relación simbólica.....	41
<b>6. Conclusiones.....</b>	<b>43</b>
<b>7. Bibliografía.....</b>	<b>45</b>

# INTRODUCCIÓN

## JUSTIFICACIÓN

El cuento es un género de ficción, donde se requiere de un final sorpresivo; por ejemplo, los relatos infantiles muestran una serie de acciones de interés para el ser humano en la unidad de un mismo acontecimiento. El gusto por este tipo de textos narrativos y el vicio cinemaniaco, que me invade desde muy temprana edad, me indujeron a interesarme en un cuentista de origen español, pero casi mexicano, José de la Colina y, sobretodo, en un cuento: "La tumba india" que sedujo mis expectativas de investigación desde el primer momento, no por sus contenidos machistas, misóginos, apasionados y vengativos, sino por la diversidad que tiene su estructura en el plano narrativo, ya que utiliza los tipos de discurso más comunes, no arbitrariamente; sus dos historias plasmadas en el cuento se desarrollan en tiempos y espacios diferentes, con estados significativos distintos y a la vez idénticos, así como el manejo de planos de realidad y de imaginación.

¿Por qué no hacer un análisis de varios cuentos o uno comparativo? En principio, porque la riqueza narrativa del texto permite desarrollar diversos estudios en él; en segunda, por la temática empleada por José de la Colina que se proyecta hacia otros mundos exuberantes y exóticos, y sería muy difícil cubrirlos todos (por el momento). La importancia de un estudio extenso sobre un tema es la tarea de todo investigador, mas las cualidades de un sólo cuento permitirán abarcar horizontes que aclararán la visión sobre este texto, que puede llevarme a estudios más profundos y amplios en el futuro.

José de la Colina recibe tanto los influjos del cosmopolitismo modernista como nuevas expresiones en los planos de realidad y en el manejo del tiempo y del espacio. En " La tumba india" se muestra este carácter cosmopolita de dos mundos y dos culturas, la mexicana del Distrito Federal y la hindú; la primera, urbana y contemporánea; la segunda, nobiliaria y pretérita.

José de la Colina es un reconocido prosista, sin embargo poco leído; por lo que pretendo lograr la motivación de algunos lectores por medio de la presente investigación, tratando de difundir la importancia y genialidad de este autor.

## **PROBLEMATIZACIÓN**

“La tumba india” puede estudiarse desde muchos puntos de vista, pero el interés que me dirige sólo permite trabajar la estructura narrativa, haciendo los siguientes cuestionamientos: observar cuáles son los tipos de discurso que se incluyen en el texto; descubrir cómo se presentan y por qué los utiliza para estructurar su cuento, en dónde se contemplan los planos espacio-temporales y los movimientos o funciones de los personajes, así como el lugar de los narradores.

## **OBJETIVO**

El propósito de este trabajo es analizar la estructura narrativa del cuento “*La tumba india*”, para determinar la multiplicidad de formas narrativas que contiene de manera sorprendente en un solo texto.

Los elementos a analizar son: la forma narrativa desde el narrador para formar un criterio de objetividad narrativa; los planos espacio-temporales para constatar la genial inventiva y capacidad de traslado situacional en el cuento; el movimiento y las acciones de los personajes para demostrar que sus funciones representan la parte fundamental del cuento y el influjo cinematográfico de José de la Colina; tanto en la movilidad de sus criaturas como en los escenarios y recursos que utiliza en su narrativa.

## **HIPÓTESIS**

Tomando a la estructura como un todo que se compone de otras partes importantes (cada una de ellas por separado), desenmarañándolas para analizar las formas narrativas, como una necesidad de mostrar las enormes cualidades que brinda José de la Colina, sostengo que "La tumba india" posee los elementos adecuados para expresar de manera ordenada, coherente, concreta y artística las narraciones, descripciones, diálogos y monólogos; reconociendo al autor la capacidad creadora y la originalidad al estructurar el cuento, como fin último.

# **José de la Colina y su contexto histórico**

## ***1.1 Vida e influjos culturales***

Los ojos de la bahía de Santander, la más importante de la costa Cantábrica, presenciaron el nacimiento de José de la Colina Gurria, el 29 de marzo de 1934; un ser que vino al mundo en tiempo de guerra y cambios políticos, sociales y culturales para su patria.

España convoca a elecciones en 1931 y, por voluntad popular, triunfan los republicanos; sin embargo la oposición conservadora pronto da inicio al conflicto armado más detestable de la historia de la Península Ibérica: la Guerra Civil Española, que duró de 1936 a 1939; concluye con el dominio del ejército comandado por el general Francisco Franco y cuando éste sube al poder. El año final de la guerra civil fue el principio del exilio nómada de la familia de José de la Colina (ya no vivirían la dictadura paternalista de Franco, la cual duró hasta 1975); el rumbo de su andar cambió distintas veces, primero fueron Francia y Bélgica su refugio; más tarde cruzaron el Atlántico para conocer Santo Domingo, desfilar por la Habana y, finalmente, arribar a México en 1940. Al niño De la Colina le tocó vivir el cambio presidencial entre Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho. Con la destrucción del latifundio y la expropiación de los bienes de las empresas petroleras extranjeras, el panorama era magnífico para un niño que venía huyendo de bombazos españoles y de la marca de su desarraigo cubano.

José de la Colina ha manifestado que España es para él la nostalgia y el drama que vivió la generación de sus padres, y que, a través de estas imágenes lejanas, más contadas que vividas, siente y entiende el concepto de su patria perdida a los cuatro o cinco años. Los hogares que tuvo como exilio dejaron una

marca profunda en él, pero el país que lo cobijó y le brindó educación es México, por lo que se siente mexicano.

Los influjos culturales que recibió desde la niñez son como un prisma que orienta sus caras hacia distintos planos, amalgama de historias, arte y civilización; este sello se muestra en sus amplios estudios literarios y en su tarea de periodismo cultural. En sus cuentos manifiesta elementos culturales muy variados, por ejemplo: la Revolución Mexicana, la existencia en las poblaciones indias, la situación de soldados europeos, la leyenda de la Escálibur arturiana mezclada con relatos típicos del cambio de niñez a adolescente, o la historia de un empresario cafetalero en la costa americana. Este "colage" de seres rurales y urbanos desemboca en historietas de desencuentro en donde la traición (de la mujer o del amigo), significan la muerte de los sentimientos. Dichos elementos culturales pueden ser parte de la totalidad del ingenio y las experiencias de un autor de relatos con visión de crítico, de analista de imágenes, cinematográfico.

Vida e influjos son una misma cosa, el nomadismo de sus primeros años lo obligó a ser un ente con expectativas dispares a las de los demás niños, jóvenes y hombres, junto con los que se fue desarrollando. Su palpitar repleto de influjos lo despierta de su letargo vivencial para trasladarse, en sus creaciones, a sentir la vibración de cada cuento con la fuerza de cada latido que se revela en la tinta de su pluma fuente.



## **1.2 Actividades y obra**

Los influjos adquiridos por José de la Colina se fueron acentuando conforme el joven escritor inició sus actividades literarias, combinándolas con labores de guionista de radio y publicando cuentos, reseñas y críticas en periódicos y revistas. En los albores de la década de los años sesenta se ubica como uno de los iniciadores del proyecto más importante en el establecimiento de la cultura cinematográfica de nuestro país, dando vida al grupo Nuevo Cine y abriendo paso a la revista especializada, del mismo nombre, en la cual, De la Colina se dedicó a hacer ensayos cinematográficos; también elaboró guiones para nuestro cine entre los que destaca "Naufragio", con el cual obtuvo el Ariel en 1979.

Si bien ha colaborado en la mayoría de los suplementos y revistas culturales, su vida no ha sido únicamente publicar y escribir, se destaca su labor como miembro del Consejo de redacción de la Revista Mexicana de Literatura, de Plural, de Vuelta; fundador del suplemento de Uno más uno: "Sábado" y jefe de redacción del suplemento de El Universal: "La letra y la imagen". Actualmente es director de "El semanario cultural" de Novedades.

Su obra se clasifica en cuatro géneros principalmente: cuento, traducción, guión cinematográfico y ensayo; en este último se presentan sus críticas sobre el cine, así como entrevistas, reseñas y estudios sobre arte y literatura. Sus múltiples obras se insertan en la bibliografía, al final de este trabajo.

La hemerografía que envuelve a De la Colina es abundante; tanto en cuento como en ensayo y crítica, la riqueza de su narrativa ha permitido que sea un escritor constante y que tenga lugar permanente en donde publicar; por otro lado, su estado creativo y su capacidad creadora rebasan a muchos que detentan

imperios culturales. De esta elite surge José de la Colina, con su enjambre de ideas y situaciones que producen un inconsciente hipnotismo en todo lector que se aproxime a su obra.

### **1.3 *La tumba india y otros cuentos***

El sentido de responsabilidad de José de la Colina y su vocación de escritor lo convierten en un ser de "incorrección", ya que sus cuentos, desde la primera publicación, no han sido borrados, mutilados ni cambiado en absoluto; son narraciones redondas, bien estructuradas, no tienen necesidad de una reescritura y bien pueden servir de guía para quienes estudien la esencia del género cuentístico.

La tumba india y otros cuentos es, sin duda alguna, el libro más conocido y leído de José de la Colina; en éste presenta narraciones que sobrepasan los límites de la creatividad y la imaginación; sin llegar a ser cuentos fantásticos totalmente, plasman situaciones que transportan al lector a otros mundos, a otros hemisferios del pensamiento.

Los cuentos que se presentan en dicho texto son:

**"La cabalgata".** Dedicado a José Emilio Pacheco. Es la historia de un caballero que va a la guerra y lo invade la nostalgia de un amor prohibido; experimenta la presión moral de su padre y, al morir en la batalla, ve su propia muerte, como un fantasma. Está situada en el siglo XV.

**“El tercero”.** Dedicado a Emilio Carballido. Durante la Segunda Guerra Mundial, unos militares van huyendo hacia Francia, forman una larga comitiva. Alberto ayuda a José que se encuentra herido y en su dolor no deja de hablar de Evaristo, a quien mató una granada; por culpa de José se retrasan y se quedan solos. Alberto se asusta y abandona a su amigo; cuando cree haber alcanzado a sus compañeros se encuentra con Evaristo, mientras José da un grito de muerte en la obscuridad del pasado.

**“Los malabé”.** Dedicado a Antonio Montaña. El narrador de esta historia es un comprador de café, quien va dando datos sobre la personalidad del dueño del cafetal, por medio de sus propias observaciones y de su charla con un joven mulato. El desenlace no es tan sorpresivo, sólo confirma lo que el autor ha insinuado a lo largo del relato.

**“Ven, caballo gris”.** Dedicado a Liliana Alicia Porter. Presenta a un viejo revolucionario al que, por la demolición de una vecindad, quieren despojar de su vivienda; mientras se resiste o trata de hacerlo, se pierde en un sueño regresivo que entonces es más insistente y bello.

**“Escalibur”.** Dedicado a Catalina Vieira. Más que una simple regla, es una espada de acero que un imaginativo niño vehementemente esgrime para partir en dos a la maestra que permite que su hija, de quien él está enamorado, contraiga matrimonio. Es la lucha de un muchachito lleno de vergüenza y angustia contra una “bruja pelona y maldita”.

**“Balada del joven enfermo”.** Dedicado a Sergio Galindo. Historia de un niño-adolescente de dieciséis años que se siente manchado, marcado, por haber tenido relaciones sexuales por primera vez, y con una prostituta; la suerte le

juega una mala pasada y queda contagiado de gonorrea. De esta manera, sus sueños de amar a Elsa (una compañera del colegio), se van extinguiendo.

**“La lucha con la pantera”.** Dedicado a su mujer María. En esta narración se recoge, de manera admirable, la actitud colmada de timidez de un enamorado frente a la muchacha que adora. Es un análisis del estado de ánimo del hombre. El amor está representado por una pantera y es *“un negro relámpago de garras y ojos incisivos”*. El amor es vencido por el silencio.

**“Una muchacha sin nombre”.** Recoge un momento de esperanza, donde dos personajes (chilangos) jóvenes se encuentran en Veracruz y permanecen mirando por la ventana a una mujer atractiva que está frente a ellos, pero a la cual no pueden acercarse. ¡Oh, desilusión!

**“Bajo la lluvia”.** Drama cruel de machismo puro, que presenta a la víctima como una muchacha trastornada, un tanto masoquista. De sus tres violadores, el que la asesina declara que *“ella se lo estaba buscando”*.

**“Amor condusse noi”.** La historia de un periodista que no sabe cómo hacer para que aquello que siente se quede en un papel, para que su historia de amor sobrecogida encuentre refugio en la imaginación y en los brazos de otro enamorado. Esta historia raya en lo dramático y en el sarcasmo.

**“Los viejos”.** Es una fehaciente farsa en caricatura de tipo realista y sentir atormentado y desgarrador que recuerda las figuras de los “Caprichos de Goya”. Parece un esperpento, creación cuentística de Valle Inclán.

**“El espíritu santo”.** Relato en donde se plasma una sátira contra el dogma de la Santísima Trinidad. Desarrolla una técnica admirable, mezclando la fantasía pura con el intelectualismo, puesto que da la idea de eternidad al usar los verbos en presente, pasado y futuro.

**“Manuscrito encontrado debajo de una piedra”.** Se presenta como otra magnífica sátira, fino sentido del humor; describe la decadencia de un hombre que un día despierta con el deseo de tomar la bandera de la insurrección contra los jefes y va por los pueblos prometiendo a los oprimidos el consabido “cambio”. Poco a poco los que lo han seguido lo van abandonando, cansados al comprobar que, lejos de mejorar su situación personal, van de mal en peor. La sociedad que aparece ve a los presuntos mesías como alborotadores, como rémoras; sólo el narrador permanece junto al viejo, que sigue con sus ideas de futuras operaciones. Sin embargo, el cronista sólo anhela regresar a su rutina.

**“La ley de la herencia”.** Historia sobre una mendiga, mujer desvalida, que es ayudada por unas personas que se compadecen de ella, le dan ropa y comida en forma altruista. Esta mujer ya no espera la ayuda, sino que busca a estas personas y casi exige que le den comida, asimismo su olor parecido a una peste se extiende por los pasillos del edificio y por los de la narración. Finalmente, hartos de esta actitud, llaman a la policía para que se lleven a la mendiga. Un día, al asomarse a la ventana, descubren en el mismo lugar a una mendiga, menos vieja, totalmente desnuda y... De la Colina muestra que detrás de la imagen del desvalido pueden ocultarse en ocasiones la perversidad o el cinismo.

**“La noche de Juan”.** El último relato del libro hace una crítica a la represión inquisitorial del gobierno. Una noche le tocó a Juan sufrir un abuso y una detención que lo llevan a la hediondez y obscuridad de una celda, la cual se hace soportable con los reflejos de la luna sobre el río y sus sueños de fuga.

**“La tumba india”.** El relato se divide en dos historias, la de dos amantes que terminan su relación porque ella se casará con otro y la de un maharajá que, al sentirse traicionado, persigue a su amigo y a la bailarina por selvas y desiertos. Las historias se relacionan y dan un tercer mensaje sobre el amor, la amistad, el odio y la traición.

Todas estas historias tienen un común denominador: critican, analizan y hacen reflexionar al lector. Como ya lo mencioné, son narraciones redondas, completas, acabadas y llenas de contenidos permanentes para toda generación de lectores.

# Estructura narrativa de la “*tumba india*”

## 2.1 Narradores y tipos de discurso

La “*tumba india*” es un relato dividido en dos historias de desencuentro; los sentimientos opuestos y a la vez encontrados de triángulos amorosos dan vida a esta narración; ambas historias se intercalan entre sí formando lo que identifico como bloques narrativos.

En la primera historia, una breve escena es repetida y recreada en el rincón del pensamiento de uno de los interlocutores; dicha “*frecuencia*” de tipo “*competitivo*”<sup>1</sup> se da cuando la misma historia de los amantes se reitera íntegra, sólo que esta vez insertando una “*analepsis*”<sup>2</sup> o retrospección en la voz del hombre dolido, macho, traidor y traicionado. Con esta inserción se demuestra que muchas veces las frases dichas omiten lo que en realidad se piensa. Digo hombre macho porque no sabe reconocerle a la mujer el derecho a dejar de amarlo; cree que ella tiene la obligación de corresponderle en la medida en que él necesita y exige. La joven, al sentirse un poco culpable, resulta en el fondo un poco “*hembrista*” (mujeres que fomentan el machismo). El trébol amoroso se completa con el médico con el cual ella se casará, es el hombre por el cual abandona a su amante.

En la segunda historia no se repite la situación, la función que cumple es la de reiterar a la primera historia y no a sí misma. Un maharajá (título dado a los grandes príncipes de la India) está enamorado de una bailarina del templo, que al parecer le corresponde; sin embargo, ésta quiere a un amigo del maharajá, un amigo de lejanas tierras. Estos últimos huyen hacia las selvas de serpientes venenosas y oscuros porvenires, perseguidos por el odio del gobernante hindú. Esta aventura concluye con un diálogo entre un constructor de tumbas y el maharajá, en donde se aplica el mensaje didáctico-romántico o moraleja del relato: “*el amor cuando se muere tiene que enterrarse*”, aun cuando, (y en esto no

---

<sup>1</sup> GENETTE, Gérard. -- *Figures III*. Paris. Seuil, 1972.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

estoy de acuerdo) el amor, como la materia, no se crea ni se destruye, sólo se transforma.

Los narradores se presentan en distintas formas, aunque muy parecidas. En el primer bloque, la historia se cuenta con un diálogo entre los amantes que nos va dando la secuencia narrativa y, al final, aparece un narrador extradiegético (narrador que se encuentra fuera de la historia, no participa en ella) que proporciona el remate de la discusión entre los amantes. El diálogo nos cuenta la historia sin la necesidad de otro narrador, descubre las realidades sin darnos antecedentes, presenta nudos más que catálisis (descripciones); la historia parece no tener complejidad, parece común, el autor la hace nuestra y para nosotros, mientras nos-otros, si no es parte de nuestra verdadera historia, la reflejamos o adaptamos entre nuestros vagos recuerdos y experiencias. El narrador externo que aparece al final del bloque proporciona fuerza y trata de dar la idea de conclusión, de texto terminado; sin embargo esta actitud "mañosa" del autor desconcierta al lector, reavivando el interés al llegar al tercer bloque.

El segundo bloque es una narración lineal que nos da la historia del maharajá, la bailarina y el amigo, expresada por un narrador extradiegético y omnisciente, cuyo relato sencillo nos interna en la India legendaria. Dicho narrador introduce las acciones de los personajes tan rápidamente que es difícil darse cuenta de ellas. La fugacidad de la historia en imágenes que pasan frente a nuestros ojos inertes, como vagones de tren en veloz marcha, le permiten al narrador atraparnos en su discurso, e inconscientemente proporcionarnos referentes sobre los sentimientos encontrados que se presentan en un triángulo amoroso.

El tercer bloque es el más complejo, ya que De la Colina utiliza los cuatro principales tipos de discurso: narración, descripción, diálogo y monólogo. Inicia con un narrador extradiegético que describe el lugar en donde se encuentra el



amante, esperándola a ella y a la inminente ruptura amorosa; nos retrata la imagen del ser femenino, nos prepara para los diálogos que ya conocimos en el primer bloque, pero que tomarán otro sentido por el monólogo interior del amante. Este narrador externo aparece al inicio y en la finalización del cuento, en la cual remata la historia con el sonido estridente y armonioso de la palabra "puta" que se va perdiendo con el uso, y el fino chillido del piano que pretende calmar las ganas, las ansias y los deseos con su caricatura melodiosa y efímera de jazz. Al comenzar los diálogos, parece ser la misma historia; de hecho lo es, sin embargo se intercala un monólogo interno, pensamientos del hombre, del amante que chorrea narración y descripción de la historia anterior a la conocida: sus juegos en el lecho, sus pasiones, sus paseos, su relación plena y lasciva. Cuando ella se va y él se queda diciendo la palabra "puta" por lo bajo, en esta segunda versión de la misma historia, ahora el jazz ya no es estúpido y la palabra se va diluyendo poco a poco hasta quedar sin significado real, sin sentido aparente.

El cuarto bloque continúa la acción trunca del maharajá; se organiza de manera teatral, con un narrador que da la palabra a los interlocutores y éstos, el maharajá y un constructor de tumbas, dialogan sobre el motivo de una tumba construida por amor o por odio. Esto da el cierre, continuidad y perfección a un texto redondo, bien hecho, sin errores, relato constituido por dos historias que se contraponen y se complementan.

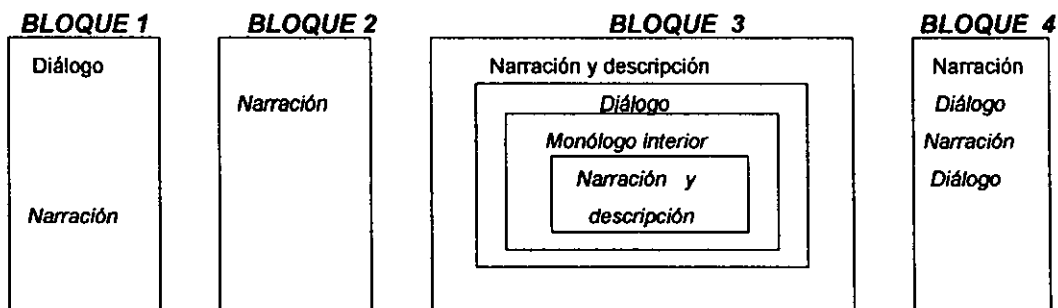
La finalidad de José de la Colina al intercalar tipos de discurso distintos y narradores extradiegético e interdiegéticos (que participan de la historia) es dar mayor fuerza al relato; los entes que usa para narrar (tomando como narradores a los que dialogan y a los que narran), son el centro de atención del lector y al mismo tiempo son los distractores del lector, porque nos introducen en la historia para realmente distraernos, quitando nuestro foco de atención en la historia de los amantes.

## 2.2 Bloques narrativos

La idea de bloques narrativos se me ocurrió mientras leía el *"análisis estructural del relato literario"*<sup>3</sup>; tantos esquemas me hicieron pensar en una estructura propia e independiente de *"la tumba india"*, así que pensé en desmembrar sus partes pero sin deshacer las historias que aparecen en ella.

Los bloques se relacionan con los planos narrativos o con el factor espacio-temporal. Mi propuesta es hacer los bloques narrativos relacionados no sólo con dichos planos o factores, sino también relacionarlos con los tipos de discurso y, en este caso, con las historias contenidas en el relato. No se trata de hacer una mezcla arbitraria e incoherente, sino de armar un esquema que permita entender mejor la estructura de los planos narrativos; yendo así, de la estructura a la historia y no de lo que se cuenta hacia cómo se cuenta.<sup>4</sup>

### ESQUEMA DE BLOQUES NARRATIVOS



<sup>3</sup> BERISTAIN, Hclna. *"Análisis estructural del Relato Literario"*, 1982.

<sup>4</sup> El problema fundamental en la enseñanza de la literatura a nivel medio superior es que el alumno no entiende cómo está hecha una historia y mucho menos un discurso, por lo cual pienso que el presente puede ayudar a situar elementos estructurales y a calmar la angustia de algunos jóvenes despistados.

# La historia y los personajes

## 3.1 Funciones y acciones en bloques

La historia o diégesis (sucesión de acciones que constituyen los hechos de una narración) es uno de los elementos primordiales en el análisis del texto literario, ya que, obviamente, sin historia no se tendría que analizar. Pensando en la historia como en lo literario, no en lo histórico, la ficción que permite la literatura tiene un amplio campo de análisis, por lo cual en el presente capítulo se tratarán aspectos del análisis estructural del relato literario "*La tumba india*". Primero será definir a los narradores que aparecen en dicho cuento.

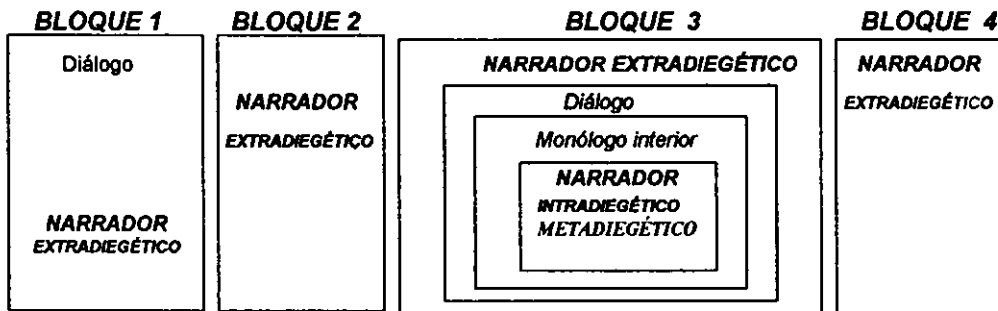
Los tres niveles de la historia que presenta Gérard Genette<sup>1</sup> están presentes en el cuento de José de la Colina: El nivel diegético es la historia misma, una mezcla de lo que se cuenta y el orden que se le da. La fábula y la intriga son estructuras distintas que al complementarse forman el texto literario, la historia ficticia y no la Historia como ciencia o materia que estudia al ser humano en sus diversas tareas. El nivel extradiegético se ubica en los cuatro bloques con el narrador extradiegético, pero de distinta forma: en el primero como un narrador que concluye la acción de los personajes en el bar; en segundo bloque es siempre un nivel extradiegético que, con su narrador, cuenta la historia del maharajá; en el tercero, el narrador extradiegético introduce los diálogos de los personajes, los reafirma con pequeñas narraciones que ayudan a comprender las actitudes de los personajes, y finaliza la narración, casi de igual manera que en el primer bloque; en el cuarto bloque este narrador sirve como enlace entre los diálogos del maharajá y el constructor. El nivel intradieгético está en el tercer bloque, en donde el personaje entreteje su propia historia y la cuenta a través de un monólogo interno; es un narrador intradieгético y metadieгético (es cuando un personaje de la historia narrada, narra, a su vez, otra historia) al mismo tiempo. El tercer bloque es el más rico en tipos de discurso y en narradores, así como en funciones

---

<sup>1</sup> GENETTE, Gérard, "*Fronteras del relato*" en *Análisis estructural del relato*. R. Barthes. Buenos Aires, 1966.

de las acciones, que veremos adelante. El joven de la historia nos cuenta otra historia, la anterior a la ruptura que se presenta ante él; nos da una metadiégesis ya que introduce una historia en la ya establecida.

**ESQUEMA DE NARRADORES EN LOS BLOQUES NARRATIVOS**



Como se observa en el cuadro anterior, los narradores se encuentran presentes siempre en la acción; sin embargo en el tercer bloque se aprecia la riqueza narrativa que imprime el autor en su obra. Esta *metalepsis* (paso de un nivel a otro) es perfecta; aún con la dificultad que implica realizarla, De la Colina lo hace de una manera bien lograda, ya que no se presta a confusión o ambigüedad narrativa.

La teoría literaria habla de funciones que forman las acciones; existen dos tipos de funciones: las unidades distribucionales o motivos dinámicos-asociados (nudos y catálisis) y las unidades integrativas o motivos estáticos-libres (indicios e informaciones). Si entendemos que una función es la unidad mínima y fundamental de la estructura de la narración, nos referiremos a función como la unidad base que nos ofrece las acciones y sucesos, que al unirse forma secuencias de acción y crea el relato literario.

<sup>2</sup> *Ibidem*

Las unidades distribucionales se presentan como problemas con verbos de acción, los nudos; y con verbos de estado o cualidad, las catálisis. Sin embargo el análisis del texto no es tan gramatical, tan rígido, tan poco flexible; las acciones que se toman como principales son las que se deben analizar tan detalladamente. Con las unidades integrativas no existe tanto problema, porque están presentes o no lo están, no se puede confundir uno con los detalles que nos dan indicios de los personajes, situaciones o estados; ni los datos de tiempo y espacio que son las informaciones.

## **Unidades funcionales por bloques en “La tumba india”**

### **BLOQUE 1**

- 1.- NUDO E INDICIO. Él, disgustado, reclama el tiempo esperado para recibir la noticia de que ella se casa con “el otro”.
- 2.- NUDO E INFORMACIÓN. Ella se disculpa sumisa e informa el mes en que se casará, en una forma tímida y temerosa.
- 3.- NUDO E INDICIO. Él utiliza ironías acerca del próximo matrimonio de ella con “el otro”.
- 4.- NUDO, INDICIO E INFORMACIÓN RETROSPECTIVA. Ella le recuerda que en un pretérito no muy lejano hicieron un pacto de no amor en la relación.
- 5.- NUDO E INDICIO. Él creyó que conforme la relación se desarrollaba el pacto iba siendo olvidado.
- 6.- NUDO. Ella trata de justificarse de manera compasiva.
- 7.- NUDO E INDICIO RETROSPECTIVO. Él se muestra severo y vuelve a la ironía, usando ahora su relación de amasiato con ella.
- 8.- NUDO E INDICIO. Ella reclama su situación argumentando que una relación así no dura; ante la severa ironía de él, ella se condena: “...*me rezco que me mates, pero...*”.
- 9.- NUDO. Él continúa las ironías y se muestra muy pensativo.

- 10.- NUDO E INDICIO. Ella trata de tranquilizarlo para suavizar la separación.
- 11.- NUDO, INDICIO E INFORMACIÓN. Él trata de arreglar el problema en el departamento, dando los detalles de como será esta vez.
- 12.- NUDO E INDICIO. Ella se niega suavemente: "...no terminemos mal esto...".
- 13.- NUDO E INDICIO. Él reanuda el enojo y su tono tranquilo se torna violentamente en insulto: "...y vete mucho al demonio, puta...".
- 14.- NUDO E INDICIO. Ella se levanta y se va.
- 15.- NUDO E INDICIO. Él se queda oyendo el jazz y diciendo puta por lo bajo, "...hasta que la palabra perdió todo sentido...".

Estos listado de las principales acciones del primer bloque muestran las funciones que se presentan en el mismo. Están basados en el *Análisis estructural del relato literario* de Helena Beristain, ya que pienso que es el análisis que más se adecua para estudiar mis bloques narrativos.

## BLOQUE 2

- 1.- NUDO, INDICIO E INFORMACIÓN. El maharajá de Eschnapur amaba a una bailarina del templo.
- 2.- NUDO E INFORMACIÓN. Un amigo del maharajá llega de lejanas tierras al templo de visita.
- 3.- NUDO E INDICIO. La bailarina y el amigo del maharajá se enamoran y huyen.
- 4.- NUDO, INDICIO E INFORMACIÓN. El maharajá los persigue por selvas y desiertos, los acosa de sed y los hace adentrarse en el reino de las víboras venenosas, los tigres sanguinarios y las mortíferas arañas.
- 5.- CATÁLISIS E INDICIO. Él jura matarlos porque lo traicionaron dos veces: en el amor y en la amistad.
- 6.- NUDO, INDICIO E INFORMACIÓN. El maharajá llama al constructor para que erija "...en el lugar más bello de Eschnapur una tumba grande y fastuosa para la mujer que él había amado...".

Esta segunda historia, que parece suspendida, se presenta de una manera rápida, una serie de nudos encadenados con agilidad para que el lector no se olvide, totalmente de la historia de los amantes que inicia el cuento. La historia del maharajá, la bailarina y el amigo es una historia metafórica que trata de dar sentido al pensamiento de la ruptura amorosa. La fugacidad de la narración se debe, seguramente, al ingenio que tiene el autor para “engancha” al lector, dejándolo atrapado en el texto; cambia el orden lógico de la historia para crear mayor impacto, para introducir por medio de sus temas (tan cotidianos y tan profundos a la vez) al lector a un mundo real y conflictivo lleno de trampas que enredan las ideas del lector para tenerlo siempre atento.

### **BLOQUE 3**

1.- **CATÁLISIS E INFORMACIÓN.** Larga descripción del personaje, el lugar en donde se encuentra y de la mujer que llega.

Esta catálisis va seguida de la reiteración de los diálogos del **BLOQUE 1**, aumentando una secuencia de monólogo interno del protagonista en forma de **analepsis** o retrospectiva; dicho monólogo introduce otra historia, por lo tanto tenemos un narrador intradieгético y metadieгético que narra la historia anterior a la que ya conocemos. Nos da cuenta del pretérito de los protagonistas, ya que el cuento comienza “*in medias res*”<sup>3</sup> para que el lector, desde el primer renglón, viva la tensión.

1.1.- **NUDO E INDICIO.** Él, disgustado, reclama el tiempo esperado...  
**NUDO, CATÁLISIS, INDICIO E INFORMACIÓN RETROSPECTIVA.** Él

---

<sup>3</sup> BERISTAIN, Hclna. “*Diccionario de retórica y poética*”, Editorial Porrúa, México, 1992, págs. 258 y 259.

cuenta cómo fue el segundo encuentro que tuvieron, cómo iba vestida ella y su propuesta para ir al departamento de él.

1.2.- **NUDO E INDICIO.** para recibir la noticia de que ella se casa con "el otro"... **NUDO, INDICIO E INFORMACIÓN.** Para decirle que se casa con el otro, que además de ser su compañero en la facultad, no tardará en ser el mejor médico de la ciudad.

2.- **NUDO E INFORMACIÓN.** Ella se disculpa sumisa e informa el mes en que se casará, en una forma tímida y temerosa.

3.- **NUDO E INDICIO.** Él utiliza ironías acerca del próximo matrimonio de ella con "el otro". **NUDO, CATÁLISIS, INDICIO E INFORMACIÓN.** Se ubica en ese espacio fantasmal que lo rodea, esa imagen se va borrando mientras cuenta lo que su recuerdo pone frente a nosotros: "*...las tardes caminadas por el Paseo de la Reforma, el ocaso desde el alto edificio de la Latinoamericana y la ciudad basta y minúscula a nuestros pies, y los juegos en el lecho...*" Además, diagnostica la futura vida marital de su amante y el doctor con el que se va a casar con un toque cruel y sardónico. En su pensamiento (monólogo interno) la insulta: "*...arrastrada perra vendida al mejor postor...*"

4.- **NUDO, INDICIO E INFORMACIÓN RETROSPECTIVA.** Ella le recuerda que en un pretérito no muy lejano hicieron un pacto de no amor en la relación.

5.- **NUDO E INDICIO.** Él creyó que conforme la relación se desarrollaba el pacto iba siendo olvidado. **NUDO, CATÁLISIS, INDICIO E INFORMACIÓN.** Continúa la narración ubicándose en la segunda cita que tuvieron, el departamento, el sexo, el pacto y la reanudación del sexo.

6.- **NUDO.** Ella trata de justificarse de manera compasiva.

7.- **NUDO E INDICIO RETROSPECTIVO.** Él se muestra severo y vuelve a la ironía, usando ahora su relación de amasiato con ella. **NUDO Y CATÁLISIS.**



Reflexiones de la pasión, el erotismo y la sensualidad de su relación. Él se muestra como víctima ante ella.

8.- NUDO E INDICIO. Ella reclama su situación argumentando que una relación así no dura; ante la severa ironía de él, ella se condena: "...*me rezco que me mates, pero...*".

9.- NUDO. Él continúa las ironías muy pensativo. **NUDO, CATÁLISIS, INDICIO E INFORMACIÓN.** Hace una narración hipotética de su futuro, se podría decir que es una **prolepsis** o anticipación, ¿qué será de él?; se mezcla con una reflexión filosófica sobre la vida y la muerte, vulgarizándose con el paso de las mujeres por la vida de los hombres.

9.1 **NUDO, CATÁLISIS E INDICIO.** Cuando ella dice: "...*me rezco que me mates...*", él inventa posibles formas de acabar con la existencia de su amante; realiza unas descripciones realmente sanguinarias, su estilo se parece al del Marques de Sade. Acercamiento al género del erotismo y las perversiones pasionales.

10.- NUDO E INDICIO. Ella trata de tranquilizarlo para suavizar la separación.

11.- NUDO, INDICIO E INFORMACIÓN. Él trata de arreglar el problema en el departamento, dando los detalles de como será esta vez. **NUDO E INFORMACIÓN.** Se dice lo que tiene en su corazón: "...*todas las cobras amarillas de Birmania, todos los hongos mortíferos de Bengala, todas las flores venenosas de Nepal...*"

12.- NUDO E INDICIO. Ella se niega suavemente: "...*no terminemos mal esto...*".

13.- NUDO E INDICIO. Él reanuda el enojo y su tono tranquilo se torna violentamente en insulto: "...*y vete mucho al demonio, puta...*". **NUDO, CATÁLISIS E INDICIOS.** Él se autocompadece, describe lo que será su vida sin ella (otra prolepsis), y dice que ni las aguas ni los ríos apagarán el rencor que sienten. Dubitativo y confundido.

14.- NUDO E INDICIO. Ella se levanta y se va.

15.- NUDO E INDICIO. Él se queda oyendo el jazz y diciendo puta por lo bajo, *"...hasta que la palabra perdió todo sentido..."*. NUDO E INDICIO. Se puede percibir que el autor cambia las palabras y el sentido de las oraciones en el final de este bloque: *"...después del silencio que hubo entre ellos, silencio que inútilmente trató de llenar la música del piano, él se quedó llamándola puta por lo bajo, sintiendo que la palabra iba perdiendo todo sentido.*

Aparentemente los dos finales son iguales, sin embargo tenemos que pensar las palabras, analizar que es lo que verdaderamente nos dice el texto, cuál es la intención de José de la Colina. En el final del primer bloque subrayé el verbo; éste afirma que la palabra carece de un sólo sentido; en el tercer bloque se duda la pérdida de dicho sentido, se siente que poco a poco va perdiendo sentido. El primero es agresivo y tajante, mientras que el segundo suaviza el sentido de la frase y da otro significado al final: el personaje va calmando su dolor poco a poco, se tranquiliza y no queda luchando en una guerra interna como en el final del primer bloque.

## BLOQUE 4

Este bloque se estructuró con base en diálogos que van vehiculados por el narrador extradiegético, que es el mismo del segundo bloque.

1.- NUDO. El constructor da sus condolencias al maharajá por la muerte de la mujer dueña de sus sentimientos.

2.- NUDO E INDICIO. El maharajá le informa que ni ha muerto ni la ama.

3.- NUDO E INDICIO. Turbado el constructor le manifiesta lo que piensa: *"...señor creí que la tumba sería un monumento a un gran amor..."*

4.- NUDO, INDICIO E INFORMACIÓN. El maharajá aclara que la tumba la construye su odio, sin embargo el tiempo será el encargado de cambiar el sentido y el significado del verdadero sentimiento que lo llevaba a erigirla. En esta parte

existe una prolepsis hipotética, porque asegura que en el futuro él, ella y la historia serán olvidados para dar origen a otras historias, tal vez de amor realizado y no como la suya: frustración amorosa, rencor y odio.

En los cuatro bloques se puede apreciar una diversidad en el manejo de discursos y funciones de las acciones, la estructura está realizada relevantemente y el grado de interés que imprime en los lectores es exacto, intrigante y perturbador. Las analepsis y prolepsis que utiliza son imperceptibles, ya que las introduce junto con el lector; las prolepsis son tan refinadamente trabajadas que se tiene que leer más de una vez el texto para percatarse de ellas. Claro está que el manejo del tiempo se verá en el siguiente capítulo, mas es por demás necesario recalcar los alcances creativos que lleva al cabo el autor en el cuento, no se debe olvidar que es un conjunto de elementos que funcionan independientes y que a la vez no pueden separarse al momento de terminada la creación literaria.

### **3.2 Secuencias narrativas**

Las secuencias están constituidas por funciones de acción, principalmente por nudos, ya que como dice Barthes los nudos constituyen el resorte de la actividad narrativa, detonan la acción. Los nudos se agrupan por momentos, por tres momentos que desarrollan la acción y forman secuencias de acción: apertura, realización y clausura; a estos nudos se le adhieren las descripciones o catálisis, los indicios o elementos que nos dicen cosas acerca de los personajes y las informaciones que nos ubican en el tiempo y en el espacio. Todas juntas constituyen lo que conocemos como secuencias narrativas.

Las secuencias son, entonces, un encadenamiento lógico de relaciones en un relato; en palabras de Barthes: *"...constituye la sintaxis de las acciones... de los comportamientos humanos.* Una secuencia elemental esta constituida, como

ya lo dije anteriormente, por una triada de momentos: apertura de una posibilidad, realización de la posibilidad y clausura con resultado positivo o negativo.

Todos los textos narrativos se construyen de sucesos de la vida cotidiana, sin embargo a través del tiempo y los lugares se entienden, interpretan y analizan de manera distinta a la realidad y el significado inicial sufre una metamorfosis; este es uno de los valores más importantes de la obra literaria. Estos acontecimientos se agrupan en secuencias y éstas se dividen en elementales y complejas; las primeras son las que ya se explicaron en el párrafo anterior, la segunda se clasifica en tres grupos: sucesión continua, enclave y enlace. En cualquiera de los procesos se habla de secuencia de mejoramiento y secuencia de degradación de los personajes. Estas secuencias tienen ciertos pasos, ciertas opciones de cumplimiento o incumplimiento del acto, son las funciones que puede desempeñar la acción en la historia por medio de los actantes<sup>4</sup> o personajes. La estructura secuencial que sigue la tumba india en ambas historias es *enlace*, ya que se oponen agentes antagónicos, EL HOMBRE que va hacia la degradación, mientras "EL OTRO" se dirige al mejoramiento; en la otra historia el amigo del maharajá va al mejoramiento y el maharajá a la degradación.

El protagonista de la *tumba india* del primer y tercer bloques sufre una secuencia con proceso de degradación; sin embargo, la mujer también sufre un proceso de degradación pero de forma distinta; el único que tiene un proceso de mejoramiento es el doctor con el que ella se casará, aunque es un hombre engañado, en su realidad lleva a cabo *el cumplimiento* de su fin sin la *intervención de aliados*; ya que la *eliminación de adversario* la lleva a cabo la mujer (lo cual se analizará adelante). Por ende, la *retribución* del doctor es obtener como esposa a la protagonista; se podría pensar que él es el *sujeto* que obtiene el *objeto*, mas en el cuento al que conocemos activamente por medio de sus pensamientos y

---

<sup>4</sup> Bcristain, 1992.

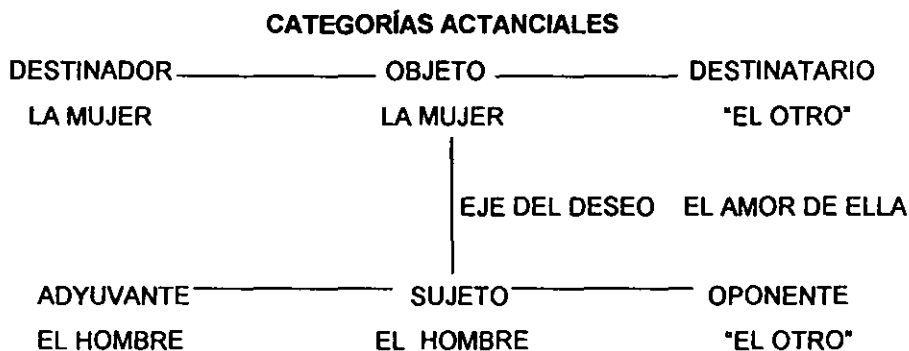
emociones es al afectado; él es quien realmente lleva el papel principal en la historia.

El protagonista en su secuencia de degradación se desenvuelve de la siguiente manera: el *error* o *tarea cumplida al revés* es producto de la inmadurez del protagonista; ya que una *negociación, un pacto* del pretérito lo llevaba a una secuencia de mejoramiento momentáneo, el cual se troca en secuencia de degradación, ella es su aliada y juntos van a la *obligación* de ejecutar un deber (que aunque placentero) penoso que conlleva a la degradación. El *sacrificio* no es pasivo, ya que él es una víctima voluntaria, él sabe que su amante se casará con "el otro" desde que inician su amasiato; por lo tanto, la *agresión* no procede, de hecho no existe tal; y el *castigo* se presenta cuando se ve dañado, cuando la ve perdida, cuando el *objeto* que cree suyo se vuelve ajeno. Ella no es la castigadora, él es victimario de sí mismo; su castigo es la venganza de ella que se casa con "el otro" y el no haber llevado su relación como había quedado en el pacto.

Por último, la protagonista siempre es el *objeto* amado o deseado y sufre un doble proceso de secuencias. Por un lado es mejoramiento, logra el *cumplimiento* de su tarea que es divertirse con su amante y casarse con "el otro"; el juego con el amante es la *intervención de aliados* o *coadyuvantes* para divertirse, él es su aliado, del mismo modo su futuro esposo es *coadyuvante* en su plan matrimonial. El único adversario que existe es su mismo coadyuvante, su amante, y lo elimina simplemente con la ruptura de la relación; en este paso se presenta una *negociación* o *pacto* que no se consolida porque él la agrede, ella de ser beneficiada pasa a un proceso momentáneo de degradación, él busca un *castigo*, una venganza que sólo en sus pensamientos se lleva a cabo; el castigo para ella es su desprecio como *retribución*. Sin embargo, ella se venga casándose. Ella no hace *sacrificios*, la *agresión* verbal de la que es víctima la

orilla a huir sin contraatacar y este daño marca el final del relato con la huida de ella y el estado trastornado de él.

El siguiente esquema se basa en las teorías de Propp<sup>5</sup> y Greimas<sup>6</sup> colocando a los personajes de esta primer historia del cuento *La tumba India* en los lugares correspondientes.



Se puede apreciar que existe una relación de sincretismo; es decir, un fenómeno según el cual un elemento lingüístico asume diversas funciones, como la acumulación de más de una categoría actancial en cada uno de los actantes, todos cumplen doble función en las esferas de la acción.

EL HOMBRE es sujeto y adyuvante al mismo tiempo, porque desea al objeto y trata de ayudarse reduplicando sus fuerzas para retenerla.

LA MUJER es el objeto y el destinador, ya que ella es el objeto deseado y, también, es quien decide a quién darle su amor.

"EL OTRO" es destinatario y oponente; lo primero porque finalmente es quien recibirá el bien de ella y el segundo porque se opone a la relación que tiene su mujer con EL HOMBRE, aunque no lo sepa. Es una especie de *sujeto operador* o *anti-sujeto*, que realmente no sabe que lo es.

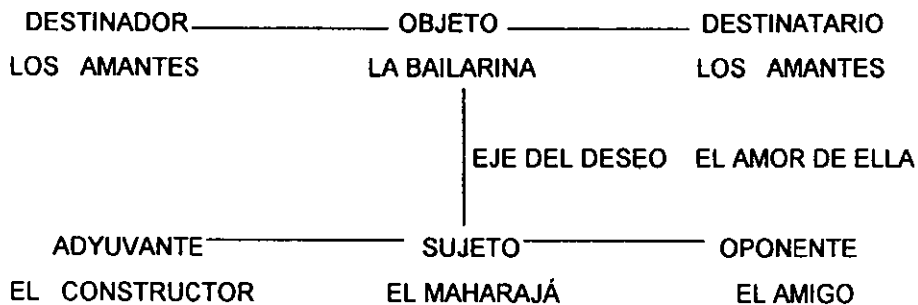
<sup>5</sup> PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Editorial Colofón, impreso en México, 1992.

<sup>6</sup> GREIMAS, A. J., *Semántica estructural*. Editorial Gredos, Madrid, 1971

Tomando los dos sujetos discursivos de los que habla Greimas<sup>\*</sup>, EL HOMBRE es un sujeto pragmático, es un AGENTE aun cuando las consecuencias van sobre él, porque logra el *performance*, logra las transformaciones más importantes del relato: la sucesión de sus acciones; LA MUJER y "EL OTRO" son seres pasivos, son ACTANTES, sujetos de *estado* no de acción.

La historia del maharajá tiene las siguientes variantes:

### CATEGORÍAS ACTANCIALES



Los personajes tienen una aparente similitud con las de la primer historia, sin embargo sus categorías actanciales no se cumplen exactamente del mismo modo; por ejemplo: la mujer y la bailarina son el *objeto*, el hombre y el maharajá son el *sujeto*, y "el otro" y el amigo son *oponente*; cumpliendo las mismas funciones y los mismos destinos. En cambio, el *destinador* y el *destinatario* son dos categorías que en esta ocasión son ocupadas por dos personajes, la bailarina y el amigo; ya que los dos deciden ser uno del otro, son los que dan y reciben. También, esta la incursión de un personaje incidental o no participante de la

\*

El sujeto de estado y el sujeto operador de la transformación, el primero indica cualidad por medio de verbos ser y estar; el segundo marca hechos, acciones que transforman el relato. Si se logran el estado por los valores del individuo y el realizar los hechos estaremos frente a un sujeto pragmático (práctico, casi

historia de amor que es el constructor, mas cumple una función *adyuvante*, porque ayuda al maharajá y al autor mismo a dar solución a las dos historias, además de darle sentido de relación entre ambas. Esto no quiere decir que no se deduzca la relación, ésta es un tanto simbólica y se puede ir deduciendo conforme se lee el relato.

El maharajá lleva una secuencia de degradación doblemente generada por el amor y por la amistad, es gemela a la del HOMBRE pero más dura. La forma en que se desenlazan las historias no es similar; mientras el primero, después de perseguirlos y quererlos matar, reflexiona y manda construir un monumento como una prueba de maduración a la experiencia, el segundo queda inmerso en su mediocridad y su única salida es el insulto.

La bailarina gana la libertad y el amor del amigo lleva una secuencia de mejoramiento y nunca de degradación, la MUJER sufre los dos procesos, por lo tanto la bailarina sale mejor librada y mayormente beneficiada.

El amigo traiciona al maharajá en nombre del amor, su secuencia es de mejoramiento "verdadero" a diferencia del "otro" que es engañado, sin saberlo, por el HOMBRE y por la MUJER, aunque al final se quede con ella. Esto nos lleva a pensar en las dos distintas posibilidades a suceder, el destino de la mujer que busca el interés y beneficio económico; y la que se encuentra mejor con el sentimiento real, aunque más apretadita en lo material.

El constructor es un elemento nuevo y atrayente, es el interlocutor del maharajá, el portavoz del autor y la voz de reflexión del autor. Es interesante cómo logró José de la Colina engañarnos con un personaje tan completo y tan pasajero. Este constructor desenreda los laberintos sentimentales que presenta el autor, el final del cuento queda (como debe ser) en suspenso, en una sorpresa que cada lector percibirá de distinto modo y que lo conducirá a la reflexión, a la recomendación y a la relectura de La Tumba India.

---

empírico); que se contrasta con el sujeto cognoscitivo, que es al que el autor le da el saber y el que puede crear un lazo de unión con el lector.



# El manejo del espacio temporal

## 4.1 El manejo de los espacios

Los espacios dentro de cualquier texto son muy importantes, sea un texto científico, histórico o literario. En el análisis literario debemos tratar dos espacialidades: la representación de los espacios en que se desarrollan las acciones dentro del discurso y la distribución del discurso en el espacio. Parecen entidades distintas, sin embargo es inseparable la espacialidad de la historia de su representación espacial en el discurso; de otro modo, el espacio que se representa en la obra literaria sólo puede ser analizado dentro de los límites del discurso. En *La tumba india* se presentan espacios distintos en cada bloque, a continuación veremos por bloques cada uno de estos espacios:

### BLOQUE 1

Los diálogos de los personajes nos dan una acción en la cual, aparentemente, no se percibe el espacio que ocupan; sin embargo los comentarios del narrador nos permiten ubicarlos en un lugar cerrado donde se escucha jazz, no sabemos si en vivo o por medios electrónicos artificiales. No tenemos más referencias del espacio en el que se desarrolla la ruptura de la relación de los personajes.

No quiere decir que a José de la Colina se le haya salido de las manos este detalle; al contrario, en esta distribución del espacio en el discurso logra cautivar la atención del lector en la acción y no en el espacio ni en el tiempo. Su intención es *enganchar* al lector con los sucesos de los personajes. Y lo logra.

### BLOQUE 2

A diferencia del primer bloque, éste es una lluvia inconmensurable de espacios, la acción cabalga por ellos como una película proyectada a velocidad máxima. El autor transporta el relato a Eschnapur, la India, contando una historia de amor y desamor, un triángulo amoroso donde los ganadores son la bailarina y el amigo del maharajá y el perdedor es el maharajá. En la huida de los amantes pasan por selvas y desiertos, el maharajá los hizo adentrarse en el reino de las víboras, los tigres y las arañas; el narrador omite los detalles para agilizar las acciones. También, se menciona el lugar más bello de Eschnapur, que será donde se construirá la tumba.

El predominio de la acción es parte de la continuidad que propone el autor, por lo que la carencia de descripciones expande las posibilidades de agilidad en la acción, propósito que se persigue para envolver al lector e interesarlo en los bloques restantes.

### BLOQUE 3

El narrador da una descripción del lugar en donde se desarrollará la discusión de los amantes, es un bar de losetas negras y que hay varias mesas con personas que hablan en murmullo, también hay lámparas en cada una de esas mesas donde escuchan música en vivo que el pianista extrae del piano.

En los diálogos nos ubica el mismo espacio del primer bloque, con la diferencia de que ya el narrador nos dio información adicional.

El monólogo interno que estructura el autor para darle voz de narrador intradieгético y metadieгético a su personaje varón, nos ofrece nuevos espacios en esta narración retrospectiva:

Por principio nos ubica en México D. F., el Paseo de la Reforma, la torre Latinoamericana, un café estilo suizo, el departamento de él, hasta la Facultad de Medicina aparece sugerida. Todos estos espacios en el plano de la historia real, pero en el estado hipotético del personaje ocurren dos situaciones:

a) Cuando piensa cómo matar a su amada. Primero piensa en estrangularla poco a poco con las mismas manos del amor, aquí nos interna en un instante a la situación de la muerte en un espacio no determinado, pero que necesariamente está en algún sitio que no es ni el bar ni el departamento ni ningún otro de los antes mencionados; por lo tanto, es un lugar imaginario. La segunda opción es sádica, un puñal abriendo en canal el cuerpo de una mujer desde su vagina hasta el pecho; también se necesita un espacio para realizar la acción.

b) Cuando narra lo que hay en su corazón nos transporta a la India, hipotéticamente, y presenta ejemplos de la fauna de aquel país. *"...Hay tres cosas en mi corazón: todas las cobras amarillas de Birmania, todos los hongos mortíferos de Bengala, todas las flores venenosas del Nepal..."* Espacios que aunque sólo se presentan de forma hipotética, nos transportan a esos lugares remotos; por lo tanto son espacios dentro de la narración del cuento de José de la Colina.

Tal vez este tercer bloque es el más interesante por su diversidad, los espacios son variados y la distribución del discurso en el espacio es contrastante con los bloques que le anteceden, ya que en éste se presentan descripciones que van deteniendo la acción, sin embargo el autor ya había enganchado al lector para que se interesara en el desenlace de la historia.

#### **BLOQUE 4**

Retornamos a la India legendaria con el maharajá, quien después de su fracasada cacería, se encuentra dialogando con el constructor, reflexionando sobre lo que no fue y sobre lo que puede representar la tumba que construirá en ese momento su odio para las futuras generaciones. Es un espacio definido por la narración del segundo bloque; aquí son los personajes los que nos ubican en el espacio del bloque actual.

El autor se ingenió para desenlazar las historias con una cálida conversación en la que hace reflexionar a los lectores que ha logrado cautiva desde el primer bloque narrativo, en los tipos de discurso, el carisma de los personajes, los afrodisíacos lugares y las estructuras temporales (que veremos más adelante); la manera como José de la Colina sumerge en espacios tan diversos que parecerían tan desconectados unos de otros, es impresionante y muestra la gran técnica y capacidad estructural que posee como escritor.

El espacio, como se pudo apreciar, desempeña un papel muy importante ya que nos dice mucho sobre los personajes y sus costumbres y, lo más trascendente, es que le da verosimilitud al texto. Sí, la forma de presentar los espacios en el discurso permite ver la historia como más cercana a la realidad, más cercana a un contexto que conocemos directamente: México D. F., el Paseo de la Reforma, la torre Latinoamericana y lo que es un café estilo suizo, así como un departamento. La India no es parte de nuestro contexto; sin embargo, el narrador tiene una magnífica manera de introducirnos a esos ambientes que tal vez conocimos en fotografías, películas, cuentos de hadas, Las mil y una noches.

Cuentos, que aun cuando llevan otra temática a la del analizado, utilizan una intriga muy parecida y enganchan al lector desde el inicio de la narración como en "La tumba india".

## **4.2 El tiempo**

El manejo del tiempo en la obra literaria es una de las pruebas de fuego para un escritor, ya que la dimensión temporal no permite las mismas características en todos los tipos de relatos. En los narrativos, como es *La tumba india*, existe una doble temporalidad; el narrador es un intermediario entre la historia y el lector, comunicando hechos pasados en un "presente" que es en el que se efectúa el acto de narrar y del cual se deduce el pretérito de la diégesis. Así que el narrador tiene la función de acentuar el fenómeno de actualización temporal en el relato; es decir, que el narrador cuenta como algo presente lo pretérito. Este doble orden temporal que ofrece la diégesis es la fábula y la intriga; la primera es la distribución sucesiva de las acciones narradas en el orden canónico, mientras la segunda es el orden impuesto a la diégesis por el narrador. En el caso que se analiza es un poco complejo, ya que el cuento da más de una historia: la de los amantes y la del maharajá, la bailarina y el amigo.

En "La tumba india" es posible identificar la trayectoria de dos historias, que al entretenerse forman la mayor; esta estructura que usa el autor se llama *alternancia o contrapunto* que es cuando se desarrollan dos historias con una simultaneidad aparente, el discurso va interrumpiéndose y retomándose sucesivamente; este paso de una historia a la otra da la impresión de que ocurren al mismo tiempo. Sin embargo, en el caso analizado las historias ocurren en lugares muy distantes y con personajes que, dentro de lo diegético, no tienen nada que ver. De igual forma, en el tercer bloque narrativo José de la Colina emplea una estructura llamada *subordinación o intercalación*, ya que incluye una historia dentro de otra; la metadiégesis que aparece en el monólogo interno del personaje cuenta otra historia dentro de la ya conocida. Los cuatro bloques están ligados entre sí por otra estructura temporal que es la *coordinación o*

*encadenamiento* que consiste en yuxtaponer diferentes historias, en cierto modo independientes; sin embargo, el predominio de estructuras corresponde a la *alternancia o contrapunto*.

La historia y el discurso se desarrollan progresiva y paralelamente, esta similitud es de naturaleza cronológica que es posible por la doble función de cada uno de los momentos de la acción: *consecutiva o cronológica* (antes-después) y *consecuente o lógica* (causa-efecto). Precisamente es el problema que se abordará en seguida, el correspondiente a la temporalidad de la historia (la duración real de la historia) y el discurso (la longitud del texto que nos la ofrece) en lo tocante a la *duración*, al *orden* y a la *frecuencia*.

El Grupo "M" dice que generalmente existen *anisocronía* o desfase temporal porque la parte que narra, o sea el discurso, es de duración inferior a la historia narrada; los hechos que se narran son pasados, anteriores al comienzo y al final del discurso, por lo tanto narrados en retrospectiva.<sup>1</sup> En la *tumba india* la *duración* se da de la siguiente forma: en el primer bloque está la *escena* inicial con un tiempo de duración de *igualdad*, según la clasificación de Genette<sup>2</sup>, ya que la duración de los diálogos es la misma que en la realidad. En el segundo bloque se presenta una catálisis reductiva o *resumen*, pues nos da una síntesis de todos los acontecimientos en los terrenos del maharajá de Eschnapur; por lo cual es una *compresión del tiempo de la historia dentro del tiempo del discurso* y se encuentra en el nivel de la diégesis. El tercer bloque pasa del nivel de la diégesis al de la metadiégesis; ya ahí se sitúa en la *pausa* porque se desacelera (catálisis expansiva) la acción de la *escena* que se repite, presentando descripciones que nos introducen a otra historia dentro de la historia ya conocida; al mismo tiempo hace un *resumen* de esa otra historia, por lo tanto se sitúa en dos estadios del nivel de la metadiégesis y en el que ya ocupaba en el primer bloque. El cuarto bloque se da como *escena* consecutiva al *resumen* del segundo

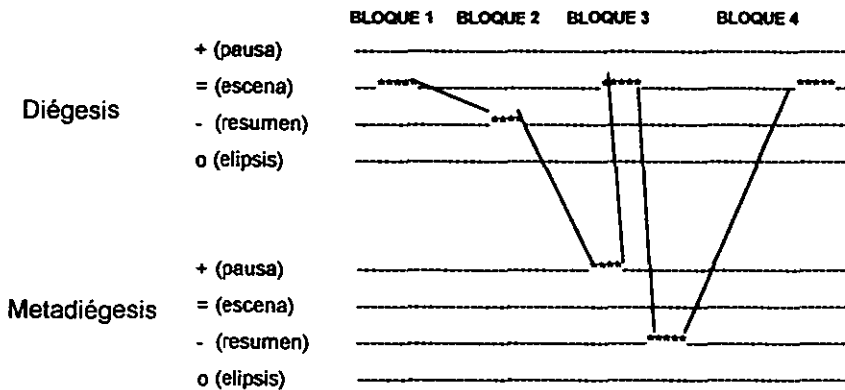
---

<sup>1</sup> Grupo "M", *Rhórique générale*, París, Laroussc, 1970.

<sup>2</sup> GENETTE, Gérard, "Fronteras del Relato" en *Análisis Estructural del Relato*, R. Barthes et al., Editorial Premia México, 1990.

bloque que ubica al constructor frente al maharajá para iniciar los diálogos culminantes; estos ofrecerán al lector el desenlace de la segunda historia y la reflexión de ambas. Al ser *escena* se repite el tipo de duración que propone Genette: *igualdad* temporal con la realidad. No existe la *elipsis*.

Así quedaría el esquema de anisocronías de "La tumba india" con las dos historias distribuidas en bloques:



El **orden** cronológico está marcado por el inicio del relato "*in media res*" ya que de este modo se obliga al lector a sentir la tensión de la historia desde el principio, los amantes discuten, él la insulta, ella se va. Entonces inicia el *resumen* de los sucesos en Eschnapur, que desorientan por un momento al lector al atraparlo en otra historia aparentemente desconectada de la primera. Posteriormente inicia una descripción del lugar donde se encuentra el personaje de la primer historia, esto constituye la *pausa* que va deteniendo el monólogo interno del HOMBRE que en un *resumen* nos cuenta la historia anterior a la ya conocida; aquí es donde se altera el orden cronológico, ya que existe una *analepsis* o retrospección con la función de informarnos sobre la situación anterior de los personajes. También hay *prolepsis* hipotéticas del personaje cuando supone lo que podría ser de él en un futuro. Finalmente, la conclusión del cuento se presenta con los diálogos del maharajá y el constructor, en los que se pueden sugerir *prolepsis* hipotética por parte del maharajá con respecto a lo que se dirá del monumento en posteriores generaciones.

El siguiente listado de acciones hará posible trazar un itinerario del discurso a través de los distintos momentos de la temporalidad de la primer historia; ya que la segunda no rompe su orden cronológico.

A Segunda cita de los amantes.

B Tardes en Reforma y la latinoamericana.

C Juegos en el lecho.

D Inicio de la ruptura (*in media res*).

E El HOMBRE le reprocha a la MUJER.

F La MUJER le recuerda el pacto.

G El HOMBRE trata de convencerla.

H La MUJER quiere que sean amigos.

I El HOMBRE la insulta al no poder retenerla.

J La MUJER se va.

K El HOMBRE piensa como podría matar a su amada.\*

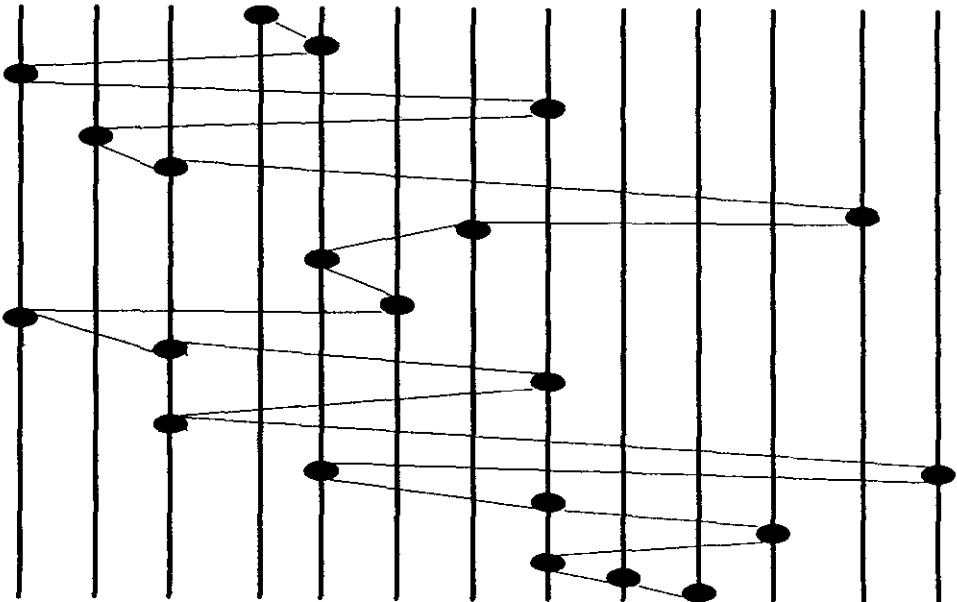
L El HOMBRE piensa lo que será de la MUJER como ama de casa.\*

M El HOMBRE piensa lo que será de él en el futuro sin la MUJER.\*

\*Estos tres últimos se ubican como posibilidades a futuro, por lo cual se encuentran cronológicamente instalados después del final.

Estos trece puntos constituyen la *fábula*, están nominados con letras para poder numerar el orden de la *intriga*. En la siguiente gráfica se aprecia el itinerario de la historia en ambas estructuras temporales.

A B C D E F G H I J K L N



Los saltos temporales que realiza la historia demuestra la diferencia que hay entre la *fábula* y la *intriga*; como se observa la letra A (que corresponde al primer tiempo de la *fábula*) es ocupado en el orden de la *intriga* por los números 3 y 11. Así: B-5; C-6, 12 y 14; D-1; E-2, 9 y 16; F-10; G-8; H-4, 13, 17 y 19; I-20; J-21; K-18; L-7; y N-15. Organización de los dos tiempos que reitera el ingenio de José de la Colina al estructurar el cuento.

La *frecuencia* corresponde a un relato *competitivo* o *repetitivo* en la primer historia, la de la ruptura entre los amantes, y relato *singulativo* en la segunda historia, la del maharajá.

---

**BLOQUE 1****LA HISTORIA DE LOS AMANTES**

Diálogos que nos informan la ruptura.

Vagos datos sobre su relación.

EL HOMBRE la insulta y la MUJER se va.

---

**BLOQUE 3****LA HISTORIA DE LOS AMANTES**

REPETICIÓN de diálogos que nos informan la ruptura.

Los monólogos nos informan la historia anterior a la ruptura.

EL HOMBRE la insulta y la MUJER se va.

***COMPETITIVO O REPETITIVO.***

---

**BLOQUE 2****HISTORIA DEL MAHARAJÁ**

La historia la cuenta un narrador hasta que le da la voz al maharajá y al constructor.

**BLOQUE 4**

La historia continua y concluye con los diálogos del maharajá y el constructor.

***SINGULATIVO.***



# Relación de las historias

## 5.1 Relación temática

El tema es factor determinante en la creación literaria. De hecho, con base en la temática, los aspectos y los personajes se han realizado diversas clasificaciones de los cuentos. V. F. Miller formó tres grupos: historias fantásticas, historias tomadas de la vida cotidiana e historias de animales. Posteriormente W. Wundt propuso siete categorías del cuento; sin embargo, al repetirse la fábula mezclada con cuento en varias de éstas, se tornó ambiguo.

Al tratar de clasificar por aspectos, los científicos de la literatura cayeron en un caos; por ejemplo R. M. Volkov le concede al cuento fantástico categorías tales como: los inocentes perseguidos, el héroe ingenuo, los tres hermanos, los combatientes contra el dragón, la conquista de la novia, la joven juiciosa, las víctimas de encantamientos y sortilegios, el poseedor del talismán, el poseedor de objetos maravillosos, la mujer infiel, etc. Por lo tanto, el aspecto es un complejo de motivos, ya que justamente cada motivo se puede adaptar a diferentes asuntos, como el tema en cuya trama aparecen situaciones diversas; es decir, un acto de creación y combinaciones.

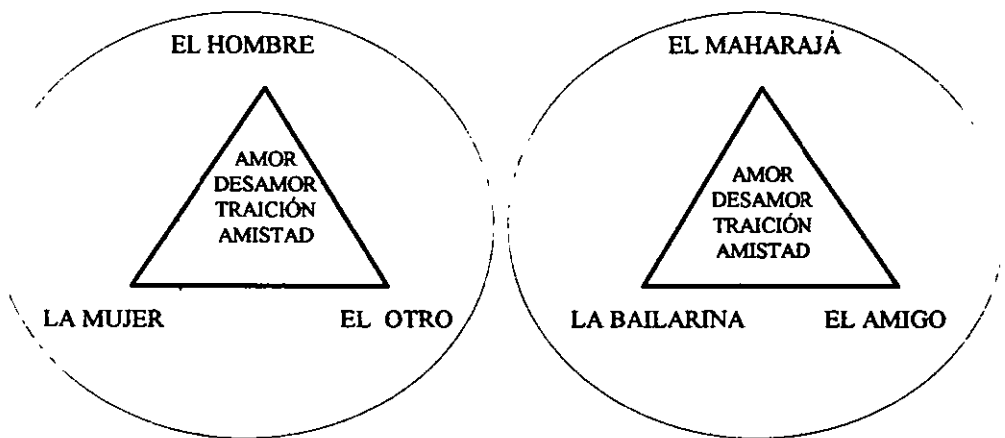
Con lo antes citado se puede deducir que *"La tumba india"* tiene un vínculo con lo fantástico ya que, en primera instancia, está tomado de la vida cotidiana, pero donde los animales tienen un papel simbólico muy importante.

El primer bloque es, aparentemente, un retrato social común, cotidiano y sin sorpresa alguna; el tercer bloque se encarga de transformar este concepto tan mundano del cuento, en él se descubrirán los deseos y fantasías no realizadas del protagonista. Los bloques segundo y cuarto se desenvuelven en un ambiente de hadas, en un desierto con un maharajá, ambiente perfecto para *Las Mil y Una Noches*, pero con temática similar a la de los amantes del primer y tercer bloques.

Los temas principales en ambas historias del cuento son contrastantes: el amor y el desamor; el amor y la traición; la amistad y el amor. Siempre inmiscuido el amor como la constante temática más obvia, como el lazo inmarcesible entre la historia de los amantes y la del maharajá.

Los personajes, como ya se vio en capítulos anteriores, se asemejan y corresponden; sin embargo, es interesante apreciar que el triángulo amoroso entre los estudiantes de medicina y el conformado por la bailarina, el maharajá y el amigo, se integra como otra constante de tema que crea una relación de este tipo entre las dos historias del texto literario.

### RELACIÓN ENTRE LOS PERSONAJES DE LAS DOS HISTORIAS



Este esquema muestra la similitud de las relaciones amorosas, la relación temática entre ellas. Claro está que el tema no es lo más importante de la literatura, mas es la base, el pretexto, la anécdota. Hay que recordar que para el análisis literario es más importante el cómo se cuenta la historia y no tanto lo que se cuenta de ella en sí.

Los escenarios espacio-temporales no son factores dominantes en la temática, pero en la relación simbólica entre las dos historias sí podría influir.

## 5.2 Relación simbólica

El estudio de los símbolos es complejo y, en ocasiones, ambiguo; aunque apasionante e ingenioso. Desde el signo lingüístico de Ferdinand de Saussure hasta la moderna semiótica cinematográfica, se ha planteado la problemática del contenido significativo de las palabras y las imágenes.

El cine, séptimo arte, ha sido testigo de la literatura; ya que en él se han adaptado y llevado a sus pantallas las máximas obras de la literatura. Sin embargo, es indudable que el influjo que dicho arte ha dejado en José de la Colina se permea en *La Tumba India*. Esto no quiere decir que el texto sea más un guión cinematográfico que una obra literaria; pero se puede apreciar dicho influjo en la forma de describir los lugares, las acciones, los personajes y las constantes retrospectivas que, si en un inicio partieron de la literatura hacia el cine, ahora se presentan vívidamente proyectadas.

Las víboras venenosas, los tigres sanguinarios y las mortíferas arañas son un ambiente común en la India, sin embargo De la Colina transporta este ambiente a la historia de los amantes de los bloques primero y tercero; el Hombre llama a su amante: *-¿Y qué me dices de la elegancia con que me has envenenado, víbora viborita fatal moviendo el culo como un cascabel?*. Repetidas veces la insulta con esta imagen, destacando que el uso común del animal da otro significado, otro símbolo, en nuestra cultura occidental. La danza de la víbora está en ambas mujeres: la bailarina hindú y la amante mexicana.

La víbora cambia de forma en el monólogo interno del Hombre; ahora es una serpiente que anida en su corazón, que muerde y devora su corazón; ésta recuerda los antiguos cuentos orientales donde serpientes salen de canastos por medio de la melodía de una flauta. Los sentimientos también se anidan y

muerden y devoran el corazón de hombres y mujeres por igual; el autor además de poseer una gran cultura, presenta estas metáforas como deleite extra en su obra, el sentido de las palabras que emplea no es literal sino literario.

La metáfora no se queda ahí; en la reflexión del Hombre nos descubre cuáles sentimientos se desencadenan en su ser: *-¿Rencor? ¿Odio? Hay tres cosas en mi corazón: todas las cobras amarillas de Birmania, todos los hongos mortíferos de Bengala, todas las flores venenosas del Nepal...* Animales típicos de oriente en lugares específicos, geográficamente, de la India; aunque Nepal no sea legalmente territorio de la India. Esto constata la intención y la relación que establece José de Colina en el cuento.

# Conclusiones

La obra de José de la Colina, como he tratado de demostrar, es de calidad; emplea técnicas narrativas que permiten el goce estético y la comprensión de las historias con un lenguaje sencillo, pero muy bien seleccionado.

En el primer capítulo, *José de la Colina y su contexto histórico*, se pudieron apreciar los múltiples influjos culturales que el autor ha tenido a lo largo de su vida; éstos se constatan en sus actividades periodísticas y literarias. Su obra es tan variada que los cuentos se complementan en genialidad mas no en temática; los temas de De la Colina son tantos que permiten conocer muchos mundos, muchos aspectos humanos e inhumanos.

En la *Estructura narrativa de "La tumba india"* expliqué por qué es admirable el manejo de los narradores. Estructuré cuadros sobre los bloques narrativos con los que se observa, de manera sencilla, la forma inteligente y compleja que utilizó el autor al narrar con simplicidad y maestría.

En el capítulo *La historia y los personajes* se mostró que además de espléndido narrador es un buen observador de personalidades y de acciones para formar secuencias narrativas; no se puede decir que ha escrito la obra maestra de la literatura mexicana, (aunque el autor sea un exiliado español), sin embargo su manejo de acciones, funciones: nudos, catálisis, índices e informaciones es muy bueno.

El tiempo es parte muy importante para definir la calidad de una obra literaria, *El manejo espacio temporal*, que emplea De la Colina, está dado en forma precisa y los reúne a ambos (como al estilo puramente rulfiano), las anacronías y anisocronías están manejadas con nivel aceptable, compleja pero con la suficiente sencillez para que el lector no se pierda en las palabras y pueda seguir, entender y degustar el texto.

El capítulo *La relación de las historias* presenta varias que son obvias pero bien elaboradas, se perciben niveles de apreciación artística (contextos culturales) que el autor domina y sabe relacionar con ingenio.

Finalmente, el cuento *La tumba india* de José de la Colina reúne características dignas de elogiar y de tomar muy en cuenta. Considerarla una magnífica obra de la literatura mexicana parece no ser tarea fácil, sobre todo porque está rodeada de textos de los grandes maestros que existen en nuestras letras. Hoy, la muerte de Octavio Paz ha quitado los ojos, aún más, del trabajo de los otros escritores; sin embargo, la obra de De la Colina (a pesar de su escasez) es buena aún cuando no sea todavía reconocida. Sólo el tiempo y estudios posteriores a éste podrán darle el valor que se merece, ya que no es solo un ejemplo de la cuentística moderna latinoamericana, sino también, desde el punto de vista didáctico, sirve perfecta y ampliamente para la enseñanza del análisis literario; es decir, su valor rebasa lo estético, ya que también es un recurso pedagógico para el profesional de la enseñanza.

En estos tiempos que la buena lectura ha sido marginada por los medios masivos de comunicación, es muy importante acercar a las nuevas generaciones a la literatura por medio de textos de calidad y con estructuras atractivas. "La tumba india" sería un magnífico instrumento de motivación para la juventud y para aquellas personas que aún se resisten a leer, especialmente literatura; ya que la subliteratura ha deformado el concepto de lo literario y ha manipulado a sus lectores. La verdadera literatura sugiere opciones a los lectores sin maniqueas actitudes paternalistas.

José de la Colina habla del mundo real sin manipular al lector; aunque usa un lenguaje común, su calidad literaria radica en la manera como ha compuesto y construido su texto, cómo ha conjuntado armónicamente tema, personajes, tiempo, espacio, lenguaje, para darle literaridad y credibilidad al texto mismo. Sin duda, este cuento es una obra literaria magnífica en técnica y estructura.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- BARTHES, Roland y otros. Análisis estructural del relato, 7ª. ed., México, Premia Editora, 1990, pp. 223.
- ----- El grado cero de la escritura, 10ª. ed., México, Siglo XXI, 1989, pp. 247.
- BERISTAIN, Helena., Análisis estructural del relato literario, 3ª. ed., México, UNAM-LIMUSA, 1990, pp. 201.
- ----- Diccionario de retórica y poética, 3ª. ed., México, Porrúa, 1992, pp. 508.
- BETTELHEIM, Bruno., Psicoanálisis de los cuentos de hadas, Barcelona, Crítica Editorial, 1988, pp. 463.
- GREIMAS, A. J., Semántica estructural, Madrid, Gredos, 1966.
- GRIMM, Jacobo y Guillermo., Los cuentos de Grimm, 10ª. ed., México, Porrúa, 1994 (Sepan Cuantos, 121), pp. 237.
- GRUPO "M", Rhétorique générale, París, Larousse, 1970.
- HAHN, Oscar., El cuento fantástico hispanoamericano en el Siglo XIX, 2ª. ed., México, 1982, pp. 463.
- PROPP, Vladimir., Morfología del cuento, 4ª. ed., México, Colofón, 1992, pp. 215.
- TODOROV, Tzvetan., Introducción a la literatura fantástica, 2ª. ed., México, Premia editira, 1981, pp.139.

## BIBLIOGRAFÍA DE JOSÉ DE LA COLINA

### **CUENTO:**

- Cuentos para vencer a la muerte, en la revista *Los Presentes* # 19, México, 1955.
- Historia de un viejo y un tranvía, con un ensayo introductorio del autor, en Emmanuel Carballo, *Cuentistas Modernos Mexicanos*, México, tomo II, 1957, pp.276-283.
- Ven caballo gris y otras narraciones, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1959.
- La lucha con la pantera, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1962.
- La tumba india, en Enrique Congrains Martín, *Antología*, pp. 251-260, en Gustavo Sainz, *Los Mejores Cuentos mexicanos*, México, pp. 113-121, 1965.
- La tumba india y otros cuentos, México, SEP (Lecturas Mexicanas, 78) Segunda serie, 1986, pp. 165.
- Dulcemente, en Héctor Gally, *30 Cuentos de autores mexicanos*, México, pp. 335-337, 1969.
- Los viejos, en Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, 1972.
- El mayor nacimiento del mundo y sus alrededores, Penélope y Fonapas, 1982.

### **EL ENSAYO**

- El cine italiano, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1962.
- Los narradores ante el público, México, Confrontaciones, 1ra serie, pp. 191-196, 1962.
- Luis Buñuel, Un perro andaluz, la edad de oro, prólogo de J. C., México, Era, 1971.
- Miradas al cine, SEP, 1972 (Sepseentas, 31).
- Óscar René Cruz, Palíndromos, prólogo de J. C., México, 1976.



- México: visión de los transterrados (en su literatura), los transterrados en el cine mexicano, en *El exilio...*, México, UNAM, pp. 411-430, 661-680.
- Homenaje a Emilio Indio Fernández, Huelva, Festival de cine iberoamericano, 1984.
- Prohibido asomarse al interior (entrevista con Luis Buñuel en colaboración con Tomás Pérez Turrent, Paris, Hachette, 1985,) Barcelona, Bruguera, 1985.

### **TRADUCCIÓN:**

- Georges Sadoul, las maravillas del cine, 2ª. ed., México, FCE, (Breviarios, 29); 1960.

### **GUIONES CINEMATOGRAFICOS:**

- El señor de Osanto, México, 1972.
- Nafragio, México, 1979.
- El corazón de la noche (en colaboración con Jaime Humberto Hermosillo), México, 1983.

### **NOVELA:**

- Animal de dos espaldas (publicada en tres partes): en revista "MC", 588, 19 de junio de 1960, p.3; en el "GI", 278, 22 de octubre de 1967, p.2; y *Sisifo*, último número, 1970, pp. 14-16.
- Viajes narrados , México, Molinos de Viento # 81, serie narrativa, 1993.
- La princesa de café de chinos , 1996, (concluida para prensa).

### ***POESÍA:***

- Tres poetas ("Un cuadro de alberto Gironella", "Gusano uno" y "Gusano dos"), Estaciones, México, núm. 11, otoño, 1958, pp. 288-290.
- Imagen recurrente, en revista "MC", México, núm. 109, 28 de febrero de 1971, p. 8.
- Stendhal en Civita vecchia, en la "VL", México, núm. 27, julio-agosto de 1977, p. 9.
- Atila, en "El SC", México, núm. 75, 25 de septiembre de 1983, p. 4.

### ***TEATRO:***

- Teatro de las apariciones, el Zaguán, 4, agosto de 1976, pp. 19-20.