



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**ESTRUCTURA Y PERSPECTIVA EN “VIAJE A LA SEMILLA”:
RELACIÓN CON LA MÚSICA Y LAS ARTES.**

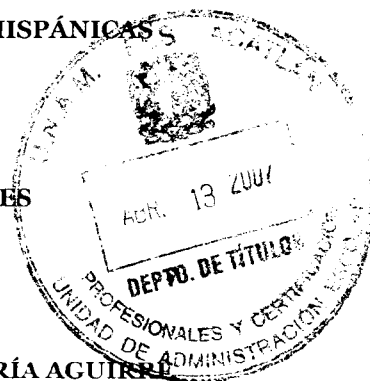
TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

PRESENTA

JESÚS NOEMÍ ARELLANO MORALES

ASESORA: LIC. MARÍA DEL CONSUELO SANTAMARÍA AGUIRRE



Fecha: Abril 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

*A Dios, por mostrarme que Él es el único refugio, donde puedo derramar mi corazón
y esperar su infinita misericordia.*

A mis padres: Ramona y Noé, por su infinito amor y fe en mí.

A mis hermanos: Lalo y Manolo, por su compañía y su indescriptible buen humor.

*A Gerardo, por ser mi compañero, el hombre que amo, por compartir las delicias de
la vida, los viajes, la paz del abrazo, el camino de la Fe y por enseñarme que el amor
es la más bello e intrincado que hay en esta vida.
Mi amado es mío, y yo soy suya; El apacienta entre lirios. Hasta que apunte el día, y
huyan las sombras. Cnt 2:16-17.*

*A la FES Acatlán y la Carrera de Lengua y Literatura hispánicas, por mostrarme un
camino para poder entender el mundo a través de las Letras.*

*A Consuelo Sanatamaría Aguirre, por creer en este proyecto, por su apoyo, su
sabiduría y la dedicación que tuvo para conmigo durante todo este tiempo, nunca
terminaré de agradecerle.*

*A los sínodos: Lic. Rocío Montiel Toledo, Dr. Rubén Darío Medina Jaime, Mtro. Luís
Manuel Zavala González y Lic. Carlos Alberto López Márquez, por sus apreciaciones
sobre esta tesis.*

En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios.

Este era en el principio con Dios.

Todas las cosas por él fueron hechas, y sin él nada de lo que ha sido hecho, fue

hecho.

En él estaba la vida y la vida era la luz de los hombres.

Jn. 1: 1-4.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE “VIAJE A LA SEMILLA”	8
1.1 Consideraciones generales	8
1.2 Aplicación	11
1.2.1 Primer nivel de las funciones	11
1.2.2 Nivel extradiegético	12
1.2.3 Elementos fantásticos	13
1.2.4 Unidades distribucionales (nudos y catálisis)	15
1.2.5 Unidades integrativas	19
1.3 Conclusión	21
CAPÍTULO II: EL ESPACIO	22
2.1 Consideraciones generales	22
2.2 Aplicación	24
2.2.1 Los sistemas descriptivos	24
2.2.1.1 <i>De tipo taxonómico</i>	25
2.2.1.2 <i>De tipo espacial</i>	26
2.2.1.3 <i>De tipo temporal</i>	27
2.2.1.4 <i>De tipo cultural</i>	29
2.2.2 Dimensión icónica	31
2.3 Conclusión	32
CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE PERSONAJE	32
3.1 Consideraciones generales	33
3.2 Aplicación	35
3.2.1 Individualidad e identidad	35
3.2.2 El ser y el quehacer del personaje	36
3.2.3 Identidad física y moral del personaje	38
3.2.3.1 <i>Identidad física</i>	38
3.2.3.2 <i>Identidad moral</i>	40
3.2.4 El entorno: implicación y explicación del personaje	42
3.3 Conclusión	47

CAPÍTULO IV: LA PERSPECTIVA	48
4.1 Consideraciones generales	48
4.2 Aplicación	49
4.2.1 Perspectiva del narrador	49
4.2.2 Perspectiva del lector	54
4.2.2.1 <i>El joven y su perspectiva</i>	56
4.3 Conclusión	58
CAPÍTULO V: LA MÚSICA Y LAS ARTES	59
5.1 Consideraciones generales	59
5.2 La música en el relato	62
5.3 Las demás artes en el relato	70
5.3.1 Perspectiva pictórica	70
5.3.2 Perspectiva arquitectónica	75
5.4 Conclusión	77
CONCLUSIONES GENERALES	79
ANEXO A. ALEJO CARPENTIER, VIDA Y OBRA	83
ANEXO B. NUDOS Y CATÁLISIS DE “VIAJE A LA SEMILLA”	87
ANEXO C. VOCABULARIO MUSICAL DEL CAPÍTULO V	101
ANEXO D. PARTITURA Y LETRA DEL <i>TRÍPILI TRÁPALA</i>	105
ANEXO E. PARTITURA DEL <i>CANON CANGREJO</i>	106
ANEXO F DISCO COMPACTO	(aparte)
BIBLIOGRAFÍA	107

INTRODUCCIÓN

Justificación

La presente tesis es un ejercicio de investigación que aplica un método de análisis a la obra "Viaje a la Semilla" de Alejo Carpentier, dicho análisis se lleva a cabo desde tres puntos de vista: el estudio de su estructura, la perspectiva del narrador y los lectores, así como la importancia de las artes en el relato. Es importante señalar que los tres aspectos estudiados no se mezclan entre sí, por ello a cada uno le corresponde un capítulo que aborda su estudio, análisis e importancia en la obra. Para mayor claridad metodológica se trabajaron de manera separada en diferentes capítulos, pero se sintetizan los resultados en la conclusión.

Como egresada de la licenciatura en *Lengua y literatura hispánicas*, y durante mi ejercicio docente me di cuenta de la importancia del estudio de la estructura de las obras literarias, así como de presentar de forma integral la obra a los jóvenes lectores. Así, este ejercicio también pretende cumplir con una finalidad práctica, pues las perspectivas metodológicas se han abordado con la mayor claridad y sencillez que fue posible, de manera que el trabajo sirva como una propuesta didáctica para los profesores de bachillerato que se inician en la práctica docente. En algunas ocasiones esta labor resulta difícil para el egresado al comienzo de su vida profesional.

Por otra parte, me he dado cuenta de la necesidad de realizar un análisis más completo de las obras literarias latinoamericanas, puesto que en el programa de la Escuela Nacional Preparatoria¹, en el sexto año, se imparte la materia de *Literatura Mexicana e Iberoamericana*, la cual tiene carácter obligatorio general en los planes de estudio y resulta fundamental para comprender los procesos históricos y culturales de Latinoamérica. En dicho programa sólo se hace mención de los temas que deben ser analizados a manera de propuesta, pero nunca se establece un modelo de análisis a seguir para realizar una valoración completa de la obra literaria. La bibliografía básica y complementaria de la materia sólo contiene historias de la literatura, por lo cual resulta insuficiente para cumplir con los propósitos de la misma. En cada una de las unidades, los temas propuestos deben integrarse en un estudio social, económico, político y cultural de la época a partir de la obra

¹ El programa de la materia de *Literatura Mexicana e Iberoamericana* puede consultarse en la página de la Dirección General de Incorporación y Revalidación de Estudios. <http://www.dgire.unam.mx>.

literaria, o en otros casos, se deben estudiar los rasgos estilísticos de las obras; así, es conveniente que el maestro cuente con elementos metodológicos pertinentes para cumplir con los objetivos de la materia.

De esta manera, considero que el programa de la materia de *Literatura Mexicana e Iberoamericana* de la ENP, en su octava unidad titulada *La época actual en la literatura de Iberoamérica*, constituye una oportunidad para que los jóvenes revisen la obra de Alejo Carpentier², debido a que contiene los temas y fundamentos de la corriente literaria conocida como *Realismo mágico*, y aborda *las preocupaciones sociales, culturales, étnicas y políticas*. El estudio de estos aspectos en los autores actuales es el objetivo del programa, por medio del cual se espera que el alumno *encuentre su identidad cultural y personal*³.

Como egresada de la licenciatura en Lengua y literatura hispánicas se nos enseña la importancia del estudio de la estructura en las obras literarias, pero al enfrentarnos a un objetivo como el que plantea la Preparatoria Nacional, vemos la necesidad de dar énfasis también al contexto cultural de las obras literarias.

Objetivo general

El objetivo general de este trabajo es analizar los elementos formales (estructura) y temáticos (música y artes), en “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier. Esto con el fin de integrar una propuesta que sirva como modelo para la enseñanza de la literatura en el nivel medio superior.

En consecuencia, este trabajo es un modelo de análisis para el estudio de las obras literarias en la materia de *Literatura Mexicana e Iberoamericana*. Con el esquema propuesto, el profesor podrá elegir el aspecto que desea estudiar y aplicar el esquema de análisis del capítulo correspondiente, el cual tendrá las modificaciones y adecuaciones en su aplicación de acuerdo con los intereses de los docentes y sus alumnos.

² La biografía del autor puede consultarse en el Anexo A de la presente tesis.

³ La identidad cultural y personal de los alumnos es un problema complejo e imposible de abordar sólo desde la literatura, además de ser materia de otras ciencias como la sociología o la psicología.

Marco teórico

El marco teórico del presente trabajo está basado en la teoría estructuralista como la expone Helena Beristáin en su libro de *Análisis estructural del relato literario* y en la propuesta de teoría de la narrativa según Luz Aurora Pimentel en su obra *Relato en perspectiva*⁴. Utilizo también la teoría del análisis del relato fantástico de Todorov para el estudio de los elementos fantásticos de “Viaje a la semilla”. Asimismo empleo el trabajo de Flora Ovaes. *Por las escalas musicales*, porque contiene una valoración de los elementos musicales en dicho relato, al cual daré un nuevo enfoque dentro de los objetivos de mi tesis. Para la explicación de los recursos estilísticos se consultó el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, la *Teoría literaria* de Marc Angenot y el *Compendio de literatura comparada* de Pierre Brunel. El *Diccionario de la Música* de Arthur Jacobs y el *DRAE* sirvieron para la explicación de los términos musicales.

El estructuralismo es el modelo teórico que ayuda a explicar la estructura del relato, utiliza a la lingüística como ciencia auxiliar, puesto que el relato está compuesto por una serie de convenciones lingüísticas. De acuerdo con Roland Barthes: “Para realizar un análisis estructural, hay, pues, que distinguir primero varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica (integradora)”⁵. Esto es precisamente lo que intenta el presente trabajo, distinguir las unidades que integran al relato y jerarquizar sus componentes para estudiarlos y comprender su importancia. Las unidades que integran la obra son: la historia, la sintaxis de los personajes y el discurso.

Al respecto, Barthes dice: “Según la perspectiva integradora (...), el análisis no puede contentarse con una definición puramente distribucional de las unidades: es necesario que el sentido sea desde el primer momento el criterio de la unidad: es el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia que hace de ellos unidades.”⁶ Por lo anterior, entendemos que el describir la conformación de las unidades del relato no es más que el primer nivel del análisis, puesto que debemos decir cómo se integran entre sí y llegar a una interpretación del discurso.

Hasta aquí, el estructuralismo parece ser una herramienta funcional, sin embargo

⁴ Ambas obras no se contraponen, sino que complementan el estudio. La teoría de Pimentel necesita del estudio de la estructura del relato para llegar a la interpretación del mismo a partir de la llamada perspectiva literaria.

⁵ Roland Barthes. *Análisis estructural del relato*. México, Coyoacán, 2004, p.11.

⁶ Roland Barthes. *Op. Cit.* p. 12.

esta teoría, después de haber sido aplicada a innumerables relatos mostró sus límites: "...un gran número de funciones cardinales; muchas no pueden ser manejadas por los análisis que acabamos de citar y que han trabajado hasta hoy con las grandes articulaciones del relato."⁷ Surge así la necesidad de buscar nuevos modelos de análisis que ayuden a cumplir con los objetivos de esta tesis como la perspectiva del lector ante la obra: "Como sabemos, en la comunicación lingüística, *yo* y *tú* se presuponen absolutamente uno al otro: del mismo modo, no puede haber relato sin narrador y sin oyente (o lector). Esto es quizá, trivial y, no obstante está mal explotado."⁸ Con lo anterior se justifica la integración del estudio del punto de vista del lector de la obra, problema estudiado en el cuarto capítulo.

Los elementos extrínsecos de la obra, esto es, las motivaciones personales del autor, la época en que la ubicamos, el mensaje cultural al que remite, en fin, los motivos también deben ser estudiados:

La narración no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza: más allá del nivel <<narracional>> comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc). Así la lingüística se detiene en la frase, el análisis del relato se detiene en el discurso: inmediatamente después hay que pasar a otra semiótica.⁹

De esta manera se justifica el estudio de los aspectos culturales de la obra, para llegar a la interpretación del relato y ver la estructura que lo integra, esto es, para tratar de interpretar el código en que está escrita la obra.

Con la aplicación del análisis estructural, se podrá comprender cómo está conformado el relato y a partir de este análisis el profesor verá las diferentes vías de estudio que le ofrece la obra. Cuando se conoce la estructura, podremos decir con seguridad que la obra ofrece algo digno de ser analizado, este es el propósito del análisis estructural: ser una herramienta que ofrece un panorama para que el profesor vea la obra en toda su extensión, sepa cómo está hecha y posteriormente escoja, entre todos los caminos que ofrece, con cuál desea trabajar. Es muy importante señalar que la teoría estructuralista contiene varios modelos de análisis e interpretación, por ello en esta tesis se hace un estudio de los aspectos que en los distintos modelos estructuralistas coinciden: las funciones, el espacio y los

⁷ *Ibidem*, p.19.

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 29.

personajes. Aunque cabe señalar que se trata de aplicar las herramientas estructuralistas que sirvan específicamente al estudio de este relato en particular.¹⁰

Ahora veamos el esquema de cada uno de los capítulos.

El primer capítulo es el estudio de los aspectos estructurales del relato. El método utilizado es el estructuralismo (como ya se mencionó) y el modelo es el propuesto por Helena Beristáin. En este capítulo se examina la estructura del relato mediante el estudio del nivel de las funciones, dividido a su vez en diegético (que se refiere al estudio de los procesos de inauguración, realización y clausura) y extradiegético (conformado por las unidades distributivas: “nudos”, “catálisis”, “índices” e “informaciones”). También se estudia la llamada “secuencia de hechos” correspondiente a las acciones realizadas durante el relato y la “secuencia elemental”, donde se explica la duración de los hechos.

El segundo capítulo se refiere al espacio. Como modelo de análisis se utiliza la propuesta de Luz Aurora Pimentel en su libro *Relato en Perspectiva*, pues ofrece una metodología que no se contrapone al análisis estructural. Incluso se podría decir que es otro punto de vista sobre éste. La principal diferencia radica en que es más específico el estudio del espacio como lo propone Pimentel. En este capítulo, las directrices del estudio son la llamada dimensión espacial, que explica la conformación de la organización del espacio y el lugar donde se desarrollan las acciones, y los sistemas descriptivos: *taxonómico*, *espacial*, *temporal* y *cultural*, así como la dimensión icónica que define la relación del espacio con los personajes y con la historia.

El tercer capítulo versa sobre el estudio del personaje, utilizando el modelo de Luz Aurora Pimentel antes citado, el cual incluye el estudio de la individualidad e identidad del personaje, que se refiere a las características (morales, psicológicas etc.); el ser y el quehacer del personaje, donde se explica el por qué de las acciones del personaje, así como la estructura de su discurso; la identidad física y moral del personaje, es decir, la imagen que nos hacemos del personaje mediante las descripciones del narrador y el entorno, y la implicación y explicación del personaje que expresan la relación de éste con el espacio.

El cuarto capítulo estudia la perspectiva, considerando los distintos puntos de vista del narrador y el lector. En él se explican las elecciones y los juicios que aquél hace y cómo

¹⁰ Por ejemplo, Helena Beristáin estudia el plano de la historia y el plano del discurso. Roland Barthes estudia de la lengua del relato, las funciones, las acciones, la narración y el sistema del relato. Tzvetan Todorov analizó el relato como historia, donde incluye varios aspectos: la lógica de las acciones, los personajes y sus relaciones, el tiempo del relato y los modos del relato. Por otra parte, Luz Aurora Pimentel se centra en el estudio de la temporalidad.

son parte del proceso comunicativo entre la obra y el lector. Además, se examina una encuesta que se realizó a estudiantes de bachillerato para conocer los intereses y deficiencias que tienen ante la lectura de este relato¹¹. Es un ejercicio de interacción que propone nuevos puntos de vista sobre la obra. enfoca al narrador como alguien importante en el proceso de lectura e integra a los lectores, sus intereses y opiniones acerca de ella. Todo en relación con los objetivos de la materia de *Literatura Mexicana e Iberoamericana*: “Se pretende... que el alumno, aficionado a la buena literatura, siga leyendo obras iberoamericanas para observar en ellas cómo los autores plasman sus preocupaciones sociales, culturales, étnicas y políticas en su afán por entender mejor su entorno y su propio yo.”. A partir de esos intereses se propone un nuevo enfoque para estudiar una obra desde todos los aspectos que la integran.

El quinto y último capítulo de este trabajo presenta un estudio referente a la música y las artes en el relato. El aparato teórico estará fundamentado en la propuesta de análisis de *literatura comparada*.¹² En este capítulo se ejemplifica una de las posibilidades de interacción de los aspectos culturales con los literarios y se muestra cómo pueden ser estudiados y valorados en el análisis de una obra narrativa. Se estudia la música como tema y su relación con la diégesis en el relato, la posibilidad de una relación de la estructura con una pieza musical, así como un segundo plano de interpretación de la obra desde esta significación musical. También se establece la comparación de tres pinturas con algunas acciones en el relato y de manera somera, la mención de la arquitectura en el relato.

También es importante mencionar que no se han hecho estudios recientes de la obra del autor. Dentro de los últimos encontramos *El realismo maravilloso* de Irlemar Chiampi publicada de 1983, *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera*. En este libro Yolanda Izquierdo estudia la importancia de la ciudad cubana en la narrativa de ambos autores e integra la música, la historia y la arquitectura de la Habana como aspectos importantes de las obras literarias de los autores. Selena Millares, profesora de la Universidad de Madrid, publicó en el 2004 un libro titulado *Alejo Carpentier*, un estudio biográfico del autor y los temas de su literatura. Fuera de esos libros no se conoce nada reciente acerca del autor.

Por lo anterior considero que es importante realizar un trabajo sobre el cuento de

¹¹ Se seleccionaron 30 alumnos de tercer año de bachillerato, quienes leyeron el relato y contestaron una encuesta que ayudó a determinar los problemas que enfrentan en su lectura.

¹² También llamado análisis intercultural y estética comparada.

Carpentier, para que los jóvenes redescubran y valoren su obra y dar continuidad a los estudios acerca de los temas en su narrativa, entre los cuales destaca su análisis sobre el mestizaje y los aspectos culturales, no sólo de Cuba, sino de toda Latinoamérica. En su literatura lo *real maravilloso* está en todas partes, proviene de lejanas tierras, tanto europeas como africanas, y se funde en América. Por ello un texto como “Viaje a la semilla” sirve como ejemplo para cumplir con los objetivos de la materia en cuanto a hacer reflexionar al alumno sobre su entorno y crear su identidad.

Sólo resta decir que espero que este trabajo sea un aliciente para que el autor sea leído y estudiado, puesto que fue uno de los escritores que han analizado al continente Americano desde muchos de sus ángulos. Carpentier, amante de América, para él una *eterna nebulosa*.

Seamos pues como Juan Romero, Juan Indiano que recorre el *Camino de Santiago* para entender su identidad.

*¡Ánimo, pues, caballeros,
 Animo, pobres hidalgos,
 Miserables, buenas nuevas,
 Albricias, todo cuitado.
 Que el que quiere partirse,
 A ver este nuevo pasmo,
 Diez naves salen juntas,
 De Sevilla este año...!*

Arriba, es el Campo Estrellado, blanco de galaxias.¹³

¹³ Carpentier, Alejo. *Guerra del tiempo, El acoso y otros relatos*. México, Siglo XXI, 2000, p. 79.

CAPÍTULO I: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE “VIAJE A LA SEMILLA”

1.1 Consideraciones generales

El presente capítulo corresponde al análisis de la estructura de la obra. Decidí iniciar el trabajo con el análisis estructural, porque éste ayuda a tener una buena comprensión del relato: “El texto tiene un comienzo y fin, así como una organización interior gracias a la que se transforma, en el nivel sintagmático, en una totalidad estructural. Lotman analizó el concepto de texto en términos de 1. de expresión, 2. de delimitación, 3. de estructura.”¹⁴ El estructuralismo es una herramienta para la explicación de la organización del relato, la cual constituye el esqueleto de la obra, por lo que no debe dejarse de lado su análisis: sin el conocimiento de la misma es imposible apreciar los elementos indispensables para comprender la composición del relato: la trama, la temporalidad, los personajes y el contexto cultural. Es trabajo poco cuidadoso aplicar vías de análisis al relato sin antes haber analizado la estructura, ya que las interpretaciones personales de la obra pueden no tener sustento teórico o resultar solamente una orientación emotiva del lector, pero inexistente en ella.

Escogí como marco teórico la obra de Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, ya que después de una exhaustiva búsqueda por los textos estructuralistas (como Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*; Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* y; Genette, *Ficción y dicción*) Beristáin es quien logra sintetizar la corriente estructuralista de forma clara para los hispanohablantes. Además, los teóricos actuales como Luz Aurora Pimentel (en cuya teoría fundamento gran parte de este trabajo), utilizan el modelo propuesto por Beristáin para iniciar el análisis del relato. En Beristáin se logra la comprensión y aplicación del estructuralismo en la literatura.

¹⁴ Mihály Szegedi. “El texto como estructura y construcción”, en *Teoría literaria*. Marc Angenot y Jean Bessière. México. Siglo XXI, 1993, p. 209.

Según Beristáin, un relato se compone de dos elementos: la historia y el discurso. En cuanto a la historia, ésta se divide en dos niveles¹⁵. Para los objetivos de este escrito sólo consideraré algunos aspectos del primer nivel que ayuden a clarificar la estructura del relato:

1. Primer nivel de las funciones
2. Nivel extradiegético¹⁶
3. Elementos fantásticos¹⁷
4. Unidades distribucionales (nudos y catálisis)
5. Unidades integrativas (informaciones)

Retomo el llamado *primer nivel* de la narración, de acuerdo con la teoría mencionada, puesto que en él se estudia la diégesis, esto es, la historia y su conformación a partir de las llamadas *unidades distribucionales e integrativas*, las cuales son, en palabras de Greimas: “la construcción del simulacro de verdad”¹⁸, es decir, la construcción de una realidad literaria a partir de las acciones e informaciones.

Este nivel corresponde a la morfología narrativa, dicho en otras palabras, la forma de la narración. El objetivo es identificar las unidades distributivas, a saber: los nudos (las acciones en el relato), las catálisis (los pensamientos, las percepciones), los índices (detalles sobre el físico y la psicología de los personajes) y las informaciones (datos históricos y ubicación temporal y espacial). Pero veamos más detalladamente cómo define Beristáin estos conceptos.

“Los nudos (núcleos o funciones cardinales o motivos asociados). Constituidos esencialmente por verbos de acción.”¹⁹ Ellos son los encargados de dar a conocer al lector las acciones que ocurren dentro de la obra, tanto las principales como las secundarias.

“Las catálisis, que ocupan el espacio narrativo entre los nudos... y que se construyen con verbos de acción en los ‘modos de hipótesis’ que son acciones puramente discursivas; o en los modos de lo real cuando son acciones menudas que detallan otras acciones.”²⁰ Explican la forma en que las acciones se realizan, los pensamientos de los personajes o detallan los lugares, también forman parte de la descripción en el relato.

¹⁵ Véase Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato*. México, Limusa-UNAM, 1997. pp. 27- 72.

¹⁶ Este inciso lo retoma la autora de Gerard Genette. Véase Beristáin. *Op. Cit.* pp. 31-32.

¹⁷ El estudio de este aspecto en el relato no pertenece al modelo de análisis de Beristáin, sino a la teoría de Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Coyoacán, 1994.

¹⁸ Helena Beristáin. *Op. Cit.* pp. 29.

¹⁹ *Ibidem.* pp. 34-35.

²⁰ *Ibidem.* p. 35.

“Los índices son unidades semánticas que <remiten a una funcionalidad del ser>, a un carácter, un sentimiento, una atmósfera psicológica [...] Tienden a describir, a definir tanto a las personas como a los objetos. Permiten al lector identificar, a partir de sus conocimientos del mundo, las características físicas o psicológicas de los protagonistas.”²¹ Son referencias acerca de los personajes o las cosas que conforman el universo narrativo, ayudan al lector a distinguir a un personaje de otro o una atmósfera en particular.

“Las informaciones procuran los datos con los que se organiza la realidad del referente y que, al aparecer dentro del discurso conforme a otra organización que en él le es propia, ofrecen al lector la ilusión de verdad y le permiten evocar seres, espacios, objetos etcétera posibles.”²² Son otro tipo de índices, pero son una referencia a la historia, o lugares reales, ayudan a dar verosimilitud a la obra. En la literatura de Alejo Carpentier son de gran importancia, puesto que en todas sus novelas históricas las informaciones son fuente de la historia; en el presente relato ayudan a ubicar al lector en la época donde se desarrolla: el siglo XIX.

La forma en que están organizadas las acciones en el relato pertenece a este mismo primer nivel y se explica a través de la *función* y la *secuencia*, que en palabras de la autora se define de la siguiente manera: “El encadenamiento lógico de estas relaciones señala en el relato un <trayecto>; el que corresponde a <las elecciones> que los personajes, en el curso de la historia, están fatalmente sometidos.”²³ Dicho en otras palabras, la *función* y *secuencia* es el orden en que aparecen las acciones o nudos en el relato.

Como se puede observar, todo este nivel se refiere a la diégesis, es decir, la historia, su distribución e integración. Ahora pasemos a la aplicación de esta teoría para evaluar los resultados del estudio del primer nivel.

²¹ *Ibid.*, p. 43.

²² *Idem.*

²³ *Ibid.*, p. 55.

1.2 Aplicación

En el presente inciso se estudiarán la diégesis del relato, así como las características formales del mismo que se refieren al *nivel extradiegético*, para iniciar con el análisis de las *unidades distribucionales* (los nudos y las catálisis) y de las *unidades integrativas* (índices e informaciones), de las cuales sólo analizaré las informaciones.²⁴

1.2.1 Primer nivel de las funciones

Con este nivel, llamado de las *funciones*, inicia el análisis de toda obra literaria, pues en él se hace referencia a la historia: “Es decir: la obra literaria establece una realidad autónoma y distinta de la del referente, una realidad que se basta a sí misma pero que mantiene, en diversos grados, una realidad con la referencialidad, puesto que utiliza los datos que proceden de una cultura dada [...] aunque los reorganiza en atención a otras consideraciones...”²⁵ Dicho de otra manera, en este nivel debemos contar la trama del relato porque ésta es la realidad autosuficiente de la que hablamos. En “Viaje a la semilla”, la historia trata del recuento de la vida del marqués Marcial, desde el momento de su muerte hasta su regreso al vientre materno.

Con la narración de la trama podremos seguir el análisis del relato: “El acto de la narración guarda la distancia temporal mínima (dentro del relato) respecto de los actos narrados y, además, es con relación a este nivel (de la narración primaria o primer grado) como “se definen las anacronías como tales”. [...] es decir, este nivel funciona como un punto de partida o de apoyo para los otros niveles”.²⁶ En el relato este llamado punto de partida es la historia secundaria de los obreros, porque ella sirve de introducción a la historia principal: la vida de Marcial.²⁷

²⁴ Los índices correspondientes a los pensamientos del personaje se estudiarán con detenimiento en el capítulo III.

²⁵ *Ibid.*, pp. 29-30.

²⁶ *Ibid.*, p. 31.

²⁷ Véase Alejo Carpentier. “Viaje a la semilla”. *Guerra del tiempo, El acoso y otros relatos*. México, Siglo XXI, 2000, pp.13-14.

1.2.2 Nivel extradiegético

Este nivel es la organización del relato tanto en la diégesis, como en aquello que se refiera a la participación del narrador. Organiza al relato en acciones y funciones: “El nivel “extradiegético”, que atañe a la narración de las acciones del nivel diegético y es exterior a los hechos que en éste ocurren pues el narrador (la “voz”) no participa en ellos.”²⁸

Podemos señalar que en “Viaje a la semilla” existe un narrador omnisciente en tercera persona, conocedor de los hechos antes de que éstos sucedan, quien describe detalladamente los ambientes, pero no participa en la acción.²⁹

Con respecto a la temporalidad, se observa una construcción temporal de retroceso en la historia principal, donde, aunque el tiempo está corriendo de presente a pasado, la naturalidad con que los personajes viven este proceso hace que el lector acepte como verosímil la alteración temporal.

En cuanto a la secuencia, existen dos historias en este relato: la principal se refiere a la historia del marqués Marcial, y la secundaria, a los obreros que están demoliendo la casa donde sucede la historia principal.

El relato inicia con la descripción de la demolición de una casa antigua, donde un viejo es cuestionado por unos obreros acerca de por qué está allí. Hasta aquí, parte de la historia secundaria. Ésta funciona como apertura a la historia principal. Después este viejo reconstruye la casa demolida, con lo cual inicia la historia principal y la alteración de la temporalidad. La historia de los obreros sirve como cuadro introductorio, ayuda a ubicar al lector en un tiempo actual y también funciona para resaltar la alteración del tiempo, porque el lector inferirá más adelante que la historia del marqués sucede en un tiempo lejano y anterior al cuadro inicial de los obreros.

La historia principal finaliza con el regreso del protagonista al vientre materno, así como de los demás habitantes y materiales de la casa a su origen.

La historia secundaria concluye hacia el final del relato, cuando los obreros retornan al lugar del trabajo y se dan cuenta de que la casa y los escombros han desaparecido, por lo que se quejan ante el sindicato.

²⁸ Helena Beristáin. *Op. Cit.* pp. 31-32.

²⁹ En el capítulo IV se analizará detalladamente al narrador.

1.2.3 Elementos fantásticos

Antes de estudiar los elementos fantásticos en el relato, definamos el concepto de lo *real maravilloso* del que parte Alejo Carpentier. De acuerdo con Gonzalo Celorio: “Según las tesis carpenteriana, en América lo maravilloso se suscita de manera objetiva en la propia realidad gracias a la fe de la colectividad en el milagro, mientras que en Europa es el resultado de la inventiva personal del escritor y tiene, por tanto, un carácter fantasioso y necesariamente subjetivo.”³⁰

El *Realismo Mágico* tiene sus orígenes hacia 1940: “La constatación de un vigoroso y complejo fenómeno de renovación ficcional, brotado entre los años de 1940 y 1965, generó el afán de catalogar sus tendencias y encasillarlas bajo una denominación que significase la crisis del realismo que la nueva orientación narrativa ostentaba.”³¹

La definición de este concepto podría ser la siguiente: “Así, el realismo mágico vino a ser un hallazgo crítico-interpretativo, que cubría, de un golpe, la complejidad temática (que era realista de un modo distintivo) de la nueva novela y la necesidad de explicar el pasaje de la estética realista-naturalista a la nueva visión (“mágica”) de la realidad.”³²

La coincidencia de la llamado *fantástico* y lo *real maravilloso* reside en la alteración de alguno de los aspectos narrativos como: tiempo, espacio, personajes etc.

Así, lo que para los escritores europeos es fantasía, para los americanos es parte de la cotidianidad de lo maravilloso: sin embargo, surge la pregunta de cómo estudiar estos elementos maravillosos en el relato, por lo que he recurrido al modelo de análisis de Todorov referente a la literatura fantástica, porque él establece modelos de análisis que pueden ser aplicados a todas las obras de este subgénero llamado *fantástico* o *de lo real maravilloso*.

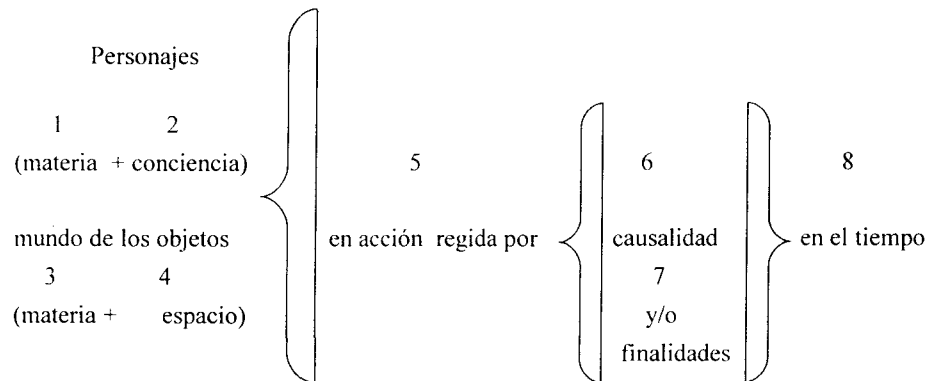
Uno de los elementos que se relaciona con lo anterior es la transgresión del tiempo por la intromisión de un personaje inesperado, en este caso el viejo. Todorov señala: “Cada uno de los temas de lo fantástico se define como la trasgresión de uno o más de los ocho elementos constitutivos del esquema.”³³

³⁰ Gonzalo Celorio. *De lo real maravilloso americano*. México, UNAM, 2004. p.12.

³¹ Irlomar, Chiampi. *El realismo maravilloso*. Venezuela, Monte Ávila, 1983. p. 21.

³² Irlomar, Chiampi. *Op. Cit.* p. 21.

³³ Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Coyoacán, 1994, p. 83.



En el caso de este relato, los elementos del esquema alterados en cuanto a los personajes son la materia y la conciencia. Para el personaje principal primero está el mundo de la conciencia antes que el mundo de la materia, es decir, la forma como vive dentro de la narración está regida por sus pensamientos más que por sus acciones, y la alteración radica en la existencia de una temporalidad en retroceso que el personaje vive con cierta naturalidad. El nivel 8, referente a la temporalidad, es el que sufre más alteraciones como mencionamos anteriormente, y es una de las características principales de “Viaje a la semilla”, porque a partir de la alteración de este nivel existe una estructura literaria de retroceso que se mantiene durante todo el relato. Por lo tanto, de acuerdo con la teoría de Todorov, podemos decir que esta narración se encuentra en el campo de lo fantástico. Sin embargo, debe establecerse el relato como perteneciente al *realismo mágico*: “...Carpentier hace derivar lo maravilloso de una alteración inesperada de la realidad, que es *percibida* por el creyente en el milagro con un *espíritu exaltado*, (...).”³⁴ Considero importante señalar que tanto la corriente de lo fantástico, como el *realismo mágico*, una perteneciente a la concepción europea desde la perspectiva de Todorov, y la otra latinoamericana, comparten características en común que pueden ser estudiadas a partir de la teoría de Todorov, como habíamos mencionado al inicio de este inciso.

³⁴ Alejo Carpentier. *Op. Cit.* p. 12.

1.2.4 Unidades distribucionales (nudos y catálisis)

Las unidades distribucionales son los nudos y las catálisis. Los nudos son aquellas oraciones que están constituidas esencialmente por los verbos de acción. Por otra parte, “Las catálisis: <aparecen como extensiones descriptivas> que se efectúan en el desarrollo de los nudos”.³⁵ Son una forma de explicar la secuencia de las acciones y los modelos descriptivos que utiliza el autor. A partir del encadenamiento de nudos y catálisis podemos entender la estructura del relato.³⁶

Nudos y catálisis

Los nudos en el relato son 150, por lo que podemos considerarlo una narración dinámica, puesto que en ella ocurren muchas acciones; sin embargo, es importante también mencionar el número de catálisis: 170, demostrando así que la narración es sumamente descriptiva y marcada de una ambientación particular, donde el narrador se explaya continuamente en la narración. Entonces no sólo las acciones conforman la parte importante del relato, también la información que ofrece el narrador acerca de los pensamientos del personaje y la descripción de los lugares conforma la estructura del relato y no debe dejar de ser valorada en este cuento en particular.

Beristáin dice al respecto: “Los nudos guardan en cambio con las catálisis, una relación de implicación simple, no recíproca: la existencia de la catálisis implica necesariamente la del nudo, pero no a la inversa, porque las catálisis puede ser simples descripciones.”³⁷

En la narración, podemos observar que los nudos no sólo pertenecen al campo de las acciones del personaje principal, también se extienden en forma descriptiva por el uso del tiempo en retroceso y son parte de la reconstrucción de los ambientes donde se desarrolla la historia.

³⁵ Helena Beristáin. *Op. Cit.* p. 39.

³⁶ Los nudos catálisis del relato pueden consultarse en el Anexo B de la presente tesis.

³⁷ *Ibidem.* p. 47.

Los nudos en el relato se subdividen en los que narran la historia secundaria. (referente a los obreros, del nudo 1 al 6) y la historia principal (que da cuenta de la vida de Marcial, del nudo 7 al 143). En la historia principal, encontramos a unos obreros que están demoliendo una casa antigua y de pronto, aparece un viejo al que preguntan qué desea. No obtienen respuesta y se retiran del lugar porque ha terminado la jornada, hasta aquí el inicio de la historia secundaria. Después, ésta se interrumpe y se da inicio a la historia principal, desarrollada a lo largo del relato, para finalizar con la conclusión de la historia de los obreros en el último apartado, donde encuentran terminado el trabajo y van a quejarse al sindicato. Posteriormente van a sentarse a una banca y uno de ellos comienza a contar la historia de una marquesa, que los demás no escuchan. Hasta aquí la secuencia de la historia secundaria.

La historia principal pertenece al recuento de la vida del marqués Marcial. Inicia cuando éste despierta de la muerte y finaliza con su regreso al vientre materno, de ahí el título. Con el regreso de Marcial al vientre de su madre, los demás elementos que componen el espacio narrativo también se reintegran a su origen.

En síntesis, la secuencia de hechos de la historia principal es la siguiente:

1. La demolición de la casa: “Ya habían descendido las tejas, cubriendo los canteros, muertos con su mosaico de barro cocido. Arriba los picos desprendían piedras de mampostería, haciéndolas rodar por canales de madera, con gran revuelo de cales y de yesos”³⁸
2. La reconstrucción hecha por un personaje misterioso: “Entonces el negro viejo, que no se había movido, hizo gestos extraños, volteando su cayado sobre un cementerio de baldosas. Los cuadrados de mármol, blancos y negros, volaron a los pisos, vistiéndole la tierra. Las piedras, con saltos certeros, fueron a cerrar los boquetes de las murallas.”³⁹

³⁸ Alejo Carpentier. *Op. Cit.* p. 13.

³⁹ *Ibidem.* p. 14.

3. El despertar de la muerte del personaje principal don Marcial: “Don Marcial pulsó un teclado invisible y abrió los ojos”⁴⁰
4. La muerte de la marquesa Mercedes: “Transcurrieron meses de luto, ensombrecidos por un remordimiento cada vez mayor. Al principio, la idea de traer una mujer a aquel aposento se le hacía casi razonable.”⁴¹
5. La vida conyugal con la marquesa Mercedes: “Cada noche se abrían un poco más las hojas de los biombos, las faldas caían en rincones menos alumbrados y eran nuevas barreras de encajes. Al fin la marquesa sopló las lámparas. Sólo él habló en la oscuridad.”⁴²
6. Fiesta por la minoría de edad de don Marcial: “Y hubo un gran sarao, en el salón de música, el día en que alcanzó la minoría de edad. Estaba alegre, al pensar que su firma había dejado de tener un valor legal, y que los registros y escribanías, con sus polillas, se borraban de su mundo.”⁴³
7. Ingreso de Marcial a la vida escolar: “Marcial quiso ingresar en el Real Seminario de San Carlos.”⁴⁴
8. Niñez del personaje: “Una mañana en que leía un libro silencioso, Marcial tuvo ganas, súbitamente, de jugar con los soldados de plomo que dormían en sus cajas de madera.”⁴⁵
9. Muerte del padre de Marcial: “Llegaban hombres vestidos de negro, portando una caja con agarraderas de bronce.”⁴⁶

⁴⁰ *Ibid.* p. 15.

⁴¹ *Ibid.* p. 16.

⁴² *Ibid.* p. 17.

⁴³ *Ibid.* p. 19.

⁴⁴ *Ibid.* p. 21.

⁴⁵ *Ibid.* p. 23.

⁴⁶ *Ibid.* p. 24.

10. Regreso al vientre materno:

Hambre. sed, calor, dolor, frío. Apenas Marcial redujo su percepción a la de estas realidades esenciales, renunció a la luz que ya le era accesoria. Ignoraba su nombre. Retirado el bautismo, con su sal desagradable, no quiso ya el olfato, ni el oído, ni siquiera la vista. Sus manos rozaban formas placenteras. Era un ser totalmente sensible y táctil. El universo le entraba por todos los poros. Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosas y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría. El cuerpo, al sentirlo arbozado con su propia sustancia, resbaló hacia la vida.⁴⁷

Lo anterior muestra que existen diez acciones principales con las cuales podemos resumir la historia y se evidencia que es una secuencia organizada por sucesión continua; es decir: "... cuando, en una serie, es constante la alternancia de uno y otro proceso."⁴⁸ Sin embargo, cada una de las acciones que conforman el relato contiene un gran número de catálisis discursivas. Así, insertas en las acciones del relato las catálisis interactúan con los nudos para conformar la estructura del cuento. Dicho en otras palabras, en este caso en particular no podemos separar las catálisis de las acciones para explicar la construcción temporal en retroceso, se requiere de ellas para establecer las variaciones temporales, las cuales integran el universo narrativo.

Las funciones de las catálisis en el relato son las siguientes:

1. Descripción del ambiente. "El aire se hizo más fresco, aligerado de sudores, blasfemias, chirridos de cuerdas, ejes que pedían alcuizas y palmadas en torsos pringosos."⁴⁹
2. Aclaraciones acerca de la reconstrucción de la casa del personaje principal. "Los cuadrados de mármol, blanco y negro, volaron a los pisos, vistiendo la tierra."⁵⁰
3. Informaciones sobre el estado de ánimo de los personajes. "Don Marcial no se

⁴⁷ *Ibid.* p. 27

⁴⁸ Helena Beristáin. *Op. Cit.* p. 59.

⁴⁹ Alejo Carpentier. *Op. Cit.* p.14.

⁵⁰ *Ibidem* p.14.

sentía bien.”⁵¹

4. Reiteraciones temporales. “Transcurrieron meses de luto.”⁵²
5. Pensamientos, deseos e interrogantes del personaje. “Marcial hubiese querido tener pies que llenaran tales botas.”⁵³
6. Recursos estilísticos. “Los minutos sonaban a *glissando* de naipes bajo el pulgar de un jugador.”⁵⁴

1.2.5 Unidades integrativas

Las unidades integrativas son los índices o indicios e informaciones, o en palabras de Roland Barthes, informantes: “Los indicios implican una actividad de desciframiento: se trata para el lector de aprender a conocer un carácter, una atmósfera, los informantes proporcionan un conocimiento ya elaborado...”⁵⁵ A continuación, el análisis se centrará en las informaciones.

Datos históricos

En cuanto a las informaciones de la época en la que se desarrolla la historia, tenemos que no había alumbrado eléctrico, se nos habla de la época de las capellanías, en La Habana, Cuba⁵⁶, donde Don Marcial era un marqués de una de estas instituciones político-sociales.

Otra información importante es la que se refiere a la existencia de las murallas como lugar de prostitución. El cuento relata lo siguiente: “Varias veces, andando pronto, inquieto el corazón, había ido a visitar a las mujeres que cuchicheaban, detrás de puertas azules, al

⁵¹ *Ibidem*, p.16

⁵² *Idem*

⁵³ *Ibidem*, p. 25

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ Roland Barthes. *Análisis estructural del relato*. México, COYOACÁN, 1996, pp. 16-17.

⁵⁶ El editor del libro *Guerra de tiempo, el acoso y otros relatos*. Siglo XXI. Dice en la contraportada: Todos los cuentos parten de realidades concretas. Tal vez sólo “Viaje a la semilla” sea la excepción. Con este brillante relato Carpentier logra reconstruir la Habana Colonial...

pie de las murallas.”⁵⁷ Algunas crónicas del siglo XVII nos dicen que alrededor de las murallas se reunían personas con el fin de encontrar remedio a su lascivia: “Las crónicas del siglo XVII refieren la existencia de cuarterones <<infectos>> en La Habana, alrededor de las murallas, frente a los cabildos, cerca de las zonas comerciales, donde se daban cita <<todas las manifestaciones de la lascivia africana, mongólica o caucásica para dar paso a la lujuria de una población trashumante de piratas y contrabandistas, marineros y soldados>>”⁵⁸ por lo que podemos concluir que el lugar de la murallas era un sitio de prostitución en La Habana, dato que también nos permite ubicar a esta ciudad como el lugar donde se desarrolla el relato.

Es posible también determinar la época a partir de los datos relacionados con la música. De acuerdo con *La música en Cuba* de Alejo Carpentier, no es sino hasta el siglo XIX, en el año de 1810, cuando llega el primer piano a Cuba: “En 1810, un primer pianoforte, traído de París, hizo una sensacional aparición en Santiago de Cuba.”⁵⁹ También podemos mencionar que la música de *vals* se puso de moda en Hispanoamérica durante el siglo XIX.

Otro dato importante es la melodía Trípili-Trápala de la que se da cuenta en el relato: “Marcial, que estaba requebrando atrevidamente a la de Campoflorido, se asomó al guirigay, buscando en el teclado, sobre bajos falsos, la melodía del Trípili-trápala.”⁶⁰ La pieza es una contradanza popular cubana del siglo XIX, también de acuerdo con *La música en Cuba*: “El baile popular de principios del siglo XIX era el crisol donde se fundieron, al calor de la invención rítmica del negro, los aires andaluces, los boleros y coplas de la tonadilla escénica (hay canciones y *sones* actuales que recuerdan compases del *Trípili trápala* de *Los maestros de la Raboso*)...”⁶¹ Por todo lo anterior podemos afirmar que la narración se desarrolla en la ciudad en Cuba durante el siglo XIX. Es importante saber esto en la medida que ayuda al lector a construir una imagen más definida y, por lo tanto, a comprender mejor el ambiente y disfrutar más la obra.

⁵⁷ Alejo Carpentier. *Op. Cit.* p.22.

⁵⁸ Francisco Figueras. *Cuba y su evolución colonial*. La Habana, Cenit, 1960, p. 284.

⁵⁹ Alejo Carpentier. *La música en Cuba*. México, Siglo XXI, 1987, p. 284.

⁶⁰ Alejo Carpentier. *Guerra del tiempo el acoso y otros relatos*. México, Siglo XXI, 2000, p. 19.

⁶¹ Alejo Carpentier. *La música en Cuba*. México, Siglo XXI, 1987, p. 322.

1.3 Conclusión

A manera de conclusión del presente capítulo, podemos decir lo siguiente: "Viaje a la semilla" es un cuento que contiene dos historias: la primera historia (definida como secundaria) se refiere a la demolición de una casa, la historia principal a la vida en retroceso del marqués Marcial. La historia secundaria sirve como introducción al ambiente de la principal; a partir de la aparición del viejo en el lugar donde suceden los hechos, se desarrolla el segundo relato, que inicia con la resurrección de Marcial y culmina con el regreso al vientre materno. En este punto, el relato regresa a la primera historia de los obreros y se conecta con la principal, mediante el relato de la historia de la marquesa que recuerda un obrero.

Coexisten dos tiempos: el lineal perteneciente a la historia de los obreros y el tiempo en retroceso, que es fundamental para el desarrollo de la historia principal. La narración cumple con la secuencia elemental de apertura, desarrollo y desenlace en ambas historias.

Hay un proceso regenerativo que va de muerte a vida y culmina con el regreso al vientre materno y el restablecimiento de la vida de la madre.

Es posible sugerir que el cuento es una visión literaria del problema trascendental del origen y fin de las cosas a partir de la historia de un solo hombre: Marcial, quien representaría a todos los hombres en busca de su origen.

CAPÍTULO II: EL ESPACIO

2.1 Consideraciones generales

Una vez analizada la estructura general del relato a partir del modelo propuesto por Helena Beristáin, analizaremos el espacio, utilizando como aparato teórico la propuesta de Luz A. Pimentel en su libro *Relato en perspectiva*.

En este capítulo se estudiará cómo se conforma el espacio a partir de la descripción. la autora utiliza el término de *sistemas descriptivos*, los cuales define de la siguiente forma: “Son entonces los sistemas descriptivos —es decir, una red significativa de interrelaciones léxicas y semánticas determinada por uno o varios modelos de organización— los que como una criba seleccionan, organizan y limitan la cantidad de detalles que habrán de incluirse.”⁶²

En el presente capítulo analizaré los siguientes sistemas descriptivos:

1. De tipo taxonómico
2. De tipo espacial
3. De tipo temporal
4. De tipo cultural
5. Dimensión icónica

La dimensión espacial, como su nombre lo indica, se refiere a los lugares donde habitan los personajes. El espacio es lo que delimita sus acciones, el lugar en donde se desenvuelven. Pero para que dicho espacio exista tanto en el universo narrativo como en la mente del lector, es necesario que el autor construya los escenarios, lo que Pimentel llama sistemas descriptivos. Para Pimentel la descripción del espacio es la forma como el autor crea los lugares donde se desarrolla el relato:

En general, el nombre del objeto a describir —mismo que inmediatamente se constituye como *tema* descriptivo— se enuncia, anunciando así el inicio de la descripción; luego, el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, partes y/o los “detalles” que van “dibujando” el objeto. Esa serie es, en principio ilimitada; se pueden ofrecer uno o mil detalles para construir la “imagen” de un lugar, de

⁶² Luz A. Pimentel. *Relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 2002. p. 25.

un objeto o de un personaje...⁶³

La descripción generalmente está basada en los *modelos descriptivos*, que ella explica de la siguiente forma.

...los modelos pueden ser de modelo [*sic*] lógico-lingüístico como el de las dimensiones (dentro, fuera, encima, debajo, arriba, abajo, al centro, al fondo, a la izquierda, a la derecha); de tipo taxonómico, (las distintas partes de un árbol, de una planta, del cuerpo humano); espacial, (entre otros, el modelo taxonómico dimensional de las tres dimensiones: verticalidad/horizontalidad/prospectividad); temporal, (las horas del día, las estaciones del año), o cultural, (el modelo de pintura que permite describir un lugar como si fuera un cuadro; modelos arquitectónicos, musicales...).⁶⁴

Así, en este capítulo estudiaremos el espacio y la confirmación de estos modelos descriptivos en el relato. A partir de la organización de la descripción surge un nuevo concepto teórico al que Pimentel llama: "dimensión icónica", de la que probaremos su existencia en el relato.

La "dimensión icónica" es una ilusión creada a partir del lenguaje en la obra literaria. Son las palabras que nombran "los objetos del mundo" y hacen que los sistemas descriptivos recreen una realidad, donde se nombran las características específicas de los lugares y objetos. Éstos adquieren un grado simbólico dentro de la realidad narrativa.

Pimentel la define de la siguiente manera: "La dimensión icónica del lenguaje, producida por un grado creciente de *particularización*, se da entonces no sólo en el nivel de la constitución semántica de un lexema aislado sino en el nivel discursivo, ya que los adjetivos y toda suerte de frases calificativas también cumplen con esta función particularizante."⁶⁵

El *grado creciente de particularización* es la descripción detallada, que logra en el significado de la palabra un nivel superior y la convierte en parte de la significación del universo narrativo. Por ejemplo, en una obra podemos encontrar el nombre de distintas calles. Así, cuando en esas calles ocurre una acción relevante dentro del relato, o ese espacio tiene relación con los sentimientos, pensamientos o recuerdos del personaje, entonces se crea una dimensión icónica y el espacio adquiere significación en el relato.

⁶³ Luz A. Pimentel. *Op. Cit.* pp. 25-26.

⁶⁴ *Ibidem.* p. 26.

⁶⁵ *Ibid.* pp. 30-31.

2.2 Aplicación

En el presente capítulo analizaremos el espacio, trataremos de aplicar el estudio de los modelos descriptivos para probar si son de ayuda en la comprensión del relato.

2.2.1 Los sistemas descriptivos

Como Luz Aurora Pimentel señala en su libro *Relato en Perspectiva*, la representación tiene como fin llegar a una *significación* dentro del relato mediante la descripción; es decir, en “Viaje a la semilla” el autor utiliza la descripción para “generar” la imagen que dará todo el efecto de “sentido”. Dicho en otras palabras, la significación es dar verosimilitud al relato mediante la descripción de los espacios donde se desarrolla la obra, construir mediante el discurso una realidad que pueda ser creída por el autor como existente dentro de la obra narrativa, el espacio el lugar donde se desarrollará la historia y ésta debe mantener una relación directa con la historia y no contraponerse a ella.

En el relato la descripción es la parte primordial. Desde el inicio hasta su fin, podemos observar una serie de cuadros descriptivos donde se encuentran inmersas las acciones. El universo narrativo del relato se construye a partir de la descripción, como sucede en el que nos ocupa.

“Viaje a la semilla” es buen ejemplo para estudiar los modelos descriptivos que propone la autora, puesto que en él podemos encontrar todos los tipos que maneja esta teoría, lo que sienta la importancia de la descripción, que ya había sido inferida en el capítulo anterior, mediante el estudio y señalización de las catálisis.

Ahora, veamos algunos ejemplos de cada uno de los sistemas descriptivos que contiene el relato, para tratar de analizarlos y así ejemplificar cómo pueden ser estudiados y localizados en cualquier relato.

Se seleccionaron aquellos que considero representarían mejor la existencia de los sistemas descriptivos propuestos por la autora.

2.2.1.1 De tipo taxonómico

El modelo taxonómico es el que organiza el espacio por sus partes, es decir enumera los componentes de un todo, describiendo los elementos que lo organizan.

Los cuadrados de mármol, blanco y negro, volaron a los pisos, vistiendo la tierra. Las piedras, con saltos certeros, fueron a cerrar los boquetes de las murallas. Hojas de nogal claveteadas se encajaron en sus marcos, mientras los tornillos de las charnelas volvían a hundirse en sus hoyos, con rápida rotación. En los canteros muertos, levantadas por el esfuerzo de las flores, las tejas juntaron sus fragmentos, alzando sonoro torbellino de barro, para caer en lluvia sobre la armadura del techo. La casa creció, traída nuevamente a sus proporciones habituales, pudorosa y vestida.⁶⁶

En este ejemplo, el autor menciona cada uno de los elementos que conforman la construcción del inmueble; comienza por la parte inferior de la casa con los pisos, hasta llegar a las tejas. Es decir, lo hace de forma ascendente para dejar fija la idea en el lector de la reconstrucción de la casa. Con ello, el modelo descriptivo de tipo *taxonómico* cumple con la función propuesta por la autora: "...la ilusión de que los límites son inherentes al objeto descrito."⁶⁷

Así, el lector tiene como primera imagen espacial, el escenario donde se desarrolla la historia a manera de primer cuadro cinematográfico. Todos los elementos externos están expuestos en esta descripción para que se forme la idea del espacio. Pero más allá de tener la imagen de una casa reconstruida, en la mente del lector queda fija la imagen de movimiento. Éste puede ver cómo cada elemento que compone la construcción se levanta, desde los pisos, hasta las tejas.

En el siguiente ejemplo, la idea anterior de reconstrucción de la casa se desintegra, pero respetando la idea de movimiento, y utiliza este mismo modelo taxonómico.

Los armarios, los bargueños, las camas, los crucifijos, las mesas, las persianas, salieron volando en la noche, buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas. Todo lo que tuviera clavos se desmoronaba. Un bergantín, anclado no se sabía dónde, llevó presurosamente a Italia los mármoles del piso y de la fuente. Las panoplias, los herrajes, las llaves, las cazuelas de cobre, los bocados de las cuadras, se derretían,

⁶⁶ Alejo Carpentier. *Guerra del tiempo el acoso y otros relatos*. México, Siglo XXI, 2000, pp.14-15.

⁶⁷ Luz A. Pimentel. *Op. Cit.* p. 26.

engrosando un río de metal que galerías sin techo canalizaban hacia la tierra. Todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera. El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la casa.⁶⁸

Esta descripción logra de manera magistral que en la mente del lector quede la imagen de los componentes del escenario, antes derrumbado, donde se desarrolla el relato. Así los primeros elementos mencionados son los de madera y que están en el interior de la casa: *armarios, bargueños, camas*. después los hechos de piedra, *el piso*. y por último, aquellos de metal, *panoplias, herrajes y llaves*. Así, podemos decir que la casa comienza su proceso de desaparición por grupos de materiales, madera, piedra y metal. lo que es otro tipo de taxonomía, pues en lugar de describir a las cosas que forman parte de la misma, ahora menciona los elementos que constituyen a las cosas; en esta descripción los elementos no se mezclan pero se unen con los de su conjunto. También debemos decir que la casa se desintegra desde su interior, hasta ser absorbida por la tierra; mientras que en el ejemplo anterior se construyó de afuera hacia adentro.

Los ejemplos muestran que la casa pareciera tener vida, esto además de responder al análisis del espacio también puede ser visto como una prosopopeya: "... esta metáfora de un tipo especial (denominada "metáfora sensibilizadora", *prosopopeya* o *personificación* o *metagoge*), en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima..."⁶⁹

Podemos concluir diciendo que el modelo taxonómico ayuda a comprender cómo está compuesto un espacio, y más allá de ello, mantiene en la mente del lector la idea de movimiento que se presenta en los dos ejemplos a partir de la prosopopeya.

2.2.1.2 De tipo espacial

La descripción espacial es aquella que ubica al lector dentro de los límites que constituyen el espacio. Veamos un ejemplo en el relato.

Los muebles crecían. Se hacía cada vez más difícil sostener los antebrazos sobre el borde de la mesa del comedor. Los armarios de cornisas labradas ensanchaban el frontis. Alargando el torso, los moros de la escalera acercaban sus antorchas a los balaustres del rellano. Las butacas eran más hondas y los sillones de mecedora tenían tendencia a

⁶⁸ Alejo Carpentier. *Op. Cit.* p. 28.

⁶⁹ *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed., 1998, p. 312.

irse para atrás.⁷⁰

En este ejemplo, la idea de espacio queda clarificada mediante una imagen visual de verticalidad: *los muebles crecían*; una de horizontalidad: *Los armarios... ensanchaban el frontis*, y prospectividad: *Las butacas eran más hondas y los sillones de mecedora tenían tendencia a irse para atrás*. Con esto el lector puede sentir que el espacio se hace cada vez más grande para el personaje, su universo crece a medida que él retrocede en el tiempo.

Esta descripción muestra que los espacios deben medirse de acuerdo con la perspectiva, ya que el niño percibe de forma distinta los muebles: más grandes, hondos y pesados. El universo crece ante la mirada del protagonista y su existencia.

El espacio se hace grande ante el personaje y éste se hace más pequeño, por decirlo de alguna manera. El espacio es proporcional al ser que lo ocupa. Si ese ser es pequeño, un niño, el espacio se vuelve más grande; y así el autor logra que la perspectiva de un espacio cambie de acuerdo al tamaño del personaje.

Otro ejemplo interesante de espacialidad es el siguiente: “Era como la percepción remota de otras posibilidades. Como cuando se piensa, en enervamiento de vigilia, que puede andarse sobre el cielo raso, con el piso por cielo raso, entre muebles firmemente asentados entre las vigas del techo”.⁷¹ En esta descripción, el personaje piensa que el techo es el piso, y viceversa, los muebles toman al techo como piso. Así, cambia el orden espacial normal a partir de la inversión de los objetos del piso al techo. Nuevamente el espacio confirma las emociones del personaje, pues éste parece estar intoxicado y percibe el espacio de acuerdo con su estado físico.

2.2.1.3 De tipo temporal

Son muchas las imágenes de este tipo, dado que la naturaleza del relato se centra en la idea de una temporalidad regresiva, pero veamos algunos ejemplos: “Dieron las cinco. Las cornisas y entablamentos se despoblaron. Sólo quedaron escaleras de mano, preparando el asalto del día siguiente.”⁷²

En este ejemplo se establece la primera información acerca del tiempo: los obreros han terminado con su trabajo y la casa ha sido casi derrumbada en su totalidad, además

⁷⁰ Alejo Carpentier. *Op. Cit.* p. 22.

⁷¹ *Ibidem* p. 19.

⁷² *Ibid* p. 27.

sabemos la hora: *las cinco*.

Más adelante percibimos el retroceso del tiempo a partir de distintas descripciones: “Los cirios crecieron lentamente, perdiendo sudores. Cuando recobraron su tamaño, los apagó una monja apartando una lumbre. Las mechas blanquearon, arrojando el pabilo.”⁷³ El crecimiento de los cirios hasta el blanqueamiento del pabilo muestra que el tiempo está corriendo hacia atrás, puesto que en lugar de que la monja prenda los cirios, los apaga *apartando la mecha*.

Así las menciones de la alteración del tiempo se hacen presentes mediante acciones y descripciones: “Era el amanecer. El reloj del comedor acababa de dar las seis de la tarde.”⁷⁴ Este ejemplo es sumamente contradictorio, por una parte se hace mención del amanecer, después se señala la hora: las seis de la tarde. Podemos inferir que ambos tiempos coexisten, el amanecer se refiere a la descripción de la acciones del personaje, cuando baja con los *hombres de justicia* a firmar los papeles para disponer la venta de su casa. Las seis de la tarde es el seguimiento del tiempo en la historia secundaria de los obreros que terminaron la jornada, anteriormente (cuando apareció el viejo eran las cinco) así sabemos que ha transcurrido una hora, en el primer plano temporal de la historia de los obreros; y una serie de acciones en el segundo plano temporal, la vida de Marcial, la historia principal.

El tiempo sigue transcurriendo de forma alterada: “Transcurrieron meses de luto, ensombrecidos por un remordimiento cada vez mayor.”⁷⁵ Nuevamente estamos en el plano de la historia de Marcial, ahora parece que el tiempo, aunque en retroceso, cuenta las acciones de forma ordenada y así percibimos el tiempo de luto que vivió el personaje por la pérdida de su esposa.

El tiempo continúa su transcurso dentro de la historia principal en lo que podríamos decir un orden lineal; sin embargo, hacia la mitad del relato parece que el personaje se da cuenta del retroceso del tiempo, pues como ya se ha dicho anteriormente, tras su estado de intoxicación percibe el retroceso temporal: *tuvo la sensación de que los relojes daban las cinco, las cuatro y media...* Hasta aquí, parece que los personajes viven con naturalidad la inversión del tiempo.

⁷³*Ibid.* p.15.

⁷⁴*Ibid.* p.16.

⁷⁵ *Idem.*

Las acciones continúan sin volver a hacer mención de las horas ni los días, solamente se sigue percibiendo este retroceso del tiempo, sin que se pierda el ingenio del autor en la transgresión temporal.

Hacia el final del relato, se retorna a la historia de los obreros al día siguiente, lo que hace suponer que todo el relato central sólo tuvo la duración de una noche: “Cuando los obreros vinieron con el día para proseguir con la demolición, encontraron el trabajo acabado.”⁷⁶ Así, es importante saber que la historia principal tiene una duración de una noche aproximadamente, la noche en que los obreros fueron a su casa a descansar después de la jornada fue cuando ocurrió el recuento de la vida de Marcial. Por ello cuando los trabajadores retornan al lugar de trabajo a la mañana siguiente, se encuentran con que la casa ha desaparecido, pero lo entienden como si alguien hubiera hecho el trabajo restante, no saben lo que pasó durante la noche. Con esto terminamos una muestra de las referencias a la temporalidad en “Viaje a la semilla”.

2.2.1.4 De tipo cultural

La lectura de este relato en particular exige el conocimiento de arquitectura, música e historia por mencionar algunas materias⁷⁷. En el presente inciso sólo se aplicará la teoría de Pimentel referente a los modelos de descripción, para comprobar que en texto de Carpentier existen ejemplos de todos los modelos propuestos por la teórica. Este es un ejemplo referente a la música:

Luego de achisparse con vinos generosos, los jóvenes descolgaron de la pared una guitarra incrustada de nácar, un salterio y un serpentón. Alguien dio cuerda al reloj que tocaba la Tirolesa de las Vacas y la Balada de los Lagos de Escocia: Otro embocó un cuerno de caza que dormía, enroscado en su cobre, sobre los fieltros encarnados de la vitrina, al lado de la flauta travesera traída de Aranjuez.⁷⁸

La descripción comienza con los instrumentos esenciales para que se interprete una pieza musical, y cómo los personajes van probando el sonido de los instrumentos, cuando se está preparando una orquesta, hasta llegar a la interpretación de las piezas musicales que

⁷⁶ *Ibid.* p. 28.

⁷⁷ Recuerdo al lector, que el análisis de rasgos culturales se realiza en el capítulo V.

⁷⁸ *Ibid.* p. 19.

por su naturaleza, son de baile. Con ello el lector el autor prepara los elementos de la festividad en la realidad narrativa y el lector puede percibirlos.

En esta descripción, podemos encontrar la enumeración de distintos instrumentos musicales de cuerda. Más adelante hace referencia a piezas musicales de reloj: “Tirolesa de las Vacas”⁷⁹ y “Balada de los lagos de Escocia”. Siguiendo con el análisis de esta descripción, pasamos de las piezas populares a los instrumentos de viento desde un cuerno de caza, instrumento de viento metálico con forma cónica, a la flauta travesera.⁸⁰ De esta forma, el autor logra que el lector vea una fiesta mediante la descripción de las piezas y los instrumentos musicales.

Otro elemento musical es la referencia al *vals*, el cual fue de suma importancia en la vida cultural burguesa del siglo XIX: “Tocado con un tricornio de regidor, Marcial pegó tres bastonazos en el piso, y se dio comienzo a la danza de la valse...”⁸¹ El *vals* es un ritmo musical bailable. Su característica más significativa son sus compases de tres tiempos, es decir, de 3/4. En el compás del *vals*, el primer tiempo siempre se considera como el tiempo fuerte, y los otros dos son débiles.

Hasta aquí el estudio de este último modelo descriptivo, que comprueba que la teoría de Luz A. Pimentel referente a los modelos descriptivos puede aplicarse en este relato e ilustra la construcción del espacio.

⁷⁹ La forma musical tirolesa es música popular suiza que tiene la particularidad de ser tocada con cencerros de distintas tonalidades, con cuya combinación se logra una melodía de tres cuartos parecida a un vals. *Tirolesa de las vacas* [<http://www.euroaventura.net/gallec/homecast/solfa/audio26.htm>] (15 de abril del 2005).

⁸⁰ Instrumento musical de viento, de madera u otros materiales, en forma de tubo con varios agujeros circulares que se tapan con los dedos o con llaves. Travesera. La que se coloca de través, y de izquierda a derecha, para tocarla. Tiene cerrado el extremo superior del primer tubo, hacia la mitad del cual está la embocadura en forma de agujero ovalado, mayor que los demás. *Diccionario de Música*. De Arthur Jacobs.

⁸¹Alejo Carpentier. *Op. Cit.* p.20.

2.2.2 Dimensión icónica

Pimentel explica la *dimensión icónica* como la que se produce por un grado creciente de *particularización*, que se da mediante los adjetivos y frases calificativas que cumplen con la función *particularizante*. La llamada *función particularizante* es cuando en una palabra o frase se engloba todo un significado más allá de la palabra misma, cuando ésta significa un concepto que se maneja dentro del discurso narrativo. Por ejemplo, en “Viaje a la semilla”, la casa del protagonista no sólo es el lugar donde se desarrollan las acciones, es el universo mismo del personaje que al inicio es derrumbado y más tarde, reconstruido para que se desarrolle el relato. La casa que vemos al inicio de la obra es una casa derrumbada al igual que el personaje, cuando ésta es reconstruida el personaje regresa a la vida y se encuentra en bancarrota. Siguiendo el relato, la casa va recobrando juventud como el personaje y cuando éste retorna a la niñez la percibe como si los muebles crecieran, como ya habíamos mencionado anteriormente. Es así como la casa crece y rejuvenece, mientras el personaje hace lo mismo.

Dicho en otras palabras, la dimensión icónica es la significación del espacio en un relato, cuando el espacio o los objetos son símbolo de algo; en este relato, la casa y el personaje están estrechamente ligados, y como hemos visto en el inciso donde analizamos el espacio taxonómico, la casa tiene vida y presenta un proceso análogo al de Marcial.

El universo icónico representa más allá del espacio hecho por las descripciones, es una relación directa entre el personaje y el lugar de donde habita. La casa significa más que un espacio, es un ser-objeto que vive su proceso de acuerdo con lo que afecta a Marcial. Son uno mismo, el protagonista no se separa de la casa hasta que retorna a su origen y la casa, en lugar de quedar deshabitada como un espacio, también busca su origen. Es un espejo de Marcial. Ambos retornan al origen, Marcial al vientre de su madre y la casa busca el origen de cada uno de sus componentes: la madera, las piedras, el metal, etc.

El espacio es una prolongación del personaje, puesto que en ella se presentan los procesos similares a un ser vivo, en este caso los que vive Marcial. Existen paralelamente en la casa, sin que haya una oposición, más bien una relación. Es obvio que la casa no es un ser sensible, por ello no sufre procesos propios de un ser viviente, pero sí existen índices de los procesos que sufre: ser derrumbada al inicio, su mágica reconstrucción: “Cuando él asiste a la demolición de la mansión colonial de sus señores, hace “gestos extraños”

volteando su cayado sobre un cementerio de baldosas”. “A partir de allí, la motivación realista del cuento se disuelve mediante la imposición de una causalidad metaempírica que legitima la vuelta del tiempo al punto cero de la semilla.”⁸² La belleza de una casa recién hecha y su desaparición hacia el final del relato, procesos análogos a los del protagonista: su regreso de la muerte, su juventud, su niñez y su retorno al origen.

2.3 Conclusión

El análisis del espacio mediante la propuesta de Luz Aurora Pimentel, resulta de gran ayuda para explicar la conformación del relato a partir de los modelos descriptivos, en este relato hay ejemplos de cada uno de ellos. El profesor puede aplicarlos en clase a distintos relatos.

El modelo taxonómico explica las partes que componen un espacio u objeto. En el caso del relato de Carpentier sirve para describir los elementos que conforman el exterior e interior de la casa, al inicio para explicar su reconstrucción y al final su desaparición, ambos a través de los elementos que la componen.

La descripción espacial ubica al lector en el espacio del relato y sus límites. En el relato, se utiliza cuando el personaje se encuentra en las habitaciones de la casa y mediante sus percepciones nos describe los límites del espacio en el que se encuentra, así como las emociones que éste le causa. Así que el lector identifica los límites espaciales mediante la percepción del personaje.

El estudio de las descripciones temporales muestra una alteración en el orden natural, puesto que la historia principal se cuenta de presente a pasado. Existen tres índices que nos ubican en el horario en que ocurren las acciones. La historia principal sucede a partir de que los obreros dejan la casa, hasta su retorno al siguiente día.

La *dimensión icónica* es la relación que existe entre los personajes y el espacio narrativo. Dentro del relato, la casa de Marcial guarda una relación con el personaje, sufriendo procesos parecidos a él, por lo que se comprueba la existencia de esta dimensión en este relato y ayuda a dilucidar los elementos del realismo mágico, puesto que de alguna manera la casa tiene vida.

⁸² Irlemar, Chiampi. *El realismo maravilloso*. Venezuela, Monte Ávila, 1983, pp. 74-75.

CAPÍTULO III: ANÁLISIS DEL PERSONAJE

3.1 Consideraciones generales

En el presente capítulo se realizará el análisis del personaje desde la propuesta de Pimentel en la obra antes citada: *Relato en perspectiva*. Se trata de un sistema reciente de análisis de personajes y más allá de esto, ofrece modelos que ayudan a una mejor comprensión de los personajes dentro del relato.

Sólo se analizará al protagonista, ya que los otros personajes no tienen relevancia, puesto que existen a partir del personaje central; por lo tanto, podemos decir que funcionan como personajes incidentales y no ofrecen características suficientes para realizar un análisis completo e ilustrativo.

Las perspectivas desde las cuales se analizará al protagonista son las siguientes:

1. Individualidad e identidad
2. El ser y el quehacer del personaje
3. Identidad física y moral del personaje
4. El entorno: implicación y explicación del personaje

Explicuemos los conceptos.

1. La individualidad e identidad. Luz Aurora Pimentel llama al personaje un “efecto de sentido” moral o psicológico; le llama así porque no posee una existencia material, pero sí características morales, psicológicas y físicas que lo construyen dentro del universo narrativo a partir de las estrategias narrativas.

La individualidad del personaje se logra a partir del nombre, ya que por medio de éste el lector puede identificarlo. Sirve para que el personaje adquiera existencia en el relato para el lector. Dicho de otra manera, con el nombre se le otorga existencia al personaje porque el lector lo identifica en la obra, aunque sea mediante una letra como en el caso del señor *K*.

Veamos cómo define Pimentel la individualidad e identidad: “Punto de partida para la individuación y permanencia de un personaje en el relato es el nombre. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el

principio de identidad que permiten reconocerlo a través de todas sus transformaciones.”⁸³

2. El ser y el quehacer del personaje se refiere a las formas de caracterización, esto es, las acciones y la información que ofrece el narrador acerca de los pensamientos y el discurso del personaje. Los pensamientos del personaje, los juicios de narrador, así como la voz del personaje son parte de su ser. La función que cumple en un relato, sus acciones y las relaciones que establece con los otros personajes y el espacio son el quehacer del mismo. La imagen que el lector se hace del personaje proviene tanto de sus características morales y físicas, como de sus acciones. Veamos cómo lo define la teórica:

Para describir la complejidad del personaje es necesario, como lo afirma Hamon (1977,134), “distinguir entre el *ser* y el *hacer* del personaje, entre *calificación* y *función*; y entre *enunciados narrativos* y *enunciados descriptivos*.” Sholomith Rimmon-Kenan, por su parte (1983, 59 ss) distingue entre *definición directa* y *presentación indirecta* en la caracterización de los personajes. Dentro de la presentación indirecta, Rimmon-Kenan establece nuevas distinciones: la caracterización a través de la *acción*, del *discurso directo* y de la *apariciencia externa* de los personajes, pero también a través de *su entorno*.⁸⁴

3. La identidad física y moral del personaje. La identidad física es aquella que nuestra mente se forma a partir de las descripciones del narrador. La identidad moral se refleja en los actos y pensamientos del personaje a través del discurso. Pimentel lo define de la siguiente manera: “La “imagen” física que tenemos de un personaje proviene, generalmente, de la información que nos puede ofrecer un narrador o del discurso de otros personajes.”⁸⁵ La imagen moral se refiere a los valores subjetivos del narrador: “...el narrador invoca valores puramente subjetivos pero que llevan una sanción cultural y social, presumiendo así su “universalidad”...”⁸⁶

4. El entorno: implicación y explicación del personaje. En este apartado nos referiremos a la relación entre el espacio y el personaje, donde se unen y se reflejan valores morales a partir de los cuales se desenvuelve el personaje en su espacio, teniendo una relación íntima donde el espacio representa el ánimo y los sentimientos del personaje. Espacio y personaje se vuelven uno solo, donde ambos se explican mutuamente. “El

⁸³ Luz A. Pimentel. *Relato en perspectiva*. México, Siglo XXI. 2002. p. 63

⁸⁴ Luz A. Pimentel. *Op. Cit.* p. 69.

⁸⁵ *Ibidem.* p. 71.

⁸⁶ *Ibid.* p. 73.

entorno tienen un valor *sintético*. pero también *analítico*, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una *explicación* del personaje. De hecho, entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece un relación dinámica de mutua implicación y explicación."⁸⁷

En el presente capítulo, aplicaremos a Marcial, personaje central del relato, estos elementos de análisis, para revisar las posibilidades de este método particular de estudio.

3.2 Aplicación

De acuerdo con Pimentel, el personaje es un "efecto de sentido" que bien puede ser de lo "moral" o "psicológico". En el caso del relato estos llamados efectos de sentido son provocados por las estrategias narrativas, y más allá de ello, los personajes del relato deben ser analizados desde el punto de vista moral, aunque lo anterior no quiere decir que sólo se identifiquen con una moraleja. Funcionan dentro del universo narrativo como seres que viven dentro de ese mundo y sufren los procesos positivos y negativos, es decir los que les afectan o benefician en su existencia literaria.

Para la autora, el personaje es una "figura" narrativa, pero la lectura es el proceso de decodificación y por lo tanto, lleva a la comprensión de las acciones, las cuales son los componentes de la vida del personaje en el universo narrativo.

En el presente trabajo, sólo se analizará el personaje de Marcial, como ya se había mencionado anteriormente, ya que todos los demás personajes son incidentales y existen gracias al protagonista. Se podría decir que sirven de ayudantes para que éste cumpla su misión dentro del relato. El personaje será analizado desde las siguientes perspectivas: su identidad e individualidad, las formas de caracterización y el entorno.

⁸⁷ *Ibid.* p. 79

3.2.1 Individualidad e identidad de un personaje

La autora establece como primer rasgo de “individuación” de un personaje el nombre, ya que éste le da una “imantación semántica” de todos sus atributos, dicho de otra manera, el personaje es reconocido a partir de su nombre.

Los personajes que poseen nombre en el relato son: Marcial (el protagonista), la marquesa Mercedesesposa de Marcial), el marqués (padre del protagonista) y Melchor, amigo de Marcial y calesero. Todos estos personajes poseen una identidad propia a partir del personaje principal: Marcial es el centro del relato y a partir de él los otros personajes adquieren importancia y vida dentro del relato. Pimentel justifica esta característica de los personajes de la siguiente manera: “dependen no sólo unos de otros, sino del universo ficcional que les ha dado la vida.”⁸⁸

Lo anterior nos lleva a pensar lo siguiente: ¿cuándo sabemos que un personaje adquiere existencia dentro del relato? La primera respuesta es que lo hace a partir de su nombre, pero el personaje también adquiere significado a partir de los cambios que provoca o sufre a lo largo del relato, lo cual será analizado en el siguiente punto.

Las formas de caracterización del personaje se refieren a la distinción entre el *ser* y el *quehacer* del personaje, a partir de la decodificación que realiza el lector. Explica también el discurso del personaje y sus acciones.

3.2.2 El ser y el hacer del personaje

El narrador es el encargado de presentar el personaje al lector en este relato. A partir de él, el lector construirá la imagen tanto moral como física del protagonista.

Marcial será analizado desde esta perspectiva. La primera descripción que encontramos de este personaje se localiza al final del segundo apartado: “Don Marcial, Marqués de Capellanías, yacía en su lecho de muerte, el pecho acorazado de medallas, escoltado por cuatro cirios con largas barbas de cera derretida.”⁸⁹

⁸⁸ *Ibid.* p. 68.

⁸⁹ Alejo Carpentier. *Guerra del tiempo, El acoso y otros relatos*. México, Siglo XXI, 2000, p 15.

Esta descripción habla de un personaje muerto, un Marqués en apariencia honorable y valiente, ya que tenía “el pecho acorazado de medallas.” Así, queda en nuestra mente la imagen de un hombre serio, no sólo porque sea un “marqués con medallas”, sino porque está muerto y la muerte causa respeto. Con la descripción anterior, Carpentier logra establecer el primer vínculo del lector con el personaje mediante la muerte de su protagonista; el lector aún no sabe que lo es, pero intuye su importancia.

La primera acción es la siguiente: “Don Marcial pulsó un teclado invisible y abrió los ojos.”⁹⁰ El personaje vuelve mágicamente a la vida y “abre los ojos”. Esta imagen logra inmediatamente que el lector se interese en el sujeto, ya que los sucesos extraordinarios siempre provocan atención en los lectores jóvenes.

Más adelante sabemos de los pensamientos de Marcial: “¿Y qué derecho tenía, en el fondo, aquel carmelita, a entrometerse en su vida?”⁹¹ Aunque no esté muy de acuerdo con el sacramento de la confesión, porque éste invade su intimidad hacia el final de sus días, suponemos que el personaje profesa el catolicismo.

Debemos recordar en todo momento que el relato va de presente a pasado, por ello las descripciones de Marcial pueden ser confusas, ya que el personaje se describe desde su muerte hasta el retorno a su origen. Hecha la aclaración, continuemos con el análisis de Marcial.

Nuestro personaje va adquiriendo significación a medida que avanza el relato. De ser un personaje muerto pasa a moribundo, luego a un hombre viejo acosado por sus acreedores: “Bajó al despacho donde lo esperaban hombres de justicia, abogados y escribientes para disponer la venta pública de la casa.”⁹² Todas estas descripciones nos presentan a un personaje degradado: viejo, endeudado, viudo y con una gran tristeza hacia los últimos días de su vida; aún no sabemos con certeza cuál es la función o el quehacer de Marcial dentro del relato. Parece que sólo se nos describe la vida de un personaje desde su muerte hacia atrás. Sin embargo, la descripción de este hombre sí tiene una significación dentro del relato y para el lector. Muestra en cada una de las etapas de su vida lo que el hombre puede llegar a ser: Marcial es el hombre común que vive feliz durante su juventud: “Hubo un gran sarao en el salón de música el día que alcanzó la minoría de edad.”⁹³ Es el

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ *Id.*

⁹² *Ibidem.* p. 16.

⁹³ *Ibid.* p. 19.

hombre que no deja de ser cotidiano, el conocido por todos, no es extraordinario, sólo es, y significa en la medida en que los demás hombres también simplemente son. La importancia literaria de Marcial radica en que es un hombre que realiza acciones comunes con las que se puede identificar cualquier otro ser humano, incluido el lector.

Existimos en la cotidianidad y ello es lo que nos muestra Marcial. Es posible que deseemos encontrar nuestro origen en algún momento; el sentido de nuestra existencia, el camino como seres humanos sólo lleva a un destino: el origen. Por lo anterior, el quehacer del personaje es retornar a la semilla y mostrar un camino para establecer un vínculo con los seres humanos en busca de este origen.

3.2.3 Identidad física y moral del personaje

Analicemos las características físicas y morales del protagonista, para así continuar este estudio.

3.2.3.1. *Identidad física*

La imagen que tenemos de un personaje en relación a su físico "...proviene de la información que nos pueda ofrecer el narrador o del discurso de los personaje..." en el caso de nuestro personaje Marcial, sabemos de él al inicio del relato que es un viejo, pero esto no porque se describa de manera explícita en el relato, sino porque el lector lo infiere por los signos de muerte y enfermedad, y por el lenguaje que utiliza el narrador en tono serio cuando se nos presenta al personaje.

Continuando con las descripciones físicas de Marcial, nos encontramos más adelante en el relato que habiendo retrocedido el tiempo y estando el personaje en mejores condiciones físicas, siente mucho deseo sexual: "Cierta noche, Don Marcial se ensangrentó las carnes con una correa, sintiendo luego un deseo mayor, pero de corta duración."⁹⁴ Esta descripción nos hace pensar en la fortaleza y el deseo físico del personaje. sin embargo, el "don" sigue apareciendo para indicar que el personaje es adulto. Hasta aquí, podemos saber pocas cosas del aspecto físico de Marcial, la mayoría las intuimos por las descripciones de

⁹⁴ *Ibid.* pp. 16-17.

su carácter o estado de ánimo, pero el lector forma en su mente la imagen física del personaje de acuerdo con los signos que el narrador ofrece.

Durante el desarrollo del relato existen algunos signos para que el lector comprenda cómo va retrocediendo el tiempo en la vida del personaje y lo veamos cada vez más joven hasta que regresa al vientre materno. Cuando nuestro personaje deja de ser “don Marcial”, se convierte en “Marcial”. Aparece más joven y de esta manera sus actos son los de un muchacho: “Luego de achisparse con vinos generosos, los jóvenes descolgaron de la pared una guitarra incrustada de nácar, un salterio y un serpentón.”⁹⁵ De esta forma, aunque no sabemos cómo sea físicamente Marcial, sí sabemos que es joven y de carácter alegre.

De la juventud, Marcial retrocede a la adolescencia: “El día en que abandonó el seminario, olvidó los libros.”⁹⁶ Así, Marcial deja la vida escolar eclesiástica de la juventud, para retornar a la adolescencia y librarse de los estudios, para vivir una vida más tranquila.

Siguiendo con el relato, se convierte en un niño: “Una mañana que leía un libro licencioso, Marcial tuvo ganas, súbitamente, de jugar con los soldados de plomo que dormían en sus cajas de madera.”⁹⁷ Con el inicio del juego se marca la etapa de la infancia en el personaje, y no sólo se dice que ésta llegó de súbito, sino se habla de una transformación, del gusto por lectura pasa a la afición por los juegos infantiles, lo que dentro de sus características físicas nos refiere las cualidades de un niño, al cual podemos imaginar con una edad entre los 6 y 8 por los juegos que le atraen. Marcial se transforma para seguir en el camino a la semilla.

En el transcurso del relato, el narrador no ofrece ninguna descripción del aspecto físico de Marcial, pero sí de la percepción que tiene el personaje del mundo: “Cuando los muebles crecieron un poco más y Marcial supo como nadie lo que había debajo de las camas, armarios y bargueños, ocultó a todos un gran secreto: la vida no tenía encanto fuera de la presencia del calesero Melchor.”⁹⁸ Lo que nos conecta con el siguiente apartado sobre identidad moral, con respecto a las características psicológicas.

Todas las descripciones de las características de Marcial se refieren a su identidad moral, en ninguna parte se nos ofrece algún rasgo de su físico, el cual se describe indirectamente mediante objetos; así el lector es el encargado de formar la imagen física del

⁹⁵ *Ibid.* p. 19.

⁹⁶ *Ibid.* p. 21.

⁹⁷ *Ibid.* p. 23.

⁹⁸ *Ibid.* p. 25.

personaje.

3.2.3.2 *Identidad moral*

Con respecto a la identidad moral del personaje, establezcamos los siguientes puntos: Marcial es un personaje que goza de una posición económica desahogada casi toda su vida (lo demuestran las grandiosas fiestas), sólo al final de su existencia tiene que poner a la venta pública sus cosas: “Sus pertenencias se irían a manos del mejor postor...”⁹⁹

La vida marital del personaje es el periodo más feliz. En ese momento puede gozar de su sexualidad plenamente y sin el juicio de los curas o de los castigos que impone su religión. No sabemos si Marcial ama a Mercedes, pero podemos estar seguros de que vive una plenitud sexual con ella.

Durante su juventud, Marcial se dedica a los excesos y así podemos inferir que esto genera la pérdida de sus pertenencias. En ese lapso vive de fiestas, bailes y del placer que le proporciona ver a las prostitutas, de donde se infiere que es un hombre lascivo.

Su libido lo atormenta constantemente debido a una crisis religiosa: “Varias veces, andando pronto, inquieto el corazón, había ido a visitar a las mujeres que cuchicheaban detrás de las murallas.”¹⁰⁰ En este punto la iglesia condena la conducta erótica: “Pero, un día, la cólera y las amenazas de un confesor le hicieron llorar de espanto.”¹⁰¹ Por lo anterior, podemos decir que en esta etapa de la vida el personaje enfrenta más conflictos referentes a su existencia: el fracaso escolar, el despertar del deseo sexual y, por otro lado, los impedimentos y condenas de un religioso para ejercer su sexualidad.

La época de su adolescencia está marcada por una serie de conflictos morales. Por una parte sufre el fracaso escolar: “Después de mediocres exámenes, frecuentó los claustros, comprendiendo cada vez menos la explicación de los dómnes.”¹⁰²

La niñez de Marcial se ve influida por dos personajes: su padre y el calesero Melchor. Sin embargo, la imagen del padre provoca miedo en el pequeño: “El padre era un ser terrible y magnánimo al que debía amarse después de Dios. Para Marcial era más Dios que Dios, porque sus dones eran cotidianos y tangibles. Pero prefería al Dios del cielo,

⁹⁹ *Ibid.* p. 18.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 22.

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² *Ibid.* p. 21.

porque fastidiaba menos.”¹⁰³ Así, la figura paterna no es del todo cariñosa, sino temible y respetable, por lo que Melchor es el encargado de la parte afectiva de Marcial: “Melchor sabía canciones fáciles de aprender, porque las palabras no tenían significado y se repetían mucho. Robaba dulces en las cocinas; se escapaba, de noche, por la puerta de los cuadrerizos, y, cierta vez, había apedreado a los de la guardia civil.”¹⁰⁴ Marcial admira a Melchor por su ingenio, lo quiere porque le hace compañía, confía en él porque comparten secretos y aficiones, es la figura de cariño que tiene Marcial, ya que debemos recordar que es huérfano de madre y padre.

La infancia de Marcial es una etapa de juegos y aprendizaje, no se siente una atmósfera de tristeza debido a la falta de su padre; al contrario, es un niño mimado por los amigos de su padre, los sirvientes y el calesero Melchor. La vida para Marcial es tranquila y feliz.

La última percepción que tenemos de nuestro personaje es casi al final del relato, cuando acaba de nacer. Aquí se nos habla de sus sensaciones físicas: “Hambre, sed, calor, dolor, frío. Apenas Marcial redujo su percepción a la de estas realidades esenciales, renunció a la luz que ya le era accesoria.”¹⁰⁵ De esta forma, aunque Marcial es tan sólo un recién nacido, ya es un ser con conciencia de sus sensaciones, lo que hace pensar que éstas no proceden del momento del alumbramiento, sino que ya las traía como ser humano en el viaje que realizaba a su origen. Dicho de otra forma, percibía y sentía no porque en el momento de su nacimiento tuviera conciencia de las sensaciones y pudiese incluso nombrarlas, sino porque esta percepción procedía del tiempo que había permanecido en el mundo y de la memoria que tenía en su viaje a la semilla.

Las sensaciones continúan y se hacen más intensas: “Era un ser totalmente sensible y táctil. El universo le entraba por los poros.”¹⁰⁶ Marcial sabe que está cerca de su fin y por ello goza de la apreciación que tiene del mundo, como si de esta forma estuviese más cerca de la libertad: “Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría.”¹⁰⁷ Así comprendemos el fin del viaje de Marcial, puesto que con esta descripción sabemos que su madre murió en el momento del alumbramiento, y por ello nuestro personaje tiene que retornar a su origen

¹⁰³ *Ibid.* p. 25.

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 27.

¹⁰⁶ *Id.*

¹⁰⁷ *Id.*

para restablecer la cadena de la vida: “El cuerpo, al sentirlo arrebozado en su propia sustancia, resbaló hacia la vida.”¹⁰⁸ De esta forma Marcial cumple con su misión como personaje dentro del universo del relato.

Así, podemos concluir que la identidad moral del personaje se presenta desde las descripciones del carácter hechas por el narrador y de las acciones que el mismo personaje ejecuta.

Es un hombre que está en la ruina económica al final de sus días; que disfruta enormemente la vida conyugal con la marquesa Mercedes, aunque no haya referencia de un gran amor entre ellos; vive su juventud lleno de prodigalidad, derrochando el dinero. Su adolescencia está plasmada por crisis místicas y deseo sexual, lo que provoca continuos conflictos espirituales en él; la niñez es la etapa más feliz de su vida ya que está acompañado de Melchor y “Canelo”, su mascota, y el regreso al vientre materno restablece el orden alterado por su nacimiento, que trajo consigo la muerte de su madre.

Podríamos concluir que la misión de Marcial era retornar al vientre de su madre, porque sólo de esta manera podría cumplir una especie de misión para la que estaba en este mundo; con su regreso se origina la vuelta de todo al origen, lo cual concluye con una retribución total, la del personaje que devuelve la vida a su madre y la del espacio, que vuelve al punto de donde fue sustraído para construir el espacio, esto es, la casa de Marcial.

3.2.4 El entorno: implicación y explicación

Luz Aurora Pimentel sostiene que: “El espacio físico y social en el que evoluciona el relato tiene una importante función de marco y sostén del mundo narrado; es el escenario indispensable para la acción.”¹⁰⁹ De esta forma, se realizará la parte concerniente al análisis del personaje con base en el espacio, porque este es indispensable para la acción y constitución de aquél. Dicho en otras palabras, el análisis del personaje se llevará a cabo a partir de su relación con el espacio donde se desarrolla el relato y la manera cómo interactúan ambos: espacio y personaje.

Hacia el tercer apartado aparece Marcial, en el momento mismo en que la casa es

¹⁰⁸ *Id.*

¹⁰⁹ Luz A. Pimentel. *Op. Cit.* p. 79.

construida nuevamente: “Don Marcial pulsó un teclado invisible y abrió los ojos. Confusas y revueltas, las vigas del techo se iban colocando en su lugar.”¹¹⁰ Casa y personaje regresan a la vida, lo que establece una relación indisoluble entre los dos. Como ya hemos definido anteriormente en palabras de Pimentel: “el espacio funge como una prolongación, casi como una *explicación* del personaje.” Esta aseveración la vemos ejemplificada a lo largo del relato. Cuando la marquesa regresa a la vida de Marcial, la casa está llena de vida y muestra un ambiente de alegría, lo cual invade asimismo al personaje: “Reaparecieron muchos parientes. Volvieron muchos amigos. Ya brillaban, muy claras, las arañas del gran salón. Las grietas de la fachada se iban cerrando.”¹¹¹ Por lo anterior, podemos ver que la casa es para Marcial una “prolongación” del ánimo y de los sucesos que acontecen en la vida de nuestro personaje.

Continuando con el desarrollo del relato, cuando Marcial vive su juventud, el espacio reafirma el carácter y las emociones del personaje. La narración nos habla de un aturdimiento del personaje y la casa lo ratifica:

Una noche después de mucho beber y marearse con tufo de tabaco frío, dejados por sus amigos, Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media... Era como la percepción remota de otras posibilidades. Como cuando se piensa, en enervamiento de vigilia, que puede andarse sobre el cielo raso, con el piso por cielo raso, entre muebles firmemente asentados entre las vigas del techo.¹¹²

En este fragmento del relato, cuando se dice que puede “andar por el cielo raso, con el piso por cielo”, la alteración del espacio reafirma la que el personaje está sufriendo debido a una intoxicación. Se da a conocer al lector esta sensación mediante la descripción del espacio, puesto que el lector ya está plenamente identificado con él y más allá de ello, sabe que espacio y personaje tienen una íntima relación. Para hablar del personaje sus acciones y emociones, se tiene que hacer referencia al espacio.

¹¹⁰ Alejo Carpentier. *Op. Cit.* p. 15.

¹¹¹ *Ibidem.* p. 17.

¹¹² *Ibid.* pp. 18-19.

Otro ejemplo de la relación entre espacio y acciones es la siguiente:

Luego de achisparse con vinos generosos, los jóvenes descolgaron de la pared una guitarra incrustada de nácar, un salterio y un serpentón. Alguien dio cuerda al reloj que tocaba la Tirolesa de las Vacas y la Balada de los Lagos de Escocia: Otro embocó un cuerno de caza que dormía, enroscado en su cobre, sobre los fieltros encarnados de la vitrina, al lado de la flauta travesera traída de Aranjuez.¹¹³

En este fragmento, el ambiente proporciona los elementos para la festividad; en primer lugar, se ubica al lector en el espacio: el salón de música. Más adelante se describe que **había** una guitarra, un salterio, un serpentón y un reloj de cuerda, con ellos se empieza a tener un ambiente de fiesta, ya que los jóvenes empiezan a tocar los instrumentos y dan inicio **al** festejo. El espacio no sólo es un lugar accesorio, sino que proporciona el ambiente y da **lo** necesario —en este cuento— a los personajes para que la acción se realice. Dicho de otra manera, el espacio es una especie de personaje que cobra vida en algunos momentos durante la narración para interactuar con los personajes, la idea de prosopopeya propuesta con **anterioridad**, nuevamente se comprueba en este pasaje.

Siguiendo con el relato, el espacio también logra que los personajes viajen al **pasado**, como un recordatorio de su origen:

Y subieron todos al desván, de pronto, recordando que allá, bajo vigas que iban recobrando el repello, se guardaban los trajes y libreas de la Casa de Capellanías. En entrepaños escarchados de alcanfor descansaban los vestidos de corte, un espadín de Embajador, varias guerreras emplastradas, el manto de un Príncipe de la Iglesia, y largas casacas, con botones de damasco y difuminos de humedad en los pliegues. Matizáronse las penumbras con cintas de amaranto, miriñaques amarillos, túnicas marchitas y flores de terciopelo.¹¹⁴

El desván es el lugar de los recuerdos del personaje, representa a sus antecesores y las **glorias** pasadas de su familia. Es la remembranza de los antiguos marqueses, cortesanos, **embajadores**, religiosos y militares. Pero más allá de ello, este pasado cobra vida junto con el **desván**. Si recordamos, hacia el inicio del relato la casa había sido reconstituida, pero no sabíamos de la existencia del desván, por ello en esta parte del relato cuando se habla del espacio (“recordando que allá, bajo vigas que iban recobrando el repello”), al volver a

¹¹³ *Ibid.* p. 19.

¹¹⁴ *Id.*

blanquearse recobraba vida. como lo hizo la casa al inicio del relato. Los recuerdos de los jóvenes sobre el pasado de la familia hacen renacer a los antepasados, simbolizados por el desván. Desván y recuerdos son uno, los dos dependen entre sí y a su vez de los personajes, puesto que a través de las acciones de los mismos se logra la mención de los antepasados y por lo tanto, su existencia. El desván aparece en el relato en un momento de fiesta, podría simbolizar la memoria, su inserción en este pasaje se justificaría porque en los momentos de fiesta se recuerdan los festejos anteriores y a las personas que los vivieron.

Continuando con la idea anterior, el espacio vuelve a fundirse con el personaje hacia el apartado octavo.

Los muebles crecían. Se hacía cada vez más difícil sostener los antebrazos sobre el borde de la mesa del comedor. Los armarios de cornisas labradas ensanchaban el frontis. Alargando el torso, los moros de la escalera acercaban sus antorchas a los balaustres del rellano. Las butacas eran más hondas y los sillones de mecedora tenían tendencia a irse para atrás. No había ya que doblar las piernas al recostarse en el fondo de la bañera con anillas de mármol.¹¹⁵

En esta descripción la casa no es el espacio predominante, sino los muebles, ya que así se da a entender mejor la idea de que Marcial va empequeñeciendo, y el espacio sirve para que lector tenga en mente la idea de la infancia del personaje desde la perspectiva del mismo. Para el personaje, los objetos se vuelven admirables y dejan de ser utilitarios solamente, son parte de un universo que muestra al niño las cualidades de los objetos como su tamaño y función, así como su función en una especie de relación lúdica.

Más adelante, nuestro personaje pierde interés en los muebles, y el espacio donde se desarrollan las acciones es el suelo: “Sólo desde el suelo pueden abarcarse totalmente los ángulos y perspectivas de una habitación. Hay bellezas de la madera, misteriosos caminos de insectos, rincones de sombra, que se ignoran a la altura de hombres.”¹¹⁶

La cita se refiere al gusto del pequeño por el suelo, puesto que le permite la posibilidad de expansión en sus juegos, y la intervención del juicio del narrador acerca de las maravillas que pueden descubrirse desde allí. Podemos inferir que el suelo lo hace estar cerca del origen de la vida, pues los insectos y la sombra son también elementos de la naturaleza. De esta forma, Marcial adquiere una nueva relación con el espacio que lo acerca

¹¹⁵ *Ibid.* p. 22.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 23.

a su destino: el origen.

Otro giro interesante lo encontramos cuando el espacio artificial de la casa desaparece en el desarrollo de las acciones y la naturaleza releva su presencia mostrando el nuevo espíritu del personaje, el cual tiene un nuevo amigo: el perro "Canelo". "Ambos comían tierra, se revolcaban al sol, bebían en la fuente de los peces, buscaban sombra y perfume al pie de las albahacas."¹¹⁷

La naturaleza es ahora el nuevo mundo de Marcial, no necesita ni siquiera de la frescura del suelo de la casa. Éste ha dejado de tener importancia para el pequeño, puesto que está más cerca del estado natural del hombre por su edad: ahora prefiere la tierra como alimento, el sol como calor, el agua y los árboles. Así el espacio nos revela su espíritu cercano a lo primigéneo, a lo que llamamos comúnmente "natural".

Finalmente, Marcial llega al origen y con ello el espacio también lo hace. No podemos hablar solamente de que Marcial llega al origen o a "la semilla", ya que esta palabra "origen" es el principio de la vida y no sólo de Marcial, sino de toda la vida: "El universo le entraba por todos los poros. Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría. El cuerpo, al sentirlo arrebozado con su propia sustancia, resbaló hacia la vida."¹¹⁸ El cuerpo de la madre del personaje se vuelve el espacio del protagonista y del relato mismo, como una especie de hoyo negro que absorbe todo a su alrededor de forma intempestiva. Con la entrada de Marcial al cuerpo de su madre le devuelve la vida que ella había perdido al dar a luz. Pero las cosas también vuelven a ser "semilla" como el personaje, integrándose así personaje y espacio en un mismo fin: "Las aves volvieron al huevo en torbellinos de plumas. Los peces cuajaron la hueva, dejando nevada de escamas en el fondo del estanque. Las palmas doblaron las pencas, desaparecieron en la tierra como abanicos cerrados. Los tallos sorbían sus hojas y el suelo tiraba de todo lo que le perteneciera."¹¹⁹ Con esta descripción, se establece la última relación entre espacio y personaje, lo que nos lleva a las siguientes conclusiones.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 27.

¹¹⁸ *Id.*

¹¹⁹ *Ibid.* p. 28.

3.3 Conclusión

El espacio o entorno no es sólo el lugar necesario para que se desarrollen las acciones, puesto que en el caso de este relato, espacio y protagonista están íntimamente relacionados de las siguientes formas:

1. El espacio sirve también como una afirmación de los sentimientos y percepciones de Marcial.
2. Proporciona los elementos necesarios para que se lleven a cabo las acciones.
3. Ayuda a entender la transformación que sufre el personaje a lo largo del relato.
4. Es el fin del camino del personaje, y con ello el espacio se funde en su origen como lo hace el protagonista, el espacio y el personaje se unen en un mismo ser.

El espacio aparte de ser una prolongación del protagonista, también se convierte en un símbolo donde crece a medida que el personaje se hace más pequeño, y se absorbe cuando Marcial retorna al vientre de su madre. Ambos se complementan y el espacio se vuelve una especie de personaje que sufre todas las acciones realizadas o padecidas por el protagonista. Por lo anterior, el espacio es otro elemento de *realismo mágico*, porque tiene vida, y ese efecto se logra con la prosopopeya, que había sido analizada en el capítulo anterior.

CAPÍTULO IV: LA PERSPECTIVA

4.1 Consideraciones generales

La perspectiva es un punto de vista, una forma de percibir, de comprender el relato. Luz A. Pimentel lo define en palabras de Genette como, "...una restricción de 'campo', que es en realidad una selección de información narrativa"¹²⁰ Dicho de otra forma, es la selección de información desde varios puntos de vista: el narrador y el lector, por mencionar los que en este capítulo trataremos.¹²¹

El punto de vista desde el cual se narra no es la narración en sí, sino la selección y opinión del narrador. En muchas ocasiones un mismo hecho cambia de acuerdo con la persona que lo narra o la opinión del receptor varía de uno a otro, esto debido a que cada persona interpreta el mundo según su forma de ser y en literatura ocurre lo mismo, eso es la perspectiva. Luz Aurora Pimentel hace la siguiente observación:

(...) dos parámetros cuya conjunción obligada es responsable del complejo tejido de lo que por afán de síntesis se denomina perspectiva narrativa: 1) Una descripción de sus articulaciones estructurales, y 2) Una orientación temática susceptible de ser analizada en planos que se proponen como sendos puntos de vista sobre el mundo.¹²²

De esta manera, la estructura, el tema y los puntos de vista conforman la perspectiva narrativa. En el presente apartado esta llamada perspectiva será analizada a partir del narrador, el lector y el tiempo.

A su vez, estas categorías serán útiles para analizar una encuesta aplicada a estudiantes de bachillerato, de donde se obtuvieron los datos para realizar parte del presente capítulo. Lo anterior obedece al objetivo principal del trabajo, como parte de la propuesta para la enseñanza de la literatura en el nivel medio superior.

También se presentarán los conceptos teóricos desde los cuales abordaremos el tema de "perspectiva" en cada inciso.

¹²⁰ Luz A. Pimentel. *Relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 2002, p.95.

¹²¹ Según Pimentel, también existe la perspectiva de los personajes y de la trama, pp. 115-126.

¹²² Luz A. Pimentel. *Op. Cit.* p. 96.

4.2 Aplicación

Ahora aplicaremos la teoría de la *perspectiva*, para ver su utilidad dentro del análisis intrínseco de la obra. Se hará a partir del narrador y el lector, puesto que ya se ha analizado al personaje. Dentro del estudio de la perspectiva del lector, se estudiará la impresión que causa la temporalidad en él. La perspectiva cultural merecerá un capítulo aparte, debido a su importancia y complejidad.

4.2.1 Perspectiva del narrador

La perspectiva del narrador está determinada por las elecciones de aquellas cosas que le interesa destacar en el relato, ya sea a partir de uno o varios personajes, o de sí mismo, para emitir un juicio personal. Es una especie de filtro por el que pasa la información narrativa.

De acuerdo con Genette, existen tres tipos de focalización del narrador: "...la focalización cero o no focalización, la focalización interna y la focalización externa."¹²³

En la primera, el narrador entra y sale de la mente de los personajes. Así, se desliza de uno a otro personaje y es conocido como narrador omnisciente. Por ello sabemos distinguirlo de los otros personajes, debido a su carácter de individualidad a partir de los juicios que emite, la información que otorga al lector y su libertad de desplazarse en la temporalidad del relato. Es una voz que informa, opina y otorga su punto de vista al lector. Es un ser autónomo en la narración y su importancia es vital, en él recae el ritmo de la misma e incluso de los personajes.

La focalización es el punto de vista que toma el narrador. En el caso del presente relato, el tipo de focalización es la llamada *focalización cero*. El narrador comienza por describir de forma detallada el lugar donde se desarrolla la acción. Es muy preciso en la descripción de las acciones y emite constantemente juicios a través de los personajes. El narrador en el relato es parte primordial del mismo, puesto que no sólo es el encargado de narrar la historia, él es quien nos lleva mediante sus propios juicios a una visión particular del mundo. él conoce a los personajes, descarta lo que le parece inapropiado y exalta sus

¹²³ *Ibidem* p. 95.

ideas a través de ellos.

Veamos ahora cómo se comporta este narrador. Al inicio comienza describiendo las acciones del viejo misterioso, y así establece el lugar donde se desarrolla el relato. Mediante su voz conocemos detalladamente cómo es la casa:

Ya habían descendido las tejas, cubriendo los canteros, muertos con su mosaico de barro cocido. Arriba los picos desprendían piedras de mampostería, haciéndolas rodar por canales de madera, con gran revuelo de cales y de yesos. Y por las almenas sucesivas que iban desdentando las murallas aparecían— despojados de su secreto— cielos rasos ovales o cuadrados, cornisas, guirnaldas, dentículos, astrágalos, y papeles encolados que colgaban de los testeros como viejas pieles de serpientes en muda.¹²⁴

De esta manera, el narrador nos presenta el lugar con lujo de detalle desde el inicio de la historia; podemos percibir que el narrador es minucioso en sus descripciones. La utilidad de esto es destacable, pues la descripción es el elemento fundamental de la ficción literaria.

En este sentido, cuando el narrador nos muestra a los personajes, no es minucioso en cuanto al físico, pero sí en lo que se refiere a sus gustos y pensamientos. Él es la voz de los juicios éticos; así, como lectores podemos pensar por momentos que los personajes emiten tales juicios, pero es el narrador quien deja salir su voz mediante la de aquellos: “De franca, detallada, poblada de pecados, la confesión se hizo reticente, penosa, llena de escondrijos. ¿Y qué derecho tenía, en el fondo, aquel carmelita, a entrometerse en su vida?”¹²⁵

Esta descripción de la confesión del Marqués se nos presenta al inicio desde un punto de vista psicológico, nos introduce en los sentimientos del personaje. Nos dice que su confesión era *reticente*, esto es, desconfiado, más adelante expresa el juicio acerca del derecho del padre. Lo anterior parece parte de las palabras del personaje, sin embargo se omiten los guiones, supuestas marcas de diálogo. La mirada del narrador está en el interior del personaje, por ello el narrador es el encargado de mostrarnos los pensamientos de Marcial. Podríamos pensar que a partir de la presentación de este personaje (el protagonista) el narrador ya está totalmente inmerso en su mente; al mismo tiempo,

¹²⁴ Alejo Carpentier. *Guerra del tiempo el acoso y otros relatos*. México, Siglo XXI, 2000, p. 13.

¹²⁵ Alejo Carpentier. *Op. Cit.* p. 15.

nosotros veremos la historia a partir del narrador, sus juicios nos ayudarán para conformar nuestra opinión acerca de los personajes.

Nuestro narrador está centrado en un personaje: Marcial. Lo conoce, nos habla de sus pensamientos, deseos y deja salir su voz:

Pensaba en los misterios de la letra escrita, en esas hebras negras que se enlazan y desenlazan sobre anchas hojas afiligranadas de balanzas, enlazando y desenlazando compromisos, juramentos, alianzas, testimonios, declaraciones, apellidos, títulos, fechas, tierras, árboles y piedras; maraña de hilos, sacada del tintero, en que se enredaban las piernas del hombre, vedándole caminos desestimados por la Ley; cordón al cuello, que apretaban su sordina al percibir el sonido temible de las palabras en libertad. Su firma lo había traicionado, yendo a complicarse en nudo y enredos de legajos. Atado por ella, el hombre de carne se hacía hombre de papel.¹²⁶

El narrador utiliza el verbo “pensar” para establecer que esa acción la ejecuta Marcial; así, mediante una imagen de movimiento de las letras nos habla de la importancia de la firma en la vida de nuestro personaje. Podríamos pensar que Marcial es todo un poeta por las palabras con las que establece las comparaciones. Pero cuando encontramos la siguiente frase: “Su firma lo había traicionado”, se cambia el foco de la narración y así, el narrador emitirá su opinión acerca de un hecho: “Atado por ella, el hombre de carne se hacía hombre de papel”, y por estas palabras nos inclinamos a pensar que las voces del personaje y del narrador se funden en una especie de contrapunto literario; donde el personaje recuerda todos los documentos que había firmado y cómo éstos lo habían llevado a la ruina. Pero es el narrador el de la voz poética, quien crea las imágenes de las “hebras que enlazan y desenlazan”, mientras el personaje piensa en: compromisos, juramentos, alianzas, testimonios, declaraciones, apellidos, títulos, fechas, tierras, árboles y piedras”, para que el narrador conteste con una metáfora que encierra los hechos anteriores: “maraña de hilos, sacada del tintero, en que se enredaban las piernas del hombre”. De acuerdo con Helena Beristáin, el contrapunto literario en narrativa consiste en la “combinación o alternancia de voces”, así el lector tiene varios puntos de vista sobre un hecho en particular, porque las voces literarias opinan y disertan sobre el hecho y el lector funge como observador de esta especie de diálogo. Así se funden ambas voces: la del personaje que

¹²⁶ *Ibidem*, p. 16.

vive la realidad narrativa y la del narrador que la juzga y la embellece.

El llamado “contrapunto literario” mencionado líneas arriba se establece en todo el relato, donde el narrador juega con el personaje. Éste vive y aquél emite su punto de vista acerca de las vivencias de Marcial:

Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media... Era como la percepción remota de otras posibilidades. Como cuando se piensa, en enervamiento de vigilia, que puede andarse sobre el cielo raso con el piso por cielo raso, entre muebles firmemente asentados entre las vigas del techo. Fue una impresión fugaz, que no dejó la menor huella en su espíritu, poco llevado, ahora, a la meditación.¹²⁷

En el ejemplo anterior, vemos que la parte subrayada pertenece a la voz del narrador y son juicios, o el punto de vista que emite acerca de lo concerniente a Marcial, pero nuevamente esta focalización está inserta entre la voz del personaje, lo cual nos lleva a pensar nuevamente en la idea de contrapunto.

El narrador continúa dejando salir su voz en lo que se refiere al personaje en este juego de voz contrapunteada. Sin embargo, esta perspectiva desde la que narra no sólo está centrada en Marcial, también se refiere continuamente a la temporalidad del relato: “Transcurrieron meses de luto, ensombrecidos por un remordimiento cada vez mayor. Al principio la idea de traer una mujer a aquel aposento se le hacía casi razonable.”¹²⁸ Establece el tiempo del luto de Marcial por la marquesa Mercedes, y así, mediante un salto temporal, el narrador nos ubica en otro momento de la vida del personaje y nos damos cuenta de que la narración tiene el orden invertido, pero el narrador es el encargado de realizar este tipo de saltos temporales y lo hace recurriendo a los momentos importantes en la vida del personaje.

Comienza con su defunción: “Don Marcial, Marqués de Capellanías, yacía en su lecho de muerte...”¹²⁹ Después, menciona su viudez: “Transcurrieron meses de luto, ensombrecidos por un remordimiento cada vez mayor.”¹³⁰ La noche de bodas: “Al fin la

¹²⁷ *Ibid.* pp. 18-19.

¹²⁸ *Ibid.* p. 16.

¹²⁹ *Ibid.* p. 15.

¹³⁰ *Ibid.* p. 16.

Marquesa sopló las lámparas. Sólo él habló en la oscuridad.”¹³¹ La fiesta de la juventud: “Y hubo un gran sarao en el salón de música, el día que alcanzó la minoría de edad.”¹³² La etapa escolar de la adolescencia: “Después de mediocres exámenes, frecuentó los claustros, comprendiendo cada vez menos las explicaciones de los dómines.”¹³³ Infancia: “Una mañana que leía un libro licencioso, Marcial tuvo ganas, súbitamente, de jugar con los soldados de plomo que dormían en sus cajas de madera.”¹³⁴ Por último, el final de su vida, que en realidad sería el principio: “Sus manos rozaban formas placenteras. Era un ser totalmente sensible y táctil. El universo le entraba por los poros. Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría.”¹³⁵

De esa forma, el narrador emite en la voz del personaje sus propios pensamientos, estableciendo el llamado contrapunto. También es él quien logra crear los saltos temporales, haciendo interesante y fantástica la historia. Esto ha sido estudiado por varios teóricos. Beristáin lo define de la siguiente manera: “El narrador y la temporalidad del proceso de la enunciación, guardan una relación con la instancia temporal del proceso de los eventos relatados. Aquél puede anticiparse (según GENETTE) a narrar hechos futuros. (...) u ofrecer una retrospcción de acciones pasadas. (...) Puede ser personaje o narrar historia ajenas.”¹³⁶

En síntesis, el narrador ubica al lector en la historia, lo lleva a través del tiempo y le comunica los pensamientos del personaje y el propio punto de vista que él tiene acerca de lo que está ocurriendo en la historia. El foco de este relato está en el narrador.

¹³¹ *Ibid.*, p. 17.

¹³² *Ibid.*, p. 19.

¹³³ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹³⁶ *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed., 1998, p. 356.

4.2.2 Perspectiva del lector

La perspectiva del lector se avoca a las elecciones que éste hace, su forma de ver la obra y cómo ésta forma parte de su mundo; porque en ella se reflejan sus gustos, elecciones, vivencias, cultura, etc.

La obra puede ser o no del gusto de todos, pero la literatura no sólo es selectiva en el hecho de que su código restringe a sus tipos de lectores. La obra también lo es, desde el hecho de que el lector elige con qué tipo de lectura se identifica. Esto es muy fácil de observar, por ejemplo, en el caso de los jóvenes; éstos escogen aquella literatura que les presente un tipo de ficción como la vampírica, la literatura de héroes o las distintas historias de suspenso.

Los ejemplos anteriores son una forma de explicar la *perspectiva*, porque el lector elige en las obras lo que le presenta interés, dicho de otra manera, lo que coincide con su gusto. La literatura se identifica con el hombre a partir de espíritu, del modo de ser de cada hombre, de su personalidad, recordemos el prólogo de Cervantes a: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*: “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla”.¹³⁷ Así, la obra se comunica con los distintos espíritus que existen e influye en ellos mostrando todas las posibilidades de vidas que el poeta ha imaginado y creado en la obra.

La perspectiva, como ya se ha mencionado anteriormente, es una forma de ver la obra, y en este punto explicaremos cómo el lector y la obra se comunican. Pimentel lo define de la siguiente manera: “Puesto que es el lector quien opera la convergencia de todas las otras perspectivas, su papel de “mediador” en las estructuras textuales es básico.”¹³⁸ De esta forma, podemos decir que la “perspectiva del lector” está por encima de la del narrador, porque el lector puede ver todas las demás y descifrarlas: distinguir cómo interactúan en la obra el narrador y los personajes, y a partir de lo anterior forma un juicio que está por encima de las otras perspectivas, en cuanto que las abarca. El lector tiene que entender a todos los integrantes del discurso, para comprender la totalidad de la obra y su significación.

¹³⁷ Miguel de Cervantes. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996, p.24.

¹³⁸ Luz A. Pimentel *Op. Cit.* p. 127.

El lector decodifica no sólo la trama, sino el carácter de los personajes, supone sus acciones y sabe de los movimientos del narrador, puede ver la obra desde fuera, estableciendo con su perspectiva una interpretación del mundo narrativo, y así instaura una comunicación con la obra, a partir de la experiencia de su propia vida:

Mas para ello habrá de hacer valer su propia perspectiva, no sólo como una posición de lectura a ocupar, no sólo como un relevo del lector implícito, sino como el lector real, con un bagaje cultural ideológico que lo hace interactuar con el texto, trazando una relación tanto de *encuentro* como de *tensión* entre dos mundos: el del texto y el del lector.¹³⁹

De esta forma, el "lector real" interpreta la obra a partir de su bagaje cultural, esto es, entre más conozca un lector las cosas mencionadas en la obra (lugares, pinturas, tipos de vestimenta, hechos históricos, arquitectura, música, pintura etc.), la podrá interpretar mejor. Lo anterior no implica que quien no conozca los referentes culturales antes mencionados no pueda acercarse a la obra, ya que ésta puede servir para que el lector se interese en esos referentes, con lo cual deja de ser la trama el vínculo principal entre el lector y obra literaria.

La *perspectiva* se puede ver como una elección que hace el lector, el estudioso y el profesor de literatura para dar a conocer la obra a los otros, conocidos, lectores y alumnos. Esta es una manera de lograr un verdadero interés en el estudio de la obra. Con ella, el encargado de difundir la lectura podrá ser intermediario entre el creador y el lector, porque como ya sabemos, la literatura necesita de difusión y la perspectiva puede ser ese canal de encuentro entre la obra y los lectores.

La perspectiva del lector, como se ha mencionado anteriormente, es la comunicación entre él y la obra, y el lazo puede tejerse desde la interacción de algún aspecto cultural de la obra que refleje algo de la vida, como los gustos personales, y así ambos, obra y lector, se unen para integrarse en el mundo literario y tal vez, servir de canal para otros lectores con dicha obra.

En el caso de esta obra, la *perspectiva* será un análisis de los aspectos de interés y dificultad de los lectores ante el relato, a partir de la lectura del mismo por un grupo de jóvenes entre 15 y 18 años, todos ellos estudiantes de preparatoria.

¹³⁹ *ibidem*, p. 128.

4.2.2.1 *El joven y su perspectiva*

Para trabajar con este elemento de análisis literario se les dio a leer a 72 jóvenes¹⁴⁰ el relato de “Viaje a la semilla”, sin explicarles la corriente a la que pertenece ni ofrecer ningún dato de la vida del autor. Ninguno de los alumnos conocía la existencia del cuento ni del autor.

Después de la lectura del cuento, los alumnos contestaron una serie de preguntas por escrito que sirvieron para conocer sus impresiones sobre el mismo: ¿cuál fue tu primera impresión después de haber leído el cuento?, ¿por qué?, ¿cuál es el tema del cuento?, ¿de qué trata?, ¿consideras interesante el tema del cuento, por qué?, ¿cuáles son las dificultades con las que te encontraste al leer este cuento?, y por último ¿qué te gustaría te explicaran para entender mejor el cuento?

La mayoría de los encuestados contestaron que como primera impresión, se dieron cuenta de la complejidad debido a las palabras utilizadas por el autor, otros dijeron sentirse tristes, algunos expresaron que la alteración del tiempo dificultó su lectura: “me pareció enredado”, “está muy raro”, “confusión” y “está complicado de leer” fueron algunas de las respuestas más frecuentes.

Con respecto al tema, muchos dijeron no comprenderlo, otros establecieron los recuerdos de alguien, la vida de don Marcial, y pocos establecieron como tema la vida en general; sin embargo muchos mencionaron varios temas como la amistad, muebles de personas, o una historia acerca de perros, algunos otros pusieron como tema el título de cuento.

A la mayoría de los encuestados, a pesar de haber dicho que no entendían el tema del cuento, les pareció interesante, tal vez porque el no haberlo entendido en una primera lectura despertó su interés por saber de qué trataba.

Dentro de las dificultades casi todos mencionaron el vocabulario, y otros la alteración temporal, y como respuesta a la última pregunta (¿qué te gustaría te explicaran para entender mejor el cuento?), muchos respondieron que les gustaría tener un vocabulario para acudir al él y lograr una mejor comprensión.

¹⁴⁰ Los encuestados son mitad hombres, mitad mujeres, de estrato económico medio, que estudian el bachillerato en la Escuela Preparatoria Ateneo de Tlalnepanltia, en el Estado de México, donde impartó la materia de literatura.

Estos son los resultados generales del cuestionario aplicado. ahora tratemos de analizar su contenido.

La mayoría de los alumnos no pudieron entender el cuento, no comprendieron el argumento, se confundieron con la historia pensando que eran varias, la alteración temporal les provocó confusión, debido al vocabulario no pudieron apreciar las referencias culturales ni ubicar la época. Algunos infirieron que se refería a un tiempo remoto por los trajes mencionados cuando los personajes están en el desván.

Ante la problemática detectada lo que procede es la resolución y ésta no debe ser sólo desde la explicación de la estructura del relato. Se debe realizar una lectura donde el alumno puede recurrir a un diccionario y así salvar el primer obstáculo: el vocabulario. De esta manera surgirá el interés por el tema, por la estructura de la obra, por las referencias culturales y por la época que el relato contiene. Sin embargo, debemos dejar de presuponer que el alumno entiende por lo menos el argumento, tampoco debemos realizar el análisis de la obra sin antes haber hecho un sondeo de la comprensión del texto. Por lo anterior se realizó una segunda lectura siguiendo los pasos anteriores: primero se localizaron las palabras que no fueron entendidas por los alumnos y se reconstruyó la trama del relato a partir de las opiniones de los alumnos, después se estableció el siglo XIX como época en la que sucedió el relato. Ahora veamos los resultados de este método.

Después de haber hecho la lectura con la explicación del vocabulario¹⁴¹, los alumnos comenzaron a expresar su interés en las acciones fantásticas o del *realismo mágico* como la reconstrucción de la casa, incluso algunos concibieron este acto como algo natural, ya que mencionaron lo frecuente de tales acciones en los videojuegos y dibujos animados. Después de darse cuenta del regreso del protagonista a la vida, su interés fue en aumento. Cuando leyeron el pasaje de la fiesta, muchos se dieron cuenta de que la historia se desarrollaba en un tiempo lejano y comenzaron a preguntar e inferir la época, algunos mencionaron características históricas, aunque muchos otros decían desconocer los sucesos ocurridos en Cuba durante ese periodo, querían conocer los detalles.

Hacia el final del cuento, muchos quedaron sorprendidos de que el personaje muriera y la casa desapareciera; al llegar al último apartado la sorpresa fue mayor al darse cuenta de que todo había ocurrido durante una noche, y la sorpresa de la existencia de dos planos narrativos provocó en ellos un mayor interés y admiración.

¹⁴¹ En el Anexo C de esta tesis se encuentra el vocabulario de las palabras que presentaron dificultad para los alumnos.

Después de conocer la impresión de los jóvenes lectores, sentemos algunas conclusiones.

Se debe realizar una revisión de las palabras complejas y explicar su significado dentro del contexto en el relato. Esta no es una idea innovadora, pero es indispensable que el docente tenga un amplio conocimiento de la lengua.

La alteración temporal, los elementos mágicos y los aspectos culturales y referentes a la época fueron de su interés por lo cual deben explicarse y comentarse.

4.3 Conclusión

Este capítulo se enfocó en el estudio de la percepción de los lectores de la obra a partir del narrador y de sí mismos. Los lectores ven la obra a través de la perspectiva del narrador. Este narrador es minucioso en sus descripciones, da a conocer su opinión mediante la voz del personaje.

Los lectores forman una perspectiva de acuerdo a la información que ofrece la obra, el punto de vista del narrador y su bagaje cultural. El lector va creando vínculos con la obra a partir de los elementos que le presentan interés. En el caso particular de este inciso, los lectores fueron los estudiantes de bachillerato, quienes se enfrentaron con algunos problemas para entender la obra, por lo cual se propusieron una serie de pasos a seguir para que los profesores ayuden a los alumnos para que éstos comprendan la obra.

Se realizó un cuestionario que sirvió para saber los intereses y deficiencias de los alumnos. La trasgresión de la temporalidad, la época de la que habla el relato y el tema del relato fueron temas de interés para los alumnos.

CAPÍTULO V: LA MÚSICA Y LAS ARTES

5.1. Consideraciones generales

El análisis estructuralista se detiene en el estudio de los elementos intrínsecos de la obra, lo que ayuda a la comprensión de los elementos que la conforman. Sin embargo, de acuerdo con el objetivo de la asignatura de Literatura Mexicana e Iberoamericana de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM, impartida en el sexto año, el alumno debe estudiar *las preocupaciones sociales, culturales, étnicas y políticas* para que *encuentre su identidad cultural y personal*.¹⁴² Por ello se propone el estudio de los elementos culturales en el relato que ocupa nuestro análisis.

El presente capítulo surge a partir del estudio de los aspectos culturales (nivel extrínseco) que en palabras de Pimentel se denomina *perspectiva cultural*; además de un modelo que propongo para que sirva de apoyo a los profesores de literatura.

Después de haber recorrido un largo camino por las teorías de análisis literario, como literatura y la estética comparadas, considero que no hay un modelo que contenga una metodología adecuada para el estudio e importancia de los elementos culturales. Algunos mencionan la importancia de comprender el mensaje o la época en la que se desarrolla el relato, pero no añaden un método a seguir; otros consideran que sí se puede establecer el estudio entre dos disciplinas artísticas como afirma Étienne Souriau: “Las diferentes artes son como distintas lenguas, entre las cuales la imitación exige la traducción, un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, una invención de efectos artísticos antes paralelos que literalmente análogos.”¹⁴³ Hasta aquí se establece la posibilidad de correspondencia entre artes, esto entendido como la interacción de dos artes o más, pero ¿qué hay de la interpretación y de los modelos para estudiar esta interacción? El mismo autor responde: “Pero, también hemos dicho que, si queremos estudiar a fondo este problema, y no contentarnos con permanecer en su umbral, ello nos exige la construcción de un sistema completo de investigación, destinado a hacer aflorar analogías ocultas, actos que dentro del arte son de una interioridad, de una intimidad, que los hace

¹⁴² En la introducción se mencionó la imposibilidad de cumplir con el objetivo.

¹⁴³ Étienne Souriau. *La correspondencia de las artes*. México, FCE, 1955, p. 21.

inasequibles sin el empleo, se puede decir, de reactivos que tienen por objeto ponerlos de manifiesto...¹⁴⁴ Por lo anterior es que propongo una serie de pasos a seguir para el estudio de estos elementos culturales en la obra, tratando de utilizar un lenguaje preciso y un estudio sistemático que ayude al profesor de literatura a ver la importancia de estos elementos en la obra y aplicarlo en otras obras con casos distintos. En particular, y a manera de ejemplo centraré este capítulo en el estudio de la música y las artes por su clara presencia en la obra abarcando los siguientes puntos.

1. La música en el relato.
2. Las demás artes en el relato.

Con respecto a la relación entre la música y la literatura, el filósofo Theodor Adorno ya había realizado una serie de trabajos donde establecía que el arte poseía un sistema de comunicación con todas las manifestaciones culturales de una época determinada, sin embargo, la decodificación de cada uno de los signos que componen las distintas artes, en este caso la música, sólo puede ser realizada por alguien que hable su mismo lenguaje. Esto implica la comprensión del sistema musical como una serie de signos con significante y significado, muy parecido al lingüístico, empero su correcta interpretación debe fundamentarse en el pleno conocimiento de los signos musicales como la escala, las formas musicales, la armonía y la composición.

Pero la pregunta sigue provocando ruido: ¿es posible relacionar los signos musicales con los literarios y tratar de interpretarlos de forma conjunta? Debemos considerar que a ese tipo de interrogación la respuesta nos ubicaría inmediatamente en la poesía, por la musicalidad de los versos, y la rima, pero ¿dónde queda el tema? Es cierto que la ópera es la fusión de la poesía y la música, en ella ambas artes se integran para contar una historia, donde no sólo es importante la trama, sino la música como ambientación, el canto como interpretación y lo histriónico como lenguaje. Con esta referencia a la ópera, tal vez podamos acercarnos al estudio de la importancia de la música en el presente relato.

¹⁴⁴ Étienne Souriau. *Op. Cit.* p. 23-24.

La obra literaria, como la interpretación del mundo por parte del escritor, no debe escapar a lo que el mundo real ofrece, por ello habiendo estudiado con anterioridad los componentes estructurales de la misma, nos hemos dado cuenta de que este relato no es la excepción. “Viaje a la Semilla” es el mundo visto por los ojos de Marcial y de los lectores en todas sus representaciones, desde la muerte hasta el inicio de la vida. De esta manera, el hombre que pretenda contarnos su historia no debe dejar de lado todo aquello que la ambienta —como los lugares, los personajes, el arte, la música— y que da sentido a la trama de su vida.

El relato ya ha sido estudiado con anterioridad desde una configuración musical por Flora Ovares Ramírez y Margarita Rojas González.¹⁴⁵ Su estudio está hecho desde un punto de vista semiótico, donde los signos de la obra son interpretados como notas musicales, otorgando a cada uno de los capítulos que lo conforman (en el presente trabajo llamados apartados) una nota musical, un planeta, un personaje y una acción principal. Con lo anterior interpretan el relato como un pequeño cosmos integrado por siete notas: las de la escala cromática do, re, mi, fa, sol, la y si; los planetas Júpiter, Marte, Sol, Mercurio, Venus, Luna y Saturno; algunos personajes como Marcial y Melchor; y las acciones referentes al carnaval y el inicio de la sexualidad como las más importantes. Este estudio propone que el relato, además de representar un cosmos, también es una especie de concierto musical, donde cada uno de los personajes integra parte de la orquesta o coro, por ejemplo el viejo misterioso es el director y Marcial el pianista. Menciono las características de este estudio para dar a conocer al lector que se ha pensado anteriormente en la vinculación de la música con el relato, aunque deseo aclarar que el presente trabajo tiene otras vías de análisis ya mencionadas.¹⁴⁶

¹⁴⁵ El estudio se encuentra en el sumario Agujón. [<http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2039/Agujon/Flora.html>] (20 de mayo del 2005).

¹⁴⁶ Considero importante el conocimiento teórico de algunos conceptos referentes a la música que se utilizarán en el presente estudio, por lo que en el Anexo C encontraremos un vocabulario que será de ayuda para el conocimiento de estos términos.

5.2 La música en el relato

Como se había establecido con anterioridad, en el presente inciso se pretende encontrar en qué parte del relato se hacen alusiones a piezas musicales, o a metáforas vinculadas con la música, cuál es su importancia en la obra, por qué el autor alude a ellas y de qué forma se integran al universo narrativo.

Al inicio del relato, cuando se está describiendo la destrucción de la casa, el autor recurre a una metáfora: “Oíanse, en sordina, los rumores de la calle mientras, arriba, las peoleas concertaban, sobre ritmos de hierro con piedra, sus gorjeos de aves desagradables y pechugonas.”¹⁴⁷ Aquí con la palabra “sordina” establece que el sonido proviene de un lugar lejano, que es la calle, mientras en el lugar donde están ocurriendo los hechos se está llevando a cabo una melodía desagradable, compuesta por el sonido de los martillos en los muros, que parecen el “gorjeo” molesto de las aves, lo que de ninguna manera significa que exista armonía sino lo contrario, desorden de sonidos que resultan molestos porque son chillantes y el ritmo discontinuo. Más adelante, en el mismo apartado nos volvemos a encontrar con otra imagen que se refiere al sonido: “El aire se hizo más fresco, aligerado de sudores, blasfemias, chirridos de cuerdas, ejes que pedían alcuzas y palmadas en torsos pringosos.” Describe el aire como algo “fresco” que ha perdido todo ese sonido desagradable que viajaba con él, que son las “blasfemias, chirrido y palmadas.”¹⁴⁸ El aire es el medio de transporte de los sonidos y con el atardecer se “aligera” porque el silencio vespertino invade el lugar donde se desarrolla el relato.

Una de las imágenes más interesantes referentes a la música, la encontramos en el tercer apartado: “Don Marcial pulsó un teclado invisible y abrió los ojos.”¹⁴⁹ A partir de la imagen de tocar un teclado el personaje regresa a la vida. La alusión del sonido es signo de vida. En un lugar donde reina el silencio una nota parece invadir el espacio otorgándole vida. Así, su alusión es la representación de la vida, algo más sonoro que el aliento primero, algo fuerte que capta inmediatamente la atención de los espectadores y de los lectores.

¹⁴⁷ Alejo Carpentier. *Guerra en el tiempo, El acoso y otros relatos*. México, Siglo XXI, 2000, pp 13-14.

¹⁴⁸ Alejo Carpentier. *Op. Cit.* p. 14.

¹⁴⁹ *Ibidem.* p. 15.

Esta pulsación no sólo regresa a Marcial a la vida, es una especie de orden que hace que todos los elementos se integren al lugar que deben habitar dentro de la obra. Es una especie de llamada al inicio de un concierto, donde con la primera nota en el espacio, todos los asistentes y los músicos ocupan el lugar dentro de la sala, unos como espectadores y otros como intérpretes, idea mencionada en el estudio citado.¹⁵⁰

Otra metáfora la encontramos en el mismo apartado: “Sus pertenencias se irían, a manos del mejor postor, al compás de martillo golpeando una tabla.”¹⁵¹ Así la palabra “compás” establece el ritmo de la venta pública de las pertenencias del protagonista, y nuevamente recurre a la música para dar una imagen visual y sonora a los lectores, esto provoca más plasticidad en la obra. En el mismo apartado encontramos una nueva metáfora que vuelve a utilizar estas referencias:

Pensaba en los misterios de la letra escrita, en esas hebras negras que se enlazan y desenlazan sobre anchas hojas afiligranadas de balanzas, enlazando y desenlazando compromisos, juramentos, alianzas, testimonios, declaraciones, apellidos, títulos, fechas, tierras, árboles y piedras; maraña de hilos, sacada del tintero, en que se enredaban las piernas del hombre, vedándole caminos desestimados por la Ley, cordón al cuello, que apretaba su sordina al percibir el sonido temible de las palabras en libertad.¹⁵²

En la descripción anterior, ubica a la firma como un “cordón al cuello que aprieta su sordina al percibir el sonido temible de las palabras en libertad”. De esta forma, debemos entender la “sordina” como la pieza que se pone en los instrumentos de cuerda y que ayuda a disminuir la intensidad del sonido ejerciendo una presión, la firma aprieta el cordón que tiene el cuello cuando escucha las palabras: “en libertad” ejerciendo en éste mayor presión y ahogando al hombre. La sordina es utilizada como símbolo de presión.

Prosiguiendo con la narración, el tiempo sigue su retroceso: “El piano regresó al clavicordio.”¹⁵³ De acuerdo con la información que el mismo autor recopila en *La música en Cuba*, sabemos de la fecha y la importancia del piano en Cuba: “En 1810, un primer pianoforte, traído de París, hizo una sensacional aparición en Santiago de Cuba...”¹⁵⁴ Así

¹⁵⁰ Por otro lado, el ademán mágico del negro corresponde al del director de una orquesta en la apertura, que impone un concierto al caos y al ruido. [http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2039/Aguijon/Flora.html] (20 de mayo del 2005).

¹⁵¹ *Ibid.* p. 16.

¹⁵² *Idem*

¹⁵³ *Ibid.* p. 17.

¹⁵⁴ Alejo Carpentier. *La música en Cuba*. México, Siglo XXI, 1987. p. 284.

sabemos que los primeros pianistas se pueden ubicar en esta época: “Un tal Kart Rischer y Madame Clararis, que habían traído consigo un clavicordio, fundaron una orquesta...”¹⁵⁵ Esta información se refiere a la historia de la contradanza en Cuba y se ubica en el siglo XVIII, además podemos confirmar la composición de obras para clavicordio por el músico Esteban Salas (1725-1803), quien compuso varias obras de carácter litúrgico tomando como ejemplo la música de Haydn y Telemann, lo que habla de la importancia del clavicordio en el siglo XVIII en la isla. Por lo que podemos inferir que la obra se desarrolla hacia el final del siglo XVIII y durante el siglo XIX.

La narración prosigue relatando la vida del protagonista y hacia el apartado VI encontramos la parte más importante referente al tema: “hubo un gran sarao en el salón de música”¹⁵⁶, con lo cual se establece la festividad. La noche es el tiempo del baile. “el salón de música” de la mansión del protagonista es el lugar, y debido a la clase a la que pertenece el festejo es importante: la minoría de edad. Los asistentes son jóvenes que se integran al festejo mediante la interpretación de instrumentos musicales como la “guitarra”, el “salterio”, el “serpentón”, el “cuerno de caza”, la “flauta travesera” y la melodía del reloj de la casa. Con esto podemos imaginar el ambiente que se desarrolla a partir de la ejecución de los instrumentos. Sin embargo, como había dicho anteriormente, al autor en verdad le interesa que el lector entienda la importancia de la música, por ello recurre a la mención de composiciones existentes y que tenían cierta fama en la época: *La Tirolesa de las Vacas*¹⁵⁷ y *La Balada de los Lagos de Escocia*. Sin embargo, la importancia de la música se debe que a través de ella, se logra la traslación de la realidad del festejo al tema carnavalesco, donde los personajes se transforman, y como ya se ha visto anteriormente, es de suma importancia para el autor y recurrente en sus obras.

¹⁵⁵ Alejandro Carpentier. *Op. Cit.* p. 308-309.

¹⁵⁶ Alejandro Carpentier. *Guerra en el tiempo, El acoso y otros relatos*. México, Siglo XXI, 2000, p. 19.

¹⁵⁷ Ofrezco una muestra de esta pieza en el Anexo F.

Después, la música popular hace aparición en el relato con la melodía del “Trípili-Trápala”¹⁵⁸, sobre la cual se encontró la siguiente información en el libro de *La música en Cuba*:

El baile popular de principios del siglo XIX era el crisol donde se fundieron, al calor de la innovación rítmica del negro, los aires andaluces, los boleros y coplas de la tonadilla escénica (hay canciones y sones actuales que recuerdan los compases del *Trípili-trápala* de *Los maestros del Raboso*), la *contradanza francesa*, para originar cuerpos nuevos. Esas orquestas de flautín, clarinete, tres violines, un contrabajo y un par de tímboles.¹⁵⁹

Con la descripción anterior, nos damos cuenta de la importancia de los ritmos populares en la historia y evolución de la música en Cuba. Para el autor, el universo narrativo debe estar conformado por elementos ambientales y si éstos incluyen una referencia a la música, ésta debe ser exacta, y no sólo verosímil. En un primer acercamiento a esta parte del relato, el lector podría establecer de manera intuitiva que, debido al nombre de las primeras dos melodías, éstas se refieren a un carácter más formal y el *Trípili-Trápala*, por su nombre, contiene nociones de ritmo y se refiere a lo popular y ayuda para la traslación de los ambientes, del salón de música de la casa a la transformación de los personajes mediante la utilización de disfraces y más adelante, al baile juvenil denominado *valse*.¹⁶⁰ Cuando se bailaba, se asía a la mujer por la cintura acercándola al cuerpo masculino, lo cual era de carácter irreverente para la época, pero del gusto de los jóvenes, de acuerdo al mismo relato. Esto cobra un especial sentido si pensamos en el carácter fuertemente erótico de Marcial, un aspecto importante en su juventud. Nuevamente la música concuerda con la personalidad del protagonista y el ambiente que ella misma crea.

Continuando con la narración, nos encontramos con que los jóvenes se dirigen a “la Casa de Baile”. Este tipo de lugares estaban de moda desde el siglo XVIII con la invención y auge de la contradanza. Una de las casas principales era el “Tívoli”. El ritmo principal era la “contradanza” género al que pertenece el “Trípil-Trápala”. Dentro de los compositores más reconocidos en Cuba encontramos a Manuelle Samuell:

¹⁵⁸ También se ofrece una muestra de esta pieza en el Anexo F.

¹⁵⁹ Alejo Carpentier. *La música en Cuba*. México, Siglo XXI, 1987 p. 309.

¹⁶⁰ También se ofrece una muestra de una pieza de valse en el Anexo F.

Porque en las contradanzas de Samuell se encuentran ya fijados, antes de haber transcurrido la primera mitad del siglo XIX, los perfiles y giros que dieron cuerpo, bajo diversos nombres y paternidades más o menos contestadas, al conjunto de patrones que alimentaría la cubanidad de un amplísimo caudal de música producida en la isla.¹⁶¹

Con la cita, nos damos cuenta de que, además de ser la contradanza uno de los géneros más cultivados en la época, también pertenece al carácter del pueblo cubano en sus manifestaciones culturales, por lo que se confirma la importancia de la verosimilitud de los datos que proporciona el autor en el relato. Lo mismo sucede en el caso de la música en el ambiente narrativo. Las casas de baile eran los lugares de esparcimiento de los negros y los blancos, donde ambos se funden bajo los ritmos del baile, como bien lo describe el relato: “...Marcial y sus amigos alabaron el garbo de una negra de pasas entrecanas, que volvía a ser hermosa, casi deseable, cuando miraba por sobre el hombro, bailando con altivo mohín de reto.”¹⁶²

Las referencias musicales retornan hasta el apartado VIII, donde Marcial ha regresando a su infancia y mediante el juego recrea una batalla con soldados de juguete: “Cerrando la marcha, pífanos y timbales, con escolta de redoblantes.”¹⁶³ Las notas en la imaginación de Marcial, dieron inicio a la batalla, la música se retoma en un sentido lúdico y la onomatopeya hace su aparición para dar verosimilitud: “-¡Pum...! ¡Pum...! ¡Pum...!” El sonido emitido por el pequeño hace que tengamos una imagen de lo narrado, y así también una referencia al nombre del personaje, debido a su gusto por la guerra, aunque sólo sea como juego. Ahora, el ritmo es infantil, porque nuestro personaje es un niño, de modo que uno y otro se complementan y acoplan.

En este sentido, encontramos una de las más bellas metáforas que posee el relato. La ubicamos en el mismo apartado, donde se narra la experiencia de Marcial de la lluvia, la cual le provocaba mucho miedo y trataba de refugiarse en el clavicordio: “Cuando llovía, Marcial se ocultaba debajo del clavicordio. Cada trueno hacía temblar la caja de resonancia, poniendo todas las notas a cantar. Del cielo caían los rayos para construir aquella bóveda de calderones -órgano, pinar al viento, mandolina de grillos.”¹⁶⁴ Es impresionante la imagen que habita en nuestra mente al leer esta descripción: el pequeño bajo el clave, estaba ante el

¹⁶¹ *Id.*

¹⁶² Ajejo Carpentier. *Guerra en el tiempo, El acoso y otros relatos*. México. Siglo XXI, 2000, p.20.

¹⁶³ Ajejo Carpentier. *Op. Cit.* p 23.

¹⁶⁴ *Idem.*

estrépito que produce la caja de resonancia, lo que aumentaba su miedo, pero debido al tamaño del instrumento también se sentía seguro. Aquí los temibles sonidos crean el terrible miedo.

Sin embargo, lo interesante es la aseveración que hace el narrador de las percepciones del personaje: “órgano, pinar al viento, mandolina de grillos”, el órgano como instrumento musical de viento, provoca la imagen de un sonido retumbante en la casa, que se conecta con la imagen visual de “pinar al viento” y el olor de este árbol, los cuales son los sonidos que producen los tubos del clavicordio debido a las vibraciones, estableciendo una sensación de impotencia ante el sonido, como si el espacio fuese invadido por el sonido y no se pudiera escapar a ningún lugar. Esta idea concluye con el sonido de los grillos, el cual es chillante como el de la mandolina, y se une con la agudeza de muerte de las notas del órgano, con lo que crea una atmósfera angustiante que el pequeño Marcial sufre. Por si fuera poco, todo ello está encerrado en una “bóveda de calderones”, que parece interminable y grandioso. Para captar este efecto, recomiendo se escuche la suspensión de nota de la *Tocata e fuga en Re menor* de Johann Sebastian Bach, que se ofrece en el disco compacto Anexo F del presente trabajo.

Con lo anterior finalizamos con esta parte sobre la música como referencia en el relato, donde se ha establecido su importancia. También es significativo decir nuevamente que este estudio es de carácter didáctico: se ha tratado dar a conocer al lector algunos de los conceptos referentes a la música, así como la importancia de los datos que del tema arroja la obra y el lugar donde se señala su veracidad. Lo anterior se ofrece como apoyo a los profesores para la presentación de la obra en clase.

La música en la estructura del relato

La música en la estructura del relato pretende establecer la relación entre la organización de la obra, ya estudiada con anterioridad, y la posibilidad de encontrar una estructura musical similar, como propuso Giacoman al analizar *El Acoso*. En esta novela se hace mención de la obra *La heroica* de Beethoven, por lo cual conocemos el nombre de la obra musical utilizada como marco de referencia.

En “Viaje a la semilla”, no podemos establecer el nombre de una pieza musical en particular, pero sí podemos referirnos a una estructura musical semejante a la literaria. Es

importante señalar que no pretendo establecer como premisa definitiva que en todas las obras del autor existan estructuras musicales análogas, sin embargo, de existir alguna, deberá investigarse y comprobarse el paralelismo entre ambas.

La obra, como ya se ha dicho anteriormente, posee una estructura analéptica donde el tiempo se ve trastocado y tiene un transcurrir del presente a pretérito; el primero y el último apartados se escapan a esta temporalidad, puesto que en ellos la historia nos ubica en un presente a partir del cual se desarrolla toda la trama del relato. El tema de la obra se propone en el II apartado, se desarrolla hasta el XI y se concluye en el XII, siendo el XIII una especie de cierre de la historia.

Si pudiéramos establecer una estructura musical relacionada con la del relato, podríamos hablar del *canon*, el cual tiene una estructura circular, donde el tema es a la vez melodía y acompañamiento. Esto quiere decir que el tema es interpretado por varias voces al mismo tiempo, y cada una de ellas se relaciona con la voz principal. Lo anterior lleva a pensar en la figura de contrapunto, donde ambas voces narrativas o musicales conocen el tema y lo interpretan.

El canon es una forma musical en la que las distintas partes se incorporan sucesivamente repitiendo la melodía de la voz principal. Por ejemplo, el *Canon del Cangrejo* de Johann Sebastian Bach tiene dos voces, con un tiempo establecido de 4/4 en 18 compases. Está distribuido en dos voces que se intercalan entre sí llevando el tema de la obra, el cual pasa de una a otra hacia el noveno compás, esto es, en la mitad de la ejecución de la obra. Lo sorprendente del *Canon del Cangrejo* de Bach es que el acompañamiento repite exactamente lo hecho por la voz principal pero en sentido inverso, lo cual se puede ver perfectamente en la partitura: el pentagrama de abajo repite lo escrito en el de arriba pero *invertido en el tiempo*.¹⁶⁵ Lo diré de otra manera: una melodía interpretada marcha atrás se sirve de acompañamiento a sí misma. Este desarrollo es análogo a la estructura de “Viaje a la semilla”, donde el tiempo se ve trastocado en una inversión total y son dos voces principales quienes cuentan la historia: el narrador y el personaje.

Es indiscutible que ambos tipos de estructura, la musical y la narrativa, guardan cierta simetría entre sí, como si pudiéramos escuchar los sonidos de la narración. Esto no quiere decir que la pieza musical esté inserta en la obra literaria como en el caso del *Acoso*, sino es una especie de analogía entre la estructura musical y la literaria, y se ofrece como

¹⁶⁵ La partitura del *Canon Cangrejo* se encuentra en el Anexo E.

ejemplo para establecer la posibilidad de simetría en las estructuras de ambas artes, considerando la importancia de la música en la obra del autor.

Otro elemento dentro de la estructura de la obra que debemos analizar en este apartado es la correspondencia que posee la interpretación de una obra musical y la que se establece en el relato. Es decir, establecer una estructura análoga entre la obra y una interpretación musical, siguiendo el orden impuesto por el relato y formando un segundo plano de interpretación de la misma, como si en lugar de leer sobre la vida de Marcial, estuviéramos escuchando un concierto y las notas de éste recordaran a un músico en la orquesta de su vida.¹⁶⁶

Comenzando con el primer apartado encontramos la frase: “sobre ritmos de hierro con piedra”, esta figura sirve para colocar al lector ante ciertos estímulos auditivos, como la afinación de una orquesta antes de inicio de un concierto. “El aire [...] aligerado de sudores y blasfemias” es la llamada de atención para dar inicio a la obra, tanto a la que está ante nuestros ojos como la que pudiéramos estar escuchando. “El negro viejo [...] hizo gestos extraños, volteando su cayado sobre un cementerio de baldosas.” Las baldosas en un primer plano son los restos de piso de mármol blanco y negro, en la segunda interpretación es la orquesta vestida de los mismos colores, que por estar inmóvil esperando la orden de su director, se asemeja a un cementerio de baldosas, pero al movimiento del viejo empiezan a volar, en otras palabras a tocar sus instrumentos (la relación espacio-música es clara). Estos son los sonidos del concierto que empiezan a llenar la sala hasta llegar al techo de la misma: “alzando su sonoro torbellino de barro, para caer en lluvia sobre la armadura del techo”.

Prosiguiendo con el relato, nos encontramos con que el negro misterioso da la entrada a un personaje importante dentro de la ejecución de este concierto. Marcial, el cual “pulsó un teclado invisible y abrió los ojos”. Con el sonido que produce este piano el equilibrio vuelve a establecerse, y así la interpretación del personaje termina: “Aligerado de un peso en las sienes, se levantó con sorprendente celeridad”. Así, como sabemos de la historia de este personaje, es viudo, tiene una hacienda, que antes de ser pianista ejecutaba el clavicordio: “El piano regresó al clavicordio”. Marcial es su nombre y todo lo que prosigue a esta descripción es el recuento de la vida de nuestro personaje, el cual ya ha sido

¹⁶⁶ El estudio antes citado de Flora Ovaes, sugiere esta interpretación, pero no había sido desarrollada como en el presente capítulo.

interpretado desde el marco estructural. El relato progresa mientras la orquesta sigue interpretando la obra, hasta llegar al clímax y el final: “El trueno retumbaba en los corredores. Todo se metamorfoseaba, regresando a su condición primera”. Así la interpretación del concierto.

De esta manera la interpretación de la ejecución de un concierto se lleva a cabo mientras la historia central se desarrolla. Así, podemos sugerir que existen dos planos que interactúan: El recuento de la vida de Marcial y la historia del mismo personaje, recordada a partir de los sonidos que produce la orquesta mediante la interpretación de alguna pieza musical. En el segundo plano de interpretación, Marcial es un músico que toca el piano y mientras se desarrolla el concierto él hace un recuento de su vida. Esta interpretación ofrece una nueva visión de la obra y ayuda a comprender la importancia de la música en la obra del autor.

5.2 Las demás artes en el relato

“Viaje a la semilla” es una obra que integra distintos elementos culturales. Pensar las obras de Carpentier sin interacción con las artes es algo imposible, para él la cultura tenía que estar reflejada en la mayoría de las facetas posibles. América, el escenario, es visto desde un microscopio donde se muestran todos sus componentes y en el caso de este pequeño relato sucede lo mismo. La Cuba del siglo XIX es reflejada de manera magistral a partir de los aspectos culturales como la arquitectura, la música, la danza, la vestimenta, la política y demás referencias. Por ello integraremos a este capítulo el estudio de las otras artes en el relato: la arquitectura y la pintura.

5.3.1 Perspectiva pictórica

Deseo en este punto integrar el estudio de tres pinturas que son mencionadas en el estudio de Flora Ovarés Ramírez y Margarita Rojas González: *El Beso Robado* de Fragonard (1780), *La Maja Desnuda* (1800) y *La Gallina Ciega* (1788-1789) de Goya. Se trata de referencias plásticas que se infieren a partir de la lectura, aún cuando no se

mencionen. Sin embargo, siendo cuidadosos en la lectura de la obra y habiendo establecido que el autor integra su universo literario con referencias culturales de la época en todos los ámbitos, la pintura también debe ser estudiada dentro del relato.

... varios episodios de la historia de Marcial tienen origen icónico, de modo que su vida se despliega como una serie de cuadros sucesivos (Lotman, 2000: 13). Sin embargo, lejos de permanecer en la estaticidad del lenguaje icónico, todas las pinturas cobran movimiento. En el capítulo III, por ejemplo, "La mujer desnuda que se desperezó sobre el brocado del lecho", recuerda la conocida pintura de Goya "La maja desnuda". "La gallina ciega" (1788-1789), del mismo pintor, se evoca en las siguientes frases del capítulo VI: "Un traje de chispero con redecilla de borlas" (76). "se jugó a la gallina ciega y al escondite" En el mismo capítulo aparece aludido "El beso robado" de Honoré Fragonard.¹⁶⁷

"La mujer desnuda que se desperezaba sobre el brocado", se menciona en el apartado tercero como ya habían establecido las autoras del estudio citado. De acuerdo con su referencia pictórica, esta mención evocaría el conocido cuadro *La Maja Desnuda* de Goya. Veamos la imagen.



La Maja Desnuda, Goya. 1800.

Una de las primeras relaciones que podríamos establecer entre la pintura y el relato, es que ambas pertenecen al siglo XIX. También parece haber relación en el tema: esta descripción nos habla de la relación que mantuvo Marcial con una prostituta, hecho que condujo al personaje a su muerte. En el caso de la obra pictórica el tema también se refiere a una prostituta.

¹⁶⁷ Flora, Ovares y Margarita Rojas. [http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2039/Aguijon/Flora.html] (20 de mayo del 2005).

La postura provocativa de la Maja podría incluso sugerir que se trata de una prostituta de alto postín, que se ofrece al mejor postor. La mirada pícaro y atrayente puede reforzar esta idea. La Inquisición mandó comparecer a Goya ante sus tribunales por haber pintado las Majas y los Caprichos, pero curiosamente el asunto fue sobreesido gracias a la intervención de un personaje poderoso, quizá el Cardenal don Luis de Borbón o, en último término, el propio Fernando VII, con quien el pintor no mantenía muy buenas relaciones, todo sea dicho.¹⁶⁸

Así, podemos ver que en el caso de la pintura como en el relato, ambos tratan el mismo tema, estableciendo con ello un paralelismo entre las artes, y tenemos no sólo una referencia del argumento, sino que podemos establecer una imagen visual de una de las pinturas más famosas de Goya, lo que enriquece indudablemente la obra por este referente plástico. El erotismo antes analizado y su importancia dentro de la vida del protagonista, ahora tiene una referencia visual, donde la sensualidad es representada a partir de la mujer en la pintura de Goya.

El segundo cuadro que deseo integrar a este análisis es *La Gallina Ciega*, del mismo autor, pues existe una mención directa en el relato: “Luego, se jugó a la gallina ciega, y al escondite.” Así, la pintura que se ofrece a continuación es una muestra del juego popular.



La Gallina Ciega. Goya, 1788-89.

¹⁶⁸ La maja desnuda. [<http://www.artehistoria.com/>] (enero del 2005).

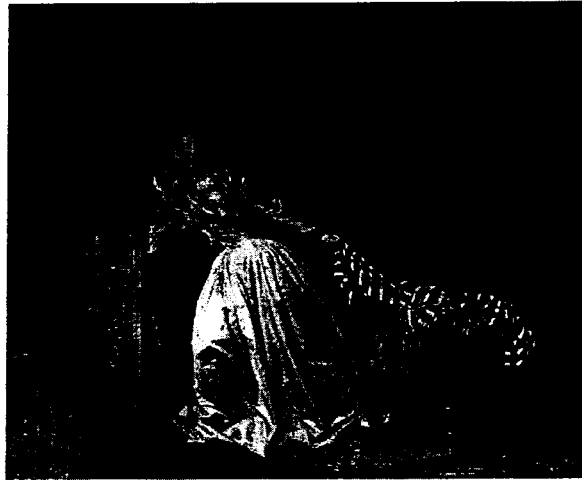
En el cuadro podemos ver a una serie de jóvenes vestidos a la usanza del siglo XVIII. en ronda. un hombre con los ojos vendados al centro que tiene un pequeño báculo con el que pretende tocar a una mujer del círculo. Este juego está ubicado en el festejo en la casa de Marcial y desata el romance entre la Campoflorido (una joven mujer) y Marcial. Pero veamos una interpretación del cuadro:

La alegría y la vitalidad envuelven la escena, que se sugiere puede representar al amor ciego. De hecho, las dos figuras de la izquierda están más pendientes de flirtear que del juego en sí. Respecto al color, quizá sea ésta una de las imágenes más colorista del maestro, al utilizar el blanco puro, amarillo y gris. Las pinceladas sueltas vuelven a triunfar, aparentando una minuciosidad en los detalles inexistente.¹⁶⁹

Con lo anterior podemos establecer un nuevo paralelismo entre la pintura y el relato. Ambos tratan el tema del juego entre jóvenes, que desata el *eros* y los amoríos en las reuniones de la época, así en el cuadro de Goya el movimiento capturado por el pintor complementa la descripción realizada en el relato.

El último cuadro que será analizado es *El Beso Robado* de Fragonard. En este caso la escena que el cuadro refleja es la del relato del beso que roba Marcial a la Campoflorido: “Marcial, oculto con la de Campoflorido detrás de un biombo chino, le estampó un beso en la nuca, recibiendo en respuesta un pañuelo perfumado, cuyos encajes de Bruselas guardaban suaves tibiezas de escote.” Veamos ahora el cuadro de Fragonard.

¹⁶⁹ La gallina ciega. <http://www.artehistoria.com/> (enero del 2005).



El Beso Robado, Fragonard, Siglo XVIII.

En este caso en particular, la pintura y la descripción sólo se conectan en el tema. puesto que el relato señala que ambos estaban escondidos detrás de un biombo chino. En la pintura la mujer está en una habitación, entra el hombre y le da un beso en la mejilla. Esta acción no corresponde fielmente a la que se relata, ya que en el cuento el beso fue en la nuca y ella le corresponde dándole un pañuelo, acciones distintas en el cuadro. Esto que no invalida que la pintura refleje la escena de un beso robado a una mujer, similar a lo que el relato describe.

Como conclusión de este apartado, aclararemos algunos puntos. El análisis de las pinturas y su paralelismo con la narración está basado en el estudio citado al inicio del relato, donde aunque se hace mención a las pinturas no se analiza su relación con la obra. Los tres cuadros tienen una relación con las escenas eróticas del relato. Así, las pinturas sirven para tener una imagen visual de esos pasajes.

Las pinturas pueden apoyar la conexión cultural en la época. A través de ellas el maestro puede favorecer una comprensión más directa del relato. Carpentier, como uno de los novelistas históricos más importantes, deseó reflejar el mundo del pasado de una manera fiel y muy plástica. "Viaje a la semilla" es un relato sobre el siglo XIX, donde todos los componentes reconstruyen no sólo la historia de la vida del Marqués Marcial, sino la

época en todos sus detalles, la arquitectura, la música, la danza, los juegos, la vestimenta, la historia.

5.3.2 Perspectiva arquitectónica

La arquitectura también es importante en la obra y corresponde a la que existía en el siglo XIX, además de ser el espacio donde se desarrollan las acciones y ayudar a la ambientación del relato. La obra comienza con la presentación de una casa demolida y así nos encontramos ante la interpretación de la arquitectura específica de la casa. Con ello, establecemos una primera conclusión, estamos ante un relato lejano a nuestros días:

Ya habían descendido las tejas, cubriendo los canteros, muertos con su mosaico de barro cocido. Arriba los picos desprendían piedras de mampostería, haciéndolas rodar por canales de madera, con gran revuelo de cales y de yesos. Y por las almenas sucesivas que iban desdentando las murallas aparecían -despojados de sus secreto- cielos rasos ovales o cuadrados, cornisas, guirnaldas, denticulos, astrágalos, y papeles encolados que colgaban de los testeros como viejas pieles de serpientes en muda.

“Tejas, canteros, mosaico de barro y almenas” son signos de una arquitectura de antaño, probablemente una casa perteneciente a una persona de renombre, debido a su arquitectura. Es una casa vieja porque está siendo demolida y esto nos ubica en un presente instantáneo. Nos encontramos como espectadores del hecho, somos testigos y estamos frente a la obra desde una perspectiva externa; observadores y expectantes.

El relato termina su primer apartado con la imagen de la casa demolida casi en su totalidad, provocando que el siguiente apartado tenga un comienzo inesperado: un extraño personaje restablece la casa y ésta misteriosamente se vuelve a construir ante nuestros ojos. Lo que habíamos concebido como una arquitectura antigua y en decadencia, se restituye mágicamente, con ella nos integramos a un relato aún desconocido, pero podemos observar la casa reconstituida en nuestra mente. Entonces todos los elementos arquitectónicos mencionados anteriormente cobran importancia y así la estructura de la casa nos ubica de nuevo en un tiempo pasado:

Los cuadrados de mármol, blanco y negro, volaron a los pisos, vistiéndolo la tierra. Las piedras, con saltos certeros, fueron a cerrar los boquetes de las murallas. Hojas de nogal claveteadas se encajaron en sus marcos, mientras los tornillos de las charnelas volvían a hundirse en sus hoyos, con rápida rotación. En los canteros muertos, levantadas por el esfuerzo de las flores, las tejas juntaron sus fragmentos, alzando sonoro torbellino de barro, para caer en lluvia sobre la armadura del techo. La casa creció, traída nuevamente a sus proporciones habituales, pudorosa y vestida.

La arquitectura sigue siendo importante en la obra, porque la casa es el lugar donde se desarrollan las acciones del relato como ya se había establecido anteriormente en el capítulo II (referente al espacio) y el (implicación y explicación del personaje). Existe una integración entre la casa y el personaje. Sin embargo, lo que interesa en este apartado es establecer que la arquitectura está presente en la obra como elemento cultural, lo cual indica una ubicación espacial: ayuda al establecimiento de la época en la que se desarrolla la narración y con ello al enriquecimiento de la experiencia estética del lector y su comprensión del relato.

El elemento cultural arquitectónico está magistralmente descrito en este relato. Contiene todos los elementos de una casa principal dentro de las haciendas decimonónicas en América. Carpentier no podía dejar de lado estas descripciones de la arquitectura cubana de la época: “Los arcos de medios puntos con vitrales caracterizan la arquitectura de los siglos XVIII y XIX pues al elevarse el puntal, los vitrales constituyen un elemento de protección de la luz. Alejo Carpentier expresó que estos eran los espejuelos oscuros de la arquitectura cubana.”¹⁷⁰

La arquitectura del siglo XIX en Cuba en el caso de las viviendas, se mantiene con el esquema desarrollado hasta el siglo XVIII. El *Palacio de las viviendas* en la zona de extramuros tiene el mismo esquema del patio central y la utilización de vitrales en los arcos de medio punto. Otro ejemplo de esta arquitectura es la *Casa señorial*, pues aunque pertenece al siglo XVIII, es el modelo de habitación utilizado en la época histórica que ocupa nuestro estudio. Así, podemos tener un referente para construir la imagen mental de la casa donde se desarrolla la historia. Veamos algunos ejemplos de la arquitectura civil cubana de esta época.

¹⁷⁰ Manuel Martín Monroy Historia de la construcción [http://editorial.cda.ulpgc.es/construccion/7_hacienda/C55/c55/] (25 enero del 2006)



Palacio de las viviendas

(Siglo XIX)



Casa señorial

(Siglo XVIII)

Con los ejemplos anteriores, podríamos concluir que en el relato la arquitectura es la base del espacio, a partir de las características de la vivienda del siglo XIX. lo cual fue uno de los temas que ocupó Carpentier en su obra literaria constantemente. Se trata de una arquitectura rebuscada y gracias a esta característica responde perfectamente a los esquemas que la obra contiene, en el entendido de que no podemos concebir la arquitectura desfasada de los otros elementos culturales pertenecientes a la época.

5.4 Conclusión

El análisis de los aspectos extrínsecos de la obra arroja una serie de elementos que provocan interés en los lectores.

La música está presente en este relato como en otras obras de autor, la encontramos como referencia a piezas musicales de la época en la que se desarrolla el relato, para reconstruir el siglo XIX mediante la moda musical de la época.

El protagonista está unido con la música, porque aunque no se puede decir que éste sea músico, sí podemos afirmar que la música se relaciona con las etapas importantes de la vida de Marcial, hasta que renuncia a sus sentidos hacia el final de la obra.

La estructura literaria podría tener una correspondencia con la estructura del *canon cangrejo*, mostrando así un nuevo elemento de análisis estético-comparativo.

La pintura y la arquitectura son parte del ambiente. La pintura se relaciona a partir de

una correspondencia entre temas de las obras pictóricas y escenas del relato. Por otra parte, la arquitectura resulta de suma importancia en el relato, puesto que el autor, hijo de un arquitecto, y amante de este arte, construye sus espacios utilizando términos propios de la arquitectura, para establecer nuevamente una conexión con el arte.

El maestro podrá auxiliarse de las pinturas para explicar con más detalle los pasajes del relato. La imagen puede ayudar al alumno a entender mejor la época y las acciones que suceden en "Viaje a la semilla"; además de comprender que existen relaciones temáticas entre la pintura y la literatura.

La relación entre la arquitectura la obra literaria, lograrán que el alumno comprenda la importancia de la construcción del espacio literario a partir de los modelos arquitectónicos de la ciudad donde se desarrolla la historia.

CONCLUSIONES GENERALES

La presente tesis tenía por objetivo integrar una propuesta que sirviera como modelo para la enseñanza de la literatura en el nivel medio superior. Veamos las conclusiones a las que llegamos.

En el primer capítulo, concerniente a la estructura encontramos que contiene dos historias: la primera se refiere a los obreros y la segunda al recuento de la vida de Marcial. La primera historia sirve como cuadro introductorio a la segunda y principal, ambas se conectan a partir del negro misterioso que reconstruye la casa y así se da inicio a la historia del marqués Marcial, la cual culmina con su retorno al origen y se conecta nuevamente con la historia de los obreros y el recuerdo de la muerte de una marquesa, tal vez la esposa del protagonista.

Existen dos tiempos, cada uno perteneciente a una historia; el lineal corresponde a la historia de los obreros y el tiempo en retroceso rige la historia principal. También es importante mencionar que el protagonista, Marcial, padece un proceso regenerativo: inicia con el retorno de la muerte a la vida y finaliza con su entrada al útero. De esta manera, Marcial retribuye la vida a su madre y todo vuelve al origen.

El segundo capítulo concerniente al espacio está basado en la propuesta de Luz Aurora Pimentel. Concluimos que los modelos descriptivos propuestos por la autora se ejemplifican en el relato, porque éste contiene diferentes ejemplos de cada uno de ellos: taxonómico, espacial, temporal y cultural.

El modelo taxonómico explica las partes componentes de un espacio determinado u objeto y la descripción de la casa es un ejemplo de ello. La descripción del espacio delimita el lugar donde se desarrollan las acciones y permite al lector ubicarse ahí, un ejemplo es la narración de las sensaciones del personaje cuando los muebles crecen. El estudio de las descripciones del tiempo ayudó a entender las alteraciones temporales en el relato: la historia se narra de presente a pasado: también hay marcas temporales como las horas del día y los movimientos del sol. Así también, la llamada *dimensión icónica* demostró la relación que guarda el espacio con el personaje.

Con respecto al capítulo tercero, podemos decir que el estudio del personaje nos llevó a las siguientes conclusiones: La imagen que tenemos del protagonista se forma en su mayoría por las descripciones del narrador, pero también las acciones que realiza Marcial conforman la opinión que se tiene de él.

Marcial es un hombre arruinado hacia el final de sus días, un aristócrata que guarda en el desván las glorias de su familia porque él no ha tenido ninguna en la vida. Es un joven gustoso de la vida licenciosa y el vino. Es un estereotipo del hombre común falto de carácter, amante de las fiestas, con pocos logros en los estudios, que vive de la fortuna forjada por su padre. Por ello Marcial debe hacer algo para cumplir su misión: regresar a su madre y darle la vida que le había robado con su nacimiento, por ello emprende su viaje a la semilla.

Concerniente a la relación del personaje con el espacio, podemos decir lo siguiente: el espacio reacciona con las acciones del personaje y se transforma paralelamente como lo hace el personaje, ayudando a entender el proceso que sufre Marcial. Hacia el final del relato el espacio se repliega y vuelve a su origen como el protagonista, así se confirma la idea de Pimentel acerca de que "el espacio es una prolongación del personaje".

El cuarto capítulo se enfocó en el estudio de la perspectiva del narrador y el lector. Como apreciaciones generales del punto de vista del narrador, podemos decir lo siguiente: el narrador lleva el punto de vista central o más objetivo del relato, tanto en la historia como en las acciones del personaje. Es un narrador omnisciente en tercera persona. Emite con su voz los pensamientos del protagonista y él es el encargado de los saltos temporales, ubica al lector en la historia y en la temporalidad. Es el foco de la narración.

En el mismo capítulo, el tema sobre *el joven y su perspectiva* se centró en los estudiantes de bachillerato, sus dudas, intereses y problemas ante la lectura del relato. Todo ello mediante la aplicación de una encuesta. Los alumnos encuestados dijeron tener muchos problemas con el vocabulario, no entendieron si era una o varias historias debido a los cortes temporales, pero a la vez señalaron que la historia despertó su interés. Debido a las complicaciones de los alumnos, se propuso en el capítulo la elaboración de un vocabulario donde se explicaran las palabras que provocan dificultad para entender la historia. Partiendo de lo anterior, el profesor podrá preparar mejor la clase para explicar los temas de interés para los alumnos.

En el quinto capítulo se estudió la importancia y relación de las artes con el relato, la música, la pintura y la arquitectura. Con relación a la música se explicó su correspondencia con el relato tomando como punto de partida el estudio de Flora Ovares Ramírez y Margarita Rojas González, donde se hablaba de una correlación de la escala cromática con los distintos apartados. Sin embargo en esta tesis se analizó la mención de la música y su significado en el relato, también se investigó la historia de la música en Cuba durante el siglo XIX (época en que se ubica el relato). Se propuso un nuevo plano de interpretación desde una perspectiva musical, donde el relato era la ejecución de un concierto, Marcial el pianista de la orquesta y el negro misterioso, el director de la misma.

También se estudió la posible analogía entre la estructura del relato y la de una pieza musical conocida como *Canon Cangrejo*, donde el tema de la pieza era tocado de forma inversa, lo que se relaciona con la temporalidad de “Viaje A la semilla”.

Referente a la pintura, establecimos la correspondencia de los temas de tres pinturas *La Maja Desnuda*, *La Gallina ciega* (ambas de Goya) y *El Beso Robado* (de Fragonard) con algunas escenas del relato, todas correspondientes a momentos eróticos en el mismo.

También se estudió la relación de la arquitectura de la época y la del relato, se analizaron las características del *Palacio de las viviendas* y una *Casa señorial* para establecer una posible imagen de la casa de Marcial.

Hasta aquí los resultados y conclusiones de cada uno de los capítulos. Ahora hagamos una conclusión general.

Considero que la importancia del presente trabajo se debe no sólo al análisis de los aspectos formales de la obra, sino a su interpretación para el estudio posterior de la misma en bachillerato. La dificultad de encontrar los elementos de análisis propicios, como las investigaciones culturales y el logro del objetivo inicial del trabajo, me hizo reflexionar acerca de la dificultad para que los profesores de bachillerato despierten en sus alumnos un verdadero interés en la materia de literatura, no sólo por los innumerables problemas con los que el país se enfrenta ante la falta de lectura, sino por la actitud negativa de los jóvenes acerca de los temas que no son de actualidad.

Con este ejercicio de análisis propuesto en la presente tesis se pretendió dar idea de varias formas de abordar un texto, que permitan al profesor acercar a los alumnos al estudio de un relato.

La reflexión sobre la humanidad, la cultura y el lenguaje es el inicio de muchas de la investigaciones más importantes en todos los campos, por ello invitar a los alumnos a la reflexión de la cultura o de cualquier tema a través de la literatura tendrá como resultado el análisis de su cultura y de esta manera se cumplirá con el objetivo de la materia de literatura mexicana e iberoamericana, en cuanto ayudar a los estudiantes de bachillerato encontrar su identidad.

De la presente tesis surgen muchas otras investigaciones que podrían desprenderse, como la importancia de la arquitectura en la narrativa del autor, la historia novelada, la música y su importancia en otras obras, el mestizaje como tema de la narrativa, la vida social del siglo XIX reflejada en "Viaje a la semilla", un estudio lingüístico de los términos de arquitectura en la obra, por mencionar algunas.

Solo resta decir que en esta tesis se reunieron los conocimientos adquiridos en la carrera, algunos aspectos de la experiencia docente y el interés por la obra de Carpentier. Espero que esta modesta contribución sea útil para los profesores que inician en su carrera docente y que contribuya a difundir la obra de Alejo Carpentier.

ANEXO A

ALEJO CARPENTIER, VIDA Y OBRA

Alejo Carpentier nació en la Habana en 1904. Su padre, Jorge Julián Carpentier, fue un arquitecto francés, y su madre, Lina Valmont, médico rusa aficionada a las letras. Deciden viajar a América y lo hacen a Cuba, que acababa de independizarse el 10 de diciembre de 1898 con la firma del *Tratado de París*.

Carpentier tuvo como primeras influencias literarias a Salgari, Julio Verne y Dumas. Se cuenta que la biblioteca del padre era muy grande y también el lugar preferido del autor.

Comenzó a escribir a los doce años imitando el estilo de Salgari y de Anatole France; tenía desde muy pequeño la convicción de ser escritor. Dentro de los escritores cubanos importantes de la época se encontraba Miguel de Carrión.

En París asistió al liceo de “Jeanson de Sailly” y estudió arquitectura en Cuba, pero no terminó la carrera por falta de vocación. Sus estudios musicales comenzaron con su madre. Después estudió teoría musical en París, lo cual se ve reflejado en varias de sus obras como *El Acoso*, *Los pasos Perdidos* y “Viaje a la semilla”, por mencionar algunas.

En 1921 comenzó a escribir para el diario *La Discusión* en una columna titulada “Obras famosas”, que trataba de las obras literarias más conocidas. Dentro de sus convicciones políticas se unió al grupo Minorista en 1923, al que también pertenecían Rubén Martínez Villena, Roig de Leuchsenring, Gómez Wangüemert, Tallet, etc. Era un movimiento intelectual, con fines políticos. En este movimiento se firmó un documento llamado *Protesta de los trece*, documento que más tarde lleva a Alejo Carpentier a la cárcel. Durante su estancia ahí comenzó a escribir su primera novela *Ecue-Yamba-O*, que significa: “Dios alabado sea” en lucumí, un dialecto africano utilizado en ritos religiosos como el vudú. Esta novela no se consideraría como una de las mejores desde el punto de vista del autor ni de la crítica, ya que contiene un número exagerado de figuras retóricas.

Al salir de la cárcel funda con Marinello, Manach, Ichasso y Tallet la revista *Avance*, de la que dice: "A pesar de todo lo que se ha dicho, yo considero que era una revista pactada y muy mal orientada".¹⁷¹

Fue jefe de redacción en una revista llamada *Hispania*, en este periodo adopta el seudónimo de "Jacqueline" para hablar de temas referentes a la moda. En 1924 es nombrado jefe de redacción de otra revista: *Carteles*.

Viaja a México en 1926 a una convención de periodistas, donde se le dio el nombramiento del jefe de redacción más joven. En este viaje conoció a Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, José Clemente Orozco y Diego Rivera.

En 1928 Carpentier viaja a París con Robert Desnos, sin pasaporte como periodista. Antes de llegar a Francia se contactó con Mariano Brull y fue recibido con honores por las autoridades francesas.

Su proyecto de vivir en Francia se extendió de dos a diez años. Ahí conoció a André Breton y comenzó a trabajar en la revista *Revolution surrealiste*. Además entró en contacto con un círculo surrealista: Aragón, Tzara, Eluard, Sadaul, Peret y Picasso por mencionar algunos. Escribió relatos surrealistas como *El estudiante*, sin embargo esto no lo satisfizo como escritor, pues sentía un gran deseo de hablar de América, por lo tanto durante esos años se dedicó a estudiar todos los textos referentes al continente desde las cartas de Cristóbal Colón: "América se me presentaba como una enorme nebulosa, que yo trataba de entender porque tenía la obscura impresión de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba ser profundamente americana".¹⁷²

En Francia escribió dos novelas de temas cubanos que no se atrevió a publicar, pero la editorial España en 1933 publicó *Ecue-Yamba-O*: "Esta primera novela mía es tal vez un intento fallido por el abuso de metáforas, símiles mecánicos, de imágenes de un aborrecible mal gusto futurista y por esa mala concepción de lo nacional que teníamos entonces los hombres de mi época."¹⁷³

Conoció a Federico García Lorca durante su estancia en Madrid en la taberna de Correrros y asistió en 1934 al estreno de *Yerma*.

¹⁷¹ Fernando Alegria. *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Las Américas, 1979, p. 18.

¹⁷² Fernando Alegria. *Op. Cit.* p. 19

¹⁷³ *Ibidem*: p. 21.

De regreso en París, fue director de los Estudios Fonoric, que se encargaban de adaptar música a libros como *El libro de Colón*. Escribió una ópera con Edgar Varese, uno de los músicos iniciadores de la llamada corriente de música electrónica; también fue jefe de redacción de *Imán*, donde Alberti le comentó de la existencia de un poeta llamado Pablo Neruda: "Le escribí preguntándole si tenía algún libro que publicar, y me mandó la *Residencia en la Tierra*. Creo que fui el primero en leer este libro de la poesía americana, que desde el primer momento lo hallé excelente".¹⁷⁴

En 1937, durante su estancia en España, Alejo se encontraba en medio de los bombazos de la guerra civil. Él, como otros intelectuales, trató de penetrar en la conciencia de la gente para advertir sobre la situación que se avecinaba: la segunda guerra mundial.

Su regreso a la Habana se suscita en 1939. Ahí escribió guiones para la radio, pero le parecía un trabajo monótono y viajó con Louis Jouvet a Haití, el marco de una de sus novelas más importantes: *El reino de este mundo*.

Más tarde viaja a México y escribe por encargo del Fondo de Cultura Económica una historia de la música en Cuba, que contiene un estudio de la música desde el periodo colonial. La primera aparición de este trabajo fue en 1946 y se tituló *La música en Cuba*.

La formación musical de Alejo es autodidacta en su mayor parte, sin embargo su padre tocaba el chelo y su madre le enseñó un poco de piano: "Considero que todo escritor debe tener conocimiento de un arte paralelo, pues esto enriquece su mundo espiritual".¹⁷⁵

En 1945 Carlos E. Frías lo invita a ir a Venezuela: "La tierra venezolana fue para mí como una toma de contacto con el suelo de América, y meterme en sus selvas conocer el cuarto día de la creación."¹⁷⁶ La selva venezolana es el marco para la estupenda novela *Los pasos perdidos*, que marca el inicio del éxito del autor como novelista.

Los pasos perdidos es un ejemplo del mestizaje, puesto que para el autor "América es el lugar donde distintas edades coexisten". Esta novela propone la existencia de un hombre contemporáneo y el contacto con una civilización perdida en el tiempo.

Después del triunfo de la revolución cubana, Alejo Carpentier regresa en 1959 a su país y escribe la novela *El siglo de las luces*, que se publicó en 1962 la cual está basada en un viaje a Santa Fe en la costa de Venezuela, y una escala a Guadalupe en París.

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 23-24.

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 26.

La forma de escribir una novela para este autor es la siguiente: hace un plano pictórico que comprende los lugares donde se dará la acción. Escoge el nombre de los personajes con ayuda de la etimología, les da una fecha de nacimiento y un estado civil. No acostumbra dejar su novela a la sabiduría de la incertidumbre, piensa cada palabra que utilizará.

En 1972 se editan en Barcelona *El derecho de asilo*, *Concierto barroco* y *El recurso del método* son publicados en México en 1974. En este mismo año el autor recibe un extenso homenaje en Cuba por su setenta aniversario. La Universidad de la Haba le otorga el título de Doctor Honoris Causa en Lengua y Literatura hispánicas el 3 de enero de 1975. En ese mismo año se le otorga el Premio Mundial Cino del Duca y dona su retribución monetaria al Partido Comunista de Cuba.

En 1976 se le otorga título de *Honorary Fellow*, la más alta distinción que concede el Consejo Directivo de la Sociedad de Estudios Españoles e Hispanoamericanos de la Universidad de Kansas. En ese mismo año es electo diputado a la Asamblea Nacional del Poder Popular de Cuba.

Alejo Carpentier recibe en 1978 el Premio Miguel de Cervantes y Saavedra, de manos del rey Juan Carlos. Dona al Partido Comunista la retribución material del premio.

La Editorial Siglo XXI publica *La consagración de la primavera* en 1979. *El arpa y la sombra* se edita en México, España y Argentina. También en ese año Recibe el Premio Médicis Extranjero por su obra *El arpa y la sombra*. Es el más alto reconocimiento con que premia Francia a los escritores extranjeros.

Finalmente, fallece en la ciudad de París el 24 de abril de 1980.

ANEXO B

NUDOS Y CATALISIS DE "VIAJE A LA SEMILLA"

Alejo Carpentier. *Guerra del tiempo el acoso y otros relatos*. México. Siglo XXI, 2000. pp.13-28.

I

-¿Qué quieres, viejo...?

Varias veces cayó la pregunta de lo alto de los andamios. Pero el viejo no respondía. Andaba de un lugar a otro, fisgoneando, sacándose de la garganta un largo monólogo de frases incomprensibles. Ya habían descendido las tejas, cubriendo los canchales, muertos con su mosaico de barro cocido. Arriba los picos desprendían piedras de mampostería, haciéndolas rodar por canales de madera, con gran revuelo de cales y de yesos. Y por las almenas sucesivas que iban desdentando las murallas aparecían -despojados de sus secretos- cielos rasos ovales o cuadrados, cornisas, guimaldas, denticulos, astrágalos, y papeles encolados que colgaban de los testeros como viejas pieles de serpientes en muda. Presenciando la demolición, una Ceres con la nariz rota y el peplo desvaído, vetado de negro el tocado de mieses, se erguía en el traspatio, sobre fuentes de mascarones borrosos. Visitados por el sol en horas de sombra, los peces grises del estanque bostezaban en agua musgosa y tibia, mirando con el ojo redondo aquellos obreros, negros sobre claro cielo, que iban rebajando la altura secular de la casa. El viejo se había sentado, con el cayado apuntándole la barba, al pie de la estatua. Miraba el subir y bajar de cubos en que viajaban restos apreciables. Oíanse, en sordina, los rumores de la calle mientras, arriba, las poleas concertaban, sobre ritmos de hierro con piedra, sus gorjeos de aves desagradables y pechugonas.

Dieron las cinco. Las cornisas y entablamentos se despoblaron. Sólo quedaron escaleras de mano, preparando el asalto del día siguiente. El aire se hizo más fresco, aligerado de sudores, blasfemias, chirridos de cuerdas, ejes que pedían alcuizas y palmadas en torsos pringosos. Para la casa mondada el crepúsculo llegaba más pronto. Se vestía de sombras en horas en que su ya caída balastrada superior solía regalar a las fachadas algún relumbre de sol. La Ceres apretaba los labios. Por primera vez las habitaciones dormirían sin persianas, abiertas sobre un paisaje de escombros.

Contrariando sus apetencias, varios capiteles yacían entre las hierbas. Las hojas de acanto descubrían su condición vegetal. Una enredadera aventuró sus tentáculos hacia la voluta jónica, atraída por un aire de familia. Cuando cayó la noche, la casa estaba más cerca de la tierra. Un marco de puerta se erguía aún, en lo alto, con tablas de sombra suspendidas de sus bisagras desorientadas.

NUDOS	CATALISIS
<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Qué</u> quieres, viejo. 2. Pero el viejo no <u>respondía</u>. 3. <u>Andaba</u> de un lugar a otro <u>fisgoneando</u>... 4. ...los picos <u>desprendían</u> piedras de mampostería... 5. El viejo se <u>había sentado</u>... 6. Las cornisas y entablamentos <u>se despoblaron</u>. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. ...<u>sacándose</u> de la garganta un largo monólogo de frases incomprensibles. 2. Ya <u>habían descendido</u> las tejas, cubriendo los canteros... 3. ...<u>haciéndolas rodar</u> por canales de madera, ... 4. Y por las almenas sucesivas <u>que iban desdentando</u> las murallas <u>aparecían</u> - despojados de sus secretos-... 5. <u>Presenciando</u> la demolición, una Ceres con la nariz rota y el pepló desvaído... 6. ...los peces grises del estanque <u>bostezaban</u> ... 7. <u>Miraba</u> el subir y bajar de cubos... 8. <u>Oíanse</u>, en sordina, los rumores de la calle... 9. ...las poleas <u>concertaban</u>, sobre ritmos de hierro con piedra, sus gorjeos de aves desagradables y pechugonas... 10. <u>Dieron</u> las cinco. 11. El aire <u>se hizo</u> más fresco, aligerado de sudores, blasfemias... 12. ...el crepúsculo <u>llegaba</u> más pronto. 13. La Ceres <u>apretaba</u> los labios 14. ...las habitaciones <u>dormirían</u> sin persianas... 15. ...varios capiteles <u>yacían</u> entre las hierbas. 16. Cuando <u>cayó</u> la noche, la casa <u>estaba</u> más cerca de la tierra.

II

Entonces el negro viejo, que no se había movido, hizo gestos extraños, volteando su cayado sobre un cementerio de baldosas.

Los cuadrados de mármol, blanco y negro, volaron a los pisos, vistiendo la tierra. Las piedras, con saltos certeros, fueron a cerrar los boquetes de las murallas. Hojas de nogal claveteadas se encajaron en sus marcos, mientras los tornillos de las charnelas volvían a hundirse en sus hoyos, con rápida rotación. En los canteros muertos, levantadas por el esfuerzo de las flores, las tejas juntaron sus fragmentos, alzando sonoro torbellino de barro, para caer en lluvia sobre la armadura del techo. La casa creció, traída nuevamente a sus proporciones habituales, pudorosa y vestida. La Ceres fue menos gris. Hubo más peces en la fuente. Y el murmullo del agua llamó begonias olvidadas.

El viejo introdujo una llave en la cerradura de la puerta principal, y comenzó a abrir ventanas. Sus tacones sonaban a hueco. Cuando encendió los velones, un estremecimiento amarillo corrió por el óleo de los retratos de familia, y gentes vestidas de negro murmuraron en todas las galerías, al compás de cucharas movidas en jicaras de chocolate.

Don Marcial, Marqués de Capellanías, yacía en su lecho de muerte, el pecho acorazado de medallas, escoltado por cuatro cirios con largas barbas de cera derretida.

NUDOS	CATALISIS
7. Los cuadrados de mármol, blanco y negro, <u>volaron</u> ...	17. ... <u>hizo</u> gestos extraños. <u>volteando</u> su cayado vistiéndolo la tierra.
8. Las piedras, con saltos certeros. <u>fueron a cerrar</u> los boquetes de las murallas.	18. ... <u>alzando</u> sonoro torbellino de barro, para <u>caer</u> en lluvia sobre la armadura del techo.
9. Hojas de nogal claveteadas <u>se encajaron</u> en sus marcos...	19. Sus tacones <u>sonaban</u> a hueco.
10. ...los tornillos de las charnelas <u>volvían a hundirse</u> en sus hoyos...	20. ...un estremecimiento amarillo <u>corrió</u> por el óleo de los retratos de familia...
11. ...las tejas <u>juntaron</u> sus fragmentos...	21. Don Marcial, Marqués de Capellánias, <u>yacía</u> en su lecho de muerte...
12. La casa <u>creció</u> ...	
13. El viejo <u>introdujo</u> una llave en la cerradura...	
14. ...y <u>comenzó a abrir</u> ventanas...	
15. ... <u>encendió</u> los velones,...	
16. ...y gentes vestidas de negro <u>murmuraron</u> ...	

III

Los cirios crecieron lentamente, perdiendo sudores. Cuando recobraron su tamaño, los apagó una monja apartando una lumbre. Las mechas blanquearon, arrojando el pabilo. La casa se vació de visitantes y los carruajes partieron en la noche. Don Marcial pulsó un teclado invisible y abrió los ojos.

Confusas y revueltas, las vigas del techo se iban colocando en su lugar. Los pomos de medicinas, las borlas de damasco, el escapulario de cabecera, los daguerrotipos, las palmas de la reja, salieron de sus nieblas. Cuando el médico movió la cabeza con desconsuelo profesional, el enfermo se sintió mejor. Durmió algunas horas y despertó bajo la mirada negra y cejuda del Padre Anastasio. De franca, detallada, poblada de pecados, la confesión se hizo reticente, penosa, llena de escondrijos. ¿Y qué derecho tenía, en el fondo, aquel carmelita, a entrometerse en su vida? Don Marcial se encontró, de pronto, tirado en medio del aposento. Aligerado de un peso en las sienes, se levantó con sorprendente celeridad. La mujer desnuda que se desperezaba sobre el brocado del lecho buscó enaguas y corpiños, llevándose poco después, sus rumores de seda estrujada y su perfume. Abajo, en el coche cerrado, cubriendo tachuelas del asiento, había un sobre con monedas de oro.

Don Marcial no se sentía bien. Al arreglarse la corbata frente a la luna de la consola se vio congestionado. Bajó al despacho donde lo esperaban hombres de justicia, abogados y escribientes, para disponer la venta pública de la casa. Todo había sido inútil. Sus pertenencias se irían, a manos del mejor postor, al compás de martillo golpeando una tabla. Saludó y le dejaron solo. Pensaba en los misterios de la letra escrita, en esas hebras negras que se enlazan y desenlazan sobre anchas hojas afiligranadas de balanzas, enlazando y desenlazando compromisos, juramentos, alianzas, testimonios, declaraciones, apellidos, títulos, fechas, tierras, árboles y piedras; maraña de hilos, sacada del tintero, en que se enredaban las piernas del hombre, vedándole caminos desestimados por la Ley, cordón al cuello, que apretaba su sordina al percibir el sonido temible de las palabras en libertad. Su firma lo había traicionado, yendo a complicarse en nudo y enredos de legajos. Atado por ella, el hombre de carne se hacía hombre de papel.

Era el amanecer. El reloj del comedor acababa de dar las seis de la tarde.

NUDOS	CATALISIS
<p>17. ... los <u>apagó</u> una monja...</p> <p>18. La casa <u>se vació</u> de visitantes...</p> <p>19. ...carruajes <u>partieron</u> en la noche.</p> <p>20. Don Marcial <u>pulsó</u> un teclado invisible... ...<u>abrió</u> los ojos.</p> <p>21. ...las vigas del techo <u>se iban colocando</u> en su lugar.</p> <p>22. ...el médico <u>movi</u> la cabeza con desconsuelo profesional....</p> <p>23. <u>Durmió</u> algunas horas...</p> <p>24. ... <u>despertó</u> bajo la mirada negra y cejuda del Padre Anastasio.</p> <p>25. Don Marcial se encontró, de pronto, <u>tirado</u> en medio del aposento.</p> <p>26. ...<u>se levantó</u> con sorprendente celeridad.</p> <p>27. La mujer...<u>buscó</u> enaguas y corpiños...</p> <p>28. Al <u>arreglarse</u> la corbata...</p> <p>29. <u>Bajó</u> al despacho...</p> <p>30. <u>Saludó</u>...</p> <p>31. ...le <u>dejaron</u> solo.</p>	<p>22. Los cirios <u>crecieron</u> lentamente....</p> <p>23. Las mechas blanquearon, <u>arrojando</u> el pabito.</p> <p>24. ...las palmas de la reja, <u>salieron</u> de sus nieblas.</p> <p>25. ...el enfermo <u>se sintió</u> mejor.</p> <p>26. ...la confesión <u>se hizo</u> reticente, penosa, llena de escondrijos.</p> <p>27. ¿Y qué derecho <u>tenía</u>, en el fondo, aquel carmelita, a <u>entrometerse</u> en su vida?</p> <p>28. La mujer desnuda que <u>se desperezaba</u> sobre el brocado del lecho...</p> <p>29. ...<u>llevándose</u> poco después, sus rumores de seda estrujada...</p> <p>30. ...<u>había</u> un sobre con monedas de oro.</p> <p>31. Don Marcial no <u>se sentía</u> bien.</p> <p>32. ...<u>se vio</u> congestionado.</p> <p>33. ...<u>esperaban</u> hombres de justicia, abogados y escribientes...</p> <p>34. ...para <u>disponer</u> la venta pública...</p> <p>35. Todo <u>había</u> sido inútil.</p> <p>36. <u>Pensaba</u> en los misterios de la letra escrita....</p> <p>37. Su firma lo <u>había traicionado</u>, yendo a complicarse en nudo y enredos de legajos.</p> <p>38. Atado por ella, el hombre de carne <u>se hacia</u> hombre de papel.</p> <p>39. <u>Era</u> el amanecer.</p> <p>40. El reloj del comedor <u>acababa</u> de <u>dar</u> las seis de la tarde.</p>

IV

Transcurrieron meses de luto, ensombrecidos por un remordimiento cada vez mayor. Al principio, la idea de traer una mujer a aquel aposento se le hacía casi razonable. Pero, poco a poco, las apetencias de un cuerpo nuevo fueron desplazadas por escrúpulos crecientes, que llegaron al flagelo. Cierta noche, Don Marcial se ensangrentó las carnes con una correa, sintiendo luego un deseo mayor, pero de corta duración. Fue entonces cuando la Marquesa volvió, una tarde, de su paseo a las orillas del Almendares. Los caballos de la calesa no traían en las crines más humedad que la del propio sudor. Pero, durante todo el resto del día, dispararon coces a las tablas de la cuadra, irritados, al parecer, por la inmovilidad de nubes bajas.

Al crepúsculo, una tinaja llena de agua se rompió en el baño de la Marquesa. Luego, las lluvias de mayo rebosaron el estanque. Y aquella negra vieja, con tacha de cimarrona y palomas debajo de la cama, que andaba por el patio murmurando: "¡Desconfía de los ríos, niña; desconfía de lo verde que corre!". No había en qué el agua no revelara su presencia. Pero esa presencia acabó por no ser más que una jicara derramada sobre vestido traído de París, al regreso del baile aniversario dado por el Capitán General de la Colonia.

Reaparecieron muchos parientes. Volvieron muchos amigos. Ya brillaban, muy claras, las arañas del gran salón. Las grietas de la fachada se iban cerrando. El piano regresó al clavicordio. Las palmas perdían anillos. Las enredaderas soltaban la primera cornisa. Blanquearon las ojeras de la Ceres y los capiteles parecieron recién tallados. Más fogoso, Marcial solía pasarse tardes enteras abrazando a la Marquesa. Borrábase patas de gallina, ceños y papadas, y las carnes tornaban a su dureza. Un día, un olor de pintura fresca llenó la casa.

NUDOS	CATALISIS
32. Don Marcial se <u>ensangrentó</u> las carnes con una correa... 33. ...la Marquesa <u>volvió</u> ... 34. ... <u>dispararon</u> coces a las tablas de la cuadra... 35. ...una tinaja llena de agua se <u>rompió</u> ... 36. Las grietas de la fachada se <u>iban cerrando</u> . 37. Las palmas <u>perdían</u> anillos.	41. <u>Transcurrieron</u> meses de luto... 42. Al principio, la idea de <u>traer</u> una mujer a aquel aposento se le <u>hacía</u> casi razonable. 43. ...las apetencias de un cuerpo nuevo <u>fueron desplazadas</u> por escrúpulos crecientes... 44. ... <u>sintiendo</u> luego un deseo mayor... 45. ¡ <u>Desconfía</u> de los ríos, niña: <u>desconfía</u> de lo verde que corre! 46. <u>Reaparecieron</u> muchos parientes. 47. <u>Volvieron</u> muchos amigos. 48. El piano <u>regresó</u> al clavicordio. 49. Las enredaderas <u>soltaban</u> la primera cornisa. 50. <u>Blanquearon</u> las ojeras de la Ceres... 51. Marcial <u>solía pasarse</u> tardes enteras ... 52. <u>Borrábanse</u> patas de gallina... 53. ...y las carnes <u>tornaban</u> a su dureza... 54. Un día, un olor de pintura fresca <u>llenó</u> la casa.

V

Los rubores eran sinceros. Cada noche se abrían un poco más las hojas de los biombos, las faldas caían en rincones menos alumbrados y eran nuevas barreras de encajes. Al fin la Marquesa sopló las lámparas. Sólo él habló en la oscuridad.

Partieron para el ingenio, en gran tren de calesas -relumbrante de grupas alazanas, bocados de plata y charoles al sol. Pero, a la sombra de las flores de Pascuas que enrojecían el soportal interior de la vivienda, advirtieron que se conocían apenas. Marcial autorizó danzas y tambores de Nación, para distraerse un poco en aquellos días olientes a perfumes de Colonia, baños de benjuí, cabelleras esparcidas, y sábanas sacadas de armarios que, al abrirse, dejaban caer sobre las losas un mazo de vetiver. El vaho del guarapo giraba en la brisa con el toque de oración. Volando bajo, las auras anunciaban lluvias reticentes, cuyas primeras gotas, anchas y sonoras, eran sorbidas por tejas tan secas que tenían diapasón de cobre. Después de un amanecer alargado por un abrazo deslucido, aliviados de desconciertos y cerrada la herida, ambos regresaron a la ciudad. La Marquesa trocó su vestido de viaje por traje de novia y, como era costumbre, los esposos fueron a la iglesia para recobrar su libertad. Se devolvieron presentes a parientes y amigos, y, con revuelo de bronces y alardes de jaeces, cada cual tomó la calle de su morada. Marcial siguió visitando a María de las Mercedes por algún tiempo, hasta el día en que los anillos fueron llevados al taller del orfebre para ser desgrabados. Comenzaba, para Marcial, una vida nueva. En la casa de altas rejas, la Ceres fue sustituida por una Venus italiana, y los mascarones de la fuente adelantaron casi imperceptiblemente el relieve al ver todavía encendidas, pintada ya el alba, las luces de los velones.

NUDOS	CATALISIS
38. Cada noche <u>se abrían</u> un poco más las hojas de los biombos...	55. Los rubores <u>eran sinceros</u> .
39. ...las faldas <u>caían</u> en rincones menos alumbrados...	56. ... <u>advirtieron</u> que se <u>conocían</u> apenas.
40. Al fin la Marquesa <u>sopló</u> las lámparas.	57. ...para <u>distraerse</u> un poco en aquellos días olientes a perfumes de Colonia...
41. Sólo él <u>habló</u> en la oscuridad.	58. El vaho del guarapo <u>giraba</u> en la brisa...
42. <u>Partieron</u> para el ingenio, en gran tren de calesas...	59. <u>Volando</u> bajo, las auras <u>anunciaban</u> lluvias...
43. Marcial <u>autorizó</u> danzas y tambores de Nación...	60. ...cuyas primeras gotas, <u>eran</u> sorbidas por tejas tan secas...
44. ...ambos <u>regresaron</u> a la ciudad.	61. ...aliviados de desconciertos y <u>cerrada</u> la herida...
45. La Marquesa <u>trocó</u> su vestido de viaje por traje de novia...	62. ...para <u>recobrar</u> su libertad.
46. ...los esposos <u>fueron</u> a la iglesia ...	63. ...los anillos <u>fueron llevados</u> al taller del orfebre para ser <u>desgrabados</u> .
47. Se <u>devolvieron</u> presentes a parientes y amigos...	64. <u>Comenzaba</u> , para Marcial, una vida nueva.
48. ...cada cual <u>tomó</u> la calle de su morada.	65. ...la Ceres <u>fue sustituida</u> por una Venus italiana....
49. Marcial <u>siguió visitando</u> a María de las Mercedes...	

VI

Una noche después de mucho beber y marearse con tufo de tabaco frío, dejados por sus amigos, Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media... Era como la percepción remota de otras posibilidades. Como cuando se piensa, en enervamiento de vigilia, que puede andarse sobre el cielo raso, con el piso por cielo raso, entre muebles firmemente asentados entre las vigas del techo. Fue una impresión fugaz, que no dejó la menor huella en su espíritu, poco llevado, ahora, a la meditación.

Y hubo un gran sarao, en el salón de música, el día en que alcanzó la minoría de edad. Estaba alegre, al pensar que su firma había dejado de tener un valor legal, y que los registros y escribanías, con sus polillas, se borran de su mundo. Llegaba al punto en que los tribunales dejan de ser temibles para quienes tienen una carne desestimada por los códigos. Luego de achisparse con vinos generosos, los jóvenes descolgaron de la pared una guitarra incrustada de nácar, un salterio y un serpentón. Alguien dio cuerda al reloj que tocaba la Tirolesa de las Vacas y la Balada de los Lagos de Escocia. Otro embocó un cuerno de caza que dormía, enroscado en su cobre, sobre los fieltros encarnados de la vitrina, al lado de la flauta travesera traída de Aranjuez. Marcial, que estaba requebrando atrevidamente a la de Campoflorido, se asomó al guirigay, buscando en el teclado, sobre bajos falsos, la melodía del Tripili-Trápala. Y subieron todos al desván, de pronto, recordando que allá, bajo vigas que iban recobrando el repello, se guardaban los trajes y libreas de la Casa de Capellanías. En entrepaños escarchados de alcanfor descansaban los vestidos de corte, un espadín de Embajador, varias guerreras emplastonadas, el manto de un Príncipe de la Iglesia, y largas casacas, con botones de damasco y difuminos de humedad en los pliegues. Matizáronse las penumbras con cintas de amaranto, miriñaques amarillos, túnicas marchitas y flores de terciopelo. Un traje de chispero con redecilla de borlas, nacido en una mascarada de carnaval, levantó aplausos. La de Campoflorido redondeó los hombros empolvados bajo un rebozo de color de carne criolla, que sirviera a cierta abuela, en noche de grandes decisiones familiares, para avivar los amenazados fuegos de un rico Síndico de Clarisas.

Disfrazados regresaron los jóvenes al salón de música. Tocado con un tricornio de regidor, Marcial pegó tres bastonazos en el piso, y se dio comienzo a la danza de la valse, que las madres hallaban terriblemente impropio de señoritas, con eso de dejarse enlazar por la cintura, recibiendo manos de hombre sobre las ballenas del corset que todas se habían hecho según el reciente patrón de "El Jardín de las Modas". Las puertas se oscurecieron de fámulas, cuadrerizos, sirvientes, que venían de sus lejanas dependencias y de los

entresuelos sofocantes, para admirarse ante fiesta de tanto alboroto. Luego, se jugó a la gallina ciega, y al escondite. Marcial, oculto con la de Campoflorido detrás de un biombo chino, le estampó un beso en la nuca, recibiendo en respuesta un pañuelo perfumado, cuyos encajes de Bruselas guardaban suaves tibiezas de escote. Y cuando las muchachas se alejaron en las luces del crepúsculo, hacia las atalayas y torreones que se pintaban en grisnegro sobre el mar, los mozos fueron a la Casa de Baile, donde tan sabrosamente se contoneaban las mulatas de grandes ajorcas, sin perder nunca - así fuera de movida una guaracha- sus zapatillas de alto tacón. Y como se estaba en carnavales, los del Cabildo Arará Tres Ojos levantaban un trueno de tambores tras de la pared medianera, en un patio sembrado de granados. Subidos en mesa y taburetes, Marcial y sus amigos alabaron el garbo de una negra de pasas entre canas, que volvía a ser hermosa, casi deseable, cuando miraba por sobre el hombro, bailando con altivo mohín de reto.

NUDOS	CATALISIS
<p>50. Y <u>hubo</u> un gran sarao, en el salón de música...</p> <p>51. ...los jóvenes <u>descolgaron</u> de la pared una guitarra...</p> <p>52. Alguien <u>dio</u> cuerda al reloj...</p> <p>53. Otro <u>embocó</u> un cuerno de caza...</p> <p>54. ...se <u>asomó</u> al guirigay</p> <p>55. ...<u>buscando</u> en el teclado, sobre bajos falsos, la melodía del Tripili-Trápala.</p> <p>56. Y <u>subieron</u> todos al desván...</p> <p>57. La de Campoflorido <u>redondeó</u> los hombros empolvados bajo un rebozo...</p> <p>58. Disfrazados <u>regresaron</u> los jóvenes al salón de música.</p> <p>59. Marcial <u>pegó</u> tres bastonazos en el piso... se <u>dio comienzo</u> a la danza de la valse...</p> <p>60. Luego, <u>se jugó</u> a la gallina ciega, y al escondite.</p> <p>61. ...le <u>estampó</u> un beso en la nuca, <u>recibiendo</u> en respuesta un pañuelo perfumado...</p> <p>62. ...las muchachas <u>se alejaron</u> en las luces del crepúsculo...</p> <p>63. ...los mozos <u>fueron</u> a la Casa de Baile...</p>	<p>66. Una noche después de mucho <u>beber</u> y <u>marearse</u>...</p> <p>67. ...Marcial <u>tuvo</u> la sensación extraña de que los relojes de la casa <u>daban</u> las cinco...</p> <p>68. <u>Era</u> como la percepción remota de otras posibilidades.</p> <p>69. Como cuando <u>se piensa</u>, en enervamiento de vigilia...</p> <p>70. ...no <u>dejó</u> la menor huella en su espíritu...</p> <p>71. <u>Estaba</u> alegre, al pensar que su firma <u>había dejado</u> de tener un valor legal....</p> <p>72. <u>Llegaba</u> al punto en que los tribunales dejan de ser terribles...</p> <p>73. Luego de <u>achisparse</u> con vinos generosos...</p> <p>74. ...que <u>tocaba</u> la Tirolesa de las Vacas y la Balada de los Lagos de Escocia.</p> <p>75. Marcial, que <u>estaba requebrando</u> atrevidamente a la de Campoflorido...</p> <p>76. ...<u>recordando</u> que allá, bajo vigas que iban recobrando el repello, se <u>guardaban</u> los trajes y libreas...</p> <p>77. <u>Matizáronse</u> las penumbras con cintas de amaranto,...</p> <p>78. ...que las madres <u>hallaban</u> terriblemente impropio de señoritas, con eso de dejarse <u>enlazar</u> por la cintura, <u>recibiendo</u> manos de hombre sobre las ballenas del corset que todas <u>se habían hecho</u> según el reciente patrón de "El Jardín de las Modas".</p> <p>79. Las puertas <u>se oscurecieron</u> de fámulas, cuadrerizos, sirvientes, que <u>venían</u> de sus lejanas dependencias...</p> <p>80. ...donde tan sabrosamente <u>se contoneaban</u> las mulatas de grandes ajorcas...</p> <p>81. ...los del Cabildo Arará Tres Ojos <u>levantaban</u> un trueno de tambores tras de la pared medianera, en un patio sembrado de granados.</p> <p>82. ...Marcial y sus amigos <u>alabaron</u> el garbo de una negra...</p> <p>83. ...cuando <u>miraba</u> por sobre el hombro, <u>bailando</u> con altivo mohín de reto.</p>

VII

Las visitas de don Abundio, notario y albacea de la familia, eran más frecuentes. Se sentaba gravemente a la cabecera de la cama de Marcial, dejando caer al suelo su bastón de ácana para despertarlo antes de tiempo. Al abrirse, los ojos tropezaban con una levita de alpaca, cubierta de caspa, cuyas mangas lustrosas recogían títulos y rentas. Al fin sólo quedó una pensión razonable, calculada para poner coto a toda locura. Fue entonces cuando Marcial quiso ingresar en el Real Seminario de San Carlos.

Después de mediocres exámenes, frecuentó los claustros, comprendiendo cada vez menos las explicaciones de los dómínes. El mundo de las ideas se iba despoblando. Lo que había sido, al principio, una ecuménica asamblea de peplos, jubones, golas y pelucas, controversistas y ergotantes, cobraba la inmovilidad de un museo de figuras de cera. Marcial se contentaba ahora con una exposición escolástica de los sistemas, aceptando por bueno lo que se dijera en cualquier texto: "León", "Avestruz", "Ballena", "Jaguar", leíase sobre los grabados en cobre de la Historia Natural. Del mismo modo, "Aristóteles", "Santo Tomás", "Bacon", "Descartes", encabezaban páginas negras, en que se catalogaban aburridamente las interpretaciones del universo, al margen de una capitular espesa. Poco a poco, Marcial dejó de estudiarlas, encontrándose librado de un gran peso. Su mente se hizo alegre y ligera, admitiendo tan sólo un concepto instintivo de las cosas. ¿Para qué pensar en el prisma, cuando la luz clara de invierno daba mayores detalles a las fortalezas del puerto? Una manzana que cae del árbol sólo es incitación para los dientes. Un pie en una bañera no pasa de ser un pie en una bañera. El día que abandonó el Seminario, olvidó los libros. El gnomon recobró su categoría de duende: el espectro fue sinónimo de fantasma; el octaedro era bicho acorazado, con púas en el lomo.

Varias veces, andando pronto, inquieto el corazón, había ido a visitar a las mujeres que cuchicheaban, detrás de puertas azules, al pie de las murallas. El recuerdo de la que llevaba zapatilla bordadas y hojas de albahaca en la oreja lo perseguía, en tardes de calor, como un dolor de muelas. Pero, un día, la cólera y las amenazas de un confesor le hicieron llorar de espanto. Cayó por última vez en las sábanas del infierno, renunciando para siempre a sus rodeos por calles poco concurridas, a sus cobardías de última hora que le hacían regresar con rabia a su casa, luego de dejar a sus espaldas cierta acera rajada -señal, cuando andaba con la vista baja, de la media vuelta que debía darse para hollar el umbral de los perfumes.

Ahora vivía su crisis mística pobladas de detentes, corderos pascuales, palomas de porcelana, Vírgenes de manto azul celeste, estrellas de papel dorado, Reyes magos, ángeles con alas de cisne, el Asno, el Buey, y un terrible San Dionisio que se le aparecía en sueños, con un gran vacío entre los hombros y el andar vacilante de quien busca un objeto perdido. Tropezaba con la cama y Marcial despertaba sobresaltado, echando mano al rosario de cuentas sordas. Las mechas, en sus pocillos de aceite, daban luz triste e imágenes que recobraban su color primero.

NUDOS	CATALISIS
<p>64. Se <u>sentaba</u> gravemente a la cabecera de la cama...</p> <p>65. ...<u>dejando caer</u> al suelo su bastón de ácana</p> <p>66. Al <u>abrirse</u>, los ojos tropezaban con una levita de alpaca...</p> <p>67. ...<u>frecuentó</u> los claustros...</p> <p>68. ...Marcial <u>dejó de estudiarlas</u>...</p> <p>69. ...<u>abandonó</u> el Seminario...</p> <p>70. ...<u>olvidó</u> los libros.</p> <p>71. ...<u>había ido a visitar</u> a las mujeres que <u>cuchicheaban</u>, detrás de puertas azules...</p> <p>72. ...las amenazas de un confesor le <u>hicieron llorar</u> ...</p> <p>73. <u>Cavó</u> por última vez en las sábanas del infierno...</p> <p>74. ...sus cobardías de última hora que le <u>hacían regresar</u> con rabia a su casa ...</p> <p>75. Ahora vivía su crisis mística pobladas de detentes...</p> <p>76. San Dionisio que se le <u>aparecía</u> en sueños ...</p> <p>77. <u>Tropezaba</u> con la cama ...</p> <p>78. Marcial <u>despertaba</u> sobresaltado,...</p> <p>79. ...<u>echando</u> mano al rosario de cuentas sordas.</p>	<p>84. Las visitas de don Abundio, notario y albacea de la familia, <u>eran</u> más frecuentes para <u>despertarlo</u> antes de tiempo...</p> <p>85. Al fin sólo <u>quedó</u> una pensión razonable ..</p> <p>86. Marcial <u>quiso ingresar</u> en el Real Seminario ...</p> <p>87. El mundo de las ideas <u>se iba despoblando</u>.</p> <p>88. Marcial <u>se contentaba</u> ahora con una exposición escolástica de los sistemas...</p> <p>89. ...<u>encontrándose</u> librado de un gran peso.</p> <p>90. Su mente <u>se hizo</u> alegre y ligera ...</p> <p>91. ¿Para qué <u>pensar</u> en el prisma, cuando la luz clara de invierno daba mayores detalles a las fortalezas del puerto?</p> <p>92. El <u>gnomon</u> <u>recobró</u> su categoría de duende...</p>

VIII

Los muebles crecían. Se hacía cada vez más difícil sostener los antebrazos sobre el borde de la mesa del comedor. Los armarios de comisas labradas ensanchaban el frontis. Alargando el torso, los moros de la escalera acercaban sus antorchas a los balaustres del rellano. Las butacas eran más hondas y los sillones de mecedora tenían tendencia a irse para atrás. No había ya que doblar las piernas al recostarse en el fondo de la bañera con anillas de mármol.

Una mañana en que leía un libro licencioso, Marcial tuvo ganas, súbitamente, de jugar con los soldados de plomo que dormían en sus cajas de madera. Volvió a ocultar el torno bajo la jofaina del lavabo, y abrió una gaveta sellada por las telarañas. La mesa de estudio era demasiado exigua para dar cabida a tanta gente. Por ello, Marcial se sentó en el piso. Dispuso los granaderos por filas de ocho. Luego, los oficiales a caballo, rodeando al abanderado. Detrás los artilleros, con sus cañones, escobillones y botafuegos. Cerrando la marcha, pífanos y tímboles, con escoltas de redoblantes. Los morteros estaban dotados de un resorte que permitía lanzar bolas de vidrio a más de un metro de distancia.

-¡Pum...! ¡Pum...! ¡Pum...!

Caían caballos, caían abanderados, caían tambores. Hubo de ser llamado tres veces por el negro Eligio, para decidirse a lavarse las manos y bajar al comedor.

Desde ese día, Marcial conservó el hábito de sentarse en el enlosado. Cuando percibió las ventajas de esa costumbre, se sorprendió por no haberlo pensado antes. Afectas al terciopelo de cojines, las personas mayores sudan demasiado. Algunas huelen a notario -como don Abundio- por no conocer, con el cuerpo echado, la frialdad del mármol en todo tiempo. Sólo desde el suelo pueden abarcarse totalmente los ángulos y perspectivas de una habitación. Hay bellezas de la madera, misteriosos caminos de insectos, rincones de sombra, que se ignoran a la altura de hombre. Cuando llovía, Marcial se ocultaba debajo del clavicornio. Cada

trueno hacía temblar la caja de resonancia, poniendo todas las notas a cantar. Del cielo caían los rayos para construir aquella bóveda de calderones -órgano, pinar al viento, mandolina de grillos.

NUDOS	CATALISIS
80. Los muebles <u>crecían</u> .	93. <u>Se hacía</u> cada vez más difícil <u>sostener</u> los antebrazos...
81. ... <u>leía</u> un libro silencioso	94. Los armarios de <u>comisas</u> labradas <u>ensanchaban</u> el frontis.
82. <u>Volvió a ocultar</u> el torno bajo la jofaina del lavabo...	95. Alargando el torso, los moros de la escalera <u>acercaban</u> sus antorchas a los balaustres del rellano.
83. ... <u>abrió</u> una <u>gaveta</u> sellada por las telarañas.	96. Las butacas eran más hondas...
84. ...Marcial <u>se sentó</u> en el piso.	97. ...había ya que <u>doblar</u> las piernas al <u>recostarse</u> en el fondo de la bañera...
85. <u>Dispuso</u> los <u>granaderos</u> por filas de ocho.	98. Marcial <u>tuvo</u> <u>ganas</u> , súbitamente, de <u>jugar</u> con los soldados...
86. <u>Caían</u> <u>caballos</u> , <u>caían</u> <u>abanderados</u> , <u>caían</u> <u>tambores</u> .	99. ... <u>dormían</u> en sus cajas de madera.
87. <u>Hubo de ser</u> llamado tres veces por el negro Eligio,...	100. La mesa de estudio <u>era</u> demasiado exigua ...
88. ...para decidirse a <u>lavarse</u> las manos y <u>bajar</u> al comedor.	101. Marcial <u>conservó</u> el hábito de <u>sentarse</u> en el enlosado.
89. Cuando llovía, Marcial <u>se ocultaba</u> debajo del clavicordio.	102. Cuando <u>percibió</u> las ventajas de esa costumbre, se <u>sorprendió</u> por no <u>haberlo pensado</u> antes.
	103. ... las personas mayores <u>sudan</u> demasiado...
	104. Algunas <u>huelen</u> a notario...
	105. Sólo desde el suelo <u>pueden abarcarse</u> totalmente los ángulos ...
	106. <u>Hay</u> bellezas de la madera ...
	107. ... que <u>se ignoran</u> a la altura de hombre.
	108. Cada trueno <u>hacia temblar</u> la caja de resonancia, <u>poniendo</u> todas las notas a cantar.
	109. Del cielo <u>caían</u> los rayos para <u>construir</u> aquella bóveda de calderones ...

IX

Aquella mañana lo encerraron en su cuarto. Oyó murmullos en toda la casa y el almuerzo que le sirvieron fue demasiado succulento para un día de semana. Había seis pasteles de la confitería de la Alameda - cuando sólo dos podían comerse, los domingos, después de misa. Se entretuvo mirando estampas de viaje, hasta que el abejeo creciente, entrando por debajo de las puertas, le hizo mirar entre persianas. Llegaban hombres vestidos de negro, portando una caja con agarraderas de bronce. Tuvo ganas de llorar, pero en ese momento apareció el caletero Melchor, luciendo sonrisa de dientes en lo alto de botas sonoras. Comenzaron a jugar al ajedrez. Melchor era caballo. Él, era Rey. Tomando las losas del piso por tablero, podía avanzar de una en una, mientras Melchor debía saltar una de frente y dos de lado, o viceversa. El juego se prolongó hasta más allá del crepúsculo, cuando pasaron los Bomberos del Comercio.

Al levantarse, fue a besar la mano de su padre que yacía en su cama de enfermo. El Marqués se sentía mejor, y habló a su hijo con el empaque y los ejemplos usuales. Los "Sí, padre" y los "No, padre", se encajaban entre cuenta y cuenta del rosario de preguntas, como las respuestas del ayudante en una misa. Marcial respetaba al Marqués, pero era por razones que nadie habría acertado a suponer. Lo respetaba porque era de elevada estatura y salía, en noches de baile, con el pecho rutilante de condecoraciones; porque le envidiaba el sable y los entorchados de oficial de milicia; porque, en Pascuas, había comido un pavo entero, relleno de almendras y pasas, ganando una apuesta; porque, cierta vez, sin duda con el ánimo de azotarla,

agarró a una de las mulatas que barrián la rotonda. llevándola en brazos a su habitación. Marcial, oculto tras una cortina, la vio salir poco después, llorosa y desabrochada, alegrándose del castigo, pues era la que siempre vaciaba las fuentes de compota devueltas a la alacena.

El padre era un ser terrible y magnánimo al que debía amarse después de Dios. Para Marcial era más Dios que Dios, porque sus dones eran cotidianos y tangibles. Pero prefería el Dios del cielo, porque fastidiaba menos.

NUDOS	CATALISIS
90. ... lo <u>encerraron</u> en su cuarto.	110. ... el almuerzo que le <u>servieron</u> fue demasiado suculento ...
91. <u>Ovo</u> murmullos en toda la casa ...	111. <u>Había</u> seis pasteles de la confitería de la Alameda ...
92. Se entretuvo <u>mirando</u> estampas de viaje ...	112. ... sólo dos <u>podían comerse</u> , los domingos ...
93. ... el abajeo creciente, entrando por debajo de las puertas, le <u>hizo mirar</u> entre persianas.	113. <u>Tuvo</u> ganas de <u>llorar</u> ...
94. <u>Llegaban</u> hombres vestidos de negro, <u>portando</u> una caja con agarraderas de bronce.	114. Melchor era caballo.
95. ... apareció el calesero Melchor ...	115. Él, <u>era</u> Rey.
96. <u>Comenzaron a jugar</u> al ajedrez.	116. El juego <u>se prolongó</u> hasta más allá del crepúsculo ...
97. ... podía <u>avanzar</u> de una en una ...	117. El Marqués <u>se sentía</u> mejor ...
98. ... <u>fue a besar</u> la mano de su padre ...	118. Marcial <u>respetaba</u> al Marqués pero era por razones que nadie <u>habría acertado a suponer</u> ...
99. ... <u>habló</u> a su hijo ...	119. ... <u>era</u> de elevada estatura ...
	120. ... <u>salía</u> , en noches de baile ...
	121. ... <u>había comido</u> un pavo entero, relleno de almendras ...
	122. ... porque, cierta vez, sin duda con el ánimo de <u>azotarla</u> , <u>agarró</u> a una de las mulatas que <u>barrián</u> la rotonda, <u>llevándola</u> en brazos a su habitación.
	123. ... la <u>vio salir</u> poco después, llorosa era la que siempre <u>vaciaba</u> las fuentes de compota ...
	124. El padre <u>era</u> un ser terrible y magnánimo ...
	125. Para Marcial <u>era</u> más que Dios ...
	126. Pero prefería el Dios del cielo ...

X

Cuando los muebles crecieron un poco más y Marcial supo como nadie lo que había debajo de las camas, armarios y bargeños, ocultó a todos un gran secreto: la vida no tenía encanto fuera de la presencia del calesero Melchor. Ni Dios, ni su padre, ni el obispo dorado de las procesiones del Corpus, eran tan importantes como Melchor.

Melchor, venía de muy lejos. Era nieto de príncipes vencidos. En su reino, había elefantes, hipopótamos, tigres y jirafas. Ahí los hombres no trabajaban, como don Abundio, en habitaciones oscuras, llenas de legajos. Vivían de ser más astutos que los animales. Uno de ellos sacó el gran cocodrilo del lago azul, ensartándolo con una pica oculta en los cuerpos apretados de doce ocas asadas. Melchor sabía canciones fáciles de aprender, porque las palabras no tenían significado y se repetían mucho. Robaba dulces en las cocinas; se escapaba de noche, por la puerta de los cuadrerizos, y, cierta vez, había apedreado a los de la guardia civil, desapareciendo luego en las sombras de la calle de la Amargura.

En días de lluvia, sus botas se ponían a secar junto al fogón de la cocina. Marcial hubiese querido tener pies que llenaran tales botas. La derecha se llamaba *Calambín*. La izquierda, *Calambán*. Aquel hombre que dominaba los caballos cerreros con solo encajarles dos dedos en los belfos; aquel señor de terciopelos y espuelas, que lucía chisteras tan altas, sabía también lo fresco que era un suelo de mármol en verano, y ocultaba debajo de los muebles una fruta o un pastel arrebatados a las bandejas destinadas al Gran Salón. Marcial y Melchor tenían en común un depósito secreto de grageas y almendras, que llamaban el "Uri, uri, urá", con entendidas carcajadas. Ambos habían explorado la casa de arriba abajo, siendo los únicos en saber que existía un pequeño sótano lleno de frascos holandeses, debajo de las cuadras, y que en desván inútil, encima de los cuartos de criadas, doce mariposas polvorientas acababan de perder las alas en caja de cristales rotos.

NUDOS	CATALISIS
100. Uno de ellos <u>sacó</u> el gran cocodrilo del lago azul <u>ensartándolo</u> con una pica oculta en los cuerpos apretados de doce ocas asadas.	127. Cuando los muebles <u>crecieron</u> un poco más ...
101. <u>Robaba</u> dulces ...	128. ... Marcial <u>supo</u> como nadie lo que había debajo de las camas ...
102. ... <u>se escapaba</u> ...	129. Ni Dios, ni su padre, ni el obispo dorado de las procesiones del Corpus, <u>eran</u> tan importantes como Melchor.
103. Aquel hombre <u>que dominaba</u> los caballos cerreros con solo <u>encajarles</u> dos dedos en los belfos ...	130. Melchor, <u>venía</u> de muy lejos.
104. ... y <u>ocultaba</u> debajo de los muebles una fruta ...	131. Era nieto de príncipes vencidos.
105. Ambos habían <u>explorado</u> la casa de arriba abajo ...	132. En su reino, <u>había</u> elefantes. ...
	133. ... los hombres no <u>trabajaban</u> ...
	134. <u>Vivían</u> de ser más astutos que los animales.
	135. Melchor <u>sabía</u> canciones fáciles de <u>aprender</u> porque las palabras no <u>tenían</u> significado y se <u>repetían</u> mucho.
	136. ... <u>había apedreado</u> a los de la guardia civil <u>desapareciendo</u> luego en las sombras ...
	137. ... sus botas <u>se ponían a secar</u> junto al fogón ...
	138. La derecha <u>se llamaba</u> <i>Calambín</i> . La izquierda, <i>Calambán</i> .
	139. ... <u>tenían</u> en común un depósito secreto de grageas que <u>llamaban</u> el "Uri, uri, urá" ...
	140. ... <u>existía</u> un pequeño sótano lleno de frascos holandeses ...

XI

Cuando Marcial adquirió el hábito de romper cosas, olvidó a Melchor para acercarse a los perros. Había varios en la casa. El atigrado grande; el podenco que arrastraba las tetas, el galgo, demasiado viejo para jugar; el lanudo que los demás perseguían en épocas determinadas y que las camareras tenían que encerrar.

Marcial prefería a "Canelo" porque sacaba zapatos de las habitaciones y desenterraba los rosales del patio. Siempre negro de carbón o cubierto de tierra roja, devoraba la comida de los demás, chillaba sin motivo, y ocultaba huesos robados al pie de la fuente. De vez en cuando, también, vaciaba un huevo acabado de poner, arrojando la gallina al aire con brusco palancazo del hocico. Todos daban de patadas al "Canelo". Pero Marcial se enfermaba cuando se lo llevaban. Y el perro volvía triunfante, moviendo la cola, después de haber sido abandonado más allá de la Casa de Beneficencia, recobrando un puesto que los demás, con sus habilidades en la caza o desvelos en la guardia, nunca ocuparían.

"Canelo" y Marcial orinaban juntos. A veces se escogían la alfombra persa del salón, para dibujar en su lana formas de nubes pardas que se ensanchaban lentamente. Eso costaba castigo de cintarazos. Pero los cintarazos no dolían tanto como creían las personas mayores. Resultaban, en cambio, pretexto admirable para armar concertantes de aullidos, y provocar la compasión de los vecinos. Cuando la bizca del tejadillo calificaba a su padre de "bárbaro", Marcial miraba a "Canelo", riendo con los ojos. Lloraban un poco más, para ganarse un bizcocho, y todo quedaba olvidado. Ambos comían tierra, se revolcaban al sol, bebían en la

fuelle de los peces, buscaban sombra y perfume al pie de las albahacas. En horas de calor, los canteros húmedos se llenaban de gente. Ahí estaba la gansa gris, con bolsa colgante entre las patas zambas; el gallo viejo del culo pelado; la lagartija que decía "urí, urá", sacándose del cuello una corbata rosada; el triste jubo, nacido en ciudad sin hembras, el ratón que tapiaba su agujero con una semilla de carey. Un día, señalaron el perro a Marcial.

-¡Guau, guau! -dijo.

Hablaba su propio idioma, Había logrado la suprema libertad. Ya quería alcanzar, con sus manos, objetos que estaban fuera del alcance de sus manos.

NUDOS	CATALISIS
106. ... <u>sacaba</u> zapatos de las habitaciones	141. ... adquirió el hábito de <u>romper</u> cosas ...
107. ... <u>desenterraba</u> los rosales del patio.	142. ... olvidó a Melchor para <u>acercarse</u> a los perros.
108. ... <u>devoraba</u> la comida de los demás ...	143. <u>Había</u> varios en la casa.
109. ... <u>chillaba</u> sin motivo ...	144. ... el podenco que <u>arrastraba</u> las tetas ...
110. ... <u>ocultaba</u> huesos robados al pie de la fuente.	145. ... el galgo, demasiado viejo para <u>jugar</u> ...
111. ... <u>yaciaba</u> un huevo acabado de poner ...	146. ... el lanudo que los demás <u>perseguían</u> ...
112. Todos <u>daban</u> de patadas al "Canelo".	147. Marcial <u>prefería</u> a Canelo ...
113. Marcial se enfermaba cuando se lo <u>llevaban</u> .	148. ... <u>haber sido abandonado</u> más allá de la Casa de Beneficencia ...
114. ... el perro <u>volvía</u> ...	149. ... <u>recobrando</u> un puesto ...
115. Canelo y Marcial <u>orinaban</u> juntos.	150. A veces se <u>escogían</u> la alfombra persa para <u>dibujar</u> en su lana formas de nubes pardas ...
116. Marcial miraba a "Canelo", ...	151. Eso <u>costaba</u> castigo de cintarazos los cintarazos no dolían ...
117. <u>Lloraban</u> un poco más ...	152. ... para <u>ganarse</u> un bizcocho, y todo <u>quedaba olvidado</u> .
118. Ambos <u>comían</u> tierra	153. ... los canteros húmedos <u>se llenaban</u> de gente.
119. ... <u>se revolcaban</u> al sol, ...	154. ... <u>estaba</u> la gansa gris ...
120. ... <u>bebían</u> en la fuente ...	155. ... la lagartija que <u>decía</u> "urí, urá <u>sacándose</u> del cuello una corbata rosada ...
121. ... <u>buscaban</u> sombra y perfume ...	156. ... el ratón que <u>tapiaba</u> su agujero ...
122. ... los canteros húmedos se llenaban de gente.	157. Había logrado la suprema libertad.
123. Un día, <u>señalaron</u> el perro a Marcial.	158. Ya <u>querría</u> alcanzar, con sus manos ...
124. ¡Guau, guau! -dijo.	
125. <u>Hablaba</u> su propio idioma.	

XII

Hambre, sed, calor, dolor, frío. Apenas Marcial redujo su percepción a la de estas realidades esenciales, renunció a la luz que ya le era accesoria. Ignoraba su nombre. Retirado el bautismo, con su sal desagradable, no quiso ya el olfato, ni el oído, ni siquiera la vista. Sus manos rozaban formas placenteras. Era un ser totalmente sensible y táctil. El universo le entraba por todos los poros. Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría. El cuerpo, al sentirlo arrebato con su propia sustancia, resbaló hacia la vida.

Pero ahora el tiempo corrió más pronto, adelgazando sus últimas horas. Los minutos sonaban a *glissando* de naipes bajo pulgar de jugador.

Las aves volvieron al huevo en torbellinos de plumas. Los peces cuajaron la hueva, dejando nevada de escamas en el fondo del estanque. Las palmas doblaron las pencas, desaparecieron en la tierra como abanicos cerrados. Los tallos sorbían sus hojas y el suelo tiraba de todo lo que le perteneciera. El trueno retumbaba en los corredores. Crecían pelos en la gamuza de los guantes. Las mantas de lana se destejían, redondeando el vellón de carneros distantes. Los armarios, los bargueños, las camas, los crucifijos, las mesas, las persianas,

salieron volando en la noche, buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas. Todo lo que tuviera clavos se desmoronaba. Un bergantín, anclado no se sabía dónde, llevó presurosamente a Italia los mármoles del piso y de la fuente. Las panoplias, los herrajes, las llaves, las cazuelas de cobre, los bocados de las cuadras, se derretían, engrosando un río de metal que galerías sin techo canalizaban hacia la tierra. Todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera. El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la casa.

NUDOS	CATALISIS
126. ... <u>renunció</u> a la luz ...	159. ... Marcial <u>redujo</u> su percepción a la de estas realidades esenciales ...
127. <u>Retirado</u> el bautismo ...	160. <u>Ignoraba</u> su nombre.
128. Sus manos <u>rozaban</u> formas placenteras.	161. ... no <u>quiso</u> ya el olfato ...
129. ... <u>cerró</u> los ojos ...	162. El universo le <u>entrababa</u> por todos los puros.
130. ... <u>penetró</u> en un cuerpo caliente ...	163. ... el tiempo <u>corrió</u> más pronto ...
131. ... <u>resbaló</u> hacia la vida.	164. Los minutos <u>sonaban</u> a <i>glissando</i> ...
132. Las aves <u>volvieron</u> al huevo ...	165. ... <u>desaparecieron</u> en la tierra como abanicos cerrados.
133. Los peces <u>cuajaron</u> la hueva. ...	166. El trueno <u>retumbaba</u> en los corredores buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas. ...
134. Las palmas <u>doblaron</u> las pencas ...	167. Todo se <u>metamorfoseaba regresando</u> a la condición primera.
135. Los tallos <u>sorbían</u> sus hojas ...	
136. ... el suelo <u>tiraba</u> de todo lo que le perteneciera.	
137. <u>Crecían</u> pelos en la gamuza de los guantes.	
138. Las mantas de lana <u>se destejían</u>	
139. Los armarios, los bargueños, las camas, los crucifijos, las mesas, las persianas, salieron volando en la noche ...	
140. Todo lo que tuviera clavos <u>se desmoronaba</u> .	
141. Un bergantín, anclado no se sabía dónde, <u>llevó</u> presurosamente a Italia los mármoles del piso ...	
142. Las panoplias, los herrajes, las llaves, las cazuelas de cobre, los bocados de las cuadras, <u>se derretían</u> ...	
143. El barro <u>volvió</u> al barro, ...	

XIII

Cuando los obreros vinieron con el día para proseguir la demolición, encontraron el trabajo acabado. Alguien se había llevado la estatua de Ceres, vendida la víspera a un anticuario. Después de quejarse al Sindicato, los hombres fueron a sentarse en los bancos de un parque municipal. Uno recordó entonces la historia, muy difuminada, de una Marquesa de Capellanías, ahogada, en tarde de mayo, entre las malangas del Almendares. Pero nadie prestaba atención al relato, porque el sol viajaba de oriente a occidente, y las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por la pereza, ya que son las que más seguramente llevan a la muerte.

NUDOS	CATALISIS
144. ... los obreros <u>vinieron</u> ...	168. ... <u>vendida</u> la víspera a un anticuario ...
145. ... <u>encontraron</u> el trabajo acabado.	169. ... porque el sol <u>vía</u> de oriente a occidente. ...
146. Alguien se <u>había llevado</u> la estatua de Ceres ...	170. ... las horas que crecen a la derecha de los relojes <u>deben alargarse</u> por la pereza, ya que son las que más seguramente <u>llevan</u> a la muerte.
147. Después de <u>quejarse</u> ...	
148. ... <u>fucron</u> a <u>sentarse</u> en los bancos ...	
149. Uno <u>recordó</u> entonces la historia, muy difuminada, de una Marquesa de Capellanías ...	
150. ... nadie <u>prestaba</u> atención al relato ...	

ANEXO C

VOCABULARIO MUSICAL DEL CAPÍTULO V ¹⁷⁷

Los términos del presente vocabulario están ordenados de acuerdo al orden de aparición en el relato.

1. **Sordina.** Recurso para reducir el volumen de un instrumento y/o modificar su tono; en los instrumentos de arco. pequeña pieza de madera o marfil que se pone sobre el puente; en los instrumentos de metal. un objeto de madera, metal o fibra (hay diferentes tipos), en forma de cono, que se introduce en la campana..
2. **Concertar.** Perteneciente a una ejecución por parte de varias personas en términos más o menos iguales.
3. **Ritmo.** Aspecto de la música que se vincula, no con el tono, sino con la distribución de las notas en el tiempo y en su acentuación.
4. **Chirridos.** Voz o sonido agudo y desagradable. Cualquier otro sonido agudo, continuado y desagradable.¹⁷⁸
5. **Teclado.** Una disposición continua de teclas. sea para los dedos, como el piano, o para los pies, como en el “teclado a pedal” de un órgano.
6. **Compás.** División métrica musical, marcada en el papel como la distancia entre dos líneas divisoras; así. “compás de dos tiempos”, etc.
7. **Danza.** Serie de pasos y gestos ritmados; es manifestación de un instinto ancestral y origen de todas las artes. y aparece siempre ligada a la música.
8. **Sarao.** Reunión nocturna de personas de distinción para divertirse con baile o música.¹⁷⁹
9. **Guitarra.** Instrumento con trastes de cuerdas punteadas: existe en diversos tipos de los cuales el principal llegó a los otros países europeos desde España y por eso a veces se llama “guitarra española”. Ahora normalmente tiene seis cuerdas.

¹⁷⁷ La mayoría de los significados son de: Arthur Jacobs. *Diccionario de Música*. México, Losada, 1994.

¹⁷⁸ “Real academia de la Lengua Española”. *Diccionario de la lengua española*. 21 Ed., 1992.

¹⁷⁹ *Diccionario de la lengua española*

con una extensión hacia el agudo de más de tres octavas desde el Mi a dos octavas y una sexta por debajo del Do central.

10. **Salterio.** Instrumento de cuerdas antiguo y medieval (ahora obsoleto) pulsado como una lira y de tamaño similar, pero con una caja de resonancia en la parte trasera de las cuerdas.
11. **Serpentón.** Instrumento de viento obsoleto, grave y grande en forma de S (de una familia vinculada con la corneta) con agujeros para los dedos y a veces llaves; generalmente hecho de madera pero a veces de metal.
12. **Tirolesa.** “Forma musical caracterizada por el uso de una serie de objetos que no son propiamente instrumentos musicales, pero que desempeñan su función: se trata de los cencerros de las vacas, de fabricación artesanal, que tienen una sonoridad interesante y agradable para la música. La diferencia de tamaño permite producir sonidos diferentes y construir una escala cromática entera (13 sonidos, con todos los semitonos de la escala). Cuanto más grande es el cencerro, más grave es su sonido, y colocados sobre una mesa con el mismo mecanismo oscilante que los hace sonar colgados del cuello del animal, no es nada raro verlos integrados en los grupos folclóricos como un instrumento melódico más. Estos cencerros dan un color especial y autóctono a la música tirolesa y os podéis imaginar lo divertido y espectacular que debe ser verlos tocar”.¹⁸⁰
13. **Balada.** (Derivada de baile) Antigua canción (a menudo canción folklórica) que cuenta una historia en la cual la música se repite para cada verso.
14. **Cuerno de caza.** Instrumento utilizado para dar señales durante la cacería, a partir del cual evolucionó el corno orquestal
15. **Flauta travesera.** Nombre de la flauta común, para distinguirla (por sostenérsela al través) de la flauta dulce (del mismo tipo instrumental básico pero que se sostiene hacia abajo).
16. **Melodía.** Una sucesión de sonidos diferentes que tienen una forma musical

¹⁸⁰ Tirolesa. [<http://www.euroaventura.net/castella/homecast/solfa/audio26.htm>] (abrió en 2005)

reconocible.

17. **Tripili-trápala.** El baile popular de principios del siglo XIX.
18. **Vals.** Danza de compás ternario que se difundió universalmente en el siglo XIX; como característica se armoniza sólo con un acorde para cada compás.
19. **Casa de baile.** Lugares de fiesta populares. Las casas de baile en Cuba fueron instituidas desde mediados del siglo XVIII. En ellas los esclavos y los hombres de la política se reunían a escuchar música y bailar las contradanzas de moda en la isla.¹⁸¹
20. **Pífano.** Flautín de tono muy agudo, usado en las bandas militares.¹⁸²
21. **Timbal.** Instrumento en forma de caldero originariamente de Oriente y también más pequeño y de sonido más delicado que ahora; en su forma moderna, afinado en tono determinado, normalmente por medio de tornillos laterales.
22. **Tambores.** Instrumento de percusión. Existen muchas variedades, todas con un cuero u otra membrana que se estira sobre un espacio vacío y se golpea, generalmente con una baqueta.
23. **Clavicordio.** Instrumento de teclado de tono suave cuyas cuerdas son golpeadas por pequeñas láminas de metal; muy usado en los siglos XVI y XVII como instrumento solista.
24. **Caja de resonancia.** La de madera que forma parte de algunos instrumentos musicales para amplificar y modular su sonido. Por extensión cualquier recinto que cumpla función análoga.¹⁸³
25. **Nota.** Un solo sonido de un tono y duración dados; un signo escrito que representa lo anterior.
26. **Cantar.** Copla o breve composición poética puesta en música para cantarse, o adaptable a alguno de los aires populares, como el fandango, la jota, etc.¹⁸⁴
27. **Calderón.** Su sentido es que la nota o el silencio así marcado debe sostenerse por más tiempo que el normal, tanto cuanto el intérprete decida a discreción...
28. **Órgano.** Instrumento de teclado en el cual el aire se produce por medio de un fuelle y donde los sonidos se producen por la vibración del aire contenido en

¹⁸¹ Todo lo anterior lo refiere Alejo Carpentier en: *La música en Cuba* en el capítulo VII y VIII.

¹⁸² *Diccionario de la lengua española*

¹⁸³ *Diccionario de la lengua española*.

¹⁸⁴ *Diccionario de la lengua española*.

una serie de tubos; hecho en diversos tamaños hasta el "portative" (portátil) medieval, llevado por el intérprete.

29. **Mandolina.** Instrumento de cuerdas punteadas de origen italiano, ahora generalmente de ocho cuerdas afinadas en pares (sobre las mismas cuatro notas que el violín) y que se toca con plectro.

ANEXO D

PARTITURA Y LETRA DEL *TRÍPILI TRÁPALA*.

El trípili

The image shows a musical score for the song 'El trípili'. It consists of four staves of music written in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, and then a quarter note B-flat4. A fermata is placed over the B-flat4 note. The second staff continues the melody with a quarter note C5, followed by an eighth note B-flat4, and then a quarter note A4. The third staff continues with a quarter note G4, followed by an eighth note F4, and then a quarter note E4. A fermata is placed over the E4 note, and the word 'Fine' is written above it. The fourth staff continues with a quarter note D4, followed by an eighth note C4, and then a quarter note B-flat3. The piece concludes with a double bar line. There are two first endings marked with '1.' and '3.' above the notes, and a second ending marked with '2.' and '3.' above the notes.

Tomado de: *Las canciones del pueblo español*. Juan de Águila (*Unión musical española*).
p. 40.¹⁸⁵

¹⁸⁵ El trípili: [<http://www.xtec.es/rtee/europa/027es/partitura.htm>] (enero del 2006).

ANEXO E

PARTITURA DEL *CANON CANGREJO***Canon del Cangrejo**
Johann Sebastian Bach

The image displays a musical score for the Canon del Cangrejo by Johann Sebastian Bach. The score is presented in six systems, each consisting of two staves. The music is written in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. The score concludes with a double bar line and the number 186.

¹⁸⁶ Canon del cangrejo [http://www.sinewton.org/numeros/numeros/64/historia_02.php] (enero del 2006).

BIBLIOGRAFÍA.

- Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. España. AKAL. 2003.
- _____, *Sobre la música*. España, Paidós, 2000.
- Angenot Marc y Jean Bessiere. *Teoría literaria*. México. SIGLO XXI. 1993.
- Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México. UNAM-LIMUSA, 1997.
- _____, *Diccionario de retórica y poética*. México. PORRÚA. 1985.
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. México. COYOACÁN. 1996.
- Brunel, Pierre, Yves Chevrel. *Compendio de literatura comparada*. México. SIGLO XXI, 1994.
- Bueno, Salvador. *De Merlin a Carpentier*. Cuba, Unión de escritores y artistas de Cuba, 1977.
- Carpentier, Alejo. *Concierto Barroco*. México, SIGLO XXI, 1997.
- _____, *De lo real maravilloso americano*. México, UNAM, 2004.
- _____, *Guerra del tiempo y otros relatos*. México, LECTORUM. 2001.
- _____, *Los pasos perdidos – Viaje a la semilla*. Chile, Andrés Bello. 1997.
- _____, *Obras completas*. México, Siglo XXI. (Vols.2, 3, 6, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15), 1987.
- Cervantes, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. México. Alianza. 1996.
- Claire, Marie y Beltrando Patier. *Historia de la música*. España, ESPASA. 1997.
- Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso*. Venezuela, MONTE ÁVILA. 1883.
- Fernández, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. Cuba, Casa de la Américas, 1974.
- Forkel, J. N. *Juan Sebastian Bach*. México, FCE., Breviarios, num.31, 1998.
- González, Eduardo, *Alejo Carpentier: El tiempo del hombre*. Caracas, Monte Ávila. 1978.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana. 1966.

- Helmy, F. Giacomani. *Homenaje a Alejo Carpentier*. New York, LAS AMÉRICAS, 1970.
- Jacobs, Arthur. *Diccionario de Música*. México. Losada, 1994.
- Mocega, Esther. *Alejo Carpentier: Estudios sobre su narrativa*. Madrid. Playor, 1980.
- Muller, Klaus. *Alejo Carpentier estudio biográfico - crítico*. Madrid. ANAYA, 1972.
- Pimentel, Luz. *El espacio en la ficción*. México. SIGLO XXI, 2001.
- _____, *Relato en perspectiva*. México, SIGLO XXI, 2002.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. México. Alianza, 1996.
- Souriau, Étienne. *La correspondencia de las artes*. México, FCE. Breviarios, num. 181. 1986.
- Rall, Marlene y Dieter Rall. *Letras comunicantes*. México. UNAM, 1996.
- "Real academia de la Lengua Española". *Diccionario de la lengua española*. 21 Ed., 1992.
- Tzvetan, Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Coyoacán, 1994.

INTERNET

- *El beso robado*.
[<http://www.artehistoria.com/>]
(5 de enero del 2006).
- *Tirolesa de las vacas*.
[<http://www.euroaventura.net/documentacio/previsualiza.php?iddocu=020122115202>]
(15 de abril del 2005).
- *Johann Sebastian Bach*.
[<http://www.epdip.com/compclasico.php?id=948>]
(12 de mayo del 2005).
- *Banco de sonidos*.
[<http://recursos.cnice.mec.es/bancoimagenes/sonidos/ayuda.php#2>]

(15 de abril del 2005).

- *Palíndromos de Gödel, Escher, Bach y Mozart. un eterno y grácil bucle.*

[http://www.sinewton.org/numeros/numeros/64/historia_02.php]

(6 de enero del 2006)

- *César Aira: la prosopopeya.*

[<http://www.beatrizviterbo.com.ar/ineditos.asp?vernovedad=237>]

(7 de enero del 2006).

- *Canon del Cangrejo.*

[<http://www.epsilon.es/imagenes/musica/canoncrab.gif>]

(16 de mayo del 2005).

- *Por las escalas musicales.*

[<http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena39/Aguijon/Flora.html>]

(20 de mayo del 2005).

- *El Trípli.*

[<http://www.xtec.cat/rtee/europa/027es/partitura.htm>]

(30 de mayo del 2005)

- M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais.*

[<http://www.marxfaq.org/espanol/bajtin/rabelais.htm>]

(25 de enero del 2006).

- Manuel Martín Monroy, *Historia de la construcción.*

[http://editorial.cda.ulpgc.es/construccion/7_habana/C55/c55]

(26 de enero del 2006)