

2  
29

01069

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ANALISIS DISCURSIVO DE  
*LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ*  
DE CARLOS FUENTES

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS  
que para optar por el Título de  
Maestro en Letras (Literatura Mexicana)  
presenta:

Jesús Fernando León Zavala

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESTUDIOS DE LETRAS



## **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 está 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.

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCION.....	6
1. TEORIA DEL DISCURSO.....	13
1.1 Definición y campo de estudio.....	13
1.2 Discurso-Texto.....	14
1.3 Gramática del texto.....	15
1.4 Enunciación-enunciado.....	17
2. ELEMENTOS PARA EL ANALISIS DEL DISCURSO.....	21
2.1 La cohesión superficial. La microestructura.....	21
2.2 La cohesión global. La macroestructura y la supraestructura.....	22
2.3 La pragmática.....	23
2.4 Procesos cognoscitivos.....	26
2.5 El contexto.....	27
3. DISCURSO LITERARIO.....	29
3.1 Estructuras gramaticales de los discursos literarios.....	31
3.2 Retórica.....	33
3.3 Contextos del discurso literario.....	34
3.3.1 Pragmática del discurso literario.....	34
3.3.2 Contexto sociocultural del discurso literario.....	35
3.3.3 Teoría de la recepción.....	36
4. ANALISIS DE LA NOVELA.....	39
4.1 Algunas consideraciones sobre el concepto de novela.....	40
4.2 La novela: «mito, lenguaje, estructura».....	42
4.3 Estructura de MAC.....	43
4.3.1 La historia.....	43
4.3.1.1 Nivel de las funciones.....	44
4.3.1.1.1 Clases de unidades.....	45
4.3.1.1.2 Núcleos y catalisis.....	46
4.3.1.1.3 Indicios e informaciones.....	56
4.3.1.2 Las acciones.....	60
4.3.2 El discurso.....	64
4.3.2.1 El espacio.....	64
4.3.2.2 El tiempo.....	66
4.3.2.3 El narrador.....	70
4.3.2.3.1 Puntos de vista.....	71
4.3.3 El lenguaje.....	74
4.3.3.1 Epígrafos de MAC.....	78
4.3.3.2 Relaciones entre contenidos que determinan la supraestructura.....	79

5. CONTEXTOS DE LA NOVELA.....	84
5.1 Contexto General: La novela hispanoamericana contemporánea.....	86
→ 5.2 Contexto particular: Carlos Fuentes (Apuntes biográficos.....)	96
5.3 La obra narrativa de Carlos Fuentes.....	104
5.3.1 Relatos de juventud (1949-1957).....	106
5.3.2 Primeras novelas (1958-1963).....	107
5.3.3 Período de madurez (1964-1980).....	112
5.3.4 Obras recientes (1981-1990).....	126
5.4 Las prácticas sociales y la crítica literaria, a propósito de una polémica en torno a Carlos Fuentes....	139
CONCLUSIONES.....	151
BIBLIOGRAFIA.....	161

Hombre, árbol de imágenes,  
palabras que son flores que son frutos que son actos.

México, 1948. "Himno entre ruinas"  
Octavio Paz

#### INTRODUCCION

El presente estudio, realizado con el auspicio de la Escuela Nacional Preparatoria ENP, tiene como horizonte la docencia, es decir la actividad de introducir a alumnos en el universo de una ciencia determinada o de un conocimiento o experiencia sistemático, a través de las mediaciones necesarias (explicaciones de términos, ejemplificación de formas de argumentación específica, proposición de modelos). Se trata no de transformar una ciencia (cualquiera del Plan de Estudios de la ENP) para que los alumnos puedan asimilar su deformación, sino de transformar a los alumnos para que el auténtico discurso de la ciencia (en este caso la materia Literatura Mexicana e Hispanoamericana) les resulte accesible. Se trata de idear estrategias para el estudio del texto literario que se proponga:

evitar que la poesía sea asenada por la didáctica (por el empleo de técnicas puramente lingüísticas, neutralizantes) "usando técnicas que no la desnaturalicen, sino que la traten como lo que es", entregándola en un primer momento al estudiante, que es un lector no especializado, mediante técnicas de lectura que la ofrescan desembarazada de la erudición y de la historia de la literatura, ya que "la aproximación a la poesía -léase la literatura- es un problema de relación entre el alumno y la poesía, no un pretexto de demostración de maestría académica" (Beristáin, 1981: 74).

La exposición de la teoría del discurso y su aplicación a la novela La muerte de Artemio Cruz (en adelante MAC) de Carlos Fuentes, es decir, una experiencia análoga a la que en clase se solicitaría por parte de los alumnos, conducida con racionalidad

y sistema, representa también una forma de estudio para la enseñanza. Así cuando se leen textos literarios o aquéllos que se toman por objeto de su discurso, y se formula un discurso propio de comprensión o evaluación en torno a ellos, se quita a los alumnos a ejecutar las mismas operaciones, con la única diferencia, que por lo demás es la que justifica a los profesores, de que podrán los dicentes apoyarse en la experiencia cumplida, ojala sistemática y rica, de los profesores.

La materia a estudiar -o en ciertos casos de docencia, llamada Lengua y Literatura para utilizar los términos clásicos- más comprensivos- exige, de un modo u otro, hablar de obras o de textos literarios.

Se darán por aceptadas las ventajas de hablar acerca de la obra, es decir, de sus alrededores y circunstancias (biografía del autor, descripción de su época, cronología, resúmenes de argumentos), y además de lo que la obra significa, de lo que dice. Se supone, además, que en la docencia se leen y se hacen leer textos.

Ser profesor de literatura significa necesariamente que no se admite la inestabilidad absoluta de la misma (proponer el texto como imposible de describir por su complejidad espiritual o casi divina), aunque esta calidad pueda, en una concepción explícita (el texto correte sólo accesible a una hermenéutica sagrada), ocupar inclusive un lugar importante, en cuyo caso, el trabajo de enseñanza se asemejaría a una conducción de los alumnos hasta la orilla del misterio, al cual entrarían por propio pie, acompañados de los augurios y quizá hasta de los preparativos

purgatorios que tan alta iniciación sin duda requiere.

Inclusive en este caso, donde callar sería virtud, estará operando, en la práctica docente, una idea de literatura, reglas para hacer posible su lectura, consejos, alguna descripción de una experiencia supuesta e intransferible, cuya analogía puede ayudar a otros a acceder, a su vez y a su manera, a los mismos umbrales.

Si en la docencia leemos textos y disertamos sobre ellos desde dentro, no hay razón ninguna para que esta continuidad se extienda también de la lectura a la exposición y comentario hablados: se lee para hablar de ello a los destinatarios que son los alumnos; se habla de las lecturas, para que los estudiantes lean a su vez o bien para que obtengan una mayor capacidad de suscitar significados con una experiencia más completa.

Esta relación entre un lector y los interlocutores, que conduce a la lectura, se completa con los comentarios que los nuevos lectores deben formular ante el primero, y se sitúa en un sistema escolar que en algunas circunstancias incluye numerosas actividades de evaluación formal de conocimientos y habilidades: trabajos, exposiciones, exámenes. Los alumnos se ven así conducidos a hablar de literatura y reciben calificación o reconocimiento tanto de sus aciertos en la ejecución de la lectura como en la exposición, oral o escrita, de sus resultados.

En todas estas producciones de sentido debe señalarse la presencia de criterios, que el profesor, de manera consciente o no, aplica para determinar si lo que el alumno atribuye a un poema, como un significado que éste contiene o suscita, es pertinente; qué tipo de significados en general pueden o no



encontrarse específicamente en un texto de un género determinado; una idea, en fin, de la literatura que define claramente las distintas operaciones y enfoques particulares.

Tanto cuando se lee, habla y escribe sobre un texto literario, como cuando se revisa y se evalúan las operaciones de los alumnos, está presente un modelo que conviene examinar explícitamente para conocerlo y fundarlo.

En efecto, existen profesores que enseñan Lengua y Literatura, que hacen de su trabajo una profesión. Se supone, con ello, que no cualquiera puede hablar de literatura y que ello no puede hacerse tampoco de cualquier modo, sino que hay una manera técnica, profesional, científica quizá, en todo caso racional, en sí misma o en los presupuestos que fundan la posibilidad de hacerlo.

En la perspectiva de este estudio, se aspira (como productor y receptor de textos) a un modo de hablar o de leer que obedece a reglas, a formas de operación provenientes del objeto mismo, la obra literaria, y que debe concebirse y aplicarse de manera explícita y fundada.

Si es así, se debe ser capaz de formular para sí y para los alumnos, tanto este modo de trabajo específico, como la idea de literatura que en él subyace, es decir, al menos alguna descripción del objeto <sup>literario</sup> ~~de literatura~~, cómo es, de qué se compone, cómo se caracteriza, para qué sirve, quién lo produce y cómo, con el objeto de reconocer las posibilidades y propuestas que da la literatura.

El análisis que se llevará a cabo de MAC, se define como

interpretativo ya que identificará signos culturales que se contienen en códigos los cuales aportan ciertos significados para construir la llamada "cultura" que no es más que la sociedad misma en cuanto a significación. Esos significados parten desde la idea misma de la literatura en la que, como se señalará en el apartado de la pragmática, la tradición desempeña un papel importante.

Esta tesis definirá la teoría, el método y las características de un análisis discursivo como el procedimiento idóneo para realizar un estudio productivo de la obra de Carlos Fuentes.

Interesa estudiar no sólo a MAC, sino también toda la obra narrativa de Fuentes, ya que sus narraciones responden a la evolución y caracterización que tiene la novela como una expresión original en hispanoamérica.

MAC plantea una narrativa en la que un locutor se define como un tipo muy específico singular de escritor que comunica su visión del mundo a un tipo de lectores muy específicos: los latinoamericanos que no tienen que ver la cultura europea sino que crea su propia novela que en principio se llamó "realismo mágico" y encontró a Fuentes en el "boom" latinoamericano. Esta idea, de que la novela hispanoamericana crea un lenguaje que en un continente, se explicita en el último libro de ensayos de Fuentes: Valiente mundo nuevo, Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana.

El objeto de estudio es MAC al que se considera un texto concreto, es decir, un producto lingüístico con especificaciones propias (lengua, tiempo, circunstancias socioculturales) que la

define como novela.

Ante estudios muy rigurosos <sup>realizados</sup> ~~que ya existían~~ sobre esta novela y que se citarán a su debido tiempo, este trabajo pretende, explicitar los valores literarios tanto de construcción del texto como su aceptación y valoración en una cultura y sociedad en la que se produce.

A fin de evitar el exceso de notas a pie, se han integrado al cuerpo del trabajo todos los comentarios y explicaciones con objeto de darle agilidad <sup>a la lectora del</sup> al estudio, así se espera que <sup>la tesis</sup> esté al <sup>de</sup> alcance del lector lector no especializado. Todos los datos <sup>de</sup> ~~bibliográficos~~ aparecerán reunidos en la Bibliografía, al final del trabajo. Dentro del texto, las referencias se harán entre paréntesis, utilizando el apellido del autor (el año en caso de que se trate de varios libros) y anotando después la página. Cuando se estudia la obra de un autor vivo, existe la posibilidad de que el autor siga publicando, por lo que este trabajo se limita a la narrativa de Fuentes desde sus primeros relatos de juventud hasta lo aparecido en 1990; relatos y ensayos que se encuentran al alcance de un lector en las editoriales comerciales por lo que no se busca, al analizar la pertinencia de la obra en MAC, dar cuenta de todo lo que el autor ha producido hasta la fecha mencionada.

Agradezco a la Dra. Helena Beristáin su bondadosa actuación en mi formación como profesor de literatura quien, a través de sus lecciones, fomentó una actitud más analítica al leer la literatura, actitud que me hace disfrutar mis lecturas y me provee de abundante comentario para mis clases. También muchas de

las ideas plasmadas en este trabajo, las debo al apoyo y estímulo del Dr. José Bazán, quien a través de su dirección <sup>del</sup> Programa → Nacional de Formación y Actualización de Profesores en Técnicas de Lectura y Redacción, me permitió acercarme a sus propuestas en la enseñanza de la literatura y me facilitó material para este estudio.

## 1.1 DEFINICIÓN Y CAMPO DE ESTUDIO

La crítica literaria ha amaido, en el presente siglo, modelos lingüísticos para su ejecución. Obviamente se parte de un concepto de gramática y de una unidad mínima para su análisis. El estructuralismo reclama una autonomía de los estudios lingüísticos, con métodos *ad hoc*, los estudios no deben estar en función de los análisis literarios (filologismo) ni, de los históricos o de los psicológicos; por otra parte, los métodos o principios de la investigación no se fundamentan en la filosofía o en la psicología. Así mismo define sus unidades mínimas que van de los fonemas a la frase:

Así, la constitución de una lengua (como totalidad) y de sus diversos niveles exigirá la identificación de los elementos mínimos de cada nivel (fonemas, morfemas, recursos sintácticos y rasgos semánticos...) a base de utilizar un doble método: 1) detectar oposiciones y 2) identificar las funciones de sus elementos. La relación de todos los elementos que se encuentran en cada nivel y la conexión de los distintos niveles constituirán, finalmente, la totalidad a la que llamamos lengua (Tusón, 1980:74).

La teoría del discurso plantea una unidad mayor que dé cuenta de textos completos y que incluya elementos para describir la situación en que se emite el discurso así como los individuos que intervienen en el uso de la lengua: emisor y receptor, considerando los factores ideológicos, históricos y sociales que determinan la emisión de un discurso.

Es importantísimo por sus implicaciones el artículo de course Analysis de Harris (1952:1): de hecho anuncia, buscando una solución a dos problemas: «el primero es hacer llegar a la lingüística descriptiva más allá de los límites de una única frase cada vez. El otro es el problema de relaciones "cultura" y lengua (es decir, comportamiento no lingüístico y comportamiento lingüístico)». Los dos

problemas son complementarios; dado que la lengua nunca se realiza en forma de palabras o frases aisladas, sino siempre en forma de discursos, hablados o escritos, la conexión entre las frases de estos discursos se produce por la situación en que se articulan (Segre, 1985:200).

Esto es, se toma la función comunicativa y social de la lengua para describir elementos que no era posible analizar en pro de la homogeneidad del objeto de estudio.

Cuando se habla no se reproducen meramente sentidos sino que se les produce; esto implica dos cosas, la primera es la apertura de un campo extraordinariamente vivo para la lingüística, la segunda, un punto de apoyo para ir más allá del signo, de la frase y del texto para dar cabida a una unidad superior, la del discurso, por la que transcurre la existencia humana y social (Jirík, "Hacia un escenario para el concepto de Discurso").

Los diccionarios dan dos sentidos principales a la palabra discurso: uno es el de exposición de un determinado tema, escrito o pronunciado en público; otro es el de «acto de discurso», «acto de comunicación lingüística»; al segundo sentido es al que aquí se hará referencia, al que se refiere el análisis lingüístico de las partes del discurso.

DISCURSO "m. (lat. *discursus*) Serie de palabras, convenientemente enlazadas que sirven para expresar el pensamiento. Normalmente de alguna extensión, dirigido por una persona a otra u otras, generalmente con el fin de persuadir" (Pequeño Larousse Ilustrado).

DISCURSO LINGÜÍSTICO. "Es la realización de la lengua en las expresiones durante la comunicación. El lenguaje puesto en acción, el proceso significativo que se manifiesta mediante las unidades, relaciones y operaciones en que interviene la materia lingüística que conforma el eje lingüístico de la lengua, es decir, el conjunto de enunciados que dependen de la misma formación discursiva" (Beristáin, 1985:153).

## 1.2 DISCURSO TEXTO

Uno de los conceptos útiles para desarrollar este trabajo es operar con una gramática del texto que no es una teoría del uso

de la lengua. Así, una gramática del texto sólo puede dar cuenta de ciertas propiedades lingüísticas del discurso y no de aquellas estructuras, como las retóricas y narrativas, que requieren una descripción en términos de reglas y categorías de otras teorías.

Ejemplarmente, el término "estudios discursivos" para referirnos al campo entero de la investigación sobre el discurso, que incluye la lingüística del texto, la estilística, la retórica, etc. "Estudios del discurso" equivale a términos como el alemán *Textwissenschaft* o el inglés *discourse studies*. (Van Dijk 1986:20)

Para algunos teóricos de la lingüística del texto la palabra discurso está muy próximo a la de texto y la usan como sinónimos, como sucede en las escuelas francesas y angloamericanas (Cfr. Hernández, 1982:86).

### 1.3 GRAMÁTICA DEL TEXTO

Según Van Dijk, varias ciencias modernas han contribuido, como antecedentes históricos, a la formación de una teoría del discurso: la pragmática, con su observación de que una gramática no debe construirse sobre la base de intuiciones lingüísticas, sino sobre observaciones del verdadero uso de la lengua y que la lengua en uso debe estudiarse en términos de actos de habla y con la intención de construir la llamada gramática del texto, que plantea que una lengua debe dar cuenta de las relaciones entre oraciones, o sea de los textos enteros subyacentes en estas emisiones, cuando la gramática no hace presencia para acercarse a dominios tales como la psico y sociolingüística, la poética, la antropología y las demás ciencias sociales. El propósito de una gramática del texto es hacer más explícito el estudio combinatorio de los productores de coherencia, y relacionar al

discurso con la estructura de los actos de habla y la interacción por medio del estudio de las condiciones de conexión y de los conectivos entre secuencias de oraciones.

La gramática del texto puede ser formulada en términos de cualquier modelo gramatical y lo que define es su objeto.

Texto es la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee siempre carácter social; está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial; debe a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y la del nivel de la lengua. (Bernández, 1982:85)

La lingüística textual intenta caracterizar las reglas que (en conjunto constituyen nuestra <<competencia textual>>) de acuerdo con los cuales estamos en condiciones de construir enunciados coherentes, y de juzgar la coherencia de los enunciados que los otros nos proponen (Segre, 1985:38).

Una gramática del texto será aquí utilizada para estudiar MAC como texto, y se propone como el recurso más adecuado para una relación sistemática con otras teorías del estudio del discurso, como la estilística, la histórica, la poética, el estudio de la narrativa, etc.

Se entiende por "estudios discursivos" el campo entero de la investigación sobre el discurso, ~~de se define como poética~~

Se comienza a partir de la noción de gramática del texto: "una lengua debe dar cuenta, no sólo de las oraciones realizadas mediante las emisiones de hablantes nativos, sino también de las relaciones entre oraciones, o sea de los textos enteros subyacentes a estas emisiones" (Van Dijk 1980:10). Lo que posteriormente se define como las teorías que toman en cuenta el texto y su contexto, dominios tales como la psico y socio-lingüística, la poética, la antropología y las demás ciencias



sociales. Por lo tanto, es necesario elaborar una disciplina que, lejos de limitarse a la singularidad de la obra individual, sea una teoría general de las formas literarias; esa disciplina es la poética que Genette define como

una exploración de las varias posibilidades del discurso, del cual las obras ya escritas y las formas aparecen como casos particulares (estudiados por la estilística y la teoría de los géneros), más allá de los cuales se delinearán otras combinaciones previsible o deducibles [...] El objeto de la teoría literaria sería no sólo las obras literarias existentes, sino la totalidad de las virtualidades literarias (En González 1982: 22).

La poética como interdisciplina de estudios del discurso es entendida por Van Dijk como "el conjunto de prácticas culturales, en las cuales se producen y se usan los textos, bajo cierto número de condiciones textuales y contextuales" (En González 1982: 33).

#### 1.4 ENUNCIACION-ENUNCIADO

El concepto de discurso y el de texto están también relacionados con los de enunciado y enunciación. Lázaro Carreter define el enunciado del siguiente modo:

...Término que puede alternar con el discurso en la significación de "producto del habla, de sentido unitario". Una oración es un enunciado, como lo es el período (En Bernárdez, 1982:87)

En el análisis de los relatos se plantea como fructífera esta división de "lo enunciado" y "la enunciación":

el enunciado ofrece dos planos: el de "lo enunciado", es decir, el contenido, el proceso de los hechos relatados cuyos protagonistas son los personajes de la historia, y el plano de "la enunciación", es decir, el proceso de los hechos discursivos que dan cuenta de lo enunciado. Tanto la enunciación como lo enunciado están, pues, presentes en el enunciado (Bernstain, 1985: 187).

El término de enunciación es usado para definir y describir

el empleo de la lengua por oposición a otras teorías que parten del empleo de las formas gramaticales. Benveniste la define como: "poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización" (Benveniste, 1977:23).

En la enunciación se consideran sucesivamente:

a) El acto mismo: introduce al locutor como punto de referencia en las condiciones necesarias para la enunciación. Toda enunciación es, explícita o implícitamente, una allocución que postula un allocutario. En la enunciación hay una necesidad de referirse al mundo y cada locutor plantea la necesidad de referir y el allocuter la de correferir.

Lingüística de la parole, una lingüística discursiva encargada de la lengua en la comunicación viva. De una transformación, de una mediación entre langue y discurso, entre el eje paradigmático y sintagmático, se ocupa la teoría de la enunciación. Es en el acto del lenguaje llamado enunciación donde se genera el discurso; la enunciación creará también el concepto de discurso mismo. Puede así concebirse como el componente "pragmático" del discurso (Lózano, 1982:35).

b) los instrumentos que lo constituyen: formas de relación del locutor con su enunciación.

-indicios de persona: yo-tú.

-indicios de atención: deícticos: pronombres personales y nombres que son anafóricos, demostrativos, algunos adverbios de lugar y tiempo.

-paradigma de las formas temporales del verbo, el presente como conciencia continua del tiempo (lo que va a volverse presente y lo que acaba de serlo y ya no es).

-funciones sintácticas: para influir en su allocutario, el locutor dispone de un aparato de funciones: interrogaciones, intimación.

amenazón, intimidación, negación, etc.

modalidades formales: modos verbales que manifiestan la relación del hablante con su enunciado (indicativos, subjuntivos) y formas modalizantes: acaso, seguramente, ahora viene lo bueno, etc.

También este concepto es utilizado por el análisis de los relatos para ampliar los alcances del estudio estructuralista.

La necesidad de sobrepasar un análisis puramente estructural, que busca en el texto la manifestación de estructuras señalables en el plano de lo enunciado, llevó a plantear los problemas relacionados con las modalidades de la enunciación. Con ello, se tuvo la posibilidad de introducir la historia y el sujeto en el discurso (González, 1982: 152).

Finalmente, la enunciación acentúa la relación discursiva con el interlocutor, real o imaginario, individual o colectivo (concepto muy útil para el análisis literario sobre la noción de autor, lector y punto de vista porque al escribir se enuncia al escribir y hace que en su escritura se enuncien individuos y personajes).

Si alguna vez se ha considerado que el diálogo se produce sólo en situaciones de comunicación cara a cara o en texto «dialogado» (obras de teatro, guiones cinematográficos...), creemos haber mostrado cómo todo texto escenifica el diálogo esencial que es una realización lingüística: locutor e interlocutor son personajes imprescindibles del texto, por más que sus marcas hayan sido borradas; y su relación en un nudo de previsiones, expectativas (en decir, suposiciones, haberes y esperanzas o temores; pasiones), atribuciones de intenciones, opiniones... estrategias que tejen la interacción entre esos personajes textuales (Lozano, 1982:147).

El concepto de discurso se concibe como una práctica que soporta un análisis no sólo por lo que el discurso dice (significado manifiesto o latente) sino por lo que hace, o más bien por lo que hace al decir. En congruencia con este modo de entender el discurso, el proceso de recepción es visto como una actividad y, sobre todo, posiblemente divergente respecto a la

intenciones significativas aplicadas por el emisor.

La coherencia pertenece a la comprensión y a la interpretación que el lector hace del texto:

La interpretación del texto por parte del lector está sujeta no sólo a la recuperación de la información semántica que el texto posee sino también a la de la introducción de todos aquellos "elementos" de la lectura que el sujeto puede poseer, incluidos dentro de lo que hemos llamado competencia textual: desde el momento sociocultural e "ideológico", los sistemas de creencias, las estructuras racionales, hasta lo que Eco ha llamado subcódigos (Lozano, 1982:27).

A continuación se identificarán los elementos y temas que caracterizan a una teoría del discurso.

## 2. ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS DEL DISCURSO

La semiótica, entendida como el estudio de los discursos que atraviesan a la sociedad, es necesario que un objeto de análisis sea el texto.

Para efectuar un análisis del discurso se requiere el estudio de los textos (orales o escritos) que pueden ser desde la mitología, el folclore, la literatura, así como también se puede operar con otro tipo de discursos como los económicos, políticos, administrativos, jurídicos, religiosos, filosóficos, científicos, etc. Como ya se mencionó, el discurso realiza un estudio que va desplazándose del lexema y la frase hasta el discurso.

Un análisis discursivo pretende mostrar cómo es posible estructurar y generar en profundidad, de acuerdo con etapas jerárquicas, conjuntos discursivos que se presentan en forma longitudinal (todo discurso es una cadena de enunciados); y esto puede hacerse no solamente en un nivel narrativo (de forma gramatical o lógica) de los relatos, sino también en el nivel semántico (que tiene relación con el inventivo de la estructura sintáctica). El análisis del discurso se realiza a partir del contenido y, en particular, en la coherencia como elemento constitutivo del texto.

Nuevamente siguiendo a Van Dijk, y con los principios anteriores, se caracterizarán las micro, macro y superestructuras semánticas, la pragmática, así como el proceso cognoscitivo y el contexto social del discurso y de los textos.

### 2.1 LA COHERENCIA SUPERFICIAL, LA MICROESTRUCTURA

El discurso debe tener un significado debido a su coherencia y cohesión total que no depende sólo de su estructura sintáctica y

morfológica. Obviamente aquí tiene mucho sentido incluir el papel que juegan la semántica y la referencia. Una semántica intensional que tenga que ver con el referente (de lo que se habla) en donde una oración puede tener un valor de "verdad" si tiene un significado.

La microestructura es la estructura superficial del texto en el que se distinguen dos niveles; la estructura profunda y la estructura superficial de las frases ordenadas en secuencia. Puede ser descrita con los componentes ordinarios de una gramática transformacional de base semántica, donde el componente semántico genera las representaciones (semánticas) abstractas de las secuencias de las frases y el componente sintáctico formula las reglas para describir las estructuras superficiales sintácticas, mientras los componentes morfológicos y fonológicos dan la forma superficial a las estructuras semántico-sintácticas (Lozano, 1982:24).

Aul los objetos específicos de una semántica ya no serán oraciones, que son objetos sintácticos, sino las secuencias completas de oraciones que desde una perspectiva social son contempladas como "un intercambio social de sentido" que Halliday lo entiende como texto: forma lingüística de la interacción social (Lozano 40).

## 2.2 LA COHESION GLOBAL, LA MACROESTRUCTURA Y LA SUPREESTRUCTURA

La cohesión global del texto determina la organización interna del mismo antes de pasar a su realización mediante unidades lingüísticas de nivel inferior (fundamentalmente oraciones). Las macroestructuras semánticas son la reconstrucción teórica de nociones como tema o asunto del discurso. El tema del discurso se hará explícito en términos de cierto tipo de estructuras semánticas que no se explicitan en oraciones individuales sino en secuencias completas de oraciones.

Las superestructuras o supraestructuras no se pueden, como

Las macroestructuras, definir en una secuencia oracional: sino en la forma global del discurso que determinan las relaciones de sus respectivos fragmentos. Aquí se relacionan las nociones de tipo de discurso o de género, precisiones organizativas a las que se ve sometido un texto: así pues, lo que se llama género en la "historia literaria", que incluye todas las "formas" (previas a un acto de lenguaje) que no sólo hacen comprensible un texto sino que lo determinan como tal. Los discursos no sólo se entienden por su estructura sintáctico-semántica, sino por presentarse como "determinación de cierto tipo". Ello hace necesario, por lo tanto, distinguir entre el "sentido gramatical" de un discurso y su "sentido discursivo": las estructuras no sólo son significativas en su autonomía sino también por inscribirse en un tipo perteneciente al contexto discursivo en el cual se produce (publicitario, literario, novelesco, filosófico, etc.).

### 2.3 LA PRAGMÁTICA

El estudio del discurso resulta indisolublemente unido a la situación en que se esote. A esto se ha denominado pragmática de la comunicación y fue percibido por Charles Morris en su *Foundations of the theory of signs* (1938) de esta manera: "Por 'pragmática' entendemos la ciencia de la relación de los signos con sus intérpretes" (en Schlieben-Lange: 13).

Las emisiones se usan en contextos de comunicación e interacciones sociales; en tales contextos realizan funciones específicas, en entonces cuando adquieren coherencia y sentido. El lenguaje inscribe en su propia naturaleza las coordenadas del mundo intersubjetivo; orienta, regula y transforma los modos de

correspondencia entre los sujetos; además de servir a la objetivación de las distintas experiencias de la realidad y a la creación y reelaboración de contenidos. Es por eso que se afirma que el lenguaje cumple la función de significar, de otorgar sentido.

Además, el discurso señala la pragmática - es un acto de acción en el proceso de la comunicación; se realizan acciones que corresponden a la función «instrumental» del lenguaje, que a través de sus operaciones sirve como medio para ciertos fines: realizar aserciones, cuya función es dar información al oyente, persuadir, demandar comportamientos, entre los más importantes.

- a) El hablante tiene una intención comunicativa.
- b) El hablante desarrolla un plan global que le permitirá, teniendo en cuenta los factores situacionales, conseguir que tenga éxito su texto, es decir, que se cumpla su intención comunicativa.
- c) El hablante realiza las operaciones necesarias para expresar verbalmente o por escrito ese plan global, de manera que a través de las estructuras superficiales el oyente sea capaz de reconstruir o identificar la intención comunicativa inicial (Bernández, 1982:158).

Las condiciones productivas de los discursos sociales tienen que ver, ya sea con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso o de un tipo de discurso, ya sea con las determinaciones que definen las restricciones de su recepción. Las primeras se denominarán condiciones de producción y, las segundas, condiciones de reconocimiento. Generados bajo condiciones determinadas, que producen un efecto bajo condiciones también determinadas, en entre estos dos conjuntos de condiciones en donde circulan los discursos. Estas restricciones dan pie para incluir, dentro del análisis discursivo, la presencia y el papel que desempeñan el



emisor y el receptor del discurso. Más adelante, en el discurso literario, se distinguirá la manera ~~particular del discurso~~ en el que se puede, inclusive, realizar la diferencia entre autor y narrador.

El emisor, en, como hemos apuntado, lógicamente diferenciable del emisor, en cuanto éste es una realidad empírica y acentúa una construcción textual, autor lógico y responsable del texto pero también construido por él (Lozano, 1982, 113).

A un debido tiempo se aplicará la teoría de los elementos del discurso al texto literario; pero ocasionalmente se realizan algunas observaciones que vienen al caso y que resultan inevitables.

Se retoma la noción inicial de habla en este apartado, en el sentido de que al hablar se realizan acciones, por lo que se propone que la pragmática es la teoría de las acciones lingüísticas, es decir el estudio de lo que se hace cuando se habla.

Lo que necesitamos es, según mi opinión, una nueva teoría que exponga de manera completa y general, lo que se hace cuando se dice algo, y en todas las variantes de sentido de esta equívoca expresión; debería ser una teoría de la «acción lingüística» en su totalidad, que no abarque simplemente un aspecto u otro y prescinda de los demás (Austin, 1958-68, p.153) (en Schlieben Lange, 1987:43).

Austin señala que, además de las frases descriptivas y afirmativas que una la lengua, generalmente descritas con patrones lógicos, existen expresiones distintas que se someten a otros criterios que no serían los de verdad. Así, propone el acto locutivo (estoy escribiendo) que consiste simplemente en que con él no dice algo; el acto ilocutivo (te perdono) es el que realiza una acción al decir algo, acción muy cercana al acto

perlocutivo (Delóngans) cuya diferenciación causa muchos problemas al mismo Austin. (Cfr. Schlieben-Lange: 15 33). En un acto ilocutivo un juez que declara marido y mujer a una pareja, no dice que son esposos, sino que realiza el acto de convertirlos en cónyuges. En un acto perlocutivo (Vincólpeme) es necesario que en el oyente se produzca un efecto de comprensión con la intención del hablante. Nuevamente, se propone que el tipo de acto que se realiza en el discurso literario es el perlocutivo aunque en él se usen distintos tipos de actos. Para abordar esta situación van Dijk propone su concepto de macroactos de habla: "un macroacto de habla es un acto de habla que resulta de la realización de una secuencia de actos de habla linealmente conectados" (van Dijk 72). En efecto, un discurso completo, incluso muy extenso puede ser percibido y analizado como un nivel específico de actividad ilocucionaria, como ejecución de una ilocución global. El hecho de que ciertas prácticas (como las actividades ceremoniales o literarias) sean percibidas con un sentido último y más general que el de los actos que las componen, permiten a los intérpretes referirse a ellas mediante una denominación relativa a su valor ilocucionario global: «un bautizo», «una declaración de principios constitucionales de un país» o «un poema».

#### 2.4 PROCESOS COGNOSCITIVOS

Los procesos de cambio de opiniones y actitudes deben analizarse a la luz de sus condiciones y funciones socioculturales, y estos procesos y su contexto social deben ser descritos en el momento de la comprensión del texto.

La comprensión es un proceso que depende de los sistemas de conocimiento y creencias del individuo receptor. Para revisar este problema se buscarán en nuestra lista de estudios sobre la "Teoría de la recepción literaria", sistematizados por la "Enciclopedia de Controversias", que rescatan el papel del lector en la interpretación del texto (V. 3.3.3).

El efecto de sentido propone que cada tipo de texto, se encarga de asignar una interpretación muy personal al lector.

El efecto de sentido que se puede llamar "ideológico" es precisamente la anulación de toda posibilidad de desdoblamiento bajo el efecto ideológico, el discurso aparece como teniendo una relación directa, simple y lineal con lo real; dicho de otra forma: aparece como siendo el único discurso posible sobre su objeto, como si fuera absoluto (Verón, 1987:22).

### 3.5 EL CONTEXTO

El concepto de contexto ha servido tradicionalmente de puente para relacionar las estructuras del lenguaje con las estructuras sociales. El contexto no es dato previo y exterior al discurso. Los participantes, a través de su interacción discursiva, definen o redefinen la situación, su propia relación; es decir se conoce el marco en que se interpretan y adquieren sentido las expresiones.

Los participantes, según las categorías y las convenciones reales de tipo de contexto, usan estrategias que incorporan sus propias necesidades, preferencias y propósitos, además de los de otros participantes, para alcanzar sus metas, todo esto se realiza en el proceso de producción del discurso.

"Proceso de producción no es más que el nombre del conjunto de huellas que las condiciones de producción han dejado en lo textual, bajo la forma de operaciones discursivas" Verón, 1987:118).

El discurso en un contexto social, como se ha dicho, se encuentra con la producción de discursos de distintos tipos, cuya caracterización está determinada por la institución que los rige y los define de acuerdo a sus principios y obligaciones que ello instaura. "La literatura, en su caso, se define esencialmente en términos de lo que alguna clase social y algunas instituciones (las escuelas, las universidades, los libros de texto, los críticos, etc.) llaman y decidan que es literatura" (Van Dijk 118).

### 1 DISCURSO LITERARIO

El estudio de la literatura en el bachillerato mexicano se lleva a cabo dentro de un marco tradicional que hasta ahora no conoce con el nombre de la materia: Lengua y Literatura. Ya, en los programas de 1971, se plantea la lectura de textos con una propuesta teórica y didáctica distinta, lo que hace que, por ejemplo, la clase de lectura de textos no se vea restringida a los textos tradicionalmente conocidos como literarios. Esto obedece a que: 1. la literatura no puede ser debidamente descrita sin comprender las propiedades más generales del uso de la lengua y del discurso. 2. la enseñanza de la literatura se ve, necesariamente, ligada al conocimiento de las estructuras y las funciones de muchos tipos de discurso.

Plantearse de esta forma la enseñanza de la literatura, requiere que se postulen los principios teóricos que van a decidir el objeto y el método de estudio.

Consideraciones para un nuevo modelo de la ciencia literaria:

- la transmisión de análisis estático-formales e histórico-receptivos, así como la transmisión de arte, historia y de realidad social;
- el empleo de métodos estructurales y hermenéuticos (que casi no tomaren en consideración, recíprocamente, sus procedimientos y sus resultados);
- la experimentación de una estética referida al efecto y ya no sólo a la representación de una nueva retórica, que debería aceptar de la misma manera tanto la cima de la literatura como la sub-literatura y las manifestaciones de los medios masivos de comunicación" (Hans Robert Jauss, "Cambios paradigmáticos en la ciencia literaria" en B&L, 1987: 30).

La transformación práctica de tales exigencias, en nuevos modelos de estudio para la formación de un nuevo maestro de literatura, plantea un estudio reformado que permita convertir el aislamiento de las viejas filologías en una nueva concepción

de la formación tanto literaria como lingüística.

La ciencia literaria y la estética literaria tienen que partir en adelante del principio "de que los textos literarios no son ni simples estructuras estáticas, sino documentaciones de procesos literarios, o bien, motivaciones para procesos receptivos de la comunicación" dando lo que se debe concluir que su tarea respectiva "debe concebirse y practicarse como un análisis de procesos" ("Modelo de una didáctica basada en el análisis de la recepción" Heusermann y otros, en Ball, 1987:317).

Dentro de esta concepción y estudio de los textos ~~literarios~~ en donde se incorporará el papel del receptor, se analiza la estructura del texto literario, además de la comunicación del texto y su contexto. Más adelante <sup>se</sup> ~~definirá~~ *el concepto* que se entenderá por contexto en la literatura.

Sobre el discurso literario, nos dice Helena Peristáin:

El discurso literario es una forma específica de producción de significados. Tiene, por una parte, características internas, una utilización principalmente propia de los registros de la lengua, es decir, del conjunto de posibilidades que ésta ofrece, y por otra responde a lo que la institución de la literatura exige en su momento histórico para considerarse una construcción verbal como un cumplimiento particular de una modelo (Peristáin, 1998: 301- 302)

La literatura, como se mencionó (V. 2.5), se define esencialmente en términos de lo que alguna clase social y algunas instituciones (las escuelas, las universidades, los libros de texto, los críticos, etc.) llaman y deciden ~~una~~ como literatura. Al final de este trabajo se presentará la discusión de distintos críticos mexicanos *quie<sup>ro</sup>* polemizaron sobre la calidad y el prestigio literario de Carlos Fuentes, con criterios

extraliterario (opiniones políticas y personales) pero que interviene en la definición de los valores de la obra de Fuentes.

Pero regresando a las pautas conforme a las cuales se analizará el texto literario y considerando que, recientemente varios métodos críticos se ostentan como los más recomendables para decifrar los significados de la literatura, vale decir que, como se señaló en la propuesta inicial, este estudio destaca los aspectos didácticos que pueda ofrecer un método y en las ventajas que posee para resaltar el elemento humanístico de los estudios literarios.

Es aceptable cualquier método o teoría que contribuya a alcanzar la meta de la emancipación humana, de la obtención "de seres humanos mejores". El estructuralismo, la semiótica, el psicoanálisis, la deconstrucción, la teoría de la recepción saben percibir y comprender en formas que pueden aprovecharse. (Riquelme:250)

Se pasará a continuación a definir brevemente, con las debidas referencias a los autores que han desarrollado su teoría de manera muy específica, las estructuras gramaticales de los discursos, sus relaciones con las superestructuras que aparecen en el discurso literario así como sus elementos pragmáticos y contextuales. Se hará referencia a la retórica para señalar cómo, con una dimensión adicional de descripción, influye en el esquema de un texto literario, desde las primeras novelas de la literatura española hasta la estructuración de la novela moderna.

### 3.1 ESTRUCTURAS GRAMATICALES DE LOS DISCURSOS LITERARIOS

El modelo de análisis lingüístico aplicado a la narrativa apareció debidamente organizado con Roland Barthes en el ya

el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases; el relato es una gran frase, así, como toda frase <sup>es</sup> un relato. En su interior, el relato de un pequeño relato. Aunque disponamos en el relato de significantes originales, descubrimos en él, agrupados y transicionados a su medida, a los principales categorías del verbo: los tiempos, los aspectos, los modos, las personas; además, los conjuntos mismos operan a los predicados verbales, se dejan nombrar al modelo oracional. La tipología oracional propuesta por A. J. Greimas descubre en la multitud de personas del relato las funciones elementales del análisis gramatical (Barthes 1966: 13).

Para iniciar el <sup>estudio</sup> formal de la novela que ~~seguirá~~ <sup>seguirá</sup>, se considerará el Análisis estructural del relato de la Dra. Peristáin (1982), obra que ha inspirado los trabajos que ~~seguirá~~ <sup>seguirá</sup> los niveles morfológicos, sintácticos y semánticos de los textos literarios. La descripción de dichos elementos se hará en el siguiente capítulo, acompañado de su aplicación a la novela en cuestión.

Los discursos literarios tienen entonces estas marcas textuales cuyo uso de lenguaje figurado, utilizado por otro tipo de discursos (político, publicitario), se particulariza en la función poética de la lengua, que Jakobson le aplica como característica dominante, a la literatura. En la novela, los análisis lingüísticos pasan de la oración al discurso donde se da el sentido total del texto.

Aunque no pertenecen a la descripción gramatical en el sentido estricto, estas estructuras que llamaremos <sup>estilísticas</sup> restringen las estructuras gramaticales de los diferentes niveles. Puesto que las estructuras 'retóricas' características de un discurso pueden aparecer en cualquier nivel de descripción, más de una dimensión específica de descripción, que atraviesa todos los niveles del discurso (Van Dijk, 1989:122).



### 3.3 RETORICA

Para "marcar" discursos literarios no tomamos estructuras que estrictamente se han llamado "retóricas". Los estudios del discurso se entienden como una variante moderna de la retórica: estudio del discurso que trata específicamente de las estrategias de persuasión. Lotman (1981) da tres sentidos al concepto:

- a) Lingüístico, en cuanto conjunto de reglas de construcción del discurso en el nivel transfráctico, como estructura de narración en los niveles superiores de la lengua.
- b) Como disciplina que estudia la "semántica poética": los tipos de significados trasladados "retóricos" (lo así llamado "retórica de las figuras").
- c) Como "poética del texto", sector de la poética que estudia las relaciones intratextuales y el funcionamiento social de los textos como formaciones semióticas unitarias (Lotman: 17).

Con respecto a la estructura gramatical, las diversas operaciones retóricas, funcionan como reglas específicas de proyección semántica o de transfracción: supresión, sustitución, permutación y adición. Estas reglas aparecen en cada uno de los niveles de la lengua: fonético, morfológico, sintáctico y semántico.

La retórica o teoría del discurso comparte con el formalismo, el estructuralismo y la semiótica, el interés por los recursos formales del lenguaje, pero al igual que la Teoría de la Recepción, se interesa en ver cómo funcionan eficazmente esos recursos, donde se los "consume". Su preocupación con el discurso como forma de poder y de cómo puede aprender mucho de la teoría de la desconstrucción y con la teoría de la inteligibilidad y su vigencia en que el discurso puede transformar al hombre, tiene muchos puntos de contacto con el humanismo liberal (Eagleton: 244).

En cualquier caso no es difícil probar que lo que es "retórica" designa los medios de un arte, insusciente en el lenguaje y en su formación, es un perfeccionamiento de los artificios ya presentes en el lenguaje. Se trata de algo que

modo "problemático" de la misma idea del entendimiento. No existe en absoluto un lenguaje directo y natural; no se refiere a el lenguaje en cuanto tal a: el resultado de estos procesos retóricos.

### 1.1 CONTENIDOS DEL DISCURSO LITERARIO

Como ya indicé anteriormente, la literatura no deriva y conforma un sentido, solo en su contexto sociocultural. Las instituciones establecen para cada período y cultura lo que cuenta como discurso literario. Esto significa que lo que cuenta como literatura no determina en última instancia por procesos de recepción.

#### 1.1.1 LA PRAGMÁTICA DEL DISCURSO LITERARIO

En el discurso literario un hablante/autor quiere que el oyente/lector crea que lo que le dice es cierto, lo que realice por medio de aserciones. ¿Qué tipo de acto de habla es la literatura? Un discurso literario debe ser descrito como una enunciación. El autor quiere que el lector crea de su obra y entonces se coloca en un acto-situación, no hay ninguna intención de cambiar los intereses, los conocimientos o los planes del lector.

Un mundo fictivo es un mundo o un sistema de mundos que un receptor pone en correlación con el texto literario en la comunicación literaria, y al hacerlo así admite que el productor no afirma la existencia o la presencia efectiva de personas, objetos y estados de cosas que aparecen en el mundo real, aunque aparecen aislados o secuencias enteras describan hechos, estados de cosas, personas reales. En la recepción, se debe partir del hecho de que el receptor está ligado a sus presupuestos lingüísticos, cognitivos, culturales, políticos, económicos, etc.

["La comunicación literaria", Schmidt en Mayoral:206-207]

La consecuencia de la naturaleza pragmática de la literatura es que, estrictamente, los lectores no leen un discurso

literario con el objeto principal de obtener información específica, de aprender algo o de ser persuadido de actuar de cierta manera.

El procesamiento del discurso literario "se para", por decirlo así, después de la comprensión y la evaluación. Esta clase de procesamiento "parcial" en los contextos rituales es uno de los rasgos distintivos de lo que generalmente se llama comunicación estética (Van Dijk, 1980:134).

### 1.3.2 CONTEXTO SOCIOCULTURAL DEL DISCURSO LITERARIO

El funcionamiento del discurso literario como un tipo especial de discurso, está determinado por el contexto sociocultural. En el contexto social el que determina fundamentalmente las posibles funciones literarias del discurso literario:

1. El contexto comunicativo es público, necesita ser publicado y leído por grupos sociales e individuos.
2. El contexto sociocultural debe ser hecho por escritores o autores para en un proceso de reconocimiento social. Solo cuando un discurso ha sido generalmente aceptado como literario, por ese mismo hecho, se le asigna la función específica como tal.

Los otros participantes en el proceso comunicativo son los lectores comunes. Aunque cada individuo social, con ciertas habilidades e intereses, puede asumir tal papel, se debe partir del hecho de que el receptor está ligado a sus presupuestos lingüísticos, cognoscitivos, culturales, políticos, económicos, etc.

Un texto literario es "contundente" en la medida en que el receptor debe, para comprenderlo, hacer intervenir el mundo textual construido por el (el receptor) como sistema de referencia para llevar a significación las aserciones producidas por el texto literario ("La comunicación literaria", Sebald, en Nazari:206).

### 3.3.3 TEORÍA DE LA RECEPCIÓN

Se abre aquí un paréntesis para describir la manera en que la teoría de la recepción textualiza el papel que desempeña el lector en el texto.

La lectura, la comprensión y la crítica de los textos literarios no entienden como actos espaciales de comunicación, y las reflexiones e investigaciones basadas en la fuerza del texto, se centran en el papel del receptor durante el acto de lectura.

Desde el punto de vista lingüístico se ha llamado a la teoría de la recepción una "pragmática de los estudios literarios" lo cual colatina el punto de vista comunicativo de la obra, frente al sintáctico ~~estructural~~ y semántico.

Uno de los principales teóricos de ~~esta teoría~~ es Hans Robert Jauss a quien aquí se reproduce, con el fin de puntualizar y no traicionar sus conceptos:

1. La historicidad de la literatura no se basa en una relación de "hechos literarios", elaborados post festum, sino que se basa en la experiencia procedente de la obra literaria hecha por el lector.
2. El análisis de la experiencia del lector no ocupa entonces del psicologismo amenazante cuando describe la recepción, y el objeto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas, que surge por su cada obra en el momento histórico de su aparición, de conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de obras conocidas con anterioridad, y del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico.
3. El horizonte de expectativas de una obra, reconstruido de esa manera, permite determinar su carácter antológico por medio de la forma y el grado de su efectividad en un público determinado.
4. La reconstrucción del horizonte de expectativas ante el que una obra fue creada y recibida en el pasado hace posible, por otro lado, puntualizar preguntas a las que el texto ya daba una respuesta y deducir con ello cómo puede haber visto y entendido la obra el lector antiguo. Esta operación corrige las normas, generalmente desconocidas, de una concepción clásica o modernizante del arte y abreva el recurso de una manera circular a un espíritu general de la

Es decir, Este proceso pasa a la vista la diferencia  
hermenéutica entre la concepción pasada y la actual  
de una obra, hace consciente la historia de su recepción  
reconciliando los dos posicionamientos y cuestiona con ello  
como un dogma platónico de la metafísica literaria, la  
delimitación aparente según la cual la poesía es atemporal y  
está eternamente presente en un texto literario y cuyo  
sentido objetivo, oscilado de una vez para siempre, es  
accesible en todo momento de una manera directa al  
intérprete.

5. La teoría de la recepción estética no sólo permite  
comprender el sentido y la forma de la obra literaria en el  
desarrollo histórico de su concepción. Esta teoría exige  
también la inserción de la obra aislada en un "marco  
literario", para conocer su ubicación y su importancia his-  
tórica en el contexto empírico de la literatura.

6. La función social se manifiesta en su posibilidad genuina  
sólo cuando la experiencia literaria del lector entra en el  
horizonte de expectativas de su praxis vital, cuando forma  
previamente su concepto del mundo y cuando con ello tiene un  
efecto retroactivo en su comportamiento social (En Ball: 56-  
58).

Un texto literario contiene indicaciones verificables, por  
parte del lector para la producción de su sentido, el que -ya  
como un sentido constituido- puede producir vivencias muy  
diversas, y por consiguiente, valoraciones, respectivamente  
distintas que provienen de distintos tipos de lectores. Así esta  
teoría nos presenta varios tipos de lectores empíricos que pueden  
responder, por su horizonte de saber y de expectativas, de forma  
muy distinta como receptores del texto literario:

**LECTOR PRETENDIDO:** Es la imagen del lector idealizado; se  
puede manifestar en anticipaciones miedosas de los  
repertorios de normas y valores de lector contemporáneo, en la  
individualización del público, en apóstrofos de lectores, en  
propósitos pedagógicos, así como en la exhortación a la  
todavía desconocida disposición para aceptar lo leído.

**LECTOR IMPLÍCITO:** El concepto de lector "implícito" es un  
modelo: Levensmódel por medio del cual se pueden describir  
estructuras generales del sujeto de los textos fictivos. Se  
entiende por autor el rol de lector, perceptible en el texto  
y que oscila en una estructura del texto y en una  
estructura del acto.

**LECTOR INFORMADO:** El lector informado es alguien que: 1) es  
un hablante competente de la lengua a partir de la cual está  
formado el texto, 2) está en posesión total del  
"conocimiento sustantivo" en el que su oyente... muestra

resuelve su tarea de comprensión". Esto incluye el conocimiento (tanto en la experiencia como productor y como captador) de grupos lexicales, probabilidades de colocación, tramas ideológicas, diácticos, recintos profesionales y otros, etc.

3) Tiene una competencia literaria... El lector de cuya competencia hablo es, entonces, ese lector informado que no es ni una abstracción ni un lector actualmente vivo, sino un híbrido: un lector real (yo) que hace todo lo que está a su alcance, para volverme a mí mismo una persona informada ARCHILECTOR: En un concepto de prueba que sirve para averiguar el hecho estilístico en la cambiante densidad de codificación del texto. El lector informado en un concepto que pretende aumentar el "estar informado" y, con ello, la competencia del lector por medio de la auto-observación de la serie de reacciones provocadas por el texto (Raff:125-143 párrafos).

Los lectores profundizan la relación con las obras a través de mundos textuales que producen modelos de realidad más o menos desviados en relación con los modelos sociales de realidad: esto puede conducir a un proceso de conocimiento en el que la diferencia reconocida entre la realidad de la experiencia y el mundo textual fictivo, permite reconocer dónde se encuentran los límites y las insuficiencias de nuestros sistemas de actitudes personales y sociales. En el presente análisis, el autor funcionará como un lector informado que dará cuenta del mundo textual fictivo (V. 3.3.1) que comparte con la novela. En el último capítulo <sup>u</sup>comentará el papel que han cumplido los críticos en la interpretación de la obra de Fuentes.

A continuación se explicitarán los elementos de crítica discursiva aplicados al comentario de MAC.

*Esta infinita serena de lecturas de este libro,  
\* que al terminarse de leerlo una, en minutos  
defectuosa otra empieza a leerlo... y así sucesivamente,  
es tal que por la carrera, el libro nunca  
termina de leerse, el libro es de todos (TN. 'C' 10)*

## ANÁLISIS DE LA NOVELA

El estudio discursivo de la novela, basado en formas lingüísticas, reconoce los elementos que constituyen la novela, además de analizar la función que cumplen los participantes de la narración: emisor y receptor, así como la función del contexto y de la intertextualidad en la interpretación del relato. Todo valdrá, y no sólo el discursivo, en un análisis interpretativo, que tiene por tarea descubrir, explicar y contextualizar significados aportados por la cultura que se entenderá como la sociedad misma en cuanto significante.

Para definir la literatura, los estructuralistas y más concretamente el grupo de Barthes, identifican una estructura autónoma con sus propias leyes en donde domina la función poética y el mensaje como función principal.

Lucien Goldman, por su parte, realiza un estudio sociológico de la novela (el término no aplicará a la novela europea y americana vanguardista del S. XX) en la que;

supondría... un estudio sobre cierto número de estructuras significativas capaces de explicar el contenido y el cambio. Los formal de estos escritos y... la demostración de la homología... de encontrar una relación significativa entre las estructuras de este universo literario y cierto número de otras estructuras: políticas, económicas, políticas, religiosas, etc. (Goldman: 11). →

Aquí se afirmará que la literatura no es un reflejo pasivo de intereses determinados (clase, raza, ambiente) ni simplemente una biografía personal del escritor, más bien se considerará como una interrogación y un cuestionamiento de la realidad, y que como texto, éste mismo, en ya otra realidad.

En el presente estudio se hará primero un análisis de los elementos estructurales de la novela, de momentos retóricos,

levantado en cuenta la organización propia de la novela; para pasar después a dilucidar el sentido del empleo de la temática concentrada en MAC.

#### 4.1 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL CONCEPTO DE NOVELA

Dentro de los géneros literarios, la épica ha incluido lo que actualmente se conoce como narración. Aristóteles en su *Poética* hace la diferencia entre la forma dramática, en la que los actores tienen los gestos y pronuncian los discursos atribuidos a los personajes (dramáticos), y la forma narrativa, que es el discurso del poeta el que realiza una equivalencia verbal de la acción (diégesis), retirando eventualmente, en forma directa o indirecta, los discursos de los personajes. Aristóteles tiene presente a la épica como narración principal. Tomando otras atenciones, se considerará como narración:

Una continuación lingüística mediata que tiene como objeto comunicar a uno o más interlocutores una serie de acontecimientos, para hacer participar a los interlocutores en dicho conocimiento, mediante un contexto pragmático. La narración se orienta hacia la artificialidad y finalmente hacia el arte, cuando la comunicación trata de hechos inventados (con intención de engañar o por puro deleite) o, mejor todavía, cuando no cubre una finalidad inmediata, y la narración (verdadera, considerada como tal o inventada) se recorta del contexto pragmático, y se estructura de forma autónoma (Segre: 293).

Dentro de la narración, una primera consideración de novela es "una ficción en prosa de determinada extensión" (Abel Chevalley en Ferriter: 16). Ferriter explica o distingue al relato como "la narración de acontecimientos en un orden temporal... lo que el relato hace es narrar la vida en el tiempo, y lo que la novela en su integridad hace, es afirmar también la vida según una



valores" (Parsons: 41-45).

Para dar una noción inicial de novela, también <sup>véase</sup> ~~participamos de~~

La siguiente formulación:

Este género narrativo se distingue por su holgura y amplitud. Trata diversiones humanas, incluye otros, y los distribuye y selecciona. De esta forma, la regla de subordinación que establece el cuento, es multiplicada por la coordinación con capacidad de subordinaciones múltiples: puede haber distintas formas con la misma importancia estructural, no pueden contener varios aspectos de "acción imparcial", y cada uno puede introducir series de elementos secundarios (Parsons: 19).

Ante la imposibilidad de que la propuesta anterior sea una definición total de novela, sobre todo a partir de la creación de la nueva novela, se empezará por tomar como parámetro los recursos narrativos de los novelistas que influyen en la obra de CF. A manera de hipótesis de trabajo, se considera que en ellos la forma de la novela es una meditación sobre la naturaleza problemática de la vida humana y de la existencia social; no tiene un efecto pragmático como el discurso político, no lucha en batallas ni gana guerras; no es un llamamiento a la acción ni un simple entretenimiento pasivo, sino la narración del complejo destino moral, político y social del hombre en la sociedad moderna, mientras lucha por afirmar su libertad y su autonomía en un mundo de aparente verosimilitud, por modelar ese mundo conforme a sus propósitos y a su voluntad. Así, la novela no es más el reflejo de una realidad entendida a la manera naturalista que supuso "una forma descriptiva y psicológica de observar a los individuos en sus relaciones personales y sociales" (Sontag, en Giacomoni: 167). En la novela actual, el mundo es tomado, en su sentido etimológico de origen, nacimiento y manera de ser, / está en el hombre mismo.

#### 4.2 LA NOVELA: «MITO, LENGUAJE, ESTRUCTURAS»

El relato tradicional, definido como "la narración de acontecimientos, dispuestos en un orden temporal" (Forster: 49), al trabajar con la enunciación causa-efecto, controla la realidad a lo que garantizaban las leyes del mundo físico y lo que no se admitía y esas leyes era considerado sobrenatural, prontamente reducido a la flagrante falsedad de hechicería supersticiosa.

Las distinciones entre naturalista y sobrenaturalista desaparecen en la novela moderna para conjugarse en una realidad cuya índole nos remite al estado mítico, por cuanto el objeto del relato es la concepción de la conexión del hombre con las fuerzas cósmicas que conforman el mundo. La relación dual se reduce a una síntesis unificadora que es la construcción de novelas en donde se encuentran lo "fantasmal" y lo "maravilloso".

Una vida por otros que continuamos y desconocemos para siempre (...) Yo nací con ciertos fantasmas y obsesiones con respecto a la identidad, a la simultaneidad del tiempo, al organismo vivo, la presencia absoluta del mito. Estas tendencias son inevitables en cualquier cosa que escribo (Fuentes en Orellana 13).

De aquí se denota la importancia que adquieren el manejo de las técnicas y de las estructuras narrativas puestas al servicio de la revelación de esta realidad mítica que el hombre americano ha experimentado de algún modo en la circunstancia o en el propio acontecer psíquico, y que la novela expresa en su lenguaje, que es también el único modo de representación del mundo.

El lenguaje mítico, en las novelas que usan este recurso, es expresión de una realidad que se manifiesta en forma inmediata, no refiere a cosas que no necesitan demostración por contextos o

argumentos ajena, porque los conceptos de validez y verdad le son inherentes. La novela se convierte en un continente herético, aprehensible sólo en la captación de su legalidad interna. Su verdad no la da, por el contrario, particular de la que anuncia sino simplemente porque está allí. Es una verdad primigenia y, por ende, los contextos sociales e históricos en que se sitúa son evidentes para llegar al punto en que la materia y el contenido se identifican. Por esta razón la novela actual es ingenua, en cuanto a su aptitud para ser automáticamente verosímil.

#### 4.2 ESTRUCTURA DE LA NOVELA LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ

##### 4.2.1 LA HISTORIA

La historia en una novela evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. "Son los personajes reales los primeros que abstrata estas dos nociones con el nombre de fábula (lo que efectivamente ocurrió)" (Todorov en Barthes: 157). *tema ("la forma en que el lector toma conciencia de ella")*  
En términos generales, cuando se estudia en la lectura "lingüística" de una novela se sigue siguiendo el itinerario de la intriga, la trama general, que poco a poco se ha totalizado, tiende continuamente a ordenarse en fábula, en decir, aprehender y tener en cuenta cada ulterior precisión en el orden lógico general de los sucesos. Cada aumento de información otorgado por la lectura constituye una sorpresa, y a la vez una aclaración. Antes que hipótesis teórica, la fábula es necesario para entender el texto.

MAC ofrece la necesidad de ir elaborando el esquema de una

historia misma para acceder a este mundo narrativo. Se tomará el momento que el propio Fuentes ofrece para iniciar el comentario a la interpretación del texto:

Se relata aquí las doce horas de agonía de este viejo que muere de infarto al momento en que los médicos no descubren sino hasta el último momento. Es el transcurso de estas doce horas por las que transcurren los doce días que él considera definitivos en su vida. Hay un tercer elemento, el subconsciente, especie de Virgilio que le guía por los doce días de su infarto, y que en la otra cara de su espejo, la otra mitad de Artemio Cruz, es el yo que habla en futuro. Es el subconsciente que se aferra a un porvenir que el Yo (el viejo moribundo) no alcanzará a conocer. El viejo Yo es el presente, en tanto que el El remata el pasado de Artemio Cruz. Se trata de un diálogo de espejos entre las tres personas, entre los tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado (Carballido: 548).

Este recuerdo, relato discontinuo, obliga al lector a ir reconstruyendo el discurso con el objeto de conocer todo el mundo narrativo, pero considerando que habrá diferentes formas de enunciación: ambigüedad intencional, paroxismo, sueño, presentimientos, acciones no realizadas pero anunciadas; por encima del ir y venir que se efectúa.

Por esto es por lo que la fábula puede anunciarlo sólo en forma de rumanen, que cambia las modalidades de enunciación de los sucesos: de acuerdo con todo lo que se ha señalado, la fábula es por lo tanto y sobre todo un instrumento de medida de las desviaciones del orden de sucesión de la narración (Segre, 1976:34).



#### 4.3.1.1 NIVEL DE LAS FUNCIONES

El análisis a este nivel se refiere a la forma como se cuenta, las funciones son aquellas unidades que sirven al desarrollo y a la organización del acontecer externo.

Para la determinación de las unidades funcionales, hay que dividir primero el relato y determinar las secciones del discurso narrativo que se pueden distribuir en un pequeño número de

clases, es decir, hay que definir las unidades narrativas mínimas,

las funciones con ellas las más pequeñas unidades del relato. Esto constituye un sistema dentro del cual se combinan dichas unidades (Benichou, 1982: 20).

Todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación, se constituye como unidad. Todo el relato funcional, hasta el menor detalle debe estar contemplado en estas abstracciones. La función es, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido en lo que quiere decir un enunciado, lo que lo constituye como unidad formal y no la forma en que está dicho.

#### 4.3.1.1.1 CLASES DE UNIDADES

Las unidades funcionales deben ser distribuidas en un pequeño número de clases formales. Hay que considerar los diferentes niveles de sentido: algunas unidades tienen como correlato unidades del mismo nivel; en cambio para analizar otras, hay que pasar a otro nivel. Surgen entonces dos clases de funciones: unas distribucionales (las que se relacionan con los elementos del mismo nivel) y otras integrativas (las que se relacionan con elementos de nivel diferente).

Las primeras corresponden a las unidades de Bremond y de Propp que constituyen una secuencia de eventos sintagmática, son el eje del relato. Las últimas constituyen unidades secundarias del relato y las puntuales llenan el espacio narrativo que separa las funciones a modo (fion abstract).

La segunda clase de unidades, de naturaleza integradora, comprende todas las indicies e informaciones, las primeras remiten a un personaje, a un carácter, a una atmósfera, a una filosofía y las segundas sirven para identificar, para situar en

el tiempo y en el espacio. Estas segunda clase de unidades, consideradas dentro de un contexto interpretativo, pueden ser descritas en una teoría de la recepción en la que el significado tiene mucha relación con el momento de saber y las expectativas del lector. Un relato adquiere sentido en función de los conocimientos e intereses del individuo, de la clase y la sociedad a la que pertenece.

#### 4.2.1.1.2 NÚCLEOS Y CATALISIS

Los núcleos e funciones cardinales resultan imprescindibles para el transcurso de la historia e implican inauguración o concreción de una incertidumbre en el relato. Las treinta y ocho partes de la novela, separadas por blancos (triple espacio) y que se leen cada una con un prenombre personal Yo, tú, él, presentan la unidad del acontecimiento en tres dimensiones, al utilizar los tres tiempos: presente, futuro y pasado, se explicitan en el cuadro 1. Las tres partes sucesivas de yo, tú, él, aparecen en un orden consecutivo. Cada una tiene sus unidades narrativas y sus propias correlaciones; sin embargo, ninguna por sí misma forma un sentido total. De modo que las treinta y ocho partes, que se agrupan también de tres en tres para llenar de sentido a cada una de las doce unidades formadas cada una por tres partes de la vida del personaje, conforman la totalidad de la obra. La primera unidad comprende las partes 1 a 3; la segunda 4 a 6... y así sucesivamente hasta llegar al límite de nacimiento muerte (la última unidad 13, sólo tiene dos partes, la del prenombre yo y él) que forma el ciclo mítico al final de la obra.

UNIDADES DISTRIBUCIONALES

REFERENCIAS UCO. SOCIALES

UNIDADES INTEGRATIVAS

MITOS

1 "Yo despierto" (Amoroso)  
Artemio observa en un  
un mito, una la amara  
distribuido en tres un  
pejor abundantes

Mundo de negocios; Padilla,  
portocaribbean. Posición  
sociocultural de Artemio.

Estróbilón:  
"Ay mebrevidi... Yo  
sobrevivi."  
"Esa mañana la empa-  
raba con alegría.  
Cruzamos el río a  
caballo." (Aparece  
dura veces en la  
parte que corres-  
ponde a Yo)

Mitounidad en la  
unión de los dos  
mitados.

2 1941; folio 5  
Artemio, de 12 años,  
prepara la boda de  
su hija Teresa.

Inicio de la época unipa-  
lida y cumplimiento de la  
familia revolucionaria con  
los principios de la Rev.

4 Enfadado por la pro-  
nencia de la esposa e  
hija. Padilla, larada  
la reputación de Arte-  
mio. Ceremonia de ex-  
terminación.

Estróbilón:  
"Esa mañana..."  
Soy un hombre vivo

5 Poder logrado a fuerza  
del abuso y la impo-  
sición. Artemio trun-  
ca, paradójicamente,  
destino e elección.

Nostalgia del error geo-  
gráfico que no le permi-  
te ser como ellos (p.32)  
Admira la eficiencia y co-  
munidad de ER.UU.

Comunicación: arre-  
batado por la con-  
quista de un mundo  
interior: "Que tu  
existencia será  
fabricada..."

6 1919; Mayo 29  
Fiesta de Bernal.  
Historia contada por  
Artemio con la casualidad  
Bernal sobre su hijo  
Gonzalo.

Fin de la Revolución.  
Aprovecha a Ben Gama-  
lial para escapar social-  
mente.

7 Entre dolores físicos,  
desprecia a un esposo e  
hijos y piensa dejar un  
testamento paterno

Evoación de los líderes  
de la post-revolución que  
son amañados por agentes  
extranjeros. Escapitismo.

Evoación de Regina  
Estróbilón: "Cruza-  
mos el río a cabal-  
lo..."

para denunciar la verdad sobre su "prueba empresa de libertad informativa".

9 Sentencias de salar, del caso de los estudiantes muertos por el mundo filológico.

Decepción de inmortalidad: "Inmortalidad en el decurso satisfactorio: sobrevivir con la memoria...".

9 1947: Diciembre 9. Los Federales han lanzado Regina invade un lugar una contraofensiva a campo de encuentro con Artemia paldas de los revoluciones en lugar de la violación naron.

#### IV

10 La conciencia de A. Cruz evita los errores cometidos. Recuerda los nombres de quienes murieron por él.

Descripción de la sociedad explotada. Intereses ganados por empobrecidos al ferrocarril. Uno de la represión de la policía contra los trabajadores.

Recuerdo del abuso para no sobrevivir. "Yo sobreviví, Regina... Uds. murieron".

11 Control de un organismo frente a la descripción de la presión que entra la arteria membrana.

Antemio Cruz no aprovecha de los campesinos y toma las mujeres que quiere. Venturas aliado en sus corruptelas y matanzas.

"Sobrevivirás, Artemio Cruz... te expandirás al riesgo de la libertad...".

12 1924, junio 7. Vida íntima con Catalina y nacimiento de Lorenzo.

Antemio Cruz no aprovecha de los campesinos y toma las mujeres que quiere. Venturas aliado en sus corruptelas y matanzas.

#### V

13 Soberbia de Artemio Cruz. Las dos mujeres buscan el testamento.

Sociedad con los norteamericanos.

"Regina... me dio la vida alé abajo".

14 Presencia del poder. ~~Regina~~ <sup>Cruz</sup> Páez que ~~culpe~~ <sup>culpe</sup> las autoridades. Recuerdo de Regina, Laura, Catalina y Lilia.

Usufructo del poder por los que ganaron el poder. "el poder no se comparte".

Anunciación final de la moral creada: "Él no será culpable de la moral que no creaste...".

15 1924: noviembre 27. El mundo de los chingones. Primitivos de la natano. Los empujones no vuelven una

Opportunismo sociopolítico con el gaudillo.



VI

- |   |   |   |
|---|---|---|
| <p>16 Arresto en burio de todos. Las mujeres no conciben el vestimenta.</p>                                       | <p>Trevilla y Batista. Capitanes depositados fuera de México. "Mi único amor ha sido la posesión de las cosas".</p> |   |
| <p>17 Su única religión: "chingar y no te dejas chingar". Venir de porras. Lleve las de perder "en la vejez".</p> |   | <p>Retorno al origen a la edad de oro: "ch mistero, ch engañero, ch empollero".</p> |
| <p>18 1947 septiembre 11 Acapulco. Arresto en compañía de Lilia, incurren en el crimen del mar.</p>               |   | <p>Unión de juventud y vejez.</p>   |

VII

- |  |  |  |
|--|--|--|
| <p>19 Artemio Cruz sin virutas, sólo le queda su orgullo. La soberbia y apego a los antiguos materiales.</p>       | <p>Mundo de posesiones y de incondicionales.</p> |  |
| <p>20 Recuerdo de Lorenzo y Gonzalo: "Tá crea el, ni Al pará él".</p>  |  |  |
| <p>21 1915: octubre 22 Encuentro con los viejistas cerca de Chihuahua. Prisión de Furslen, Gonzalo y el Yaqui.</p> | <p>lucha de facciones revolucionarias.</p>       |  |

VIII

- |   |  |  |
|---|--|--|
| <p>22 Rodeado de los suyos sólo se preocupa por sí mismo, no le interesa nadie.</p> | <p>Supeditación a los EE. UU. Ambiente de corrupción e hipocresía.</p> |  |
| <p>23 La vida y el destino de Artemio, circunscritos por su propia vida.</p>        |  | <p>Tiempo mítico. "No luce por cipio, no tendrá lina".</p> |
| <p>24 1934: agosto 12 Presencia de un amante. Llama a Artemio abundante.</p>        |  |  |

IX

- |  |  |  |
|--|--|--|
| <p>25 Artemio crea en la descomposición de sus sentimientos físicos.</p> |  |  |
|--|--|--|

- 26 Vida de Lorenzo mandada por su padre. De la hija de su madre. Deben de unir Tiempo y espacio. Cockey: "algo me rompió aquí para que algo comen para".
- 27 1939: febrero 3 Lorenzo: espíritu revolucio- nario que no tiene su patria. → padre.

8

- 28 El mal invade todo su cuerpo. Se lamenta del pasado.
- 29 La carta de Lorenzo le sugiere una nueva elección. Reflexión sobre la muerte. "La premeditación de la muerte es premeditación de la libertad".
- 30 1955: diciembre 31 Poder de Artemio. Sociedad Fiesta de San Silvestre con centros fingidos en la mansión de Cockey con. Desde 1947 vive con Lilia.

XI

- 31 Nuevo despertar en la ambulancia. Pensamientos entrecortados. Morir para nacer: "Regina, anéste de nuevo para que yo viva".
- 32 Comparta su identidad original con un legado de rapiña y oportunismo. Tradición mexicana. Los antepasados.
- 33 1903: enero 12 Lunero y el niño Cruz. Tra de Artemio: mata a Pedro.

XII

- 34 Sensaciones en trances entrecortados. Enumeración de los objetos poseídos.
- 35 Todo es consciente en recuerdo. Artemio es clavizado a otro destino "el nudo, el desconocido". Muerte de Lunero. Unidad: Espacio tiempo, materia energía: "el niño, la tierra el universo: en los tren, algún día, no habrá ni luz ni calor, ni vida... Habrá sólo la unidad total"

30 1900: abril 9. Deslinde de tierras del  
Necionista de Artemio. dian.  
Situación de Isabel  
Cruz y Lucrecia.

37 y 38 Muerte:

"Yo no sé... ni el may yo... ni lá fue el... ni yo may las tres... moriré"

Las relaciones estructurales que se establecen son de dos tipos: 1) las distribucionales o sintagmáticas, como las enuncia Benveniste, que se efectúan horizontalmente dentro del mismo nivel. 2) Las integrativas o paradigmáticas que se desplazan verticalmente de un nivel a otro, relacionándose entre sí. En el cuadro 2 cada una de las 9 partes está encabezada por los pronombres personales yo, él, él, que son las funciones que denominamos el diccionario como yo se explicará. Desde el punto de vista estrictamente gramatical, el pronombre es la categoría verbal de contenido y de significación ocasional. Esto le permite a Carlos Fuentes jugar con la dicotomía.

El yo, él, y el él se refieren a un mismo personaje: Artemio Cruz, pero las características de la presentación en cada nivel son completamente distintas. El yo tiene valor existencial, el él posee distintas funciones que van desde el enlace con la conciencia del personaje hasta lograr el salto a otro nivel: el de los valores míticos. El él permite constatar la historia particular de Artemio Cruz con contenidos histórico sociales. En primera instancia se nos presenta el monólogo interior que permite al personaje desplazarse por los niveles de la conciencia y de la inconciencia de manera alterada, pero que difiere del

uno tradicional en la novela del soliloquio o el monólogo:

(Monólogo interior). Se desenvuelve en la conciencia que se realiza sin intención de análisis u ordenamiento racional, es decir, que reproduce fielmente su devenir (es lo que tiene de espontáneo, irracional y arábico), comenzando todos sus elementos en un mismo nivel y porque su verdadera realidad está dada en el plano de la expresión mediante la introducción de un discurso que rompe definitivamente con caracteres peculiares que el análisis introspectivo (comunidad, simplicidad, claridad) había congeñado en el monólogo o soliloquio tradicional. (Tasca: 100).

La obra empieza en orden cronológico descendente, se abre en el nivel del yo, núcleo de todo el desarrollo posterior; en también la clave que se da desde el principio para que se pueda cerrar circularmente la novela: "Yo despierto... moriré". Aquí aparece el primer yo: es el individuo que sufre, que está enfermo, que siente y tiene conciencia de su cuerpo. Artemio, viejo, arquetipo, de la clase burguesa del incipiente capitalismo en su tiempo, en medio de una sociedad mexicana post-revolucionaria; es traidor a su patria por entregar las riquezas nacionales a la empresa extranjera a cambio de beneficios personales. Es un ser objeto, es un hombre-cosa dentro de un ambiente mecanizado, es un mundo sofisticado por la tecnocracia, que quiere perpetuar en "ser" en una grabadora.

La función básica del yo representa al personaje Artemio Cruz y describe sus sensaciones, sentimientos, dolores, angustias, en una palabra: el fluir de su conciencia en el momento de su agonía. Además, interesa que el yo exista para que puedan surgir los otros dos pronombres: tú y él que son esenciales, no existenciales porque conectan la conciencia de

Artemio Cruz: manipulada, con otros problemas más trascendentales. Así, lo prueba la última y breve intervención del yo, que comienza con las frases básicas: "Yo no sé... no sé... ni el soy yo... ni el ser él... ni yo soy los tres..." (SNAC 316).

La evocación en trance de agonía tiene numerosas ejemplos, entre los que ~~se encuentran~~<sup>se encuentran</sup>: "While I Lay Dying" de William Faulkner o la apertajada de María Luisa Bombal (en el capítulo de contexto se dará una lista histórica del empleo del monólogo interior) que ha venido adquiriendo distintas modalidades en la novela moderna.

El monólogo interior no es tanto una estructura como una técnica, si bien cuando ésta se maneja con exclusividad, en lo largo de toda una novela, sirve en cierto modo, para configurar y delimitar estructuralmente. Por otro punto conviene recordar que Leon el rébulo "monólogo interior" o (fuir de la conciencia) hay que distinguirlo distintas variantes "entre técnicas básicas" por lo menos, según la novela Robert Hemphrey: "direct monologue, indirect interior monologue, semi-internal description and monologue" (Paquero: 51).

Las partes señaladas con 1, 2, 3, 4, 5, 19, 24 y 30 muestran los momentos cuabren en la búsqueda por escapar socialmente: el aprovechamiento de las oportunidades en la Revolución, la aceptación de que otros murieran por él, su conveniencia para recibir honores inmerecidos que hacen de Artemio un ser falso, egoísta, calculador y metalizado lo cual calma su deseo de poderlo.

Las partes 6, 7, 10, 15, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 29 y 32 describen los peldaños que una para sus intereses personales: Don Gaspar, Genaro, y Catalina. Al lado de Regina se narra su vida sentimental y afectiva. Aquí hay un elemento presente al final de la novela: la infancia de Artemio al lado de Genaro tiene las mismas características que los días con Regina: la vida recién

bruto de la literatura hispana y catalina.

Las unidades 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15 y 16 muestran el espíritu de Artemio que destruye toda posibilidad de alegría auténtica. Cuando Artemio se casa con Catalina, aparece un sistema económico socialista pero su vida íntima con Catalina es artificial. Renuncia al amor de ella y al amor que le brinda Laura.

Las partes 12, 13, 14, 15, 19, 20, 24, 27, 29, 30, 32 y 33 señalan la preferencia de Artemio por la fuerza y el poderío. Junto a su decadencia moral y espiritual, su decrepitud física le denigra haciéndolo un adelfo en una sociedad llena también de superhombres.

Entre los núcleos funcionales existen una serie de narraciones subsidiarias que se agrupan en torno a ellos, sin modificar el acontecer. Estas manifestaciones subsidiarias son las catalinas que suelen actuar como elementos generalmente retardadores y aglomerados en relación con lo que está sucediendo.

Así en las unidades 1, 2, 3, 4, 5, 18, 24, 30 se demuestra el apego a los cosas del hombre pasado por su fortuna, enajenado y agónico, pues tienen también manifestaciones subsidiarias en las que Artemio admira la eficacia, la voluntad, el espíritu de superación de los norteamericanos y copia su modo de vida. Por eso no tolera la incompetencia, la abulia, la ansiedad y el alambic.

Se agrupan alrededor del núcleo 5, las catalinas 7, 10, 11, 13, 17, 19, 23, 24, 29 y 33. Su traición a la patria, su engañío a los demás, su falta en la elección de vida provocan un

Entino, que la respuesta a la felicidad o medida que acontece en la sociedad social: porque Artemio se da cuenta, aunque demorándose tarde, en el día de su muerte, de que cada individuo le lleva la otra, en un eficiente sistema que se multiplica individualmente.

En el núcleo 9 se comienza la que es el amor con contrapartida con el poder. Su vida afectiva y sentimental también la empezó a experimentar en la infancia, junto a Lucrecia; pero todo fue truncado por una fuerza histórico-social. Artemio empezó a luchar entre la persona y la cosa (todavía a los 21 años con el maestro Sebastián era feliz), entre la autenticidad y la mentira, entre la libertad y la determinación, situaciones que son descritas con las catálisis 2, 31, 32, 33, 34, 35 y 36.

La realización de Artemio como persona desposee a medida que mejora su posición social, mientras pareciera que, bien por materiales y su prestigio ante sus semejantes, a partir de un momento adelantado donde que se casó con Catalina. Su individualidad no volvía cada vez más inverosímil y su máscara mentiroso un desmoronamiento ante el mismo tiempo que otro trata de sumerger a la persona de Catalina. La unidad 12, como núcleo narra, la pompa externa como último recurso para conservar su apariencia. Se permitió a su modo, ya nada puede llenar su vacío, y la soledad le invade cada vez más y con mayor fuerza. Artemio-hombre va perdiendo sus oportunidades de rehacerse. Incapaz de reaccionar ante la señal de su hijo, Lorenzo, abandonado ante el amor ofrecido por Laura, no responde, no evade una vez más del compromiso, porque ya no puede renunciar a sus riquezas, posesiones y comodidades. Está en un campo de defender su máscara de protesta al lado de una mujer que lo engaña y que le

vende su compañía a cambio de los bienes materiales que le otorgan. En un momento de crisis, cuando logra darse cuenta de su realidad, ya la muerte es inminente y no le quedan más posibilidades, como lo refieren las unidades 12, 14, 15, 18, 20, 24, 26, 27, 29, 30, 31, y 32 que también son de naturaleza catástrofica porque interrumpen o demarcan las acciones. Al por ejemplo, en la unidad 20 Artemio, en un hecho de muerte, recuerda a Lorenza y a Consuelo; su recuerdo sirve para que a continuación se relate en la unidad 21 el encuentro con Consuelo y se deje para después, unidad 29, la historia del fin de Lorenza, relato que ya espera conocer al lector.

#### 4.3.1.1.3 INDICIOS E INFORMACIONES

Indicio propiamente dicho, se refiere a un carácter, a un sentimiento o una atmósfera. También pueden ser aquellas unidades que permiten establecer la conexión entre la exterioridad y la interioridad de lo que acontece. Las informaciones procuran los datos con los que se organiza la realidad del referente y que, al aparecer dentro del discurso conforman a otra organización que en él lee en propia, ofrecen al lector la función de verdad y le permiten evocar seres, espacios, objetos, estados, paisajes.

Los indicios implican una actividad de desciframiento: se trata para el lector de aprender a conocer un carácter, una atmósfera; las informaciones proporcionan un conocimiento ya sistematizado en funcionalidad, como la de los cast. libro, es, pues, débil, pero es también fuerte; cualquiera sea su «singularidad» con relación al resto de la historia, al informante (por ejemplo, la edad Precisa de un personaje)



sirve para "autenticar" la realidad del referente, para equivar la ficción en lo real; no es un operador realista y a título de tal, posee una funcionalidad indiscutible; no es a nivel de la historia, sino a nivel del discurso (Barthes:33)

Si se toma la noción de índices e informaciones, se puede proponer la denominación de una novela como MAC, de acuerdo con el entrecruzamiento de niveles: los hallan cualquiera que sea su tipo: están dados por un elemento al que se llamará palabra-puente. Estas palabras o frases puente siempre son diéxicas, híxicas, o sea tienen un doble significado, encajan perfectamente en un contexto y al mismo tiempo remiten a otro nivel; o, dentro del mismo, marcan una ruptura en el espacio-tiempo. Se pueden señalar dos tipos de palabras o (frases) puente dentro del discurso:

A) Las que aparecen reiteradas una sola vez, conectando los tres niveles autorreferenciales, o logran un salto en el tiempo dentro del mismo nivel y nos hacen acceder así a otro plano del discurso. Son por lo tanto funciones distribucionales.

B) Las que se reiteran más de una vez, a veces con ligeras modificaciones a lo largo de la obra y no sólo ordenan el discurso, sino que remiten por el valor simbólico de sus elementos a algún aspecto fundamental de la historia. Los más importantes son aquí llamados contribullos índices. Son funciones distribucionales y también integrativas.

#### Ejemplos de palabras-puentes con valor A)

a) "Ayer": (puente entre el yo y el tú).

Ayer Artemio Cruz, el que vivió sólo algunos días antes de

morir...ayer...Artemio...Cruz...que voy yo y 00  
otro...ayer... (MAC 12-13 nivel del yo)

Tú ayer, hiciste lo mismo de todos los días... (MAC p.12  
nivel del tú)

b) "Me dejó ir" (puente entre el tú y el él).  
...¿Por qué no acerca ella un contraluz, por qué, como  
tú, lo hunde en las aguas estancadas, y lo repite, ahora que  
no la escuchas, "Me dejó ir"? (MAC 92 nivel del tú)

El no la escuchó decirlo cuando ella despertó de un  
insomnio, "Me dejó ir," (MAC 93 nivel del él).

c) "Me han clavado un puñal largo y frío en el estómago".

(Puente entre dos intervenciones del yo).

Abáscame: me duele. Me han clavado un puñal largo y frío  
en el estómago: hay alguien, hay otro, que me ha clavado  
un acero en las entrañas. (MAC 12 nivel del yo).

Yo desperté otra vez, pero esta vez con un quito:  
alguien me ha clavado un puñal largo y frío en el estómago;  
alguien desde fuera yo no puede atender contra mi propia  
vida de esta manera: hay alguien, hay otro, que me ha cla-  
vado un acero en las entrañas (MAC 219-220).

### Ejemplos de palabras o frases puente con valor B)

Aparecen en la novela dos estribillos-indicadores reiterados a  
lo largo del discurso que nos permiten, además del salto entre  
niveles, acceder por el valor simbólico de sus elementos a otros  
planos de la significación. Considerados en este último aspecto,  
introducen en la historia de otros personajes, siempre que  
posibiliten, real u opcionalmente, la historia de Artemio. Pero  
además, por ser símbolos, se relacionan con los valores míticos  
que trascienden los estratos de la significación. El primer  
estribillo es: "Era mañana le esperaba con alegría, Cruzamos el  
río a caballo". Se presenta doce veces en el nivel del yo,  
separado del contexto, y una sola vez en el nivel del tú y del él.  
A través de las sucesivas apariciones se va insinuando que se

relaciona a un personaje fundamental: Lorenzo, hijo de Artemio. En el primer nivel es un atributo permanentemente suscitado porque en su agente el yo representa a su hijo y en medio del yo representativo de la conciencia de su padre la redacción, aparece en la repetición de estas palabras:

"Sus niños" lo celebraba con alegría. Granmasa el río a caballo. ¿Qué dicen? No habien. No te cunden. No te entiendo. (MAC 12 nivel del yo).

El simbolismo se explica en el nivel del tú, al conectarse con los valores míticos que representaba Lorenzo, la otra mitad del destino de su padre: morir por el ideal revolucionario.

¿Qué es lo que quiere recordar? ¿Tú con Bernabé en esta prisión?, ¿Lorenzo con él en aquella montaña? no cabría, no entendería si tú eres él, si él será tú, si aquel día de viviente sin él, con él, él por ti, tú por él. Recordarán. Si, aquel mismo día, tú y él estuvieren juntos entonces no vivió aquello él por ti, o tú por él, estuvieren juntos en aquel lugar. ¿Te lo pregunté si iban juntos hasta el mar; iban a caballo; te pregunté si iban juntos, a caballo, hasta el mar... (MAC 156 nivel del tú).

En su única aparición dentro del nivel del él, necesariamente para una función de carácter mítica, se introduce un medio de un "diálogo integrador" donde se una más de las frases sueltas:

"La herida que nos causa tradicionalmente, amigo... ¿Con quién piensas que está hablando? ¿Se lo ocurre que yo me engañé? Jaime, la guerra, el camino... ah, granmasa el río a caballo, aquella mañana... (MAC 267 nivel del él).

El segundo atributo con "Yo, sobreviví, Bernabé... ¿Cómo te llamaban?" A partir de esta siguiente interrogación "¿Cómo te llamaban? porque los nombres, nombres que representaban aspectos

convulsiones de la vida de Antonio y tradición a quienes agudizan los espasmos de amor, valor, entrega al ideal y libertad que él desechara. Por ello su configuración de personajes resulta ambigua y participan de la ambigüedad de Calisto. En sí, sus aspiraciones siempre a nivel del yo, porque la unión con los otros se establece al convertirse, en dos oportunidades, con el primer atribillado indio:

Yo Sobrevivi. Regina. ¿Cómo te llamaban? No. Tt. Regina.  
¿Cómo te llamabas tú, soldado sin nombre? Gonzalo. Gonzalo  
Bernal un yagui. Un pobrecito yagui. Sobrevivi. Ustedes  
murieron. (MAY 200).

#### 4.2.1. **LAS ACCIONES**

Cada personaje suele ser dueño de un cierto carácter, de un rostro que lo define y de un pasado que lo modela; de hábitos y un ambiente que le determinan la orientación de sus actos, es decir, la reacción del personaje de una manera determinada frente a un acontecimiento dado.

En el ambiente literario moderno, los personajes, a partir del trabajo de Freud acerca del cuento maravilloso, se reducen a una tipología simple, fundada, no en la psicología, sino en la unidad de los rasgos que el relato les confiere.

Finalmente, A.J. Greimas propone describir y clasificar los personajes del relato, no según lo que son, sino según lo que hacen (de allí su nombre de actantes), en la medida en que participan de tres arcos: el romántico, el mítico, que por lo más concuerdan en la frase simple: objeto, complemento de atribución, complemento circumstantial) y que son la comunicación, el donce (o la heterodoxia) y la prueba. Como esta participación se ordena por posición, también el mundo infinito de los personajes está sometido a una estructura paradigmática (Objeto-Actante, Donante-Perifoneante, Ayudante-Quintero) presentada a lo largo del relato (Barthes 201).

Los tres partes se integran que constituyen el modelo

actancial se describen así:

La primera categoría relaciona al actante sujeto con el actante objeto; relación que se articula sobre el eje del deseo. Deseo que se manifiesta en los relatos en forma de hunger.

La segunda categoría relaciona al actante destinatario con el actante destinatario; relación que se articula sobre el eje de la comunicación (destinador, distribuidor del bien deseado); destinatario (sujeto que obtiene algo).

La tercera categoría relaciona al actante ayudante con el actante agente; la relación en la que se articulan es sobre el eje del poder (dos esferas de actividades y en el interior de éstas, dos distintos tipos de funciones: el primero aporta la ayuda operando en el sentido del logro del deseo o facilitando la comunicación y el segundo crea obstáculos oponiéndose ya sea a la realización del deseo o a la comunicación). Artemio Cruz, personaje principal de la obra, integra la organización del acontecer y no puede ser olvidado en la configuración de la intrínseca. Los personajes secundarios como Regina, Lucero, Leticia, Catalina, Camalíel, Gonzalo, Lilia, Laura, Padilla, Gloria *et*, proporcionan toda la consistencia del relato, todo ligado al personaje central, desde el punto de vista del acontecer.

Según lo anterior, se pueden clasificar los personajes de la novela en los siguientes modelos actanciales:

El cuadro 2 describe las relaciones actanciales correspondientes a la época Artemio niño y Artemio adolescente.

CUADRO 2

1. En Veracruz 2. En Rio Mondo 3. Cerda de Chihuahua

- |            |       |                 |
|------------|-------|-----------------|
| 1. Lunero  |       | 1. Artemio niño |
| 2. Regina  |       | 2. Artemio      |
| 3. Gonzalo | BUENA | 3. Adelantado   |

	objeto	
destinador	comunicación	destinatario

d  
e  
n  
e  
n

ayudantes

operarios

pedro  
mejeto

- |                  |        |                       |
|------------------|--------|-----------------------|
| 1. Lunero        |        | 1. Pedro Manchaca     |
| 2. Mayor Gavilán |        | 2. Troopa Federalista |
| 3. Yaqui Tobías  |        | 3. Coronel Zagal      |
| Gonzalo Bernal   | ARREMO | Cabo Payán            |

En el cuadro 3 se encuentran las relaciones actuariales que pertenecen a la situación postrevolucionaria y al ascenso continuo del protagonista a la posición socioeconómica de que goza Artemio al final de su vida.

CUADRO 3.

POSICIÓN SOCIOECONÓMICA

Revolución Francisco Castillo Catalina Padilla		objetos		Artemio Guzmán
	destinatario	Rómulo	destinatario	
Lorena	Melate	Catalina	Laura	Elia
	ayudantes	poder sujeo	oponentes	
Catalina Castillo Padilla Ventura Sociedad norteamericana Mundo político social (disputado)			Catalina Teresa Gerardo Padre Román Labastida Pizarro	

ARTEMIO

En este cuadro se observa que Catalina se ubica en varias categorías actanciales: funciona como ayudante para que Artemio asienda en la cuenta social, es un objeto deseado en un momento de la historia y a su vez, como distribuidora del bien deseado; situación que facilita la elaboración de una lógica narrativa. Asimismo, expresa esta múltiple presencia como pterotimo: "acumulaci<sup>o</sup>n de más de una categoría actancial en un solo actor (o la participación de un solo personaje en varias esferas de acción)" (Rosenthal, 1996: 22).

### 4.3.2 EL NICHOSO

Se toma este concepto en el sistema historia-discurso para el análisis del texto. Dentro de los ~~elementos~~ elementos de la ~~estructura~~ estructura con elementos que se van a analizar, corresponderían a la macroestructura, es decir todo el sistema expositivo utilizado en las narraciones, que se aplica en las novelas que ~~se van a analizar~~ <sup>se han se estudian</sup>.

Se ~~analiza~~ <sup>estudian</sup> aquí los modos que adopta la exposición de la historia (V. Peristáin 1982:85).

#### 4.3.2.1 EL ESPACIO

El espacio en la obra literaria es, tradicionalmente, el sitio real o imaginario en donde se desarrollan los hechos narrados, comprende paisaje, clima, atmósfera, etc. El medio demográfico juega un papel importante en las características de una obra literaria. Estos espacios nos permiten conocer las condiciones de los acontecimientos, así como que con frecuencia está muy ligada a la perspectiva de los personajes o a la del narrador.

Los locativos delictivos, los verbos perceptivos, la descripción de objetos visibles desde una cierta posición, de sentidos... configuran el espacio percibido por algún observador.

El espacio es descrito desde el punto de vista de un personaje que es, a la vez identificado, gracias al uso de los delictivos, con la instancia enunciativa inscrita así en el texto (*Zona camino*?, *Zona Huaraca*? que se perciben aquí como delictivos (*Lexema* 129).

El espacio del asunto se va iniciando en el techo del convento, en la estancia de Artemio. Después se hace todo un recorrido por <sup>algunos</sup> estados de México. La novela comienza desde el Golfo de México, para ir de Marte a Sur "De Veracruz, de la Sierra, hasta la ciudad de México y de allí hasta Sonora" (MAC 70). Hombre que



de influencia en todo el país y más allá de sus fronteras. La influencia de Arredondo llega a ser tan grande que participa en todas las actividades tanto políticas, económicas y sociales en donde se va a celebrar, tiene bienes y raíces en México, Puebla, Guadaluajara, Monterrey, Jalisco, Hermosillo, Guaymas y Acapulco; tiene casas de renta en Jalisco; minas en Hidalgo; tiene concesiones petroleras en la tarahumera; participa en cadenas de hoteles; tiene oficinas de banca; es hombre de confianza de los inversionistas extranjeros; es intermediario entre Chicago, New York y el gobierno mexicano; además de tener depositadas en el momento de la quincena 14 millones de dólares en Bancos de Zurich, Londres y New York.

Los rasgos de su vida son expresiones que se entienden como el entorno cultural, religioso moral-social que condiciona el comportamiento de los personajes y que conforma una atmósfera o espacio social para definir las características del ambiente.

Así, tenemos también como la de la época de la revolución y de la post-revolución cuyo ambiente de entreguismo hace pasar a los valores de los principios de libertad, justicia e igualdad, para cambiar sus energías en el establecimiento de un nuevo régimen de poder, semejante al anterior, sólo que cambiando de manos los signos del mando: una nueva burguesía de usurarios, especuladores, liberos vendidos y oficiales carismáticos que desplazaron a los anteriores, o simplemente se acomodaron en alianza con la autoridad reinante. Tal atmósfera no tiene otros valores más que los materiales que precipitaron a los personajes

trán, el afán de la consecución y el disfrute del dinero, en posesión de la dignidad humana.

En esta novela, la dimensión positiva de experimentar, de probarse perdido, se abarca siempre en la montaña (la de Laurero, la de Lorenzo, la del mismo Artemio de niño, la casa en Río Honda con Regina), ya sea el Citalápetli o los Flemincon, "Las Lomas", lugar apacible y sin aventuras en, por el contrario, el lugar de la decadencia de Artemio.

#### 4.3.2.2 EL TIEMPO

En el campo de la novela, en lugar de narrar el tiempo cronológico, algunos novelistas modernos exploran la simultaneidad de la experiencia en un momento del tiempo psicológico, donde se concentra el presente, el pasado y el futuro, como ocurre en las obras de Braut y Joyce.

De ahí que en adelante situamos al espectador en el centro del mundo, según los futuristas, y la pintura cambia su composición espacial tanto en los paisajes de los impresionistas como en los figuras del cubismo. En literatura ocurre lo mismo, no rompe la continuidad del relato, se mezcla lo imaginativo y lo real que dan una sensación de simultaneidad (Pichó: 29).

Al dar relieve al tiempo novelístico, al introducir ciertos elementos en la novela y al comunicar una nueva dimensión, la acción novelística dejó de desarrollarse y expresarse a lo largo de una línea recta trazada sobre una superficie plana (el destino del héroe sobre el fondo de una sociedad) para convertirse en una red de muchas líneas, que se superponen y alternan, que desaparecen y que a veces se agrupan como se verá adelante.

Uno de los factores estructurales que precisamente hacen

caótico el relato en el permanente juego con el tiempo. Se presentan dos tipos de visiones temporales:

- a) Tiempo del relato con sus propias sublíneas que se intercalan unas en otras, tiempo artificial introducido por la enunciación.
- b) Tiempo de la estructura que configura el círculo por el que transitan todos los otros tiempos y demás elementos del relato.

1. Tiempo cronológico, el de la fábula: está determinado esencialmente por el nivel del yo, donde se insertan los diferentes tiempos del 19 y del 21. Transcurre un día a partir de Artemio no sintió enfermo, hasta que lo llevan a la operación de los que no representan. Desde: "Porque apenas cerraba cuando alargaba la mano y arrojó..." (MAC 9) hasta: "me abren las ventanas... corra... me empujan. Vea el cielo... Vea las luces borrosas que pasan frente a mi vista" (MAC 209). Transcurre un día a partir en el que se muere Artemio: 10 de abril de 1959 (sugerido en la novela): "ayer nueve de abril de 1959" (MAC 13). Contro de los símbolos de las fechas y las interpretaciones del lector, no puede señalar que, sobre todo en una novela donde todo está en su lugar, 40 años antes, el 10 de abril de 1919 mataron a Emiliano Zapata, personaje histórico antipoda de la personalidad de nuestro héroe de la novela. Obviamente no se parecen en nada, pero... ¿qué más símbolos...? hay coincidencias y discrepancias en las fechas de nacimiento y muerte de dos personajes tan disímiles.

2. La retrosección del 21 tiene donde mencionamos temporales concretas, las diez fechas que configuran toda una de las intervenciones del 21. El desorden cronológico obedece a que surge

cuando el flujo de conciencia del yo se facilita mediante un puente, el mismo temporal, los eventos sucedidos con una fecha con el tiempo cronológico de la "construcción" del pasado de Anterior.

2  
a. El transcurrir que determina cambios fisiológicos y patológicos y el agotarse de las cosas, con una permanente y angustiosa preocupación que se evidencia en la descripción de estos cambios, además de la constante oposición entre juventud y vejez:

...este cuerpo líbrico, ese tallo estrecho, esos muslos llenos, también llevaban escondidos en una célula ahora minúscula, el cincec del tiempo. Maravilla efímera, ¿en qué se distinguía?, al cabo de los años, de este otro cuerpo que ahora la pesaba? Cudóver al mol chorroando aceites y sudor, cuando en juventud rápida, perdida en un abrir y cerrar de ojos, capilaridad marchita, muslos que no abarcan con los partes y la rara, angustiosa permanencia sobre la tierra y una rutina elemental, siempre repetidas, exhaustas de originalidad (MAC: 154-155).

4  
a. En la captación del flujo interno de la conciencia de los personajes, es válido el tiempo subjetivo. En algunos casos se sugiere por medio de asociaciones transpuestas en simetrias:

Yo y no sólo yo, otros hombres, podríamos buscar en la brisa el perfume de otros tiempos, el aroma arrancado por el aire a otros momentos: huella, huella; lejos de mí, lejos de este mundo frío... (MAC: 59).

5  
a. Tiempo, sueño, realidad: durante el sueño no pueden transponer sus fronteras de la realidad, el tiempo del sueño, en gemelo del tiempo total de la muerte y también el recurrente intenta reconstruir lo pasado: "Parecía el hilo más tenue de la telaraña de los siglos: parecía un gemelo de la muerte: el sueño" (MAC 57). "Quería decir nada más, y en secreto se dijo que acaso el sueño podría volver a igualarlo, a reunirlos" (MAC 51).

6  
a. Tiempo mítico: Este aspecto es uno de los más originarios

implantación temporal que presenta la obra. Al jugar constantemente con el tiempo, lo puede anular, hacer que se devuelva a sí mismo y neutralizarlo junto con el espacio. Con esta anulación y al reiterar los gestos y los ritos, se crea la posibilidad de originar un nuevo tiempo: el mítico, que es trascendente y no admite los límites del presente, pasado o futuro. Puede transitar cualquier dimensión y reunir los orígenes con el presente, creando una totalidad armónica:

...medirán la velocidad con la del tiempo:  
el tiempo que inventarán para sobrevivir, para fingir la duración de una permanencia mayor sobre la tierra; el tiempo que lo cambiará según a fuerza de percibir una alteración de las y trinchera en el cuadrante del sueño; a fuerza de sentir esas imágenes de la placidez amenazada por los árboles concentrados y negros de las ruinas, el sonido del trueno, la posteridad del agua, la densidad turbonada de la lluvia, la opacidad negra del arroyo; a fuerza de escuchar con la mandíbula el ruido de los animales en el monte; a fuerza de gritar los signos del tiempo de la guerra, ruido del tiempo del oto, ruido del tiempo de la fiebre; a fuerza, en fin, de decir el tiempo, de hablar el tiempo, de poner el tiempo inexistente de un universo que no lo conoce porque nunca empezó y jamás terminará; no tuvo principio, no tendrá fin y no sabe que tú inventarás una medida del infinito, una reserva de razón:  
tu inventarás y medirás un tiempo que no existe." (MAC: 227).

D) Carlos Fuentes crea la posibilidad de un tiempo circular al unir en la parte primera y en la penúltima los elementos narrativos esenciales que se complementan: el principio de 1953 con el fin (El mito de la serpiente que se morde la cola, del ave Fénix que renace de sus cenizas). En realidad, la última intervención del 31 de octubre que por la de 1953: 31 de diciembre, que es el último día del año y es el último recordado, es un avance hacia la fecha, mientras que las dos siguientes son el recordatorio del tiempo. Esta última intervención del 31, 1953:

abril 9, marca el nacimiento de Antonio Cruz y con él la consecución del tiempo cronológico que se tocará con el instante de la muerte. Mientras el tiempo es un dimensión independiente de tiempo mítico, opera la repetición mitológica de la consecución del tiempo cronológico que, cuando, se devuelve a sí mismo. Esto se evidencia en los juegos de los tiempos verbales al finalizar la obra. "Yo maté... me maté... ni él soy yo... ni él fue él... ni yo soy los otros..." (SAGR 315).

Mito tomado por Fuentes de la religión prehispánica: "Acabada la dicha vida de los años, al principio del nuevo año... sollen hacer los de México y de toda la comarca una fiesta o serenada grande... y esta serenada de fiesta de 52 en 52 años" (Sahagún 199). Si se toma 1901, fecha en la que se celebró la fiesta de las candelas, Antonio empieza su vida pública, y 1953, fecha en que termina su vida, con la fiesta del año viejo, de 52 años. Finalmente, <sup>véase</sup> los <sup>años</sup> ~~1901-1953~~ <sup>fechas</sup> que coinciden con las de Alfonso Reyes, personaje vital para la formación del escritor Carlos Fuentes. (dice Reyes en "Matrícula 89" con Martínez 196- "Después de lo anterior que Charles Darwin también nació en 89"); propuesta definitiva del autor que opera, en la historia de la humanidad, el nacimiento de hombres más valiosos y perdidos.

### 4.3.2.3 EL NARRADOR

A continuación se analizará la función del narrador (narrador de la narración), sus modalidades y construcciones gramaticales y su relación con los personajes.

La persona que cuenta la novela no es propiamente el autor,

sino "aquí nos que dentro del texto personifica una proyección singular del autor como emisor del discurso literario".

El narrador en el sujeto de esa enunciación que presenta un libro. El es el que nos hace ver la sección por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que por eso la sea secundario, aparecer en escena. El es quien encabeza el referencial del paripetia a través del diálogo de dos personajes o lugares; una descripción "objetiva". Tenemos, pues, una cantidad de datos sobre el que deberían permitirnos captarlo, situarlo, con precisión; pero está imagen fugitiva no se deja acercar y revista constantemente máscaras contradictorias, que van desde la de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera (Todorov en Parodias, 29).

El narrador no se identifica totalmente con el autor cualquiera cuando está en primera persona, pues el yo de la enunciación instaura en el texto a un personaje que cumple el papel de relator.

El narrador, en la novela, no es una primera persona pura. No es nunca el propio autor, estrictamente hablando. No hay que confundir a Robinson con Defoe, a Marcel con Proust. Él mismo es una ficción, pero entre este pueblo de personajes ficticios, todos naturalmente en tercera persona, él es el representante del autor, su persona. No olvidemos también que es el representante del lector, exactamente el punto de vista en el cual el autor le invita a situarse para apreciar tal serie de acontecimientos, para gozar de ellos, para aprovecharlos (Rutor en Parodias, 51).

El narrador que está integrado en la historia ofrece una "visión con" lo que permite que los lectores "comprendamos su conducta como si fuera la nuestra" (Poüllón en Beristáin, 1982:117).

#### 4.3.2.3.1 PUNTOS DE VISTA

Se han denominado "puntos de vista" a los modos del relato, es decir a la manera como el narrador nos presenta sus materiales.

El autor nos hace penetrar en la unidad sujeto-mundo e intenta producir en nosotros la misma comprensión del yo de los

personajes que han precedido su creación. Cuando se intenta analizar las formas de existencia de los personajes, se ubica al lector en las distintas visiones que se tienen de ellos.

La característica de KAC es la utilización del punto de vista "voz".

La visión "voz": es así como se elige a Antonio Cruz, personaje que está en el centro del relato -nivel del yo-; no lo describe desde adentro y se entiende su conducta como si fuese la nuestra. Esa conducta, entonces, no está presentada como contemplada por un espectador imparcial, sino tal <sup>como</sup> la vive ~~en~~ el propio Antonio. Pero es necesario tener en cuenta que el predominio de la visión "voz" es evidente no sólo por la captación del protagonista, sino por cómo son comprendidos los otros personajes. Estos, en efecto, quedan una "existencia en imagen", es decir viven a través de cómo los vive el protagonista, existen en un sujeto que no son ellos mismos.

Pero esta técnica se complica al utilizarse no sólo en el nivel del yo, donde <sup>resulta evidente</sup> al entrar al discurso en primera persona ~~resulta evidente~~, sino también en los niveles del tú y del él, escritos en segunda y tercera persona.

La posición sea dentro de la tercera persona da posibilidades diferentes a las del narrador omnisciente y agrega una mentalidad distinta en el sujeto que hizo tal elección: sea en todo, remansa a la omnisciencia y por el otro participa de una subjetividad humana (Parsons: 39).

Es por ello que los personajes se nos aparecen muchas veces como delirios realmente obliquos: un mismo hecho, contemplado desde diferentes visiones, permite capturas temporales y ocasiona varios planes en el relato, sin que estos cambios se expliciten a nivel de discurso. Es así como los puntos de vista "por dentro"



o sea la helioides vestigiosas nocivas de la barrida, que aparecen en el nivel del Al (el ejemplo de *Don Al* concluye con la vacilación), a veces estas conlusiones pueden no pertenecer al narrador, sino que están incluidas en la globalidad de "visión con" del personaje. Lo original de esta obra es la utilización de los prenombrados, los cuales al ser categorías verbales, se les infunde mediante la visión "con", existencia autónoma, cuando en realidad son proyecciones "en imagen" del yo de Artemia Cruz.

La cabalgata de Artemia y Lorenzo, vivida desde el punto de vista "con" del *Al*, aparece sin transiciones ni mutación del personaje, ingresa al punto de vista "con" de Catalina, hábilmente eludida la primera persona, cuyos nombres marcan son pronominales: *contármelo y mi presencia*:

Tú, clavada desde la honda de tu memoria: tú bajada: la cabeza como el quillón, accesible a la arca del caballo y aditándole con palabras. Contármelo y tú hijo deberá sentir lo mismo que aliento feraz, humante, que sudor, como nervio, temerario, con mirada vidiosa del colirio. Las veces se perderte bajo el estuqueo de los cascos y *Al* gritará: "¿Nunca has pedido con la yegua, papá? ¿Quién te enseñó a montar? ¿eh? ¿Tú digo que no puedes con la yegua? ¿Vámonos ya?!" "Deben contármelo todo, Lorenzo, como hasta ahora, igual... igual que hasta ahora, nada debe avergonzarte si se lo cuentas a tu madre; así, así, nunca te turben en mi presencia..." (IAC: 224).

Aquí un interesante ejemplo de los saltos temporales en el relato través del punto de vista "con" del *Al*, sin que el discurso lo marque. En este pasaje se encuentran cuatro planos dentro de la narración y distintos maneja surge la ambigüedad de hechos y personajes:

- 1 Vienen más de prisa dijo *Al*. Ese fuego durará unas dos horas y luego entraron nosotros a explorar.
- 2 Nunca comprendí por qué, al llevar los cueros de mi caballo príncipe, Lorenzo llora, bajó la cabeza y perdió la noción de la mano escarada que le había sido encomendada. La

presencia de sus hombres su devoción, justo con el suficiente firme de alcanzar un objetivo y en su lugar operaría por dentro, ese planis interno por algo perdido, ese deseo de regresar y olvidarlo todo entre los brazos de Regina. Era como si la esfera inflamada del sol hubiera vencido la presencia cortana de la caballería y el rumor lejano de la ciudad; en vez de un mundo real otro, añadido, en el que sólo él y su amor tenían derecho a la vida y razón para salvarla.

3 "¿Te acuerdas de aquella casa que se llama el río como un brazo de piedra?"

4 La contempló de nuevo, deseando besarla, temiendo despertarla, porque de que contemplarla ya la hacía suya; sólo un hombre en dicha posición de todas las imágenes secretas de Regina y uno hombre la puse y fama, concurrió a ella. Al contemplarla, se contemplaba a sí mismo (MAC 73).

En el margen de la cita se ha marcado con números los planes del relato: el 1) es una conversación entre Artemio y alguien con quien dialoga; el 2) introduce, sin que cambie la paroxisa gramatical del discurso, en la interioridad de Artemio, lo cual posibilita los planes 3 y 4) donde se introduce un fragmento de conversación por él, entre comillas que tuvo Regina con Artemio y el último en una escena entre ambos. Bateña la dificultad: al no haber cambio en el discurso, se dificulta deliberadamente la inmediata captación de estos desplazamientos.

### 4.1.3 EL LENGUAJE

El significado de un texto se da a través del uso de las palabras que adquieren sentido tanto por sus relaciones sintagmáticas como por las paradigmáticas. Todas las posibilidades que posee el lenguaje son utilizadas por el escritor para hacernos participar de sus vivencias y experiencias y por medio de algunas recursos que sólo adquieren significación después de tomar en cuenta la situación en la que se usan: así, un galicismo aparentemente incoherente, adquiere sentido cuando se sabe que en un momento interior, como el que aquí se ha

comentado.

El significado total del discurso es el resultado de todo un proceso de significación cuyo desarrollo consiste en la utilización de la red que vincula entre sí todos los significados y los significantes fonéticos, morfológicos, sintácticos, semánticos y situacionales; todos se van engarzando en una relación de asuntos o motivos que dan posteriormente el tema de la obra.

Tanto el emisor como el receptor realizan una operación que consiste en la producción de un mensaje. Las novelas de Fuentes se formulan a través de un nuevo y vasto territorio verbal, ganado con un lenguaje que el hombre hispanoamericano, con excepciones, había sentido como ajeno, como el lenguaje de los conquistadores, de los señores o de los académicos. En ese territorio, sobre ese mismo lenguaje recuperado en la literatura moderna, espera Fuentes constituir la identidad americana.

La conquista de un lenguaje americano, en consecuencia, venía a significar el rechazo de la tradición racionalista europea y la instauración de una renovación estética: la auténticamente americana, como había dictaminado Alejo Carpentier (*Prólogo a Fernando en Ambito*: 113).

Para Fuentes es importante revisar críticamente la tradición literaria mexicana, observar el pasado histórico desde perspectivas que permitan profundizar en la identidad nacional, esto equivale a la adquisición de un nuevo lenguaje propio sobre el que se constituya una identidad propia. Las primeras novelas de Fuentes (inclusive las buenas novelas) presuponen o declaran una convicción, que en la nueva novela hispanoamericana se ha convertido ya en una teoría del lenguaje y de la novela destinada a dotar de coherencia los esfuerzos dispersos de los

caracteres más destacados. Ejemplares como José Lezama Lima, Cabrera Infante o Cortázar manifiestan un nuevo compromiso del narrador con el lenguaje.

Continente de lexicon sagrados, Latinoamérica se siente urgida de una profanación que da voz a cuatro siglos de lenguaje desconstruido, marginal, desconocido. Esa reconstrucción del lenguaje perdido exige una diversidad de exploraciones verbales que, hoy por hoy, en uso de los signos de salud de la novela latinoamericana (Vuentes, 1969: 30).

La visión y experiencia individual que tiene el artista del mundo es el recurso utilizado por los poetas en el que predomina su subjetividad. Fuentes recupera ese yo lírico que actúa como lenguaje unificador, en un poder de transformación de los hechos; el dato autobiográfico se convierte a la poesía, su artificialidad y naturalidad sucesivas hacen indagaciones en lo que es la artificialidad y la naturalidad; su libertad para absorber neologismos, barbarismos, indigenismos, idiotismos, neologismos transforman la costumbre en el tema central del libro, realizado a nivel del idioma; su lirismo subjetivo y desvergonzadamente elemental encarna su capacidad de crueldad y de atracción, de pasar del ser humano psicológicamente verosímil, al éter y a la nada. Añádase a esto la adopción de la literatura al mundo de los sueños; en el que no debe pasar a la luz el inconsciente colectivo como a toda la humanidad. Fuentes recupera el inconsciente colectivo como lo hicieron Freud y Jung; al combinarlo con el log. avistado como:

todos ellos representan a un sistema poético de la literatura y por medio del lenguaje y de la estructura, y ya no se trata de la técnica y la psicología, crearon una convención representativa de la realidad que pretende por totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralela. Finalmente un espacio para lo real, mediante la mitad oculta, pero no por ella apenas verdadera,

2. La "línea" con el significado y la unidad del tiempo diáspora (Fuentes, 1969: 191).

Una realidad tiene que partir de una asimilación del pasado y de la historia, hecho no sencillo para los latinoamericanos. Fuentes propone una resolución de las contradicciones del pasado con el presente mediante los recursos del lenguaje:

Cervantes no sólo supera sus problemas en **Don Quijote**; lo trasciende y supera sus contradicciones porque es el primer novelista que realiza la crítica de la creación dentro de su propia creación, **Don Quijote**. Y esta crítica de la creación es una crítica del acto mismo de la lectura (Fuentes 1976: 32-33).

Consciente de la polivalencia de lo real, Fuentes no puede sino negar la unicidad de la literatura y la legitimidad del **realismo**; debe concluir que la literatura crea la realidad, o la modifica, o la enriquece: "Nueva realidad de papel, la literatura dice las cosas del mundo pero en ella misma una nueva cosa en el mundo" (Fuentes, 1976:33).

Esta preocupación por crear un lenguaje auténtico e independiente se realiza en MAC al asumir una actitud de análisis de sí mismo, de tal manera que se crea un metalenguaje: "Mira aprende a tu hija. Nuestra hija. Qué difícil, qué inútil pronombre. Nuestra..." (MAC 28). "Oh, qué bombardos de signos, de palabras, de estímulos para mi oído cansado; oh qué lenguaje sin lenguaje..." (MAC 119). La referencia al uso de los pronombres y su valor como categoría vacía aparece clara, además de mencionarse, en otro caso, la "inutilidad" de las palabras, cuando su significado no corresponde a la realidad vivida.

Al analizar la novela y revisar los epígrafos, se puede apreciar, como bien lo observan Rufino y Calabrozo quienes remiten al plano de la superestructura, que, cada uno de ellos

(epígrafes) hace referencia a ciertos aspectos fundamentales de la obra. (Vid. Ref. 114-115).

#### 4.2.3.1 Epígrafes de MAC

"Préméditation de la mort est préméditation de liberté" aparece también en boca de Laura y alude al sentido que el él adquiere en cuanto a la problemática de la libertad y a la única posibilidad de escapar y trascender la contingencia.

"Hombres que salís al suelo/ por una cuna de hielo/ y por un sepulcro entráis,/ ved cómo representáis...", plantea la inevitabilidad de la unión de los opuestos que conduce fatalmente al enfrentamiento con las dualidades: predestinación-libertad; sacrificio-muerte; él atemporal-yo cronológico e histórico.

"Moi seul, je sais ce que j'aurais pu faire... Pour les autres, je ne suis tout qu'un peut-être". Separa al él del ellos. El él podrá ser de carácter opcional del yo que le permitirá asumir la otra parte de su vida y optar por lo no elegido, mientras ellos, los otros, no podrán alcanzar esta posibilidad.

"...de mí de EL y de nosotros tres, ¡siempre tres!...". Se refiere a la estructura de la obra y a sus tres niveles.

"No vale nada la vida; la vida no vale nada". ("Camino de Guanajuato" de José Alfredo Jiménez, único epígrafe que no tiene fuente). Nihilismo del mexicano que en otras palabras es "En México todo nos vale madre".

Los epígrafes insertan un segundo sistema de significación y sirven a una reflexión sobre los contenidos y la estructura de la obra.

4.3.3.2 RELACIONES ENTRE CONTENIDOS QUE DETERMINAN LA  
SUPRAESTRUCTURA

Estos contenidos suprainformacionales que el lector debe captar en el lector, muchas veces son evidentes e inmediatamente perceptibles. Así como todos los nombres de los personajes tienen relación con su caracterización: Artemio, nombre de familia vulgar popular, es en el calendario litúrgico en general romano, que "chaqueos" y es abreviado por vencer al Dios cristiano, Zapal (maguidad), el teniente que quiere comprender a Artemio; y los nombres que tienen carga semántica positiva: Regina (Reina), Laura (esposa la reina de Belcanto), Lorenzo (obrero anarquista que aparece sacrificado en Los Juergas conacionales). La elección de los nombres de una personajes son determinaciones del escritor que configuran los temas de la novela:

Mi amigo, el crítico inglés Steven Boly, lo llama (a Artemio) "el chingón arcaico" y en ese sentido pertenece, en efecto, a la familia del Barón de Munggen y al ciudadano Kuno. Pero el propio Boly propone una identificación más audaz, y acaso más inconsciente de mi parte. Boly llama su atención sobre la similitud fonética de Bernabé Cortés, Artemio Cruz, las carreras de caballos comienzan en Veracruz, Parraman los naves de su pasado, Violan a Marina Regina, Soledad a Dornal Macleanama. Y se casan con Catalina. Le juro que a mí nunca me me ocurrió esto, pero voy a creer desde ahora en estructuras automáticas y desplazamientos transitorios del trabajo crítico. Al trabajo material (Puentes en América: 27).

Los nombres propios como símbolos son obviamente una constante en las novelas de Fuentes: "intentaré descifrar el lenguaje místico de los nombres/ lucharé sin descanso contra la desmemoria/ escribiré con inconsciencia. Por lo tanto, me transformaré siendo el mismo." (Español Menor: 305).

Las relaciones entre los contenidos de los niveles 1ª y 6ª permiten establecer auténticas correlaciones que concuerpan al

sistema de categorización de la reintegración en el como el el tiempo en metáforas las experiencias vividas por el el de la una de las cuales fue una opción y una transición. Esa incorporación al sistema por la acción frente del lenguaje, luego el el muestra una opción que finalmente el permitirá el acceso a la libertad opcional. De esta manera se determinan correlaciones de los significados del el y del el en algunos casos para complementarse y en otros casos para oponerse en la dualidad: transición que en el aspecto social marcará el fincero revolucionario y libertad opcional que logrará en la acción el auténtico valor de la latinoamericana.

Aquí, una vez enunciadas en el nivel del el, sitúndose en su "futuro en el pasado", todas las acciones que marcan el derrotero de Arrieta (personaje que no puede entender como el destino de México): acciones que significan el enriquecimiento a expensas de los intereses del pueblo, la entrega a empresas americanas, el manejo ficticio del mundo de valores, se verá la concepción de estas acciones en el nivel del el donde sin necesidad de generalizaciones o abstracciones, la narración de detalles y actitudes lo expresa claramente:

Beindaron y el gordo dijo que el mundo se divide en chingones y pendejos y que hay que escoger ya. También dijo que sería una lástima que el diputado él no hubiera escogido a tiempo porque ellos eran muy sencillos, muy buenos sencillos y les daban a todos la oportunidad de escoger, nada más que no todos eran tan vivos como el diputado. Les daba por sentarse muy machos y luego se levantaban en brazos, cuando era tan fácil cambiar de lugar y mantener del buen lado (MAC: 129).

En algunos casos la correlación entre contenidos del mismo nivel el en el el se efectúa mediante metáforas que ayudan a esta "otra realidad". De otra manera no podría ocurrir en esta



obra, puesto que la alusión a los personajes simbólicos sólo funciona en el nivel del yo por su presencia en las contribuciones indirectas.

Al coincidir algunas metáforas de la sección IV, en el nivel del yo, el yo alude a los días vividos por el él y no evidencian tal cosa correspondiente anteriormente mencionada. Véase algunas de las realidades correspondientes por estas metáforas: "amor de una bella bruja" y "pérdida de las sabanas verdes" son referencias a cualquiera de las mujeres amadas por Artemio; "melancolía del sol y del desierto" es la huida del él a través del campo de batalla; "huida de las sables y la prisión", es su cobardía al querer salvarse para Rodina; "juventud de las caballos negras" es una metáfora visual, pues se apoya en el símbolo que corresponde a Lorenzo y a ambas mujeres en su vida joven; "vejez de la playa abandonada" es Artemio excluido del amor joven de Lilia y Xavier; "encuentro del cobre y la estampilla extranjera" es la carta donde Lorenzo relata su participación en la revolución española y cuenta la otra mitad del destino de su padre; "resquebraja del incienso" es la traición atendida mediante un símbolo, el incienso; "dolor de la tierra roja" expresa la frustración popular ante las sucesivas luchas intestinas en México; "Lorenzo del patio en la tarde" es el recuerdo del amor contenido de Catalina por Artemio.

Finalmente, dentro del juego trágico de Rodina a través del lenguaje, que ya se lo conoce desde los días conmemorados, resquebraja una de "Pero he aquí que en las tierras lejanas de Pandirina, unos hombres vestidos de piel tomaron el poder y

reclamaron a su vez la "Trigésimo y Triagésimo Trigésimo Trigésimo" (1999) refiriéndose, con toda la libertad que hay al "impulso" de la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas.

En MAC el nivel del AL suscitaba un carácter por sí, carácter que denuncia el fracaso de Aca y todas las revoluciones por la inutilidad de las medidas sociales aparentes debido a la corrupción de los principios fundamentales en quienes están encargados de dirigir y por el descrédito en que han caído los demás (no me cabe en esta línea, la opinión de la Dra. Helena Domitila quien afirma que los revolucionarios que eligen la Revolución Mexicana de 1910 como tema, son los únicos en desarrollar una crítica mordaz, algunos la tachan de reaccionaria, a diferencia de los historiadores, V. Jesús Silva Herzog, Enrique Florescano y Enrique Krauze quienes no convierten en apologías del sistema).

La ironía se agudiza la valoración negativa de estas últimas revoluciones, erigiendo a Asteris como un símbolo.

El presidente municipal se cubrió a un completo y lo presentó y lo elogió y él aceptó una postulación para diputado federal, arreglada meses antes en Puebla y en México con el gobierno que reconocía sus méritos revolucionarios, un buen ejemplo al retirarse del ejército para cumplir los postulados de la reforma agraria y sus excelentes servicios al cumplir la ausencia de autoridad en la comarca, instaurando por su cuenta y riesgo el orden... (MAC: 109).

En el nivel del AL, en cambio Antonio puede elegir libremente las opiniones no censuradas realmente por el AL, rechazando y reafirmando la posibilidad de liberarse definitivamente de la dependencia sin tiempo mediante la unión con la tierra misma a la que pertenecen. Los demás, ellos que recibirán un

trabaja, no sólo que él lo llame y no despartarán. Sólo el 14  
podrá tener la herencia intemporal y verdadera de la tradición  
ancestral y étnica.

Elaborará la tierra,

se verá estirar esos rostros que conociste en Seneca y en  
Chibcha, en un día visto dormidos, aguantándose, y el  
siguiente, concurriendo, acordando sus luchas sin razones  
ni paliativos.

Elaborará sentir y no lo temerá ya porque no lo verá; pero  
dirán a los demás que lo temen; temen la falsa tranquilidad  
que les da, como la conciencia ficticia. Lo celebrará  
sóbria, lo sentirá conmovido, como una injusticia que ni  
significa nada que lo sea.

aceptará la decadencia, la decadencia que conquistante  
para ellos, la decadencia, la danza graciosa al yelmo Astorico  
Cruz porque los hizo gente responsable, lo danza graciosa  
porque no se conforma con vivir y morir en una charca de  
agua; lo danza gracioso porque halló a juzgar la vida; lo  
justificarán porque ellos ya se tendrán la justificación;  
ellos ya se podrán invocar los batallas y los ídolos, como  
él, y encudarse detrás de ellos para justificar la rapta en  
nombre de la revolución y el engrandecimiento propio en  
nombre del engrandecimiento de la revolución; pensarán y se  
acordarán: ¿qué justificación van a encontrar ellos? (EAC:  
276).

Novamente la ironía define la herencia que el caudillo deja  
a sus hombres. Se establece entonces la correlación  
supraestructural de los contenidos significacionales del 14 y del  
15, con lo cual se determina la salvación del 14 que no alude a  
ese contexto social, sino ~~al futuro~~ ~~otra historia futura~~ <sup>(a él le temen S.H.)</sup>  
~~guerra,~~  
guerra, sea más esperanzadora.

## EL CONTEXTO DE LA NOVELA

Una primera acepción de contexto, analizada en el capítulo anterior, denominada "contexto interno" (Véase, DUBO, 58), define la relación que se establece entre un elemento del texto con los demás. El contexto interno permite conocer las relaciones interiores que se establecen en la obra literaria. Las significadas de palabras, de expresiones con oraciones, de párrafos con párrafos, de capítulos con capítulos. En este contexto se observa la disposición de los elementos lingüísticos dentro de una obra literaria.

El mismo término "contexto" tiene otra significación: "equivale a la experiencia vivida en lingüística"; es decir "El contexto no es sólo el contorno lingüístico, sino que también recibe este nombre el contorno discursivo de producción (Niquel, su Derivación), que es más amplio y abarca el conjunto de las otras obras del autor, el conjunto de signos de las otras partes (socioculturales), el contorno que amarra la situación pragmática del hablante" (Beristáin, 1985: 112).

Contexto, entonces, sirve también para designar elementos externos al texto. El contexto incluye, de acuerdo con la proposición anterior, la producción literaria del autor y las diversas expresiones artísticas e intelectuales de la época y la experiencia, concreta histórico-social, del autor.

La narración no puede, en sí misma, recibir su sentido sino del mundo que la rodea; más allá del nivel intratextual se conecta al mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relativos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, acontecimientos, etc.). Así como la lingüística se detiene en la forma, el análisis del relato se detiene en el discurso: inmediatamente después hay

que haber sido investigada. La investigación conoce que tipo de  
lecturas que ya ha postulado, así no explorada, con el  
nombre de *lingüística* (Barthes 17).

Así las cosas, la obra literaria también ha sido estudiada en  
relación con los contextos históricos y sociales. Incluso se ha  
planteado como un procedimiento particular para el análisis y  
valoración del hecho literario: "Los métodos de estudio de la  
literatura más extendidos y florecientes se precisan de su  
marco, de un medio ambiente, de sus causas externas" (Mellick-  
Warren 88).

Sin embargo, la limitación de un método de análisis de tal  
naturaleza puede, como puede aparecer en cualquier aplicación  
lógica, de empobrecimiento sobre y parcialidad: "aunque el  
estudio contextualizado puede encaminarse simplemente a  
interpretar la literatura a la luz de su contexto social y de sus  
antecedentes, en la mayoría de los casos se convierte en  
explicación causal" (Mellick-Warren 89).

El análisis y el estudio de las circunstancias sociales e  
históricas desde se ha producido una obra literaria, contribuye a  
una mayor comprensión de su estructura, composición, visión del  
mundo e ideología. Los factores externos del mundo circundante  
del autor necesariamente determinan y marcan la conformación de  
un texto literario. Los condicionamientos sociales y  
políticos constituyen complementos inevitables para crear  
diferentes niveles de significación de la literatura.

La relación que el texto guarda con la realidad en que fue  
inscrito, no da (...) a través de una serie de momentos en  
que el análisis contextual orienta el estudio a  
relacionarlo con su contexto amplio que abarca la tradición  
literaria que priva en la época del autor, respecto de la  
cual este puede plantearse una crítica si no responde a ciertos  
convenciones de la poética vigente, cuando en cambio otras

nuevos y que abarca también los planes y los criterios sociales con las ideologías que en ellos pivota, el grado de desarrollo científico y técnico, etc." (Perinián, 1982: 127).

En este planteamiento se observa la actitud del autor frente a los textos literarios existentes, los cuales a su vez propician la búsqueda de nuevas contribuciones. Esta circunstancia "implica un rechazo de expresiones convencionales implícitas, por supuesto, un problema social e ideológico. "Tal mano de referencia puede manifestarse en la adhesión del narrador a la ideología de una clase social u otra; puede estar presente en el mensaje que la totalidad del texto comunica, más allá de la "anécdota" (Perinián, 1982: 127).

Desconfiar de poder explicar el sentido de la obra con la sola descripción de estructuras inmediatas, y ser conscientes de esas estructuras sobre un nuevo nivel de reflexión en el funcionamiento literario. No se trata de despreciar todo el trabajo estructuralista, sino de reinterpretarlo y de modificarlo con la ayuda de una mejor comprensión de los factores contextuales (José Domínguez en Mayoral, 119).

#### 5.1 CONTEXTO GENERAL DE LA NOVELA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

En los años 60 tuvo lugar el surgimiento de lo que se ha dado en llamar el "boom" de la novela hispanoamericana. A este éxito y difusión sin precedente contribuyeron, por un lado, la indudable calidad artística de una serie de novelistas que ejercieron un efecto en un lapso de tiempo muy cercano, y un no menos importante apoyo editorial, sustentado por una publicidad que extendió el conocimiento de los nuevos escritores fuera de sus fronteras, y cuyo inicio puede cifrarse con la concesión del premio Biblioteca Breve de la editorial española Seix Barral, a La ciudad y los perros de Vargas Llosa en 1962.

Se han debatido, por parte de las críticas, los problemas conceptuales - el número de autores que se pueden considerar incluidos dentro de este grupo, así como el momento en que se puede decir que comienza y termina el es que ha terminado - el "boom". Lo que sí parece haberse generalizado indistinto en la inapropiedad de este término para definir lo que realmente constituyó una importantísima y lentamente gestada renovación en el terreno de las letras hispanoamericanas.

Los primeros signos de tal renovación comienzan a percibirse ya desde las décadas iniciales del siglo XX, cuando una serie de escritores jóvenes empieza a distinguirse de los moldes del uso de la narrativa de la época. La novela llamada "regionalista" o "indigenista" - que en una discusión distinta, de tono racial, se desarrolló en México de la llamada "novela de la Revolución" - suponía un modelo de relato de corte realista, que pretendía dar una completa panorámica de las realidades locales de cada escritor.

Al autor le importaba mucho más el mensaje de la novela que su elaboración artística, lo cual hacía caer a menudo a este tipo de obras en moldes maniqueístas (sobre todo en el caso de la novela indigenista), o en un afán didáctico demasiado evidente.

Maes consideraba mediana a los escritores que expresaban directamente intereses de clase en su obra, pues la "compromiso inmediato de intereses académicos y políticos en literatura transformó a Cuba en ideología y por lo tanto en este caso (Guinard: 25)

Esta corriente decayó con algunas variaciones, dependiendo del país, en el terreno de la novelística hispanoamericana hasta aproximadamente, los años cuarenta. Ya en la década anterior

habían surgido algunas polémicas que más de forma callada y sin ningún tipo de apoyo crítico oficial, habían comenzado a dejar huellas en el espíritu del movimiento de una nueva sensibilidad. Miguel Ángel Asturias con *Legendas de Guatemala* (1939), Alvaro Caviglia con *Érase Yocumán* (1941), Jorge Icaza *Percepción* con *Historia Nacional de la Lengua* (1935), marcan en la década de los treinta el inicio de un desarrollo de una realidad documental, que se profundizará en los dos decenios siguientes merced a la aparición de una serie de obras que surgen ya en ruptura con el regionalismo. Se pueden señalar, entre otras, *El señor presidente* (1946) y *Memorias de un día* de Miguel Ángel Asturias, *El reino de este mundo* de Carpentier, *Al filo del agua* (1947) de Yáñez, y ya en los 50, *El llano en llamas* (1953) y *Reina Bárbara* (1955) de Balle, *Carta al papá* (1956) de Spota, y las primeras obras de los autores "consecrados" del "boom", como Carlos Fuentes que en 1954 publica su volumen de cuentos *Los días empulgados* y cuatro años más tarde su primera gran novela, *La región más transparente*.

Este lento proceso de consecución viene marcado por un desplazamiento de la temática narrativa desde el "exterior" al "interior" del hombre, en un rechazo del localismo anterior en favor de una conciencia universalidad que aspiere la incomplejidad del mundo y en un afán postcolonialista por hacer de la novela una obra de arte, para lo cual se llaman a experimentar técnicas que constituirán toda una novedad para la estética de comienzos de siglo, la ruptura con la generación anterior, aunque generada a lo largo al menos de dos décadas, fue



La novela empieza a ser gran novela (Ezra, Kipling, Joyce, ...) cuando deja de perseguirse a una novela, un decir cuando arriba de una novelística rebasa esa novelística, engendrada con un diálogo largo, una novelística poética, nueva, diferente a las nuevas formas, dotada de medios de indagación y exploración que pueden plantearse en logros profundos. Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por haber exclamado al lector: ¡Esta no es una novela! (Carson Cuenter en Bagnara: 1961)

Así no llegó a los años cincuenta en que dos hitos importantes: la entrega del premio "Biblioteca Breve" a Margarida, en 1962, y la publicación de *Siglo años de soledad*, de García Márquez en 1967 provocaron el nacimiento de una "boom" que no fue más que la punta del iceberg y el empalme editorial de una realidad que ya se estaba gestando tiempo atrás. A partir de entonces, y aunque las décadas posteriores no han visto la aparición de obras de tanta categoría como las de la "década dorada" de los 60, la producción novelística ha continuado en un primer plano de la actualidad internacional, debido en parte a la aparición de jóvenes valores que, con ciertos matices, continúan la labor de los "consecrados", y en parte a que estos últimos han continuado publicando obras de indudable interés y calidad.

Entre los factores de índole externa, cabe destacar el ambiente creado en el período de entreguerras y la conclusión de la Segunda Guerra Mundial. La pérdida del optimismo, de la confianza en el progreso y del derrumbamiento del etnocentrismo europeo, hacen que los intelectuales hispanoamericanos, tomen conciencia de no pertenecer a una sola cultura que ya no puede considerarse "constante", sino integrada dentro de la vasta multiplicidad de culturas humanas. En 1927 el filósofo y

encarnada Alfonso Reyes, que tanta influencia había de ejercer en la joven generación. Describió el final de un complejo de inferioridad del americano con respecto al europeo, y reclamaba para él un sitio en el mundo:

Y ahora ya llega ante el tribunal de ponderaciones internacionales que me encuebra, reconquistan el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto se habilitaría a contar con nosotros (Alfonso Reyes en Martínez: 292).

Se vuelven los ojos hacia el ser del país y su ambiente con intención de definirlos y de llegar a su esencia, pero no con un afán localista, como habían hecho los escritores anteriores, sino con la intención de estudiar el "alma nacional" como una parte más del ser universal. Especial relevancia alcanzó esta tendencia en México donde, principalmente a partir del año 1924, fecha de aparición de *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos, se abre la amplia corriente de intranquiedad denominada "filosofía de lo mexicano". Las especulaciones generadas en este ámbito dominan el panorama cultural del país en los años cincuenta y, justamente al comienzo de la década, se publica la obra que más influjo habría de ejercer en años sucesivos: *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, quien intenta llegar a una definición del mexicano acudiendo a un hito, a un paradigma mítico. Los jóvenes escritores del momento como Juan José Arreola, José Revueltas, Vicente Leñero, Rosario Castellanos y Alicia Jurado, en tiempo que se hacen eco de las nuevas tendencias narrativas, incorporando a un novelatismo buena parte de las tesis expuestas por Paz. Obras como *La región más transparente* (1958) o *MAC* (1962) deben mucho a las ideas

Sustentadas en este libro.

No menos importante es la actitud política que van a adoptar en su mayoría estos intelectuales, ante la conclusión de la Segunda Guerra Mundial con la división del mundo en dos bloques antagónicos, genera una reorientación del dominio norteamericano sobre las miras del continente que lleguen a adquirir una total dependencia del poderoso vecino del norte. Esta forma de neocolonialismo, con la evidente merma en la capacidad de autogobierno de las repúblicas latinoamericanas, regidas en su mayoría por "personas de confianza" de Washington, propició el desahucio que los intelectuales experimentaron tras la revolución cubana de 1949, en la que venían una posibilidad de liberar a América Latina del yugo imperialista. Todos ellos se dedicaron a propagar los lares de la Revolución, lo cual contribuyó a aglutinar a estos jóvenes intelectuales en torno a una causa común.

Este activismo político es también de suma importancia a la hora de tener en cuenta la producción novelística de estos escritores, en cuyas páginas es frecuente hallar abundantes críticas a la sociedad de consumo propagada por los norteamericanos, y una defensa de la causa revolucionaria que puede aparecer de forma más o menos manifiesta.

El escritor uruguayo se convierte en crítico de la sociedad precisamente a causa de la relación dialéctica entre la actividad artística y los valores sociales, los individuos, las instituciones y la sociedad (Swingwood 25).

El siglo XX veinte también a la creación de grandes núcleos urbanos, agitados de la incesante migración desde el campo a la ciudad. Ciudades como Buenos Aires o México D.F. no convierten

en grandes manzanas urbanísticas en las que se vivían grupos humanos muy variados de procedencias distintas. La ciudad adquiere así especial protagonismo en la narrativa contemporánea. Los escritores comienzan a contemplarla como el paradigma del caos y tratan de penetrar en sus complejidades para mostrar un panorama, en general dominado por la soledad y la incomunicación. De estas grandes urbes, destacan, por su especial relevancia, Adán Bonnaventura (1949) de Leopoldo Méndez y La región más transparente (1952) de Carlos Fuentes, que supuso una introducción en la vida estética del México de la época.

quiso para él un espacio urbano que naciese de cintura lateral a mi idea expansiva, informal, de la literatura. La ciudad de México es mi ciudad imaginaria. La muralla medieval que ciñe el expansionismo barroco, renacentista (Fuentes en Ambitos 94).

La lectura e influencia de autores extranjeros señalados anteriormente, también constituyeron un punto decisivo en la nueva estética narrativa. Con Joyce entra en hispanoamérica todo el mundo del monólogo interior, que Kafka profundiza en un intento de penetrar en el alma del hombre contemporáneo.

#### CUADRO CRONOLÓGICO

##### EMPLEO DEL MONÓLOGO INTERIOR

- 1891 M. Berden: Le Jardin de Bernice
- 1895 A. Cider: Préludes
- 1896 Marcel Schwob: Le Livre de Monelle
- 1907 Henry James: The Ambassadors
- 1910 R. M. Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids  
Bridger (Los apuntes de M. L. B.)
- 1912 Kafka: Le Peñon (La madriguera)
- 1913-1920 M. Proust: A la recherche du temps perdu
- 1914 Miguel de Unamuno: Niebla
- 1922 James Joyce: Ulysses
- 1925 A. Cider: Les Furs Monnayeurs (Los monederos fainos)
- 1925 Virginia Woolf: Mrs Dalloway
- 1927 Juan Ramón Jiménez: Manhatan Transparence

- 1929 Aldous Huxley: Point to point  
 1929 William Faulkner: The sound and the fury  
 1929 Robert Muntz: Le parti de Mère chez Rigodonhoffen (Nº  
 1929 1932 William Faulkner: An I drink (Mientras agonizo)  
 1930 1936 Jhon Dee Parson: The 42nd parallel y The big money  
 1931 Victoria Malet: The secret  
 1933 Ferdinand de Saussure: Le Cours de Linguistique Générale  
 1934 Albert Camus: La Peste  
 1939 Nathalie Sarraute: Tropismes  
 1939 Samuel Beckett: Murphy  
 1942 Albert Camus: L'Étranger  
 1945 Jean Paul Sartre: La Nausea  
 1947 Malcolm Lowry: Under the Volcano  
 1948 Nathalie Sarraute: Portrait de ma jeunesse  
 1947 Samuel Beckett: Kellyar  
 1950 A. Robbe-Grillet: Les Gommes (La doble muerte del  
 Pruf. Dupont)  
 1954 M. Butor: Épisode de Milan  
 1957 A. Robbe-Grillet: La Jalousie (La colonial)  
 1957 M. Butor: La modification  
 1957-1960 Lawrence Ferlinghetti: Le Quatuor d'Alexandrie  
 1959 Claude Ollier: La Mince en scène  
 1959 A. Robbe-Grillet: Dans le labrynth  
 1959 Nathalie Sarraute: Le planétarium  
 1959 Claude Mauriac: Le dîner en ville  
 1960 Claude Simon: Le Pont des Flandres  
 1961 Samuel Beckett: Comment c'est  
 1962 Claude Simon: Le Raisin  
 1964 Robert Pinget: Quelqu'un  
 1966 Philippe Sollers: Deux  
 1966 Jean Thibaudon: Quartier

(Albórcs 307-309)

En México, algunos antecedentes podrían ser: Mauricio Magdonale, El campesino, 1927, Mariano Azuela, con su trilogía: La malhera, 1923, El desquile, 1925 y sobre todo La Lucha Armada, 1932, en las que hay aspectos característicos de la nueva novela: el desmoronamiento de comunidades valerosas rurales en un ambiente urbano (desde el hombre del campo descubre la imposibilidad de adaptarse a entornos urbanos rurales y "modernizados"), desfases temporales, causas ontológicas y empleo del flujo psíquico. También, José Revueltas, con su afán de realizar una novela crítica a partir del hecho de los cuarenta, 1927.

Asimismo, con muy destacable el influjo de la novelística norteamericana, especialmente la de John Dos Passos, con su técnica del tiempo y los personajes múltiples y, sobre todo, la de William Faulkner.

Todos estos son factores de fondo histórica, ideológica y literaria, que marcan el contexto de nacimiento y el período de esta nueva generación de novelistas, y que encuentran su proyección en la obra desarrollada por ellos, en la cual es posible advertir algunas notas comunes que les otorgan una relativa homogeneidad.

La mencionada reacción contra la forma novelística de principios de siglo apunta a los jóvenes escritores a experimentar con las leyes del género y a romper la organización común de las categorías del relato lineal. En sus obras resulta frecuente el desaparición del tradicional narrador omnisciente, en favor de un perspectivismo que permite contemplar la historia o los personajes desde distintos puntos de vista.

el nosotros de la novela actual no es un estrecho canon decimonónico (personajes, trama, linealidad) sino un horizonte muy ancho en el que dialogan no sólo personajes sino, como quisiera Voltaire y Proust, civilizaciones, tiempos históricos abigarrados, clases sociales, figuras sin barreras y sin definiciones psicológicas, lenguajes. La autobiografía, dentro de este horizonte, es un nuevo punto de referencia mínimo. Tienen también parte de su propia subjetividad, pero resulta que cada una parte de nuestra personalidad. La subjetividad es nuestra, pero la colectividad también (Cortázar, *Escritos en Ambigua* 99).

Se rompen también los límites entre los géneros tradicionales: entre los géneros literarios, y la novela se deja penetrar por la poesía y el ensayo. En este último caso, resulta muy frecuente que en las obras actuales los novelistas ofrecen

En resumen, de la realidad circundante o de sus ideas, relaciones, intenciones o intencionalidades, a través de personajes, o inclusive mediante procedimientos distintos del aprendizaje, interrelacionados en el desarrollo del argumento.

Respecto a quienes han tratado de literatura de "realismo" estos autores se definen a sí mismos como "realistas", aunque con un concepto de "realidad" que va mucho más allá de la concepción tradicional del término. Se trata de autores no solamente aquellos que el hombre puede percibir de forma empírica, sino también la realidad de su ser e identidad presunta, que abarcan desde los procesos inconscientes de la psique hasta los mitos del Arca cultural de la que forman parte y que siguen aún vivos en el pensamiento del hombre hispanoamericano de hoy. La referencia a la "realidad" que llevan a cabo autores de la talla de Carpentier o García Márquez, no es entendida por ellos más que como una forma de captar la realidad del continente, difícilmente perceptible para el espíritu racionalista europeo. El empleo del mito supone también una forma de reacción contra el mundo "científico" que ha dominado la época contemporánea y cuyo fracaso a estas alturas parece evidente. Su utilización como materia literaria es algo ya palpable en los grandes autores europeos y norteamericanos del siglo XX, y en la América Latina se convirtió en un vehículo ideal para tratar los temas relativos a la identidad del hombre en general y del americano en particular, y para dar cuenta del fin de la confusión racionalista y de la ansiedad del hombre.

Probablemente ninguno de los novelistas hispanoamericanos de los últimos años cobren en su momento personal y literario, todas

estas circunstancias, señaladas como la obra Carlos Fuentes. Habió manejado de las antecijon editoriales "vifia buen", que quita vivir la ra de México y siempre en contacto con la alta sociedad, en a la vez uno de los más prolíficos novelistas de la actualidad y uno de los que con mayor perfección y habilidad ha experimentado con el género. Un breve novela o un biografía y a una idea, penetra con un personalidad algo más de novela.

#### V.3. CONTEXTO PARTICULAR, CARLOS FUENTES, APUNTES BIOGRÁFICOS

Carlos Manuel Fuentes Medina nació en Panamá el 11 de noviembre de 1928. (A falta de dar como lugar de nacimiento a la ciudad de México, los editores que han editado la personalidad de Fuentes, ignoran el dato anterior, Vid. Odriz 22). Su llegada al mundo en esta república centroamericana supone un dato curioso: circunstancial, ya que su padre, W. Rafael Fuentes Bailliges, ocupaba en una época el papel de Encargado de Negocios de México en la capital panameña. La infancia de Fuentes se halla profundamente marcada por los constantes traslados a que era sometido el embajador y que le llevaron en el período comprendido entre 1929 y 1943 a Montevideo, Washington, Santiago de Chile y Buenos Aires. Particular importancia en su formación va a tener su estancia en Washington entre 1934 y 1940. Carlos llega a la capital estadounidense muy joven, años de edad y habla con fluidez un castellano en inglés y emplea este idioma como su forma de expresión habitual. Sus padres, preocupados por la posible pérdida de la lengua materna, envían al joven todos los años al Colegio de Verano de México para que el muchacho no se desligue del contacto con su cultura y su país.



En 1940 el joven se va al extranjero a México, donde le  
espera un fuerte choque inicial con una cultura y un mundo que  
son muy diferentes.

Fuente es muy entusiasta para él, porque fue la primera vez que  
regresaba a su país de origen en él y ya era muy raro, muy  
curioso a los ojos de los demás, porque trata de ser  
argentino, chileno, porque se gentifica con bombachos, porque  
toma el Bikini, el Buzón, en fin (Sommerahl en Ordiz,  
33).

Empieza a estudiar en los diecisiete años en el colegio de Los  
Rosarios en la capital mexicana, y en 1949 obtiene el título de  
Bachiller en leyes que le permite ingresar en la UNAM.

México, para él era un hecho de violentos acercamientos y  
separaciones. Frente al cual la actividad no era menos  
fuerte que el trabajo (Fuentes 1972: 64)

En la temporada que vive en México, de 1944 a 1950, Fuentes  
tiene amistad con Alfonso Reyes, con quien pasa algunos periodos  
de vacaciones en Cuernavaca. Lee avidamente todo lo que sale en  
su idioma, y especialmente la literatura mexicana del momento  
(Reyes, Nove, Vázquez y Paz entre otros) y la novela extranjera de  
Ben Tauron, Huxley, Joyce, Mann o Faulkner, a la que accede por  
su conocimiento del inglés.

En esta época Fuentes es también noticia por su asistencia a  
Las Ovejas de la "alta sociedad" mexicana, de la que llega a ser  
uno de los más notables y conocidos representantes. Un grupo  
formado en su mayoría por estos "niños bien" de la noche  
capitalina, funda en julio de 1949 la sociedad secreta conocida  
por el nombre de "Bautismo", a la que se unió el joven Carlos.  
Sobre tal sociedad Fuentes escribió un artículo bajo el título  
"¿Pero usted no sabe más lo que es el Bautismo?", apareció en  
la revista Hoy el 29 de septiembre de 1949. Fuentes señala en él

las bases teóricas filosóficas de la sociedad, con especial énfasis en el rechazo del optimismo, del tiempo lineal y con una propuesta de retorno a la explotación de la interioridad humana como estado real del universo; ideas que el autor defendió a lo largo de su vida y plasmó en sus obras.

Al final de 1949 el grupo prácticamente se disuelve y Fuentes vuelve a Europa para iniciar en el Institut des Hautes Etudes Internationales de Ginebra sus estudios de posgrado. Poco antes de su partida aparece publicado en la revista *Mañana* su cuento "Fautel renais".

Esta etapa milanesa no cayó en buda en la formación de la personalidad del escritor, sino que le permitió obtener un conocimiento de la ciudad y una educación que más tarde reflejaría en sus novelas. El mismo, recordando estos años de Italia:

Todo ese mundo social mexicano, los mariachos, las plazas, las putas, de los peores burdeles de México, entre las aritméticas y las pocas aristocráticas, todo el mundo de la región más impenetrable se me ocurrió en esos años con que fui muy indisciplinado y no había más que andar de fiesta en fiesta y de borrachera en borrachera (Fuentes en Ordaz 26).

En el año de 1954 aparece en una revista mexicana de poca difusión su cuento "Pantana en jaca" y apenas después recibe el primer espaldarazo importante en su carrera literaria: Juan José Arreola funda la editorial para escritores jóvenes "Los presentados" que permite a Fuentes publicar su primera colección de cuentos: *Los diez empujados*. En 1955, al terminar sus estudios de posgrado, nos encontramos ya entregado por completo a la literatura. Junto con Emmanuel Carballido funda la *Revista Mexicana de Literatura* y dirige una columna en la sección cultural del

Oliverio Nazario

El ambiente cultural de estos años supone también un hito de importancia en la formación del escritor. La influencia de los postulados filosóficos de la posguerra (rechazo del optimismo, del tiempo lineal y con una propuesta de retorno a la exploración de la interioridad humana como matriz real del universo) comienza a hacer mella en los jóvenes, e éstos, ayudados por la obra de ciertos poetas como Leopoldo Zea o Octavio Paz, vuelven los ojos hacia el hombre y sus problemas de nacionalidad. Esto se conjuga con la penetración paulatina pero firme de la novelística anglosajona y la experimentación narrativa. Estas ideas comienzan a estar presentes con cierta fuerza en el mundo literario en el que Fuentes comienza a escribir, y se reflejan en gran medida en su primera novela que consiguió la consagración como escritor: *La región más transparente*, aparecida en 1959. Reconocido desde entonces como uno de los mejores escritores del momento, Carlos publica una año más tarde, el mismo día de su matrimonio con la actriz Rita Macedo, su segunda novela *Los humanos nacieron*.

El viaje a La Habana que efectúa en los últimos años de la década lo convierte en uno de los más activos defensores de la revolución cubana. Para preparar sus ideales viaja mucho a Hispanoamérica, y establece contacto con otros escritores del continente, como García Márquez, Carlos Fuentes, Víctor Ullauri o José Donoso, con los que inicia una estrecha amistad.

A partir de la década de los 60, Fuentes se establece durante largas temporadas en Europa, principalmente en París, y desarrolla una intensa vida social relacionándose con la alta

conciencia y la crisis de la intelectualidad mundial. Colaborador de periódicos y revista de circulación internacional, interviene de manera manifiesta en actividad política y escribe regularmente dos o más veces al día para el programa Siempre y Política. En la época de su mayor producción literaria. En pocos años hacen su aparición las novelas MAS (1962), AURA (1963), Zona Sagrada (1967), Crónica de Piel (1967) que ese mismo año recibe el premio "Biblioteca Breve" y Cuestión (1969), su libro de cuentos Contar de pingos (1964) y sus ensayos París: la revolución de Mayo (1969) y la novela hispanoamericana (1969). Obviamente es consciente en escribir profesional al mismo tiempo que trabaja como guionista y adaptador cinematográfico (Guionista para Pedro Páramo, Tiempo de morir, Los castillos, El viento, la revolución cubana y sus propias películas Aura, Los dos Elinas y Mi alma libre).

En la obra de Fuentes se percibe de forma clara la influencia de las ideologías de vanguardia de los años 60. Se trata de una época importante para el pensamiento contemporáneo, en la que comienza a vislumbrarse con nitidez un sentimiento contestatario hacia el "establishment", nacido en buena medida de la situación de pesimismo y desilusión ante lo que había dado de sí el optimismo oficial de la postguerra. Son los años iniciales del fin de guerra de Viet Nam, que denunciará definitivamente ante el mundo las aspiraciones y deseos del país que desempeña el papel de centro dominador y goberna del mundo, y que provoca la virada protesta de los Estados, que alcanzan la head-on de la renovación y la liquidación del mundo burgués. Comienzan a aflorar las comunidades hippies y beatniks, triángulo al

existencialismo y la música de los Beatles. Fondo musical de Cambio de piel no surge en el símbolo del cambio. Son los sucesos inmediatos a la gran revolución de Mayo del 68 que el propio Fuentes interpreta no como una protesta puramente local, sino como una revuelta de auténtico sentido histórico y universal.

En el terreno cultural son momentos de auge del culturalismo y de la "revolución antropológica" de Claude Lévi-Strauss. El escritor mexicano recibe la impronta de todo este ambiente, que hará su aparición en sus novelas Cambio de piel y Zona Sagrada así como en los distintos artículos y ensayos de esta época.

En la década de los 70, la fama y el prestigio internacional de Fuentes le llevan a desempeñar el puesto de embajador en París, al que accede en 1975 y que abandona en 1977, disconforme con el nombramiento del expresidente Blas Cárdenas, a quien él considera responsable de la matanza de Tlatelolco, como representante del gobierno mexicano en España. Gana premios internacionales: Venezuela (1977) y el Premio "Alfonso Reyes" (1979). En 1973 contrae nuevo matrimonio, en este caso con la periodista Silvia Lemus con la que tiene dos hijos, Carlos Rafael y Natancho, que se vienen a sumar a Cecilia, la niña habida en su anterior unión con Rita Macedo.

En esta década cultiva el teatro: Today - los gatos son pardos (1970) y El tuerto en rey. Publica los ensayos Casa con dos puertas (1970), Tiempo mexicano (1971) y Cervantes e la crítica de la lectura (1976). En el campo de la narración aparece su importante y más extensa obra, Terra Nocturna (1975) y, tres años

más tarde la crisis de la Biblia (1978). Presigue activamente su labor política, y en 1971 firma el manifiesto de los intelectuales contra el encasillamiento del poeta cubano Padilla, en lo que constituyó un primer paso abierto a la revolución cultural, hecho que le causó fuertes críticas de algunos colegas del continente. En la década de los 80 Fuentes ha desarrollado los sesenta años para sí que hasta la fecha con su misma capacidad de trabajo y su natural espíritu combativo. Desarrolla su actividad intelectual en las universidades de Princeton y Harvard. Publica: Una familia lejana (1988), un libro de cuentos Agua quemada (1987), una obra teatral Orquídeas a la luz de la luna (1988) Crucero María (1985), Crucero María (1987) y Confianza y otros relatos para viajeros (1990), edición que demostró su premura (amenaza) de no volver a publicar en México. El FCE anuncia que leerá a todo el mundo de habla hispana desde su oficial septentrional La Guayaba.

Los últimos reconocimientos importantes concedidos a su obra son: Premio Nacional de Literatura de México que se otorgó el 19 de diciembre de 1984 y el Premio de Literatura en Lengua Castellana «Miguel de Cervantes» 1987.

Fuentes trata de justificar su autoexilio aludiendo a la paz y al anonimato que encuentra para trabajar en Europa y a su necesidad de acudir a actividades culturales, muy escasas según él, en México (V. El mundo, 194-189). Esta le acarrea numerosas críticas dirigidas principalmente a su vida europea, distante del cuerpo pulsante de los problemas que contempla con una cierta perspectiva (Resumidamente en un artículo en favor de un programa ecológico para el D.F., grabado desde la placidez de sus

instalaciones en Rosvást). Su actividad política, encaminada a una férrea crítica de bloques, pero especialmente encaminada a la Administración norteamericana, le ha costado más de una prohibición de entrada en E.U.A. y una fama internacional de escritor comprometido con la denuncia de la pobreza y la opresión a que se ve sometido el Tercer Mundo. La crítica europea lo calificó de "obispo", rojo por fuera y blanco por dentro.

Sus novelas y cuentos quieren traducir ese sentimiento de inconformidad con el estado de la sociedad contemporánea, cuyo final ve cercano y necesario para generar un mundo nuevo y distinto. La nueva Utopía que propone Fuentes se basa en el "desenmascaramiento" del hombre, su liberación total de la alienación en que es sometido por los centros de poder, y el descubrimiento del valor sagrado del amor como forma suprema de realización humana. Son temas recurrentes en sus novelas los problemas de la identidad, la libertad y la constante búsqueda del hombre. Fuentes es un escritor preocupado por penetrar en la interioridad humana y, del mismo modo que gran parte de sus contemporáneos en Hispanoamérica, profundiza en el conocimiento de los mitos y los mitos de la Humanidad para llegar a los valores auténticos del hombre. El mito a varios niveles, se convierte de esta forma en uno de los elementos nucleares y estructuradores de su labor narrativa y el propio autor le otorga un papel preponderante tanto en el contexto de la novela actual como de su obra particular.

Los mitos de la fraternidad permiten que los miembros de una sociedad alguna vez unidos, acepten la autoridad, manifiestan los unos a los otros y se comportan valientemente ante los

intermedios. Entre ellas son elaboraciones verbales dirigidas para cumplir propósitos sociales concretas. En la literatura son desintermedias: son formas de la creatividad humana, y como tales la habilidad verbal más generosa que plantea una alternativa a la creación pura. Ninguna actividad, ni siquiera la comunidad más segura y diferenciada puede vivir en armonía, porque la inseguridad económica hace vivir castamente. En él existirá una demanda que no se alcanza simplemente con el pago de los impuestos. El pedimento vivirá en él, como está, porque la crisis y desaparecerá la distinción entre literatura y vida, porque la vida misma sería entonces creación conti- nua del mundo creativo (Northrop Frye, El camino crítico, Buzay, sobre el momento social de la crítica literaria) (En Archivos 19-21).

### 5.3 LA OBRA NARRATIVA DE CARLOS FUENTES

La literatura crea modelos del mundo. El procedimiento es numérico: el conocimiento del mundo a través de estereotipos de orden cognoscitivo. La cultura africa, organizada en torno a la lengua, todos los estereotipos necesarios para hablar de la realidad (en español, la etimología de palabra, son reales a partir de un estereotipo como comprensión por medio de la cual la lengua utiliza que reconoce entre otros para crear un léxico. El escritor, por su parte, da forma a una realidad entera, confiriéndole una estructura homóloga a la del mundo por él experimentado. Este modelo es heredado por la cultura que perfecciona o enriquece un patrimonio de estereotipos. A través de sus obras de Carlos Fuentes se crea un repertorio de "convenciones" indispensables para el entendimiento de una realidad, repertorio que está constituido, dentro de cada novela, por los textos anteriores incorporados de una u otra manera. Las normas sociales e históricas, que algunos críticos han llamado intertextos:

a) con la intertextualidad se entrecruzan las líneas de la filiación cultural al término de las cuales el texto se



either: según características de una herencia voluntaria... la intertextualidad apunta a la diversidad del lenguaje literario, y a las distintas distribuciones.

b) al vincularse la intertextualidad, el texto sale de su aislamiento de mensaje y se presenta como parte de un discurso desarrollado a través de lexemas, como un diálogo cuyos fragmentos son los textos, o parte de los textos, omitidos por los escritores;

c) mediante la intertextualidad, la lengua de un texto suena en parte como componente propio la lengua de un texto precedente; lo mismo ocurre con el código semántico y los diversos subcódigos de la literariedad (Serna 94-95).

Ante Julia Kristeva define la intertextualidad como la abstracción y transferencia de los otros textos, y Jacques Louis Borges dice que en los textos no hablan los escritores sino la literatura.

La lectura de un texto literario, muchas veces se enfrenta en la búsqueda a la necesidad o recomendación de tomar el texto como un objeto autónomo; esta recomendación que se hace ante la lectura de un texto de difícil comprensión, como lo son las novelas de Fuentes en un etapa de madurez, no puede retomar precisando que un texto literario es «autónomo» en la medida en que el receptor debe, para comprenderlo, hacer intervenir el mundo textual construido por él como sistema de referencia para llenar de significación las aseveraciones producidas en el texto literario. El texto literario está referido igualmente al modelo de la realidad del receptor, en la medida en que el receptor debe poner en práctica un sistema de presuposiciones para poder desarrollar una lectura coherente para él. En otras palabras, en caso de que experimente dificultades de recepción, el receptor debe poner en práctica sus interpretaciones sucesivas para comprender. En materia de consentimiento, los personajes, las representaciones simbólicas, etc. Pero el objetivo del receptor

debe ser comprendido lo que sucede en el mundo textual en las condiciones constituidas por el propio texto: constituir, en consecuencia, el mundo de manera intencional, entendida como una función imperiosa sobre la virtualidad y la realización (intención, también conceptualizada como construcción o poética de los objetos).

De esta manera intencional se verá la obra de Carlos Fuentes.

### 5.3.1 RELATOS DE JUVENTUD (1949-1953)

Carlos Fuentes hace su aparición en el escenario de las letras mexicanas con la publicación, en la revista *Mañana*, de los cuentos: titulados, "Fórmula Bucis" de interés anecdótico al igual que "Pantera en Jena". Los diez cuentos de los *Diez Compañeros (DM)* recoge un total de veintinueve cuentos de corte fantástico. La obra se publica en la editorial "Los Presentes", fundada poco antes por Juan José Arreola para dar a conocer la actividad creadora de la nueva generación de escritores. El tono general de los relatos, muy alejados del estilo realista y documental aunque ya empezaba a mostrar síntomas de agotamiento, que ya predominaba en el criterio crítico de la mayoría de narradores y críticos mexicanos, determinó que la obra fuese censurada por su "excesividad" y olvido de los problemas y realidades sociales del país. Esta crítica mostraba el desconocimiento de la personalidad del escritor y la tendencia a identificar al tono fantástico con una evasión de la realidad. Una lectura atenta demuestra que todos los relatos que componen *DM* desarrollan una honda preocupación por los problemas que aquejaban a México y al mundo en aquella época.

La crítica actual se muestra unánime al considerar libros  
relatos como el "Bocallero" de la totalidad de sus novelas de  
escritas del autor. "Chau-Mont" y "En boca de los dioses" tienen  
la preocupación por el mundo psíquico y la presencia del  
mito, mientras que la coexistencia de tiempos diferentes en el  
país, la falta de identidad propia del mexicano y el problema de  
la "extranjerización" aparecen en "Tlactecatlina, del jardín de  
Flandes". La ironía, humor del lenguaje vacío del poder  
instituido, y la crítica a la situación internacional, surgen en  
"En defensa de la Triguera", en tanto que la censura a la  
novedad de consumo o el repudio al imperialismo norteamericano  
aparecen en "El que inventó la pólvora" y en "Historia de la  
arquitectura".

En 1956 Fuentes trabaja y publica relatos en la Revista de  
la Universidad de México.

### 5.1.2 PRIMERAS NOVELAS (1953-1963)

La novela más transparente (RMT), la primera novela extensa de  
Carlos Fuentes, ve la luz en el año de 1953. Su aparición era muy  
esperada por la crítica, que ya llevaba algunos años enzarzada en  
una polémica motivada por la publicación, en distintos revistas  
de México, de varios fragmentos de su obra. Entre otras cosas, a  
la novela se le acusó de ser una auténtica copia o imitación de  
los experimentos novelescos desarrollados por autores europeos y  
americanos, y se reprochó al autor la visión negativa que ofrecía  
del país. Frente a esta recepción hostil, una gran parte de la  
crítica, principalmente extranjera, valoró esta obra como uno de  
los mayores logros artísticos conseguidos en la historia de la

narrativa mexicana. Los elementos característicos principalmente de la novela técnica que suponía, y en que se trataba realmente de la primera novela que se planteaba frontalmente el problema del México postrevolucionario, una vez superados los momentos culminantes de la novela de la Revolución y sus epígonos.

El problema político y social más importante del periodo se presentó en la contradicción entre las aspiraciones sociales de una democracia al Estado y los fundamentos de la legitimidad del sistema. Todos los gobiernos posteriores a 1940 dilataron responder los intereses de los grupos populares en nombre de los cuales ejercían el poder. Pero la primacía de los intereses de la élite industrial nacional y extranjera sobre los de los campesinos y obreros fue clara: la distribución singularmente inequitativa del ingreso (González Meyer en Carlo Villegas: 125).

RMP se inscribe en un momento cultural e ideológico de gran importancia para la literatura mexicana del siglo XX. La Revolución Mexicana, en su versión oficial, muestra ya desquite y sus logros no ponen en duda. En la época del auge de la llamada "filosofía de lo mexicano" y varias partes del relato sirven en el foro de discusión sobre distintas reducciones al problema.

Con los principios del presente capítulo, desde el punto de vista técnico y estilístico, RMP deja sentir la influencia de la nueva novela, como lo comentó el autor con Emmanuel Carballido: "Es una novela que tiene un propósito concreto: introducir en las letras mexicanas técnicas que antes no se habían empleado... Faulkner, Hemingway, Lawrence y Huxley" (Carballido: 541).

También es RMP un amplio collage en el que se van ofreciendo tramos diversos de la vida de la ciudad de México de comienzos de los cincuenta, describe principalmente la vida de la

"Luz" otra, además, como mera objeto folclórico a la clase baja cuyas peccatas por culpa rodeaban: "un poco papale de diabeta. (La clase media que, está en ascenso. En español). Sin embargo, todo este despliegue de "literaria social" se veía respaldada, ante una complejidad red de referencias míticas y mitológicas honradas, en su mayoría, en torno a la personalidad y las acciones del personaje central del relato, Iván Gineprogen, y su madre, Teófila Mochovian.

En las buenas conciencias (IPC), Fuentes parecía olvidar todo lo que había generado polémica en la anterior novela, especialmente la técnica usada, y daba a la luz un relato de estructura tradicional, acorde con las líneas maestras de la corriente realista y naturalista del siglo XIX. Esta novela, por lo menos hasta el momento, la había inspirado tanto que el autor continuaba en las moldes del relato tradicional, lo cual convierte a IPT en una de las novelas menos representativas del conjunto de la obra del escritor. También en esta obra la recepción de la novela fue muy dispar, porque las reacciones de las críticas variaron totalmente respecto a las mantenidas en EMT: mientras quienes habían estado favorablemente al primer relato extendido de Fuentes no podían ocultar su decepción, aquéllos que la habían criticado acerbamente se congratulaban del giro experimentado por el joven autor. "Intento poco afortunado de regresar al realismo tradicional" (9. Van en Cisneros: 19). Con el tiempo, su prevalencia la opinión, que está de acuerdo muy poco con el gusto del propio autor, quien elevó una dura antecritica a Inés y llegó a lamentar haber publicado la novela. (V. las declaraciones de Fuentes a Eric Rodríguez Muñoz en Cisneros y a Luis Barral).

En el momento de irse a destruir los tres relatos que debían resumirse a éste en la biblioteca que tenía proyectada (Los nombres son: La Tierra de nadie, Guadalupe Milagros y Los grandes infantes), como le cuenta a E.R. Meneses:

...un día me desperté muy temprano y en un acto de purificación total, parte de un rito también, de una ceremonia, tomé agua en el cubilete y me tomé un baño con ollas [...] También quemé algunas fotografías antiguas, pero eran tan malas (García 21).

La utilización de los arquetipos novelescos hace que ~~esta~~ IBC no olvide rápidamente y que la crítica casi no la dedique atención. La trama de un adolescente quien cumple con su antipático familia y su iniciación en los problemas de la vida tiene mucho que ver con un trasfondo autobiográfico. Algunos nombres de sus personajes como Jaime Ceballos y Lorenzo aparecerán en novelas posteriores (en "Venecia", capítulo de la última novela de Fuentes, se presenta al cafetalero Menchaca, abuelo de Arturo Cruz, diciendo que no se acuerda ni los indios ni los negros). Establece una digresión maniquea de los personajes en dos estrofas netamente definidas, con lo que Arturo pierde consistencia y credibilidad. Por último, el desenlace parece precipitado: si no queda suficientemente explicado el cambio abrupto en el pensamiento de Jaime, quien pasa, casi sin transición, de la rebeldía a la integración, Luis María coincide con estas apreciaciones y afirma:

En el fondo, Los buenos camuflados es una especie de novela ejemplar, una lección con mensaje y moraleja. Culmina justamente en su momento más flojo: el desenlace, que parece gratuito (Mora 245).

De todas formas, el autor demuestra su cultura en el manejo de los recursos técnicos del relato tradicional, e inclusive

Este es un elemento básico de la novela decimonónica, como en el determinismo ambiental el peso de la historia familiar, de la educación, repentinamente y de la sociedad tradicional de Guanajuato, influyen de manera determinante en el trazo final de Jaime. Por estas características es una novela muy leída en las aulas escolares de educación media y de bastante aceptación entre los lectores que consumen literatura.

1962 es el año de publicación de MAC. La obra fue recibida con gran expectativa por parte de los grupos intelectuales de México puesto que, tras el éxito de BMT y la decepción de LDC, había interés en conocer los resultados por los que se culminaba la narrativa de un autor que comenzaba a figurar en la nómina de los contratados. A pesar de su juventud, la novela se destacó en esta ocasión a quienes habían defendido con ahínco la primera novela de Fuentes. Las características de esta novela ya han sido comentadas por lo que no dejaré para el siguiente apartado las opiniones que los críticos dieron en su momento sobre MAC.

De forma casi simultánea, muy poco después de la publicación de MAC sale a la luz la primera edición de la novela corta Aura, obra que, en sus primeros momentos, quedó totalmente eclipsada por el éxito obtenido por la anterior. Le daban poca importancia y poca atención, y los pocos que en un principio la hicieron, tendieron por lo general, a considerarla como una "obra menor" de Carlos Fuentes, que no se hallaba a la altura de sus otras creaciones. Por otro lado, la recepción entusiasta que le dedicó un número reducido de críticos, la señala como la obra que Edgar

Alan Poe, al igual que escribir. En esta novela de 51 páginas se encuentran los temas y las preocupaciones centrales que Fuentes desarrolla, prácticamente, en la totalidad de su obra. Aparte de ella, se ha valorado su perfección formal, principalmente, en lo referente al empleo de la segunda persona narrativa, que se manifiesta invariable a lo largo del relato, así como en lo que concierne a la ausencia del autor en el mundo del personaje. A esta valoración se añade la preferencia que el propio autor ha demostrado, repetidamente, hacia la novela, a lo que afirma tener un cariño especial. En medio de una ambientación inspirada en la novela gótica, oscura, pesada que recibían, "candelabros fantasma", el relato refiere el proceso de "iniciación" de Felipe Montano, personaje que, tras salir de su mundo habitual ingresa en el viejo edificio de la calle de Poncelos y, luego de una serie de extrañas experiencias, entre las que se incluye la celebración de una Misa Negra, llega a obtener el total conocimiento de su personalidad, que se funde con el de la esencia del tiempo y de los misterios de la reencarnación. Toda la acción se encuentra acompañada de un simbolismo alusivo a la idea central de "iniciación" y "nuevo renacimiento".

### 5.2.3 PERIODO DE MADUREZ (1964-1980)

En 1964, tras un año de ausencia de la operación de LDE, se publica el segundo volumen de cuentos de Carlos Fuentes: *Epitafio de Ciego*, (EC). La obra consta de un total de siete relatos de corto realista. El título se halla inspirado en un verso del Libro de buen amor, transcritos al comienzo del texto, y en su conjunto, las narraciones incluidas marcan un cambio de estilo y,



en parte, de las preocupaciones que había alterado en las obras inmediatamente anteriores de este escritor. Fuentes, en conversación mantenida con Luján, explica que el cambio de orientación se ha debido a los intercambios y crisis culturales habidos en México en los últimos años. El país ha evolucionado hacia la industrialización, el capitalismo y la modernidad occidental, y culturalmente se ha superado la etapa de introspección y chamucamiento que hoy día los mexicanos "ya no se plantan delante de un espejo y se preguntan qué significa ser mexicano" (Hecqu 374). Ahora "el problema es ser hombre" (Ibidem).

CC es, por tanto, el golpe o llanto que separa la primera etapa de la obra narrativa de Fuentes respecto de su período de mayor madurez y fecundidad. De acuerdo con ese alejamiento de la temática localista, el autor lleva a cabo en el presente volumen un muestrario de diversos tipos humanos del país, enfrentados con los problemas de la sociedad de hoy. Por las páginas de CC destellan distintos personajes representativos de "ataques" sociales diversos: alta burguesía, comerciantes, clase media, intelectuales, clase humilde... La nota común a todos ellos es la de vivir en un mundo aparte, "niegan" a todo aquello que no sean sus problemas más inmediatos, y manteniendo una posición de indiferencia, cuando no de rechazo, ante las graves circunstancias sociales de la nación.

Entre las relaciones más destacadas del volumen sobresalen "Un alma pura" y "La muñeca reina", en las que se halla presente el tema de la nostalgia del pasado como forma de huida de un presente insatisfactorio. Por el contrario, en cuentos como

"Miedo, maravilla" y "A la sombra de la gran el más extenso del libro. Fuentes nos ofrece una invitación a los lectores de LDC: los personajes se comportan como seres estereotipos y, sobre todo en el primer caso, se establece entre ellos una división social demasiado obvia.

Zong Sarrada (ZS, 1967) es una novela que viene a demostrar como ninguna otra el interés de Fuentes por el mito como materia narrativa. El propio título de la obra es sumamente significativo y el autor explica en unas de sus declaraciones:

Me importaba mucho la zona mítica y cuando hablé de zona "sarrada" estoy estableciendo un territorio, un recinto (...) en el lugar que en todos los lugares y en el que tiene su sede el mito. (ZS, Monografía de la novela, 48).

El intento declarado del escritor por crear "un mito a partir de elementos de la realidad" (19, 49) marca el sentido y la estructura de la novela.

ZS apenas fue comprendida por la crítica. Tuvo un recibimiento mayoritariamente negativo, y en la actualidad es pocas veces objeto de estudio. A ello han contribuido varios factores: por una parte, su difícil lectura, debida a las continuas distorsiones espacio-temporales, a su estructura lineal y a la complejidad de sus referencias mitológicas, y por otra el hecho de que se le hubiese publicado pocos meses antes de Cambio de piel novela que aumentó la /confusión de la crítica. Con ZS Fuentes comienza a hacer gala de un extremo elitismo literario, de un arte para iniciados, sólo amigable a lectores de gran cultura, que se hará más evidente en las novelas siguientes.

ZS, como LDC, refiere la vida de un joven, Guillermo (Mito), y sus progresos de su evolución. Sin embargo, en esta novela la

cción se halla mucho más "inferiorizada" que en la novela precedente, debido a los desequilibrios mentales del protagonista narrador, quien relata sus experiencias centradas particularmente en su obsesiva relación con su madre, Claudia Méndez desde su propia subjetividad y desde la perspectiva de un mundo enloquecido. La figura del narrador se convierte de esta forma en el punto clave de estructuración de la materia narrativa y de la comprensión cabal de los sucesos. Mito, desde su demencia, cuenta los hechos rompiendo su lógica lineal y confundiendo continuamente distintos planos o niveles de realidad. Así, en un momento, el joven "engrandece" su propia historia y su deseo incestuoso estableciendo constantes paralelismos con la aventura edípica, que funciona contrariamente como punto de referencia mitológico en el desarrollo de la acción. Es en, por lo tanto, una narración en la que cabe observar una serie de niveles de lectura y de significado que será necesario descifrar convenientemente para llegar a su sentido último.

Pocas meses después de la publicación de *ZE*, aparece la siguiente novela extensa de Carlos Fuentes: Cambio de Piel (CP).

Al igual que sucedió prácticamente con la totalidad de las obras de este autor, su recepción crítica fue imprecisa aunque en las distintas opiniones vertidas sobre ella se encuentra un punto en común que la conecta con la anterior: la dificultad de su lectura y su excesivo intelectualismo.

En *CP* la historia o anécdota es prácticamente irrelevante y funciona tan sólo como un mero soporte para la exposición de una

horas de problemas que obsesionan al autor. Las categorías básicas del relato tradicional son casi inexistentes y la narración es suelta, en forma de un confuso mosaico de sucesos ambiguos, de intervenciones entre sueño y vigilia y de personalidades cambiantes. Fuentes no interquiere la más mínima concesión al lector, al cual, más que nunca, se convierte en co-creador de la obra.

La mínima trama de CP recoge el viaje que dos parejas intentan hacer desde México D.F. a Veracruz por carretera. La llegada a su destino no ve impedida por un misterioso personaje que los ha seguido, y que hace las veces de narrador, quien inutiliza un noche en Cholula, la mayor parte del relato se centra en las conversaciones que mantienen los protagonistas en el hotel de Cholula, las que van a poner de manifiesto aspectos de su personalidad y de su historia individual. En la parte final aparecen unos jóvenes "beatniks", que acuden en busca de uno de los viajeros: Franz, es un refugiado en México. Entre los jóvenes se halla Jakob Werner, hijo de un antiguo amor del exiliado, Hanna, y quien éste, sin embargo, no salvó de morir en el campo de concentración de Auschwitz. Los "beatniks" están aliados con el narrador y con otro de los protagonistas, Isabel, y a partir de aquí el autor propone distintos finales: 1) Gisela y Franz mueren en un accidente en la pirámide de Cholula tras una pelea entre Javier y este último, después Javier entreguó a Isabel con un golpe; 2) Franz sufre aplastado contra el lado de las pirámides; 3) Jakob mata a Franz y cumple así la venganza de su padre.

Gran parte de los diálogos y referencias argumentales se explican,

como sucedía en 29, por la particular personalidad de Freddy Lambert, el narrador que aparece a lo largo de la novela como una figura extraña, que conoce a los protagonistas y observa todos sus movimientos. En qué grado de interpretación sobre los hechos que refiere en el relato Lambert, bastante confuso. Asimismo parte de la necesidad a través de referencias directas de Elisabeth e Inabel, mientras que el relato procede de sus propias observaciones en un labor de vigilancia de los personajes. Pero su fiabilidad está constantemente poniéndose en cuestión de modo que al lector le suelta la duda acerca de la autenticidad de un relato. Así, en varias ocasiones parece no estar seguro si el mismo de lo que cuenta "Javier dice que ocurre con Inabel" (CP 442), inclusive se llega a indicar que los personajes podrían ser tan sólo producto de su imaginación "Soy Javier, Elisabeth y Elena" (CP 472). Al final de la novela, permanece la ambigüedad acerca de la veracidad de la historia referida por uno Freddy Lambert que aparece realizada en un monólogo "¿En realmente el recordar un señor que manejaba un taxi, o es una historia más que inventó Javier, como las historias repetidas de sus encuentros con una mujer que podría ser Elisabeth?" (E. R. Monreal en Sieracem 29). Los hechos aparecen sucesivamente narrados desde una situación de denuncia acerca al delirio.

Por medio de esta particular narrativa se está poniendo constantemente en duda la realidad. El narrador asume el papel de revolucionario, de dinamizador de una tranquilidad burguesa que, en ideas de Barthes, contiene las categorías de "lo real" con sus propias visiones del mundo, rechazando "lo otro", lo ajeno.

Ernesto Lombardi, profesor romano, así lo propuso en CP:

En el fondo, la novela trata la incertidumbre humana que resaca  
nos, con lo que sucede. No con el, con la realidad. (...) 25  
que viene una profunda tragedia de escribir un libro para  
decir que la única realidad que importa es Italia y se nos va  
a morir si no lo protagonizamos con más venturas, más  
apasionadas y menos apasionadas... contra la verdad (CP  
462-464).

Pero CP no se limita a cuestionar técnicamente este fenómeno,  
sino que la novela misma, en su concepción tradicional,  
desaparece como tal: "CP es una novela que no es una novela, de la  
misma manera que sus personajes pueden ser tan solo naciones y sus  
historias, apócrifas; de ahí a considerar que nuestra realidad,  
no es la realidad, y nuestra personalidad es sólo una máscara, va  
un poco ajena de asociación. Puesta en duda y relativizada en  
la vida del mundo por dos factores que, salvando las  
distancias, comparan a CP con la gran novela en lengua  
española que es El Quijote, repetidamente alagada por Carlos  
Ponter, que abre el ojo crítico del autor a la contemplación de  
una realidad subjetiva o superior al mundo objetivo. Como afirma  
Andrés C. Avellaneda: "CP no sólo dice que la única realidad que  
importa es Italia: toda su estructura, sus huesos y su carne  
forman la documera que protege tal sentencia" (Giacomini 144).  
Esto, puesta en cuestión del mundo objetivo que se debate en la  
novela, sucede una vez más en un momento de su momento de  
aparición, como se mencionó en la biografía del autor (V. 5.2).

También la historia reciente va a pesar de forma determinante  
sobre los protagonistas, quienes en buena medida van a aparecer  
como producto de las circunstancias, aunque es por ello van a  
quedar exculpados de su propia responsabilidad.

Después de una larga espera de la publicación de Quijote,

La séptima novela de Carlos Fuentes. Se trata de un relato corto, de extensión aproximada a la de Aura y que presenta una temática similar a aquella, aunque en este caso las claves interpretativas sean mucho más ambiguas y no estén al alcance del lector medio.

Por vez primera, y quizá hasta el momento, en su trayectoria narrativa, Fuentes no plantea en esta obra problemas relacionados directamente con su país, sino que los temas parecen una índole universal, abarcando del ser humano en su conjunto. El relato supone una extensa reflexión metafísica sobre la existencia del hombre, que encuentra su arranque teórico en ciertas doctrinas heréticas medicinales que se relacionan con ideas precedentes de cultura como el hinduismo o el brahmarismo. La finalidad de todo este ropaje doctrinal es plantear la confluencia de diversas teorías religiosas sobre la reencarnación como parte de un ciclo infinito repetido eternamente. La estructura del relato y su particular atmósfera se encuentran muy cercanos a los de Aura y la mayoría de las críticas ha puesto en relación estas dos novelas.

Completaron en esta edición un conjunto de novelas en las que Fuentes ofrece la imagen desdoblada de un ser humano atrapado en un tiempo que le condiciona y repite los mismos errores, arrojado a la dispersión y confusión con el espejismo del libre albedrío pero vinculada más sobre un tema repetido.

Tercer Novela (TN), la octava novela de Carlos Fuentes, se la vio en su primera edición en diciembre de 1979. Además quedaron 6 años de trabajo dedicados a una ardua recopilación y ordenación

de materiales y lecturas diversas. Labor tan ingente, dice como resultado un relato de 700 pp. en las que se repiten hasta la extenuación las ideas obsesivas del autor, que en este caso adoptan un tono de desesperación. A la estructuración afínica de la acción, al excesivo intelectualismo y a la dificultad de comprensión de obras anteriores, se viene a sumar en este caso la gran extensión de la novela, lo cual complica extraordinariamente la labor de la interpretación. Debido a esto no es de extrañar que, a 15 años de su publicación, la crítica no le haya dedicado el número de análisis y comentarios que tan extensa obra requeriera, y los que hayan salido a la luz se inclinan, de una u otra forma, hacia una percepción de censura. Las opiniones son muy diversas, desde compararla con el directorio telefónico, hasta la afirmación de Menéndez de que para leerla hay que tener una beca. Frente a las censuras surgen también algunas opiniones favorables de críticos prestigiosos, entre los que destaca el autor español Juan Goytisoalo, quien defiende con ardor la novela en contra de aquéllas que en nombre del "buen sentido" la habrían tachado de "inaccesible", y tipifica así la obra y sus críticas: "La ambición, dificultad y desesperación, inherentes a Torre's projecto, la convierten así en el candidato ideal a esta imagen empantafada de la obra que se cita (para sustraerla) para que no se la lea" (Ordiz: 57).

Las razones de la polémica establecida respecto a TN derivarían, en última instancia, en la distinta valoración del papel de la novela con la sociedad actual y de las relaciones entre el autor y el lector. Es conocida la expresión de Fuentes quien afirma que su obra no sirve para ser leída entre dos entenciones del autor en



modo de suscitar el género narrativo "compone una continua  
dependencia al lector" que ha de "re-escribir" el texto durante el  
proceso de la lectura. Esto que podría ser un principio teórico  
válido en un planteamiento, se desborda por completo en las manos  
de Fuentes. El dirige sus obras a un tipo de receptor culto, que  
ha de poseer unos conocimientos más enciclopédicos, y esto se  
hace evidente como nunca en "22" cuya comprensión requiere amplias  
conocimientos en campos tan diversos como la Mitología, la  
Historia, la Religión, la Literatura y la Mitología mexicana y  
del mundo mediterráneo. Consciente del hermetismo que esta dual  
crédito podría comportar, el propio autor en un ensayo "Gervantes  
a la altura de la lectura" ha escrito poco después que la novela,  
cierto, en su forma oral incluida en la Historia de la narrativa  
contemporánea, una ambiciosa bibliografía que se convierte en la  
sola vía para penetrar en las claves del relato. Pero con esta  
medida, Fuentes tan sólo alienta el problema anteriormente  
señalado, debido a que buena parte de las obras que incluye en el  
mencionado compendio son de muy difícil acceso, bien por su  
lugar o por su fecha de publicación.

Todo este ingente material, a su vez asimilado y  
re-interpretado por el autor, se labra dentro de una estructura  
totalmente laberíntica, donde los personajes cambian  
constantemente de identidad y donde se entremezclando el hilo  
narrativo en sus relaciones, aparece de repente que remiten a otros  
o que los incluyen en una sucesión casi inabarcable en la que se  
le plantea la pista al propio lector. El a su vez, "22" con  
sus constantes "saltos" espaciales y temporales, se puede advertir

que TN es realmente una obra "corrupta" para el lector medio, e  
por aquello que no tiene la paciencia de debilitar y analizar las  
diversas situaciones y los materiales empleados de ahí que la  
lectura al ser tan densa debido a su completa saturación, deja al  
lector sin más recursos que el abandono o el aburrimiento.

Desde una perspectiva general, se puede afirmar que TN es una  
interpretación de la historia de España, con sus prolongaciones a  
Hispanoamérica, que el autor plantea en una doble vertiente. En  
la primera, Fuentes excava hasta lo más hondo en las raíces del  
hombre americano, formado por un mestizaje de rasgos y culturas.  
Así acude a la antigua Roma, se detiene en la España de la  
Contrarreforma y analiza la religión y la filosofía de los  
antiguos pobladores de América con el fin de hallar una respuesta  
a uno de sus problemas cruciales: la identidad; una identidad en  
la que se entremezcla la indígena con el pensamiento judío o el  
cristianismo con la Cabala. Fuentes procede por acumulación,  
montando de forma conjunta los diversos focos que para él  
constituyen los fragmentos dispersos de la identidad  
hispanoamericana. La otra vertiente de interpretación histórica  
que se plasma en las páginas de TN adquiere un cariz diferente, y  
se centra en los hechos que a lo largo de los tiempos han tenido  
lugar a ambos lados del Atlántico. El relato concluye el último  
día del año de 1999 con la llegada del Apocalipsis, que comporta  
la creación de una nueva Humanidad que nace bajo el signo de la  
esperanza.

Tras el embargo y los años invertidos en la elaboración de TN  
Fuentes se declara liberado para escribir una novela de  
espionaje. Esta se publica en el año de 1978 y lleva por título

La crítica de la crítica (CH). La crítica ofreció un libro recibimiento a este relato, que se consideró como una obra menor del autor, concebida como un divertimento respecto del gran trabajo que antes había desarrollado "N".

CH responde en su argumento y estructura a las características más destacadas del "Thriller" o novela de espionaje. Fuentes se revela como un profundo conocedor de los métodos y técnicas de este tipo de relatos y no pierde a su vez varias ocasiones del género. A lo largo de una intrincada historia en la que se entrecruzan los espías dobles, los servicios de las grandes potencias, los asesinatos y las persecuciones, Fuentes crea un relato en el que priva ante todo el misterio que enfrenta al lector y lo abandona con las inesperadas conclusiones que el narrador hábilmente le va dejando.

Sin embargo, la aventura y la intriga no agotan ni mucho menos todo el significado que encierra CH. Sin tratarse de una de las novelas "duras" de un autor, cabe hallar en ella buena parte de las preocupaciones que, con diferente formulación, se dejaban traslucir en sus anteriores obras de Fuentes. CH continúa en la línea de la interpretación y el análisis de la Historia, pero ahora con proyección hacia un futuro inmediato que el autor no contempla demandado balbuceo. En esta novela está planteado el problema del "militarismo" mexicano y la dominación total a que está sometido el hombre contemporáneo por parte de las dos potencias que se reparten el mundo.

Una familia lejana (URL), publicada en 1990, no ha sido profundamente analizada. Los pocos reseñan y estudios que se le

hija dedicada hasta hoy coinciden en señalar un carácter fundamental, que entronca con la línea de Arca y Guzmán, y la gran dificultad que ofrece la interpretación de sus abundantes referencias. Otra nota destacada de forma única en la aparición por vez primera del propio Fuentes como personaje de uno de sus novelas, esto, unido a los abundantes comentarios que sobre la vida del autor se encuentran en el relato, ha contribuido a calificar a EREI como "novela autobiográfica".

Es innegable que Fuentes privilegia la narración con varios datos referidos a su vida personal, principalmente a su infancia, transcurrida lejos de México. La enorme complejidad de la obra encierra temas más amplos que tienen como punto último de convergencia el decisivo problema de la identidad. El autor continúa en esta obra la labor de síntesis cultural iniciada en TN, tomando ahora como punto de relación la cultura francesa, con el fin de indagar en la personalidad del americano y tratar de encontrar un proyecto común de futuro. Como hispanoamericano, Fuentes se involucra a sí mismo en la tarea y así, lo que en realidad es una introspección a nivel general, se convierte en espejismo en una reflexión personal del autor sobre su propia vida. Fuentes comparece ante el lector como un hombre de educación cosmopolita, acostumbrado de su patria aunque siempre preocupado por sus problemas, y que encuentra en Europa, y más concretamente en París, su equilibrio espiritual, como lo comprueba un buen número de epistoleros del continente. El novelista siente en su propia carne el dolor de las heridas aún no cicatrizadas del hombre americano, a su lado habitan los fantasmas de un pasado no asumido y de una identidad fragmentada.

entre dos mundos y dos proyectos. El autor, hasta entonces  
colaborador de la revista "El Sur", dirige en esta obra sus  
observaciones hacia el lector y su "fantasma personal", que lo  
acompaña desde la adolescencia: "No te hagan ilusiones; no lo has  
podido encontrar, por más que lo has intentado; no lo dejaste  
atrás, en México, en Buenos Aires, como escudo de niño (UFL:  
210).

La historia de UFL se centra en la narración de las extrañas  
experiencias que vive el anciano conde de Branly en el castaño  
del Cien de los Señores, del que es propietario el excéntrico Víctor  
Becedia. Los hechos que contemplan al protagonista bordean los  
límites de lo para normal, como en el caso de "Fusión" entre los  
jóvenes Víctor y Andrés y son totalmente inexplicables para el  
Conde, quien se entrevista con el propio Fuentes para que éste,  
finalmente, trate de hallar un sentido a todo lo que en  
interlocutor le ha narrado. Sin embargo, la intervención de  
Fuentes no hace sino ahondar aún más en los interrogantes  
planteados, cuya solución el novelista parece dejar al arbitrio  
del lector, alimo depositario de esta especie de historia  
maldita.

El argumento de la obra destaca una vez más por su ambigüedad  
y dificultad. UFL, al igual que *Complicaciones CP* o *TN*, es una novela  
casi hermética que, tras mostrar al lector con el refuerzo de un  
cierto suspense momentáneamente desfilando, lo deja estupefacto y  
malhumorado por la ausencia de soluciones claras y con este trazo  
final por toda respuesta: "Andrés, recuerda toda la historia" (UFL:  
214). Tal hermetismo parece que es algo buscado conscientemente

por el autor, la evidencia también sus interacciones contradictorias que se suceden en el relato, y que hacen que el lector como lector en CR dude de la fiabilidad del narrador, y la propia desorientación de los protagonistas que no son capaces de comprender en su totalidad lo que sucede a su alrededor; a esto hay que añadir las dilataciones interpretativas que se dan sobre los sucesos que pugnan en entredicho la veracidad de lo narrado, así como la inexistencia de fronteras entre el sueño y la realidad, que abre la posibilidad de interpretar todo el relato como un simple sueño ensueño del anciano protagonista.

#### 5.3.4 OBRAS RECIENTES (1991 - 1999)

Con Agua quemada (AQ.), publicada en 1991, Fuentes ofrece su tercera colección de cuentos. Se trata de un volumen compuesto por cuatro relatos breves, en el que se percibe una clara evolución del autor hacia la temática y el estilo que habían caracterizado sus primeras novelas. Las cuatro narraciones tienen como centro de atención la Ciudad de México, en un intento de retomar la palabra que había quedado un tanto cortada e inconclusa en 1989, novela de la que este volumen puede considerarse una auténtica continuación. Avanza esta idea su publicación en el Fondo de Cultura Económica, en la que había aparecido BNE y MAC y la dedicación especial a Octavio Paz, de quien toma el título del libro y a Alfonso Reyes, los dos autores que con más fuerza habían influido en el contenido ideológico de sus primeras narraciones.

Volviótras años después el autor regresa a ofrecer un nuevo testimonio de la Ciudad y del modo de vida de sus habitantes. El

monarca y la aceptación ya pueden ser más negativas. Los años transcurridos no sólo no han olvidado los problemas que había planteado en una obra de juventud, sino que, muy por el contrario, éstos se han agravado hasta su punto límite. En el México de los 80 se percibe la continuación de acciones denunciadas en los 50, como es el crecimiento opresivo y anárquico de la ciudad, o la pervivencia de la violencia gratuita que ofrece al país periódicamente su necesario tributo de sangre. Otros temas se han acentuado considerablemente, como la penetración de la sociedad de consumo norteamericana y su neo-colonialismo económico, la represión política, o la separación de los distintos grupos sociales de la ciudad, que viven ya en puntos distantes y totalmente incomunicados. Pero, principalmente, destacan los problemas que han hecho su aparición en los últimos años y que se habrán percibido sólo en la ausencia de RBT. A este respecto, el autor va a hacer especial hincapié en la ausencia total de ideales y proyección que caracteriza al país hoy día. En las páginas de AQ ya no intervienen personajes como Manuel Zamacois o Ibañeta, quienes, por caminos distintos, trataban afanosamente de buscar una vía de desarrollo para el México posrevolucionario. La esperanza integradora del primero se ha convertido en una utopía irrealizable, mientras que el nostálgico retorno al pasado del indígena ya no cuenta en una sociedad donde sólo se vive para lo inmediato. Asimismo, la "luz" de un Federico Robles o de un Artemio Cruz, condenables por su actuación pública, pero "salvados" hasta cierto punto por su dimensión humana, se va a truncar en la mediocridad de un Vicente Merjari, quien sólo vive de recuerdos de la época

revolucionaria... cada un hijo entrelazada con uno de los caminos  
negocios del mundo actual: el tráfico de drogas, los personajes  
de AQ sobreviven en un presente sin esperanzas del que se ha  
desterrado todo progreso y toda visión de futuro; son amonios,  
delincuentes, o tarados que luchan por sobrevivir. La inventiva,  
prevenir de la policía, aparece atendida por el atractivo del  
consumismo y justificada por un determinismo ambiental que lo  
aboca a la violencia y el crimen. Ante esta situación caótica,  
los personajes de AQ luchan por refugiarse en un pasado que  
imaginan con un aura melancólica: Vicente Vergara sueña con la  
ciudad revolucionaria en la que nació a México vivo; el niño  
tatibito, con el antiguo esplendor de las palacios coloniales,  
abosa concertados en varias casas de vecindad, mientras que  
Federico Silva añora el México a mediados de siglo, cuando aún la  
ciudad no se había convertido en la maraña de edificios y  
autobuses que lo asfixian en la actualidad; por su parte,  
Bernal<sup>o</sup> Aparicio ya no es capaz de llevar a cabo un acto de  
honor en la lucha contra la corrupción, como había hecho su  
padre. Todo esto impide que la obra, en su conjunto, destile un  
sabor amargo, teñido de un sentimiento de nostalgia por lo que no  
cabe que ya no se va a volver.

En resumen, Mientras presenta en AQ el panorama de una ciudad  
y por extensión el de un país sumida en la misma oscuridad y  
moral, la trama crítica y las sucesivas "subestancias" que había  
lanzado en muchos de sus libros anteriores, se ven ahora en una  
rendición triste ante la evidencia: nada se ha podido lograr y el  
presente y el futuro no dejan respirar alguna al optimismo.



En *El Gringo Viejo* (GV, 1988), Fuentes confirma las expectativas de cambio que ya se habían advertido en *La novela de AQ*. El autor parece haber abandonado del todo la novela experimental intelectualista de su período de mayor producción y volverse a los caminos tradicionales de la novela, a contar una historia con unos personajes profundamente humanos que a lo largo del relato van a exponer su vida, sus amores, frustraciones, deseos y esperanzas. El retorno de Fuentes hacia los temas de una primera novela es también evidente: la revolución mexicana, quizás, después de casi veinte años, a colocarse en primer plano de su atención, pero ahora no como evaluación denostada y pedimista de sus resultados, sino como el evento trascendental que pudo transformar la historia del país si sus ideales no hubieran sido traicionados. El autor no pudo evitar por ello un tono de melancolía, similar al de *AQ*, al recordar una época que, en su opinión, despertó a México de su letargo ancestral y le dio la posibilidad de sentirse vivo por vez primera. En las páginas de *GV* las pervenienencias muestran aún la frescura, la inocencia y el idealismo de los primeros momentos de la campaña, que el novelista enfoca como un proceso teñido de connotaciones mesiánicas y milenaristas, que pretendía acabar con la historia de violencia y opresión del pueblo mexicano y crear un mundo nuevo y justo.

La anécdota que da cuerpo a la trama de *GV* se fundamenta en un suceso real que Fuentes explica en una nota final: se trata del viaje que emprende el periodista y escritor norteamericano Ambrose Bierce al México de 1913 para buscar una muerte aventurera ante la evidencia de un deterioro físico que le

ciencia. El autor trata de rehacer imaginativamente el perfil del  
vicio grande en el período anterior. De esta forma, refiere su acción  
a la columna del ejército de Villa que dirige en el norte el  
general Arroyo, una profunda heroína, casi suicida, en las  
campañas bélicas en que interviene, y su muerte a manos del  
propio general. Pero más allá de esta catástrofe, el lugar central  
del relato lo ocupa la narración de las distintas relaciones que  
se establecen entre las personas del mismo. Olvidando  
aproximadamente aquel mundo de identidades conexas, indeterminadas  
y cambiantes, que poblaba las páginas de novelas como  
Cumbalón, CE o TE, el autor vuelve en GV a crear personajes de  
gran humanidad, que van a contar sus problemas y, en este caso, a  
manifestar sus opiniones acerca del hecho revolucionario.

En la obra se mezclan varios temas importantes en la  
literatura del momento, como son las reflexiones acerca del  
proceso revolucionario, la relación de desconocimiento y  
destinación existentes entre México y EE.UU., y los problemas  
personales relativos al amor y la identidad. Fuentes, en un tono  
melancólico, cuenta la historia de una oportunidad perdida para  
haber cambiado el destino de la nación. Pero en México los  
identitarios, como Arroyo, están fatalmente condenados al  
olvido para asegurar la imparcialidad de aquellos que, como  
Federico Robles o Antonio Grau no tienen culpable alguno por  
lograr un reconocimiento personal o exponer, nuevamente, de la  
minería del pueblo la "voceja a cuna" de Fuentes se transforma  
por tanto en un personaje desconchado y pecuniado, donde ya no  
cubren conclusiones y donde sólo resta el recuerdo, la memoria de

buenos parados y mejores.

Después de eso, en 1977, Susana publica Cristóbal Menéndez (1977) que es, en los términos acostumbrados literarios, un relato conectado al 400 aniversario del descubrimiento de Cristóbal Colón, una crítica de la política mexicana y una protesta (sobretodo dirigida a México y a Esteban Valdón). Es también una parodia de las novelas anteriores de Carlos Fuentes, en las que hacen la crítica del país mexicano. Este formidable emprendimiento tiene un lado débil: es excesivo en todos los aspectos.

La inteligencia y la imaginación de Fuentes trabajan horas extra en esta enorme novela: los juegos de palabras le mismo en inglés que en español, coexisten con impenitentes referencias literarias (incluyendo relaciones a los primeros libros del secular) y un cúmulo de alusiones filosóficas, mitológicas y de todos los demás aspectos que forman en el vasto repertorio de Fuentes. Al principio se encuentra divertido Makemake y Kalkabalee; pero pronto se trata y una página con algo más de lo que algunos lectores podrían.

El reconocimiento al descubrimiento de Colón está relacionado con la crítica política, la concepción del nuevo Cristóbal (el Menéndez) como parodia, en parte, con una estrategia política. A principios de la década de 1990, el presidente de México es un miembro del partido gobernante, hasta ese momento de la oposición, por vez primera en tres cuartos de siglo el PRI no tiene las riendas del poder, pero el escenario político no muestra ningún dilema fundamental.

Lo que pasa en el poder decide que en mejor lugar un Ejecutivo permanente en lugar de cambiarlo cada vez que un gobierno

con él: la situación, por lo tanto, invierte del poder al niño que nace más cerca del momento del Gran Aniversario, y naturalmente habrá de llamarse Cristóbal. Sus futuros padres especulan acerca de su nombre y su raza, pero el lector sabe que el ganador del libro es Cristóbal.

El foto genético es un artificio atractivo. El futuro Cristóbal recuerda incluso cuando era todavía un espermio (nacón). Esta especie de foto genética sucede en México. Pero inclusive muestran a una. Al niño genético de que, al nacer, no podrá recordar nada y tendrá que describirlo todo de nuevo.

Esta es una sátira del mundo que se ve superan personajes atractivos con los cuales identificarse. Se los reconoce como hieracientes, pero sólo así, después de un año. La intriga se torna epica demostada mexicana.

La sátira del autor se extiende, en efecto, hasta incluir otros aspectos de la cultura mexicana, señalando peculiaridades que van de la tradicional pereza al machismo, y de la corrupción a la Virgen de Guadalupe. El humor de Fuentes se torna negro. La versión corrupta, comercializada de la Virgen de Guadalupe, llamada "Kamado", resulta una interesante parodia de Teófila e Inca, dos personajes de la primera de las novelas de Fuentes, MAC.

Algunos críticos mexicanos han creído ver en EN una premonición de la internación del novelista acerca del ser del mexicano. Sentimos, sin embargo, que su peticion satirica trivializa importantes tradiciones y tipicos politicos.

El lector protesta/defendencia propositiva, como en AQ, una

ciudad de México está en más deteriorada; una guerra tipo Vietnam en la que Estados Unidos pelearía en la región sur de México, y una nación encerrada llamada Mexamérica, integrada por los estados fronterizos del noroeste de México y el suroeste de Norteamérica. Desde que sus ley, una advertencia que profecía en esta visión futurista. No es que Fuentes diga que estas circunstancias son inevitables; dice que son probables, o al menos que tanto México como Estados Unidos cubiera su actitud.

Existen razones prácticas, evidentes en las noticias de todos los días, para creer que tales acontecimientos son posibles. Una de las cosas palpables para los lectores estadounidenses es el creciente separatismo que existe entre el norte y el centro de México, un fenómeno relacionado muy directamente con la tentación del surgimiento de una cultura fronteriza.

Una segunda objeción en contra de la profecía/advertencia de Fuentes, consiste en que es más voluntarista que original —una condición que por cierto no tiene nada de malo en sí misma, pero que mitiga la efectividad de la novela.

EN, sin embargo, puede recomendarse al público amante de los juegos de palabras, a los investigadores admiradores de Fuentes y a las personas que quieren dar a entender a los mexicanos que deben portarse bien o abstenerse a las consecuencias. Con el paso de los años, EN podrá ser leído de modo diferente. Representa, cualquiera que sean sus problemas, un esfuerzo de un novelista notable.

La entrega más reciente del autor pertenece a los textos breves: cinco novelas separadas con el título de Constantia y

otras novelas más vívidas (1989), que forma la cuarta novela de "Los días encambrados", apartado IX del ciclo "La edad del tiempo".

"El prisionero de Las Lomas" parece incluso demeritarse, pues se encuentra por debajo de los otros cuatro relatos. En primer lugar, el motivo de laquidatad presente en lo contado asienta su fuerza de convencimiento en la psicología del personaje, siendo que en las demás entretas brota del medio ambiente mismo y es general. En segundo lugar -y en obediencia de mayor peso- no resulta por aceptable la indiferencia del personaje central ante su condición de encarcelado. Aunque el narrador discutió inicialmente aquí y allá -como defendiéndose- en lo inverosímil de su historia, ello no basta como explicación de esa pasividad ante la presencia de los guardianes. Si bien el relato es una alegoría sobre México: los pobres muy poco nacieron de la Revolución, pero a la vez tienen concedida a los ricos; y hay entre ambos grupos un juego de complicidad en el mantenimiento de la situación creada. Por tanto, el *status* que ofrece es, si bien necesario, poco vívido. El lenguaje por otra parte, es de estilo más severo respecto al empleado en las secciones restantes del libro. Obsérvese la obiedad de sus palabras y la falta de explicación del narrador que dirige el sentido directo de la situación inicial: "... Como esta historia es increíble, más vale que comience por el comienzo y siga derecho hasta el fin. Se dice fácil. Apenas se dispone a empezar se doy cuenta de que empieza con un esigma, luego luego las dificultades... Ah que la chingada. El modo la historia cambia con un

misterios del cosmos, de la vida y la muerte, es que al final, todas las cosas se encuentran unidas (Castiglioni, 1997).

El título del volumen revela ya que la mujer es uno de los elementos preponderantes y decisivos. Fuentes se sitúa en la línea de Anna, y explora la presencia de ciertas mujeres que, pareciendo permanecer dentro de nuestros límites biológicos y geográficos, abren puertas hacia Abisnos de mucho mayor misterio. Así, Continente traza entre la vida y la muerte, como transmisor de energía existencial; el monje de "La Bendichada" cumple funciones de un muy vistoso en narraciones de tema similar, pero lo hace con una sugerente carga de ambigüedad, por igual atribuible a la mujer y a la psicología del hombre varón cuyo destino recibe la angustiada joven de "El prisionero de Las Lewis"; la de menor atractivo en el conjunto, es causa de todos los acontecimientos posteriores a su muerte. La fuerza sexual de "La Privada", sus Angustias de precariedad terrena, hacen de "Viva mi vida" el texto más inquietante de los reunidos en el libro; y, en cuanto a "Estatu de muerte", Carolina es la notación venida del voyeurismo. En todos los casos, se trata de mujeres invisibles, relacionadas siempre con la muerte y, sin embargo, promotoras de un impulso de vida aunque crean un terreno de incertidumbre para el lector. La los acontecimientos en que participan.

La muerte aparece como otro aspecto destacable. La muerte no como mero individuo, sino como algo comunicante. El deseo de una persona modifica la existencia de muchas otras que la rodean. En el universo creado por Fuentes hay relaciones invisibles entre la desaparición de alguien y las repercusiones en otras vidas.

Conciencia toma energía vital de su mundo (el del presente de la conciencia) y lo lleva como elemento de referencia a su campo de acción al mismo tiempo, cuando la necesidad de que él se extienda. "Vida en la vida" va tendiendo entre planes temporales distintos. Los siglos XVIII y XIX fueron milimétricos entre dos torres, de modo tal que terminan por extinguirse ambas en el tiempo de uno de ellas. En "Gente de mundo", Santiago Fierro muestra su muerte porque conseguirlo significa el cumplimiento de un rito y el cierre dado a un ciclo muchos años atrás. En Fuentes el mero protagonismo de lo mágico, la muerte es una de las explicaciones más directas aplicables a la vida; es el reverso otro lado de la moneda llamada existencia, pero el dado que abre la concepción de los límites cuando pertenecemos a modos no científicos de comprender el mundo. Por tanto, lo mágico, en sus muchas expresiones, es otra dimensión posible en todos los relatos. Excepto por "El prisionero de Los Lomas", estos pertenecen con holgura al mundo de lo fantástico. El planteamiento es de que fácil existe un orden hecho de explicaciones lógicas y racionales. De ese modo surgen acontecimientos a los que no basta como sustento ese ámbito cotidiano. Así, en acuerdo con otras vías de acción. El libro de Fuentes, con su dado un universo exclusivamente regido por lo racional, y otorga una ambigüedad de mayor profundidad a acontecimientos venidos de zonas oscuras del ser humano, de un pasado reprimido por la historia pasada y pulido de los libros de texto.

En el mundo de lo anterior, el tiempo mítico es un elemento de importancia en la narrativa de Fuentes. No el cronológico sobre



el cual se cuentan los sucesos contados, ya que es un relato imposible de contar en cuentos y novelas pues el narrador sólo sigue algunas acciones de todos los personajes del relato simultáneos. Mientras ha sido siempre dicho en el mundo de este recurso, como se ha visto en MAC y en EL Y donde luego en Agua se decía, el tiempo fluye. El caso de mayor claridad está en "Viva el amor", ya que los otros personajes, aunque divergen de Susan Oliva (siglo XX) y Peter Powers (siglo XVIII), coinciden finalmente en un punto preciso del tiempo: la muerte del primero. Pero en "Construcción" nada explica las muertes de la protagonista sino en pertenencia a dos épocas simultáneas: la Guerra Civil española y el presente. En "Cuento de razón" el hoy queda modificado por infiltraciones de otros momentos históricos.

Aquí, un elemento más participativo: la realidad del entorno, pero aquí también representada por algún edificio. Desde luego, hay donde en que la narración sale a exteriorizar: sea la presencia obsecuaria de una casa, de una muerte, de alguna habitación en punto central de los relatos: la casa de Piontikhov, la mansión donde vive un outfierno Nixtán, el departamento de Tula y Bernard de la casa de los Mackintosh en Glasgow. "Cuento de razón" es un insistente recordatorio de que la arquitectura modifica las percepciones vitales del hombre. Aquí el tema constante de la ciudad: o mejor lo hecho que ella: el destino a la que se ha sometido a sujeción de una modernidad obsesionada. Aprieta de nodales sus textos, y es preciso captarles si se quiere obtener el significado completo de lo narrado: el maniquí es uno de los relatos, el tema de gobierno en otro, un contenido de poesía en el

mana de Los Leones. Luego hay un subterráneo, entretenido de  
colocación que muestra el aire diabólico de los relatos: el  
cuerno. Alrededor de él, el mundo de la F. M. y el Oficio. El mundo de los  
terceros: la aparición de la Virgen María en un orizonte y en el  
horizonte de otros, entonces la falta de un dedo amputado y la  
vigilante del mundo.

Toda la anterior indica que Compañía es un libro lleno de  
sentido. En el oficio con que Fuentes levanta su literatura no  
hay literatura: no trata de un mundo que suena en su mente y  
sus lectores a pesar de tratar de terrenos ya visitados porque  
lo hace con un buen oficio de narrador.

Como noticia de último momento en la década de los 80, la  
revista Universidad de México (noviembre de 1990) publicó  
"Veracruz", fragmento de la campaña cuya publicación en Argentina  
anuncia el PCF (que ya se vendió en España: Editorial  
Mandadori, 1990).

En esta novela nos informa el propio Fuentes que inicia una  
nueva etapa de su narrativa (aparentemente se trata de combinar  
la novela histórica y la novela de aventuras). En el fragmento se  
narra la llegada de Ballasar Fuentes, capitán argentino, a  
Veracruz, en busca de un niño blanco, cuatrucido diez años atrás  
del lecho de la madre, al capitán llegó al campamento insurgente  
del Cura Aurelio Cruz, en 1930, donde se halla el infante que, en  
movimiento, un símbolo del nacimiento de una nueva era de  
prosperidad y paz que desvanecieron los rebelde para la América  
liberada.

En Sábado 691 suplemento del diario Uno más Uno, (diciembre  
29, 1990) Ignacio Padilla cita a Roberto Fernández (El país): "La

campesino no se aplica al lector y a comunidades de lectores y mantiene un lenguaje equívoco en un contexto histórico y sociológico. En todo caso, es un relato ágil y fluido, cuyos alcances literarios producen y se guían la zona "ambigüedad del lector". La novela de Fuentes, considerada en la península como un "trabajo laudable y provechoso sobre la gesta revolucionaria americana y las guerras de independencia", corre otra vez el riesgo, que caracteriza a uno de los primeros capítulos en los que se desarrolla el discurso literario, de ser el texto, sobre América, verdad y obra otorgada a los americanos: novela, que como casi todas las de Fuentes en donde domina el tema histórico, evita el compromiso de ofrecer una visión distinta de la historia o prueba generalizadora. Esta práctica social, de la que Fuentes es responsable, por la idea de "Cronica de los héroes" o de la historia de Latinoamérica, hace que pertenecida a los intelectuales que forman la opinión pública, razón por la cual sus puntos de vista, sus obras y sus personas están en constante polémica, como se verá en el siguiente apartado.

#### 5.4 LAS PRÁCTICAS SOCIALES Y LA CRÍTICA LITERARIA

##### A PROPOSITO DE UNA SOLEMNIDAD EN TORNO A CARLOS FUENTES

El concepto de *Laura*, que Ferdinand de Saussure formulara tan recientemente para el lenguaje de la lingüística moderna, no es tan sólo una institución o una plaza en un contexto sociológico, con sus cualidades, posibilidades y virtualidades, es también un "dominio" o, mejor dicho, entre un dominio, del cual es a la vez la institución, tal como lo expresa el mismo de Saussure. Es claro que esta categoría es metafórica en relación con el concepto

de lengua en el mundo: su virtud conciliatoria es que la institución hace que la lengua no pierda su fuerza y aquella que produce otras virtualidades que la definen y, consecuentemente, ella permitiría entrar en un particularismo total, en ideas, como que en un mundo implícito de límites geográficos, la idea de dominio, por lo tanto, es extensiva y incluye la idea de una presencia o de un conjunto de capacidades: esto aún indica o sugiere que el concepto mismo de lengua tiene algo de histórico, sus articulaciones y posibilidades le son inherentes por más que en su planteo más rigurosamente teórico el concepto, como tal, es universal.

Pero el dominio de la lengua es común y compartido con otras estructuras, es, ni lo hace evidenciado rotundo, a las prácticas que se designan como "sociales", en un sentido espacial y amplio al mismo tiempo y cuya materia de práctica no es lingüística, aunque, es por medio de la lengua como se dan a conocer, definen sus alcances y aun, sus identidades. Para prácticas como la jurídica, en las que la materia es lingüística, lo lingüístico no duda y, en un plano, es también necesario instrumento. Sea como fuere, parece que la posibilidad de pensar por separado el dominio de la lengua y el de las prácticas sociales como simultáneas en un espacio determinado, es una experiencia de claros perfiles, ampliamente verificables.

Ahora bien, el encuentro de los dos campos es constante y permanente y produce un objeto nuevo, al que aquí se ha llamado "discurso" que siendo de naturaleza lingüística, se conforma, se

configurar, en virtud de la que pone, en el encuentro, cada práctica social, en todas sus circunstancias. Esto da por consecuencia que al pensar en la crítica literaria, necesariamente se tenga que estudiar en contacto con las otras prácticas en las que se produce; mientras tanto, la crítica actual ha salido de su reflexión aislada para integrarse a los campos en los que interviene la literatura. Así, resulta más útil considerar la "literatura" como un nombre que la gente da de vez en vez y por diferentes razones a ciertos escritos que Michel Foucault denominó "prácticas discursivas". Si algo va a ser objeto de estudio, es mejor que lo sea todo el campo de las prácticas en vez de únicamente esas que a veces reciben el nombre oscuro de "literatura" (V. "Hacia una teoría de la práctica discursiva" que estudia la arqueología del saber de Foucault en Dreyfus 64-99, González, 1981: 164 y Jirsek en *Diálogo Mdm.* 6 p. 8 y 9).

Rosario Castellanos integra al escritor a las prácticas sociales del hinterland y el sociólogo:

La novela mexicana desde el momento mismo de su aparición... ha sido, no un pastiche de ociosos, ni un alarde de imaginativos, ni un ejercicio de retóricos, sino algo más: un instrumento útil para captar nuestra realidad y para expresarla, para conferirle sentido y perdurabilidad... no ha concebido en México... como una reificación al conocimiento fútil. (Rosario Castellanos en *Simón*, 401)

Esta visión del hombre que nos ayuda a conocer nuestra propia visión, es presentada por los críticos como una de las principales consideraciones de la novela actual hispanoamericana:

...a nuestra visión, la expresión de la realidad en los narradores hispanoamericanos actuales adquiere caracteres y sello muy particulares, que deben ser comprendidos como manifestaciones de la especial perspectiva con que el hombre de nuestra época se enfrenta al mundo. (Melchor Quirós en

La obra de Fuentes, como sucede normalmente con el arte de vanguardia, ha sido inicialmente rechazada, porque la crítica tradicional, al enfrentarse a las novelas de Fuentes, dejaba ver una insatisfacción y rigidez, lo que a menudo lo llevaba a caer en el rechazo.

La aceptación o rechazo de una obra no sólo depende de criterios puramente literarios. J.L. Schücking, en *El gusto literario*, señala la importancia de las autoridades, no necesariamente literarias, que juzgan lo que es y no es literatura. Estos juicios, a la luz de la teoría del discurso, aclaran la interdiscursividad de la literatura con otras prácticas sociales, como se indicará al final de este apartado.

Los críticos reconocidos por la institución literaria recibieron a MAC, como a casi todas las obras de Fuentes, con expectación. Ahora José Benegas la califica como "un libro más perfecto, más personal y más logrado" (Ginsowan: 44). Esto no impidió que la obra fuera y siga siendo objeto de ataques en occurriones violentas que la convirtieron "en cruce o un injerto, en el que las partes de Joyce, Lowry y Faulkner se conjugan y le restan originalidad" (Manuel Pedro González en Ginsowan: 74), el excesivo mecanicismo que le achaca Luis Barrón en *Los nuevos* o el elevado populismo que advierte María Stoopon quien afirma que Fuentes no usa a "imitaciones literarias demasiado al pie de la letra, que hace de Malcolm Lowry y de Joyce" (Stoopon: 141-142).

Tanto Bófano y Calabreano como María Stoopon han realizado el estudio más riguroso y lingüístico de MAC, utilizan elementos de la teoría general del signo para descubrir, apoyadas en

algunas principios de la hermenéutica, la significación que halla en la obra:

...la demanda, por parte del autor, a base de la confrontación de los hechos individuales e históricos del personaje con los valores en que subyacen contenidos mítico e históricos, confrontación que tiene el propósito de penetrar las suposiciones cristales y demandar los hechos que han definido y determinado, según su concepción, la identidad de la cultura mexicana. El segundo, la transición a cargo del protagonista queda, por poseer el poder y asimilarse a los modelos culturales prestigiados, pierde su identidad cultural y niega su origen (Steppen: 14).

No basta realizar estudios con un modelo estrictamente lingüístico, se trata de elaborar críticas a las novelas con un modelo de análisis semiótico que revele la significación sobre la actividad histórica y social de la literatura y del autor, procedimiento que se analiza a través del texto entendido como discurso. "Lo que uno lee difiere de lo que se lee en un 'literatura'... en su uso, su función en la vida social. La literatura es una entidad sociológica e históricamente determinada" (Todorov, en González, 1991: 167). Los procesos significativos de una novela, por lo tanto, no están determinados unívocamente, sino que al ser el punto de intersección de prácticas diversas, son objetos heterogéneos susceptibles de producir significaciones también diversas, de ahí que exista, no sólo por la crítica sino por los lectores, la posibilidad de múltiples lecturas. El discurso literario transgrede reglas y es plurisignificativo, pero el mismo discurso sujeta los textos a un orden mediante mecanismos de control. (V. Foucault, 4-17); Primero, no se tiene derecho a escribir o a decir todo lo que se quiere, el texto tiene que parecer verosímil o mantener un límite entre verosímil y falso. Segundo, el discurso tiene que

mecanismos de control interno: comentario de textos, agrupación y explicación debida a un autor, y que el texto se someta a unas reglas establecidas para cada una de las instituciones (en circulo como la institución literaria). Y tercer grupo de control: los individuos que producen ciertas reglas en ciertas instituciones, necesitan satisfacer ciertas exigencias o que sean calificados para hacerlo: "ese sistema de reglas no encuentra encarnado en ciertos individuos, que desempeñan el papel de pontífices. Octavio Paz es uno de ellos para las letras hispánicas contemporáneas" (González, 1991: 171).

Como ya se señaló antes, depende de la institución literaria la determinación de lo que es literario; pero el carácter de institución siempre ha sido rechazado en todo tratamiento de la literatura, los discursos sobre lo literario no sólo rechazan ese carácter, sino que generalmente presentan su objeto como una esencia, sin contactar con la base histórica social. Lo que añadiría al análisis de lo literario como institución sería "descubrir que no existe la literatura, sino prácticas especiales, que operan a la vez sobre el lenguaje y sobre lo imaginario y cuya unidad no se realiza más que a ciertos niveles de funcionamiento y de inserción en la estructura social" (Dubois en González, 1991: 172). Para definir lo literario, basta el carácter de "literariedad" de los formalistas rumanos, además de que los textos literarios poseen las características formales, también deben desempeñar la función de literatura en la sociedad.

En junio de 1988 (año de elecciones presidenciales en México)



Enrique Krauze publicó en "The New Republic" el artículo "La comedia mexicana de Carlos Fuentes" que después apareció en *Quinta* (119) donde salió un fuerte artículo (caudalesco) sobre los hechos de Fuentes. Fernando Benítez es el autor de la polémica principal que surge para contestar las opiniones de Krauze, pero intervienen otros a favor y en contra: Hugo Hirsh (en la jornada), Sergio Casan Montoro en *Sábado*, Suplemento de *Uno más Uno*, Núm. 578) y Rafael Sánchez Cay (en *Maná*, Núm. 127).

Es un juego común que las glorias municipales cubran de gloria a las glorias nacionales porque en México se perdona al rebelde el crimen pero no el éxito... Lo ha pasado un turno a Carlos Fuentes. Una gloria municipal ha montado una máquina de diplomacia bien argumentada. Se ha tomado un innecesario trabajo para machucarlo todo: los nombres, uno a uno, para desmenuarlo con un despliegue aplastante de "erudición", para demostrar que no es original, que no es mexicano ni americano, y presentarlo como un León, como una diva gestante, como un desarraigado que nunca ha conocido la realidad nacional... etc. (Fdo. Benítez, en *La Jornada*, julio de 1982).

A partir de estas dos peticiones se pueden estudiar las opiniones de los intelectuales cuyos juicios funcionan como mecanismos de control del discurso literario que Foucault divide en tres grupos y que aquí se desarrollan en seis: 1. La literatura tiene temas prohibidos, 2. La literatura debe distinguir entre lo verdadero y lo falso, 3. La literatura puede tener una relación con la vida del autor, 4. El lector posee un criterio relativo a la idea y la función de la literatura, 5. Los políticos deciden cuándo es amaritop, y 6. La literatura puede ser observada como objetivo moral y académico.

1. La literatura tiene temas prohibidos: no se tiene derecho a decirlo todo; no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia; psicológicamente, en fin, no puede hablar de cualquier

... Juan. Pérez Gay afirma en apoyo de Fuentes que: "(Krauze) dice cosas que no debería permitirse... porque ninguna de las calificaciones: no literaria ni académica. Se debe defender". Hugo Hiriart es uno del tipo de Krauze. "¿Alguien puede decirme lo que muchos piensan... (Krauze) no atrevió a escribir lo que muchos hemos dicho en los más diferentes contextos. Me siento ofendido... Parece que, de tanto miedo hablar claro, llegaron a pensar que estaba prohibido... condenado, silenciado en el cuartillo de los delirios a una persona que no atrevió a romper con las maldades de la hipocresía y la inercia..."

2. La literatura debe distinguir entre lo verdadero y lo falso: la literatura occidental busca apoyo donde hace siglos sobre lo natural, lo verosímil, sobre la sinceridad, y también sobre la ciencia, en resumen sobre el discurso verdadero. Krauze no confía en que las novelas de Fuentes sean verosímiles: "Fuentes escribió una ficción significativa (la literatura dice lo que la historia oculta, olvida o omite)... la relectura de su obra española o contemporánea, de lo contrario... Novela tras novela ha querido (Fuentes) ofrecer un espejo leída de la vida mexicana, un espejo de nuestras posibilidades, pero la imagen no se perfila, se escapa... No podía saber (un congresista norteamericano), como nosotros sabemos, que Fuentes no sabe... Creo que mi ensayo refleja una verdad: la verdad de mi sentir y que la gloria de Fuentes no la resalta".

3. La literatura puede tener una relación respecto de la vida del autor. El escritor debe ser visto no como el individuo que habla y que ha pronunciado o compone un texto, sino como principio de apropiación del discurso, como unidad y origen de sus

significaciones, como todo de su coherencia. Al respecto Krauze escribe: "En sus páginas autobiográficas está la clave de la actitud intelectual de Fuentes que nos intriga desde 1971... Las páginas autobiográficas reflejan claramente que los únicos vínculos tempranos de Fuentes con el "país interno" (haber de carácter reactivo) fueron un nacionalismo labrado menos por el orgullo de la tradición mexicana que por el resentimiento frente al mundo norteamericano, y un empeño que abarcó toda la niñez por aprender el idioma español". Más adelante Krauze cita a Fuentes cuando éste declara que, como un turista fascinado, vivió la ciudad del día y los espectáculos, la ciudad nocturna... "(Fuentes) siempre despreció a los indios indígenas de nuestra ciudad... Yo vivía para escribir la ciudad y escribía para vivir la ciudad...".

Pérez Goy en defensa de Fuentes escribe: "Krauze para dos tiempos en los que suelen caer los críticos literarios principiantes: uno en la ingenuidad que lo lleva a confundir la vida con la obra de un escritor... a Krauze no le interesan los 'ideales literarios' de Fuentes, sus libros, sino su vida pública".

4. El lector posee un criterio relativo a la idea y la función de la literatura: un texto debe cumplir complejas y graves exigencias para poder pertenecer al conjunto de una disciplina. Pérez Goy califica como delirios las opiniones de Krauze que se encuentran en su ensayo "La Comedia Humana de Carlos Fuentes": "... hoy sí que está claro, como confundir la literatura con las declaraciones públicas, las posiciones políticas con las novelas,

Los alardes retóricos con la interpretación oblicua... Un ensayista debe cuidar su temperamento y Krauze lo ha denunciado: no debe ser con mucha facilidad y dice cosas que no deberían permitirse. "(Fuentes en) su marcha, su marcha, un Artesiano Cruz que trata a las palabras como patas" porque ninguna de estas calificaciones son ni literarias ni ensayísticas".

5. Los pontífices deciden quién es escritor: mediante la iniciación, es una disciplina, de un nuevo escritor: los pontífices dan acceso a ella cuidando de que no respeten las reglas para producir literatura "nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, calificado para hacerlo" (Foucault: 15). Krauze precisa "Para ser escritor en los cincuenta, 'uno tenía que estar' con Alfonso Reyes y Octavio Paz... La marca de Reyes no queda clara (en Fuentes)... E. leyó un llamado leal a la emulación de Paz, una invitación que sólo podría cumplirse en un proyecto literario de proporciones balnearianas... Su principal aspiración fue (cito a Fuentes) 'Ser muy balneariano... En la comedia humana (e. si no quiere, en la comedia mexicana) saben muchas cosas'. La imagen es exacta: Fuentes concebía a la sociedad mexicana como un ordenario vertical, social e histórico. En el sótano, los dioses antiguos, empujados, latentes. En el cuerpo visible, las clases sociales: la burguesía, la aristocracia, aristocracia, la clase media, obreros y, a ras de suelo, el pueblo". Hugo Hiriart califica las afirmaciones de Krauze como "Un engaño entre los alardes, y entonaciones de los jérmenes y vicios, diseminación de la cultura". Benítez está de acuerdo en que los pontífices opinan sobre la obra de Fuentes: "Que hablen por él (Fuentes) los

otras: Cortázar, García Márquez, Cayulanda, no los muestran y también, porque no. Calvino, Vaz..."

5. La literatura puede ser vista como objetivo poético y académico: un texto que el escritor pretenda a una obra que desista un saber más que, además, contiene un poder utilitario. Krause explica así la utilidad que obtiene Fuentes de su trabajo: "Apel hombre (el congresista que tiene una imagen distorsionada de México) no había leído sus libros pero, como a muchos otros, lo convenció la omnipresencia de Fuentes en los medios de comunicación... Cédulas lectoras yunguía... la comprará a punto y harán cosas para verla en el cine (Gringo viejo)".

Pérez Gay defiende las utilidades que obtiene el escritor de su trabajo: "El Fuentes toma café y como varias mentes habla de los guerrilleros es simplemente irrelevante... A Krause le entusiasma el título de Premio, sus fotografías en las obras Completas, su aura ganadora, sus premios y sus victorias internacionales, es fin, su vida, su fama y las solapas de sus libros". Deities también apoyo en este sentido a Fuentes :

"Tu larguísimo ensayo (el de Krause) transpira rencor, un rencor insólito, minucioso, destinado a demolerlo, sobre todo en una revista estadounidense, cuando Carlos está atacando la política de los Estados Unidos en las mismas entrañas del monstruo y (sic) donde se le respeta y se le aprecia".

—Mientras estos argumentos de la polémica en torno a Carlos Fuentes, se advierte que los discursos literarios son elementos o bloques tácticos en el campo de las relaciones de fuerza; el discurso literario tiene un poder subversivo, pues pone en duda

ambigüedad, las acciones de origen, de carácter, de  
existencia de la posición de la línea, por lo que resulta  
probable que los procesos verbales no son totalmente ni están  
exentos de contradicciones. Por esta razón se requiere aplicar  
los mecanismos de control mencionados, para poderlos restringir,  
pero, es necesario conformarlos al orden del discurso, limitar su  
productividad y su posibilidad de producir más de un significado.  
Si los textos literarios son únicamente productores de  
significaciones, es porque no están sometidos totalmente, porque  
no se ha logrado contextualizar en discursos literarios, con una  
direccionalidad de lectura determinada y con, en palabras de un  
autor de literatura, "la forma de 'la casa'".

## CONCLUSIONES

En la óptica de este trabajo, el discurso sería cualquier forma de actividad lingüística considerada en una situación de comunicación, es decir, en una determinada circunstancia de lugar y de tiempo en que el sujeto de enunciación (yo, nosotros) organiza su lenguaje en función de un destinatario (tú, vosotros).

Esta manera de plantear el discurso literario tendría el inconveniente de implicar una concepción puramente intersubjetiva y "situacional" del proceso comunicativo que conlleva la ilusión empirista de un sujeto fuente, raíz u origen de su sentido, y sería la realización verbal de una libertad subjetiva. En segundo término, no logra superar el formalismo meramente interno del discurso, en la medida en que sólo se propone registrar las huellas formales de la situación de comunicación en los enunciados (juego de pronombres, delecticos, etc).

Los trabajos de Austin, quien descubre bajo las regularidades del lenguaje cotidiano ciertas formas de institucionalidad que las explican y determinan, ha permitido superar el modelo meramente comunicacional y avanzar hacia una concepción más sociológica del discurso. Este ha terminado concibiéndose como una práctica social institucionalizada que remite no sólo a situaciones y roles intersubjetivos en el acto de comunicación sino también, y sobre todo, a lugares objetivos en la trama de las relaciones sociales.

En esta última perspectiva se entiende por discurso toda

práctica enunciativa considerada en función de sus condiciones sociales de producción que son fundamentalmente institucionales, ideológico-culturales e histórico coyunturales. Son estas condiciones las que determinan en última instancia lo que puede y debe ser entendido como literatura a partir de una posición determinada en una coyuntura determinada.

El discurso literario en la práctica social significa que todo texto se relaciona con el sistema de representaciones y de valores dominantes -cuya articulación completa y contradictoria dentro de una sociedad define la formación ideológica de esa sociedad- y que la literatura se presenta como una práctica socialmente ritualizada y regulada por aparatos en el marco de una situación coyuntural específica.

Se ha usado aquí la expresión de texto entendida como la manifestación concreta del discurso: un discurso oral o escrito, breve o largo, con un principio y un fin, es entonces un producto de la actividad lingüística.

La concepción del discurso no evade el aspecto comunicacional de la actividad lingüística, sino que lo inscribe dentro de una teoría no subjetiva de la constitución del sujeto en la situación concreta del enunciador. Se descarta el formalismo, sólo en la medida en que éste olvida las determinaciones sociales del discurso, es decir, los aparatos, la coyuntura, la historia y, en suma, todo lo extra-textual.

Este enfoque del discurso no permite resolver la relación texto/contexto en los términos de la sociolingüística tradicional (que postula la covariación entre universo social y universo



discursivo) ni en los de la problemática de la "articulación" (que supone la constitución previa de ambos universos como series paralelas). La concepción materialista del discurso postula la indisolubilidad entre ambos universos. Las condiciones contextuales o extratextuales no inscriben de algún modo en el mismo texto determinando su funcionamiento lexicográfico y semántico, así como sus peculiaridades retóricas-argumentativas.

La idea de Heidegger según la cual no es el hombre el que piensa mediante el lenguaje sino el lenguaje el que piensa a través del hombre, ha encontrado apoyos «científicos» en el descubrimiento de Freud de que sólo una parte de nuestro pensamiento es consciente y autónomo. La consiguiente desvalorización del autor, y la entronización, en su lugar, del lenguaje han sido acogidas con regocijo por casi toda la nouvelle critique francesa. Se ha afirmado un etnocentrismo que tiene por lo menos dos méritos: haber destruido los últimos residuos del biografíaismo positivista y haber revelado la imposición de los mecanismos lingüísticos por los que, en gran medida, el escritor es efectivamente arrastrado.

La Teoría de la Recepción rescató el papel del lector en la literatura. A muy grandes rasgos, la historia de la teoría literaria moderna se podría dividir en tres etapas: preocupación por el autor (Romanticismo y s. xix), interés en el texto, excluyendo todo lo demás (nouvelle critique) y en los últimos años, cambio de enfoque, ahora dirigido al lector.

Las afirmaciones anteriores permiten realizar una interpretación de MAC en la que el lector debe, para comprenderla, hacer intervenir el mundo textual construido por

el, como sistema de referencia para llenar de Significación las abstracciones y técnicas producidas en la novela. El receptor deberá poner en práctica sus interpretaciones, ya sean inocentes o intencionadas, para comprender las estrategias del texto, los personajes, las representaciones específicas, en suma, comprender el mundo textual en las condiciones construidas por el propio texto.

El ~~estudio~~ discursivo de MAC, en el que se realizó un análisis estructural y en el que se toma en cuenta su contexto más inmediato (las otras novelas de Fuentes), permite afirmar que esas condiciones en las que se construye la novela, la definen como un hito dentro de la producción narrativa de Fuentes, pues muestra varios de sus "tendencias y obsesiones" que marcan toda su narrativa, ~~entre~~ las cuales se destacó: el uso de las tres personas gramaticales por el narrador -en donde el yo se expresa a través del monólogo interior-, la simultaneidad del tiempo al organismo mítico y la presencia absoluta del mito.

El uso de las tres personas gramaticales permite que el punto de vista del narrador muestre la errancia-interpretación de los enfoques del mundo novelesco a través de la 1a primera, la segunda y la tercera persona del discurso gramatical. Por medio de este recurso, Fuentes rompe y fragmenta los temas de su novela, como hacen los artistas modernos; pero en todo caso, esta técnica, usada con maestría, es un manera de contrastar, de oponer lo fragmentado y lo sumario al desenvolvimiento del tema y a la forma de potenciar todas las 38 partes que integran el cuerpo de la novela. Así, en el espacio que corresponde al curso

lírico del yo, cabe por ejemplo, lo que dicen ellos, el diálogo normal, que contrasta con el monólogo "confuso y arcaico", cuyo significado vamos captando en el transcurso de toda la novela (una muestra sería el estribillo "Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo"). Como el procedimiento es uniforme en la disposición de un "orden", el lector encuentra un canon, recibe una clave. Se trata, pues de una triada pronominal que conlleva ángulos de visión variantes desde la subjetividad y caos de una conciencia agónica, sufriente, despierta sobre todo al dolor físico de un personaje -Artemio- que se encuentra en un instante límite; pasa a un tú acusador y analítico que se expresa en un paradójico "future vivido", propio de la evocación que regresa al punto en que los hechos aún no sucedían y todo se contempla en futuridad mas sin posible modificación; por último, la tradicional tercera persona, el ojo del narrador está dotado de omnisciencia y saber casi científico, posado a cierta altura, juez y concededor de la vida de los personajes. Este procedimiento, formalmente, es un adelanto desde el punto de vista de la escritura y de la técnica (aunque digan lo contrario los que acusan a Fuentes de imitador y vasallo de las técnicas en voga de su época); hay una correspondencia bien lograda entre su visión del mundo y su expresión literaria. El monólogo interior de un ser moribundo o solitario se encuentra en Fuentes desde sus primeros relatos: "Efectocazine..." de LDR en el que un joven es inducido a su perdición pero la narración se cuenta en primera persona, en forma de diario, presentando un problema en la última escena al estar el narrador paralizado o muriéndose, hasta en "El prisionero de las Lomas" de Consuelancia en el que

el recurso es utilizado de manera similar. Así, esta técnica pretende lograr mayor participación del lector en la acción de la historia, ya sea con el papel del yo, víctima participante, como del él, juez participante. Una novela, en fin, de oscuridad y dificultad: sacamoteo de nexos, datos, indicios, secuencias lógico-causales que crean una complejidad singular *de* la que se ha aumentado la norma tradicional de la novela decimonónica para concatar sus múltiples posibilidades de sentido. George Orwell dijo alguna vez que la novela es una visión protestante del arte, ya que requiere el libre juego de la razón; Graham Green y en este caso Fuentes, demuestran la falsedad de esa idea, pues es precisamente el misterio y no su solución lo que atrapa a los lectores.

El mito se convierte en uno de los elementos nucleares en la obra de Carlos Fuentes, el lector sensible se da cuenta de que, tras lo que el narrador le está contando, hay -en virtud de símbolos y alegorías- un constante aludir a algo que subyace profundamente, más allá de la superficie novelesca, que convierte a la literatura de Fuentes en textos plurisignificativos. Los sucesos que se van narrando hacen que el relato se convierta en una impresionante alegoría, en una fábula o parábola sobre la historia de la humanidad y no sólo de un país, sobre el origen de las segregaciones y discordias, la imposición de los instintos, los ritos bestiales del sacrificio y de la sangre. La preocupación por el mito muy *κ* ligada al manejo del tiempo, se encuentra, también, desde los relatos de LDE: "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", "Chac Mool" y "Por boca de los dioses",

desapando evidentemente por ES hasta Constancia. Un tema relacionado con el mito es el que ofrece la imagen desesperanzada de un ser humano encerrado en un tiempo que lo condena a repetir sus mismos errores, arrojado a la dispersión y engañado con el espejismo del libre albedrío: esto se observa con Federico Robles, personaje de la BEF quien afirma que la Historia de México ha sido de continuos despojos, desde los Tlatoanis, españoles, criollos, liberales y revolucionarios a los cuales él representa; Artemio Cruz despoja, por su parte, a los porfiristas, que despojaron a los criollos (como Manchaca, su abuelo), que despojaron a los españoles, que despojaron a los Tlatoanis, que despojaron a ...

Hay en toda la narrativa de Carlos Fuentes una incansante experimentación con el régimen del tiempo: tiempo regresivo, sujeto a los vuelos involuntarios de la memoria, más que progresivo o matemático, tiempo psicológico, profundo, mítico, medido por su actuar sobre una conciencia; con el consecuente poco uso en su obra de la narración lineal que se lee de principio a medio y fin. Véase, si no, la siguiente afirmación que ~~se encuentra en "H"~~ "¿Por qué habías de contarnos sólo lo que ya sabemos, sino lo que aún ignoramos?, ¿por qué habías de describirnos sólo este tiempo y este espacio, sino todos los tiempos y espacios invisibles que los nuestros contienen?, ¿por qué, en suma habías de contentarte con el pesado golpe de lo sucesivo, cuando tu pluma te ofrece la plenitud de lo simultáneo?" (TN. 659) En HAC se carecen de decir, todas las

Otros temas obvios de la trayectoria novelística de Fuentes serían la identidad y la personalidad profunda del país;

posibilidad del pasado y los del futuro, todos que pertenecen a. En el futuro para que sabemos con que no fue, se refiere que el tiempo sea ser un tiempo oportuno, referenciado por el presente que se vive de él mismo, pero que otro mezo: el

y de sus gentes, temas que flotaban en el ambiente cultural cuando apareció MAC. En esta novela el autor trata de dar una definición a México, a través de la Historia y de la mitología prehispánicas ("Chas Macel", y CH). Factores que explican en gran medida la esencia profunda de esta nación. El malinchismo y la dominación total a que está sometido el hombre contemporáneo, por parte de las dos potencias que se reparten el mundo, se demuestran en MAC y también en la novela de espionaje CH.

Como fondo latente de las inquietudes de Fuentes, se trasluce una clara intención por denunciar el estado de un país que muestra un gran desequilibrio social brutal, el cual, paradójicamente, ha sido conagrado por los vencedores de la Revolución a que se refieren sus novelas: Federico Robles o Artemio Cruz no tienen escrúpulo alguno para lograr su enriquecimiento personal a expensas, nuevamente, de la miseria del pueblo. Los idealistas como Arroyo, personaje de GV, están condenados al exterminio. Aquí Fuentes se une a la larga serie de narradores que eligen el asunto de la Revolución Mexicana, novelistas que no sólo enriquecen las técnicas narrativas sino que, además, son los únicos en denunciar la traición del movimiento popular-nacionalista que lleva a cabo una nueva oligarquía: Mariano Azuela inicia esta innovación dentro de la novela mexicana, sobre todo en la Luciferina, como ya se dijo, hasta esta generación de Fuentes quien, junto con Ibarra y Goitia mantienen el tema de la Revolución usando técnicas y estilos muy atractivos.

También es evidente la influencia que recibe Fuentes de

autores extranjeros. La cual se traduce en el comienzo de una experimentación formal que caracterizará su etapa de madurez creativa. Recurran como los puntos de vista, el monólogo interior o el uso de las tres personas gramaticales han sido ya revividos en este estudio, como técnicas bien asimiladas y diestramente ejecutadas dentro de su oficio de novelista. Agréguese a estas conclusiones, la presencia en sus obras de textos propios y ajenos (intertextualidad), tópico que han teorizado, entre otros Genette y Kristeva. Los personajes de MAC aparecen en otras obras, como, a su vez, los personajes de otras de sus relatos están presentes en MAC: Jaime Ceballos, los Régules. Por otro lado, Fuentes incluye noticias sobre sus lecturas recientes; así, es muy interesante leer en su La Campesina que uno de los personajes recibe "una vida de Simón Bolívar, cuyo manuscrito, manchado de lluvia y atado con cintas tricolores, me envió como pudo, desde Barranquilla, un autor que firmaba Aureliano García", con obvia alusión a El general en su laberinto de Gabriel García Márquez.

Otra presencia continua en Fuentes es la Historia. Fuentes no ser autor literario sería historiador (en Aura Felipe Montero es un historiador joven -subrayado de Fuentes- que debe publicar los escritos de un general). La Revolución Mexicana está presente en sus textos desde RMF hasta GV. En sus novelas de tema histórico conviven los personajes reales (Zapata, Villa, Madero, Carranza) con los que él inventa; F. hace una historia en la que hay una manejo singular del tiempo y una visión esperanzadora de Latinoamérica.

Para concluir, en MAC se pueden descubrir referencias a la

situación social del país que describe: crítica a un estado en el que se han perpetuado estructuras distatoriales del pasado, emancipadas bajo la fachada de un estado democrático, y un país mestizo en el que la superposición cultural se manifiesta en la convivencia de formas de vida adoptadas del mundo consumista occidental y aspectos del pensamiento prehispánico, aún vivo y actuante. La solución a estos problemas descansaría en la utopía de la unidad: el mexicano (habitante de sus novelas) ha de superar todos los factores que dividen su personalidad, ha de eliminar la imitación foránea y entregarse a una profunda introspección con el fin de averiguar su propia identidad. Este conocimiento ha de partir necesariamente de una asimilación de la Historia que contenga tanto todas las "claves" necesarias para impedir la recaída en los mismos errores, como las normas para elaborar ese proyecto latinoamericano que Fuentes postula en sus escritos. Estos ideas, en una novela, dan pie a que el lector conforme su realidad a partir de la realidad de la novela.

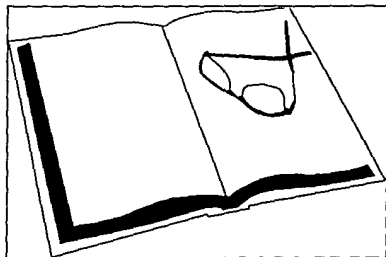


BIBLIOGRAFIA

I. TEORIA LITERARIA, ESTUDIOS SOBRE CARLOS FUENTES Y OBRAS EN

GENERAL

- Albérés, R.M. *Metamorfosis de la novela*. Madrid: Edit. Taurus, 1971, 309 p.
- Ambitos Literarios/Premios Cervantes. *Carlos Fuentes. Premio <<Miguel de Cervantes>> 1987*. Barcelona: Editorial Anthropos/Ministerio de Cultura, 1988, 157 p.
- Azuela, Mariano. *Obras completas. V.1: La luciérnaga*: pp. 561-667, V. 2: *La malhora y El desquite*: pp. 951-1007. México: FCE, Col. Letras Mexicanas, 1950.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Estructuras de la Novela Actual*. Barcelona: Edit. Planeta, 1975, 250 p.
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Edit. Tiempo Contemporáneo, 1970, 280 p.
- Befumo Boschi, Liliana y Elsa Calabrese. *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*. Buenos Aires: Ed. Fernando García Cambeiri, Col. Estudios Latinoamericanos, 1974, 193p.
- Benedetti, Mario. *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. México: Nueva Imagen, 1974, 181 p.
- Benveniste, Emile. *Problemas de Lingüística General II*. México: Siglo veintiuno editores, 1977.
- Beristáin, Helena. "Didáctica de la lengua española y la literatura en el bachillerato" en *Revista del Colegio de Bachilleres*. Número 9. México: Colegio de Bachilleres, CAFB, 1981, pp.71-75.
- \_\_\_\_\_. *Análisis Estructural del Relato*. México: UNAM, 1982 200 p.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985, 508 p.
- Bernárdez, Enriquez. *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1982, 324 p.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: SEP, Lecturas Mexicanas, Núm.48, 1986, 578 p.
- Casetti, Francisco. *Introducción a la semiótica*. Barcelona: Ed. Fontanella, 1980.
- Cosío Villegas, Daniel, Coord. *Historia General de México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Tomo 2. 1985, 1585 p.



- Courtés, Joseph. *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Argentina: Hachette, 1980, 139 p.
- Díaz Ruiz, Ignacio. *Literatura I*. México: Ediciones Numancia, 1986, 78 p.
- Dijk, Teun A. van. *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo veintiuno editores, 1980, 161 p.
- Dreyfus, Hubert L. y Paul Rabinow. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Traducción: Corina de Iturbe, 1988, 244 p.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 1988, 265 p.
- Florescano, Enrique. *Coor. Así fue la Revolución Mexicana*. 8 vs. México: SEP. 1986, 1816 p.
- Forster, E.M. *Aspectos de la novela*. Xalapa: Cuadernos de la F. de F. y L. de la Universidad Veracruzana. 1961, 212 p.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Lección inaugural en el Collège de France, 1970. México: Ediciones Populares, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM: s.a., 30 p.
- Giacoman, Helmy F. *Homenaje a Carlos Fuentes: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Editor Helmy F. Giacoman. Long Island City: Las Américas, 1971, 494 p.
- Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ed. Ayuso, 1975, 240 p.
- González Ochoa, César. "Algunas consideraciones sobre la expresión 'discurso literario'" en *Acta poética* Núm. 3, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1981, 163-179 p.
- 
- . *Función de la teoría en los estudios literarios*. México: UNAM/ Limusa, 1982/1990, 170 p.
- Greimas, A. J. *Ensayos de Semiótica Poética*. Barcelona: Edit. Planeta, 1976, 206 p.
- Grupo M. *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles: Editions Complexe. 1977, 73 p.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, (1966) 1978, 465 p.
- Jitrik, Noé. *Discurso*. Nums. 1,5 y 6. México, UNAM, UACYP, CCH, 1983-5.
- Krauze, Enrique. *Lázaro Cárdenas*. Biografía del poder, V. 8. México: FCE, Tezontle, 1987, 222 p.
- 
- . "La comedia mexicana de Carlos Fuentes" en *Vuelta*. Núm. 139, México: junio de 1989, 139-142 p.
- Lozano, Jorge, et al. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Ed. Cátedra, 1982, 253p.
- Martínez, José Luis. *El ensayo: Siglos XIX y XX*. México: Promexa, 1985, 732 p.
- Mayoral, José Antonio. *Comp. Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Edit. Arco/Libros, 1987, 221 p.
- Ordiz Vázquez, Francisco Javier. *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. España, León: Universidad de León, 1987, 246. p.

- Paredes, Alberto. *Las voces del relato*. México: Universidad Veracruzana 1987, 100 p.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: F.C.E. (1950) (Col. Popular, 107), Tercera reimpresión 1972: 191 p.
- \_\_\_\_\_. *El arco y la lira*. México: F.C.E., (1956), 1979 (Lengua y estudios literarios), 395 p.
- Pérez Gay, Rafael. "El debutante" en *Nexos*. México: Núm 127, julio de 1988.
- Picó, José. *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 385 p.
- Prado, Gloria. *Creación, Recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. México, s.e. 1988, 182 p.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos. 1977.
- Rall, Dietrich. Comp. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987, 444 p.
- Ramos, Samuel. *Obras Completas I. Hipótesis. El perfil del hombre y la cultura en México. Más allá de la moral de Kant. Apéndice*. México: UNAM, Coord. de Humanidades, 1990, 280 p.
- Sahagún, Fr. Bernardino de. *Historia General de las cosas de la Nueva España*. Intr. Angel Ma. Garibay. México: Editorial Porrúa, 1985, 1093 p.
- Schlieben Lange, Brigitte. *Pragmática Lingüística*. Madrid: Edit. Gredos, 1987, 185 p.
- Schücking, Levin .L. *El gusto literario México*. México: FCE, Breviarios 24, 1954, 144 p.
- Segre, Cesare. *Principios de Análisis del texto literario*. Barcelona: Ed. Crítica, Grijalbo, 1985, 383 p.
- Silva Herzog, Jesús. *Breve Historia de la Revolución Mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista*. México: F.C.E., C.P. 17, V.2, (1960), 1989, 382 p.
- Stoopen, María. *La muerte de Artemio Cruz: una novela de denuncia y traición*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. Seminarios: Investigaciones, Colegio de Letras, 1982, 150p.
- Swingewood, Alan. *Novela y Revolución*. México: FCE, 1988, 507p.
- Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Edit. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1973, 202 p.
- Tusón, Jesús. *Teorías gramaticales y análisis sintáctico*. Barcelona: Teide, 1980, 248 p.
- Verón, Eliseo. *La semiosis social*. Barcelona: Ed. Gedisa, 1987, 235 p.
- Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1953, 541 p.

## II. OBRAS DE CARLOS FUENTES

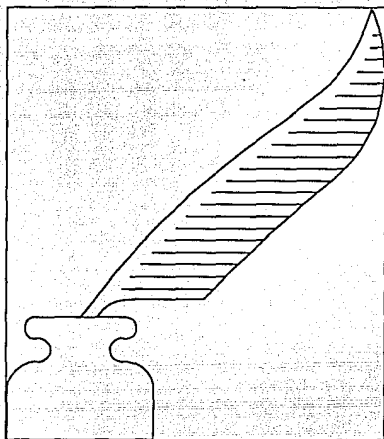
### 1. Novelas y Cuentos

*Los días enmascarados*, (cuentos). México: (Los presentes, 1954), Biblioteca ERA, 1988, 85 p.

*La región más transparente*. México: FCE. (1958), Letras Mexicanas, 2ª ed. 4ª reimp. 1973, 472 p.

*Las buenas conciencias*. México: FCE (1959, Letras Mexicanas), 7ª ed. 1973, 9ª reimp. 1979., 191 p.

*La muerte de Artemio Cruz*. México: FCE (1962) 5ª ed. 10ª reimp., 1987, C.P.34, 316 p.



*Aura*. (novela corta), México: ERA (1962), 4ª ed. 1968, 61 p.

*Cantar de ciegos*. México: Joaquín Mortiz (1964), 19ª reimp. 1989, col. Serie del volador, 209 p.

*Zona Sagrada*. México: Siglo XXI (1967), 19ª ed. 1985, 195 p.

*Cambio de piel*. (Premio Biblioteca Breve 1967). México: Joaquín Mortiz (1967), 2ª reimp. de la 5ª ed. 1986, 442 p.

*Cumpleaños*. México: Joaquín Mortiz (1969), 9ª reimp, de la 1ª ed, col. Serie del volador, 1989, 115 p.

*Terra Nostra*. México: Joaquín Mortiz (1975), 2ª ed 1976, 783 p.

*La cabeza de la hidra*. México: Joaquín Mortiz (1978), 6ª reimp. 1989, 283 p.

*Una familia lejana*. México: ERA (1980), 3ª ed. 1980, 214 p.

*Agua Quemada*. México: FCE, 1981, Col Tierra Firme, 189 p.

*Gringo viejo*. México, FCE, 1ª ed. 1985, col. Tierra Firme, 189p.

*Cristóbal Nonato*. México: FCE, 1987, col. Tierra Firme, 569p.

*Constancia y otras novelas para vírgenes.* México: FCE (1989), 1990, 381 p.

\*Veracruz", penúltimo capítulo de la novela *La campaña* que el FCE lanzará a todo el mundo de habla hispana desde su filial Argentina. En *Universidad de México*, Revista de la UNAM, V. XLV, Núm. 478, 1990, pp. 4-18.

## 2. Ensayos

*La nueva novela hispanoamericana.* México: Joaquín Mortiz (1969), 3ª reimp. de la 6ª ed. 1986, Col. Cuadernos Joaquín Mortiz, 98 p.

*Tiempo Mexicano.* México: Joaquín Mortiz (1971), 12ª reimp. de la 1ª ed. 1987, col. Cuadernos Joaquín Mortiz, 196 p.

*Cervantes o la crítica de la lectura.* México: Joaquín Mortiz (1976), 1ª reimp. 1983, col. Cuadernos Joaquín Mortiz. 114p.

*Valiente Mundo Nuevo. Épica, Utopía y mito en la novela hispanoamericana.* México: FCE, Col. Tierra Firme, 1990, 303p.