



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica



Tesis para obtener el grado de  
Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica

Presenta  
Carlos Alberto Morales Galicia

Directora  
María Isabel Filinich

Octubre de 2018

**Introducción**

<b>Capítulo 1: La obra narrativa de Sergio Pitol a la luz de sus ensayos, diarios y prólogos</b>	<b>1</b>
1.1 Sergio Pitol cuentista	3
1.2 Sergio Pitol novelista	9
<b>Capítulo 2: El narrador</b>	<b>16</b>
2.1 El narrador y la conciencia del personaje	18
2.2 Relación entre voces de narrador y personajes	25
<b>Capítulo 3: Dos modos de representación de la conciencia</b>	<b>34</b>
3.1 Psiconarración: el caso de “La pareja” y otros relatos	36
3.1.1 Tipos de psiconarración	39
3.1.2 Funciones de la psiconarración	41
3.1.3 Resumen y expansión	43
3.1.4 Narración de los estados subverbales	48

3.2 Monólogo narrado/discurso indirecto libre:	
el caso de “La noche”	<b>53</b>
3.3 Alternancia entre psiconarración y monólogo narrado:	
el caso de “El regreso” y otros cuentos	<b>59</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>72</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>76</b>

## **INTRODUCCIÓN**

La obra cuentística de Sergio Pitol se mantuvo dispersa durante varios años. Debido al trabajo diplomático que el autor desempeñó por varias décadas en el extranjero, sus cuentos sólo se encontraban en ediciones limitadas: *Infierno de todos* (1964), *Los climas* (1966) y *No hay tal lugar* (1967). Fue hasta 1990 que se reunieron los tres libros anteriores, además de algunos textos publicados en España para tener un panorama más amplio en torno a esta faceta narrativa. *Cuerpo presente* fue la primera antología que compiló los cuentos casi en su totalidad.

La primera parte de nuestra investigación se centra en los ensayos que Sergio Pitol escribió, una vez concluida su faceta como cuentista. Entre la memoria y la reflexión crítica, el escritor indaga en su proceso creativo, sus influencias, su poética, así como las ideas que tiene en torno al cuento. De la misma manera, en el diario que ha escrito desde 1968 podemos encontrar momentos determinantes de su vida que le permitieron escribir algunos de sus cuentos más representativos (Capítulo I).

Pitol afirma que Henry James fue una de sus influencias principales. Al traducirlo al español, el autor mexicano escribe que una de las estrategias que más llamó su atención respecto al autor inglés fue la indagación en la conciencia de los personajes. De esta manera, nosotros encontramos esa influencia directa no sólo en el diario y los ensayos, sino en la prosa de Sergio Pitol.

Ahondando en los textos de Luz Aurora Pimentel, Oscar Tacca, María Isabel Filinich y especialmente Dorrit Cohn, desarrollamos los conceptos de

narrador, personajes, la relación entre narrador y personajes para dar paso a los modos de representación de la conciencia (Capítulo II).

En el análisis de los cuentos de Sergio Pitol, proponemos dos modos privilegiados de representación de la conciencia, en la modalidad de tercera persona, nos referimos a la Psiconarración y el Monólogo narrado, sin olvidar sus correspondencias en la modalidad de la primera persona. Sin embargo, nos centramos en las primeras, pues la obra cuentística de Sergio Pitol, reunida en *Cuerpo presente*, se caracteriza por desarrollar estas dos técnicas (Capítulo III).

## CAPÍTULO 1: LA OBRA NARRATIVA DE SERGIO PITOL A LA LUZ DE SUS ENSAYOS, DIARIOS Y PRÓLOGOS

La obra narrativa de Sergio Pitol está conformada por 6 volúmenes de cuentos y 5 novelas. Escrita en su mayoría fuera de México, el autor ha dedicado varias páginas en sus libros de ensayo y memoria para reflexionar en torno a ella. En el año 2010, Pitol anuncia y presenta el final de su obra: *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. Esta antología contiene fragmentos del diario que comienza a escribir en 1968: “Diario de La Pradera” (publicado originalmente por la revista *Crítica* en el 2004) y “La coronación, el destronamiento y la paliza final”, de *Pasión por la trama*. Asimismo, se incorporan tres textos que prologan sus *Obras Reunidas*, dos escritos por el autor y una conversación con Carlos Monsiváis (recién fallecido cuando se presenta *Una autobiografía soterrada...*). Finalmente, “Salvo el instinto lo demás son minucias”, que entrelaza “¿Un ars poética?” y “Droctulft y demás”, incluidos en *El arte de la fuga*.<sup>1</sup>

*El arte de la fuga* se divide en tres partes: “Memoria”, “Escritura” y “Lecturas”, además de una crónica (quizás la única que Pitol ha escrito) titulada “Viaje a Chiapas”, en la cual reflexiona sobre el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN)<sup>2</sup>.

La segunda parte, “Escritura”, llama nuestra atención porque advertimos claves para entender una buena parte de su obra narrativa: ideas en torno a la

---

<sup>1</sup> Sergio Pitol. *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. México. Almadía, 2010.

<sup>2</sup> Sergio Pitol. *El arte de la fuga*. México. Ediciones Era. 1996.

escritura, tanto el cuento como la novela; maestros que influyeron notablemente en su formación; viajes que abrieron la puerta a otras literaturas; autores traducidos al castellano, quienes le brindaron herramientas para su crecimiento como narrador.

Pitol abre la segunda parte de *El arte de la fuga* evocando una entrevista de William Faulkner, quien cuenta una anécdota que lo deja perturbado: la visión de la ropa interior de una niña que intentaba subir a un árbol. Lo anterior cimbró tanto a Faulkner que se convierte en la semilla de *El ruido y la furia*. En seguida, el escritor mexicano narra una parte de su infancia en Potrero, Veracruz; la enfermedad es una constante e invierte una buena parte de su tiempo leyendo a Verne, Dickens, Vasconcelos, Tolstoi, por mencionar algunos. Más allá de la mitificación que esto podría suscitar: el lugar común del hombre enfermo que pasa tanto tiempo leyendo que se “convierte en escritor”, echa mano de la digresión para llevarnos de la infancia a su primer viaje al extranjero: Venezuela. Es ahí donde, gracias a Alfonso Reyes, conoce a Mariano Picón Salas, al que considera el mejor ensayista de aquel país, y a Alejo Carpentier. Poco después recuerda la primera publicación de sus relatos:

A los veinticinco años publiqué un primer libro de cuentos *Tiempo cercado*, y así inicié la expulsión de toxinas acumuladas desde la niñez. Vivir en Veracruz significaba estar intermitentemente enclavado en la fiesta. Pero en esa época yo era incapaz de discernir lo que más tarde aprendería en Bajtín: que la fiesta resume el sedimento primero e indestructible de la civilización humana; que podrá empobrecerse, degenerar incluso, pero no habrá poder que logre eclipsarla del todo. ‘La fiesta’, dice el pensador ruso, ‘está separada de todo sentimiento utilitario, es un reposo, una tregua. Liberada de todo fin práctico, brinda los medios para entrar, aunque sea temporalmente, en un universo utópico.’ [...] Al escribir mis primeros libros, *Tiempo cercado* e *Infierno de todos*, donde aparecieron esos relatos cuyo tono sombrío y rigidez de recursos poco se conciliaban con la exuberante naturaleza de la que surgían, fui aprendiendo a contar historias, a recrear algunos de los personajes que resucitaba mi abuela al hablar de su perdido Huatusco. Pero, sobre todo, me fui despojando de un mundo que sólo me pertenecía vicariamente y me sentí en la obligación de relatar hazañas y desastres más próximos a mi experiencia. El ángel tutelar de

aquella época fue William Faulkner, cuya Yoknapatawpha intentaba yo recrear entre cafetales, palmeras y oscuros ríos tropicales.<sup>3</sup>

El autor, tanto en sus ensayos como en los fragmentos publicados de sus diarios, echa mano de la memoria como herramienta literaria. Con frecuencia, los diarios de escritores contienen algunas anécdotas desconocidas para los lectores: su educación sentimental, lecturas, viajes o cómo fueron hallándose en la escritura. Sin embargo, para Sergio Pitol su diario contiene la semilla de una buena parte de su obra:

Escribir un diario es establecer un diálogo con uno mismo y, también, un conducto adecuado para eliminar toxinas venenosas. Quizás el abandono al que aludo se debe a que ese diálogo indispensable se ha trasladado a mis últimos libros, casi todos con un fuerte sedimento autobiográfico; siempre ha estado presente en mis novelas, primero furtiva, luego descaradamente ha llegado a permear mis ensayos literarios.<sup>4</sup>

## 1.1 Sergio Pitol cuentista

Una de las influencias más importantes para Pitol, en lo que a la escritura de cuentos se refiere, es la literatura rusa de finales del siglo XIX y principios del XX. Primero como lector y posteriormente como traductor, el autor reconoce en Dostoievski, Tolstoi, Bulgakov, Pilniak y Chéjov una buena parte de su formación como narrador. Si bien al principio trataba de trasladar los escenarios veracruzanos o las historias de su familia, la literatura rusa lo ayudó a dar forma y orden a esos relatos. La obra cuentística de Pitol concluye tras volver a México, a

---

<sup>3</sup> *Ídem.*

<sup>4</sup> Sergio Pitol. *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. Op. cit., p. 70.



principios de la década de los noventa.<sup>5</sup> Tanto en *El Arte de la Fuga* como en su diario reflexiona por escrito sobre aquella primera parte de su obra. En “Diario de La Pradera” lo vemos asistir a una clínica en la Habana, Cuba, para someterse a un tratamiento novedoso que limpia su sangre. Una vez que concluye la terapia, se retira a casa para descansar, leer y escribir. Aquí las primeras líneas que versan sobre el cuento:

*13 de mayo*

Un autor de cuentos se emplea desde el primer párrafo a adelgazar una o varias anécdotas; después, trata de mantener un lenguaje eficaz, con frecuencia elíptico. En el subsuelo de la escritura serpentea imperceptiblemente otra corriente: una escritura oblicua, un imán. Es el misterio; de esa corriente depende que el cuento sea un triunfo o un desastre. El final de un relato podrá ser abierto o cerrado.<sup>6</sup>

Pitol sostiene que el mayor exponente universal del género es Chéjov, pues considera que aportó “libertad” al cuento. Asimismo, argumenta que la narrativa y dramaturgia del escritor ruso clausuran e inauguran una nueva época. En la tercera parte de *El arte de la fuga*, “Lecturas”, aparece “Chejov nuestro contemporáneo”. Existen varios puntos que coinciden tanto en el diario como en el ensayo. Probablemente el más recurrente sea en torno a la forma: “El primer párrafo de un relato de Chéjov nos entrega por regla general los datos esenciales y la tonalidad de la historia. No debemos esperar grandes sorpresas en el relato sino un mero desarrollo de lo que en germen se encuentra ya en la obertura.”<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Consideramos importante mencionar las fechas y las tres etapas de su obra: cuento, novela, ensayo, pues el autor menciona constantemente cuándo terminó cada una de éstas.

<sup>6</sup> Sergio Pitól. “Diario de La Pradera” en *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. op. cit., p. 8.

<sup>7</sup> Sergio Pitól. “Chéjov nuestro contemporáneo” en *El arte de la fuga*. op. cit., pp 221-122.

Una vez ubicada su primera gran influencia, Sergio Pitol echa mano del autor ruso para construir sus cuentos. Uno de los textos que menciona en su ensayo es “La estepa”, cuya historia se centra en la perspectiva de un niño, Egoruschka, quien ve el mundo y su constante cambio. Según Pitol, Chéjov no se conforma con seguir la mirada del niño y traducir en lenguaje perfecto sus descubrimientos, sus entusiasmos o sus temores, sino algo más complejo: “fundir la propia visión del universo del autor con las reducidas percepciones de un protagonista infantil.”<sup>8</sup> Lo anterior llama nuestra atención debido a que uno de sus cuentos más conocidos es protagonizado por un niño, nos referimos a “Victorio Ferri cuenta un cuento”, de *Infierno de todos* (1964).

Retomando “Diario de La Pradera”, el autor escribe sobre Chéjov:

Si a algún escritor me he acercado más es a Chéjov; no sólo por su obra; su persona me produce un enorme respeto. Aun antes de haber tenido noticias de su existencia estaba yo en su busca. Leerlo ha sido mi mayor ventura y una lección permanente. Desde hace cuatro décadas he estado bajo su sombra. Cuando escribí mis primeros cuentos no conocía su obra narrativa, sólo algo de teatro, tal vez aún más moderno que los relatos [...] A pesar de que Chéjov había muerto medio siglo atrás yo lo coloqué en la primera fila de mis preferencias, y aún sigue allí. Chéjov mantiene un suspenso permanente en el relato. Un cuento suyo nos proporciona una impresión total, pero si lo releemos con frecuencia la historia se vuelve diferente.

Además del escritor ruso, Pitol considera a Jorge Luis Borges como uno de los máximos exponentes del género. Narra cuando al argentino no se leía demasiado en México y cómo adquiriría algunas revistas para acercarse a sus textos:

Borges inventó una literatura propia, transformó nuestro idioma apoyado en los modelos clásicos, casi todos ingleses. Leyó el *Quijote* en inglés, como a Homero, y a muchos clásicos

---

<sup>8</sup> *Ídem.*

más. El cierre de sus mejores cuentos es absoluto. La mayor parte de sus tramas están elaboradas para producir un final alucinante.<sup>9</sup>

Finalmente, reconoce que hay un tercer escritor que influye directamente en sus relatos, Alfonso Reyes:

En una época de ventanas y puertas cerradas, Reyes nos incitaba a emprender todos los viajes. Evocarle me hace recordar uno de sus primeros cuentos 'La cena', un relato de horror inmerso en una atmósfera cotidiana, donde a primera vista todo parece normal, anodino, hasta podría decirse un poco dulzón, mientras entre líneas el lector va poco a poco presintiendo que se interna en un mundo demencial, quizás el del crimen. Esa 'cena' debe de haberme herido en el flanco preciso. Años después comencé a escribir. Y sólo ahora advierto que una de las raíces de mi narrativa se hunde en aquel cuento. Buena parte de lo que más tarde ha hecho no ha sido sino un mero juego de variaciones sobre aquel relato.<sup>10</sup>

Constantemente, algunos autores comentan sobre su proceso creativo durante la presentación de alguna de sus obras. Algunas veces, los escritores comparten sus impresiones mediante una ponencia, pero son contados quienes reflexionan de manera escrita sobre su poética. Aunque Sergio Pitol deja el cuento para dedicarse a la novela, sus reflexiones, veinte años después de concluir su etapa como cuentista, resultan interesantes:

En un cuento lo más importante es la apertura y la clausura de la historia, lo demás es relleno, pero literariamente tiene que estar al nivel de los extremos. Aun en los cuentos que tienen un inicio y un final imprecisos, esas carencias le confieren una fisonomía específica a la escritura. Esas aparentes ausencias dominan el relato con mano de hierro.

Descreo de los decálogos y las recetas universales. La Forma que llega a crear un escritor es resultado de toda su vida: la infancia, de toda clase de experiencias, los libros preferidos, la constante intuición. Sería monstruoso que todos los escritores obedecieran las reglas de un mismo decálogo o que siguieran el camino de un único maestro. Sería la parálisis, la putrefacción.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Sergio Pitol. *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. op. cit., p. 9.

<sup>10</sup> Sergio Pitol. "¿Un ars poética?" en *El arte de la fuga*. op. cit., p 176.

<sup>11</sup> Sergio Pitol. "Diario de La Padrera" en *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. op. cit., pp 9-10.

Sergio Pitol se desempeñó como traductor en México. Posteriormente se mudó a Europa donde este trabajo le permitió ganarse la vida. Retomando su ensayo “El narrador”, el autor explica:

Durante años utilicé los escenarios por donde fui desfilando como un telón de fondo frente al cual mis personajes confrontan con otros valores lo que son o, más bien, lo que imaginan ser. Por lo general, son mexicanos situados en el extranjero, cineastas que acuden a un festival cinematográfico, políticos de vacaciones en Roma o Venecia, estudiantes mexicanos de paso por Viena, Varsovia o Samarcanda. El exotismo de pacotilla que los rodea apenas cuenta; lo más importante es el dilema moral que se plantean, el juicio de valor que deben emitir una vez que se encuentran desasidos de todos sus apoyos tradicionales, de sus hábitos, de las coartadas con que durante años han pretendido adormecer su conciencia.<sup>12</sup>

Algunos cuentos que analizaremos, son mencionados en estos ensayos. No se trata del esbozo de los relatos sino cómo recuerda la composición, las rectificaciones y manías. En “Diario de La Pradera” menciona el orden cronológico en el que fueron apareciendo sus volúmenes de relatos:

16 de mayo

Al volver a la ciudad de México con mis tres primeros cuentos: ‘Victorio Ferri cuenta un cuento’, ‘Amelia Otero’ y ‘En familia’ me esperaba otro destino: mi plan de vida se fue transformando imperceptiblemente. Continué las rutinas habituales, conversar con los mismos amigos, presentarme todos los jueves al cine-club, permanecer hasta la una de la mañana en el María Cristina, discutiendo los temas de siempre, pero fui reduciendo mis actividades profesionales hasta un mínimo que apenas me permitiera subsistir [...] Cuando consideré haber logrado un determinado número de cuentos publiqué un pequeño libro: *Tiempo cercado*, en un tiraje mínimo del que sólo llegaron a las librerías treinta o cuarenta ejemplares, sentí que había pagado una deuda al componer nuevas versiones de los relatos que mi abuela y una vieja sirvienta, que acompañó casi toda su vida a mi abuela, jamás se fatigaban de repetir.

Supuse que terminado el libro, volvería a las galeras, las planas, las imprentas y las traducciones. Pero no fue así; pronto me desprendí del sueño de dirigir la mejor editorial de México; durante doce años continué escribiendo cuentos. Pero eso fue en otros climas, ya que en 1961 quemé mis naves y en el verano de ese año me embarqué hacia Europa; para escribir requería una nueva existencia, establecer una enorme distancia de una niñez bastante agobiante y de una adolescencia que parecía eterna. Pocos meses después y ya establecido en Roma, escribí un cuento, el primero en Europa, ‘Cuerpo presente’, diverso de los anteriores. Las historias contenidas en *Tiempo cercado* tenían por tema general la decadencia de los colonos italianos de la región de Huatusco, irrealizadas y degradadas por el paso del tiempo, la presencia de la Revolución con sus cargas de violencia, fracasos y sueños truncos. En ‘Cuerpo presente’ traté de acercar la historia de mi tiempo y a mis

---

<sup>12</sup> Sergio Pitol. “El narrador” en *El arte de la fuga*. op. cit., p 126.

circunstancias y descubrí un lenguaje diferente. A partir de ese relato, y durante muchos años, mi concepción del cuento se fue modificando. Los temas, los recursos, los espacios literarios conocieron varias metamorfosis. He tratado de no copiarme, ni escribir mecánicamente; cuando intuía llegar a la cercanía de una repetición me preparaba para producir un salto; en unas ocasiones fue tan arriesgado que mi escritura adoptaba una forma antagónica a las del pasado. Ese antagonismo era una mera ilusión, una fachada; al tener que leer toda mi obra he descubierto que existe una clara unidad en ella, pero también diversas posibilidades de deslizarse a otras preocupaciones formales. He tratado de manejar una realidad siempre visible, pero cada vez más dúctil y más enmascarada; la parodia me ha permitido dinamitar los muros más recios. Y si el manejo de la Forma se transformaba, también lo fueron los espacios donde las tramas se desarrollaban: Roma, Venecia, Barcelona, Pekín, Londres, Varsovia, Bujara, Samarcanda. Lo que acerca y comunica esas escenografías son los personajes, por lo general todos mexicanos, con sus vicisitudes, extravagancias y remordimientos a miles de kilómetros del lugar donde dejaron enterrado su cordón umbilical. El lenguaje, la Forma, la trama, aparecen al mismo tiempo y desde el inicio; cada entidad va dirigiendo a las otras, y las pulsiones, crispaciones, fisuras y reconciliaciones que se producen en ellas me permiten construir una visión oblicua, onírica, delirante del relato, y lograr un final abierto y felizmente conjetural.<sup>13</sup>

Siguiendo las pistas que va dejando en su diario, Pitol retoma sus reflexiones sobre el cuento tras encontrar un recorte de periódico. Se trata de una entrevista realizada en el año de mil novecientos setenta y seis por Margarita García Flores. El autor recuerda que en ese año residía en París y comparte un par de preguntas que respondió así:

- *¿Cómo construyes un cuento? ¿Qué problemas tienes al escribirlo?*

Esa pregunta es muy amplia y por lo mismo vaga. Un cuento no siempre responde a los mismos estímulos, obedece a una intranquilidad interna tal vez por estar obsesionado por un personaje, o por una o dos frases que ha oído al azar en un café, o una tonadilla de canción que repites sin saber por qué; mis cuentos están muy ligados a cosas que he visto y escuchado que después transformo. No puedo casi imaginar si no veo algo, oír una conversación, ver una cara con determinada expresión que después, a veces muchos años después, brota de la memoria. Todo empieza a esbozarse muy vagamente; de pronto en medio de esa vaguedad comienzo a estructurar una historia que se anuda con algunas preocupaciones inmediatas. Al escribir el borrador de un cuento se organiza de inmediato la trama; todos sus componentes surgen inmediatamente, y construyen una estructura, que para mí es lo fundamental. En el primer bosquejo el lenguaje puede ser muy elemental, redactado como un niño de once o doce años. Aparentemente, en los cuentos de *No hay tal lugar* la estructura apenas se vislumbra, sin embargo, en ese libro trabajé intensamente para lograr una coherencia interna. Pienso, por ejemplo, cómo se comportaría ante alguna situación una señora de una ciudad de provincia, de Córdoba, por ejemplo, de sesenta años, dentista y esposa de dentista, qué sinsabores y alegrías conoce en su profesión, qué libros lee, qué cine prefiere, cómo se viste, en qué periódicos se informa, y mil detalles más; es

---

<sup>13</sup> Sergio Pitol. "Diario de La Padrera" en *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. op. cit., pp 17-18.

aún el proceso previo a la escritura, gran parte de esa información no interviene en el relato, está en mis diarios, pero para mí algunos detalles me resultan como sostenes de mi historia y le imprimen verosimilitud; permite un encuentro con la realidad y al mismo tiempo establece una niebla que contamina y transforma esa realidad. Después empieza el trabajo verdaderamente difícil, el que más me gusta, convertir en una geometría lo que ha llegado como un flujo: añadir, mutilar, ordenar. En esa fase empiezo a redondear los personajes. Los cuentos que más me gustan son 'Hacia Varsovia', que está en *Los climas*, y algunos cuentos de *No hay tal lugar*. Al primero le tengo una debilidad especial porque me recuerda mi llegada a Varsovia y fue uno de los primeros en que me atreví a mezclar lo real y lo onírico.

14

Hemos citado esta entrevista porque más adelante, dentro del mismo "Diario de La Padraera", Sergio Pitol la evoca para ordenar su producción cuentística y, de paso, enlazarla con *El arte de la fuga*:

27 de mayo

En una conversación de 1976 con Margarita García Flores hicimos referencia especial a *No hay tal lugar*, publicado en ese año. Y desde esa fecha sólo he escrito cinco cuentos más: *Nocturno de Bujara*, en 1981, que en posteriores ediciones cambió el nombre a *Vals de Mefisto*, albergó cuatro cuentos: 'El relato veneciano de Billie Upward', 'Mephisto-Waltzer', 'Asimetría' y 'Nocturno de Bujara'; el quinto cuento, 'El oscuro hermano gemelo', está incorporado en *El arte de la fuga*, 1996. Son esos cinco cuentos los que me han proporcionado la mayor felicidad al escribirlos. A veces pienso que no he intentado hacer otros, porque serían inferiores a estos preferidos, y por eso he derivado a la novela y el ensayo.<sup>15</sup>

## 1.2 Sergio Pitol novelista

La obra narrativa de Sergio Pitol, especialmente la novelística, estuvo acompañada por su labor como traductor mientras vivía en Europa, específicamente en Barcelona. El escritor mexicano tradujo varias obras de la literatura universal al castellano, Anton Chéjov, Boris Pilniak, Jane Austen, Joseph Conrad, Henry James, por mencionar algunos, fueron puestos a disposición de los lectores hispanoamericanos gracias a su trabajo. En algunas de estas obras, Pitol

---

<sup>14</sup> *Ídem.*

<sup>15</sup> *Ídem.*

escribió prólogos para que quienes se acercaran a estos autores tuvieran un conocimiento más agudo. Su preferencia por la literatura rusa y anglosajona no sólo se limitaba al contexto histórico y social. En algunos párrafos, el traductor destacaba los recursos literarios de los autores y la importancia que tuvieron para la literatura, a principios del siglo XX.

Para Sergio Pitol, la literatura rusa y anglosajona fueron determinantes para definir su estilo narrativo. Mientras que los rusos influyen en su obra cuentística, Henry James hace lo propio en su trabajo como novelista. Traductor de sus novelas, Pitol reconoce en James a un maestro para el oficio de la escritura:

Tuve la suerte de traducir al castellano siete de sus novelas, entre ellas una de las más endemoniadamente difíciles que pueda permitirse cualquier literatura: *Lo que Maisie sabía*. Traducir permite entrar de lleno en una obra, conocer su osamenta, sus sostenes, sus zonas de silencio. James me confirmó en una tendencia que había aparecido ya desde mis primerísimos relatos: un acercamiento furtivo y sinuoso a una franja de misterio que nunca queda aclarado del todo para permitir al lector elegir la solución que crea más adecuada. Para lograrlo, James adoptó una solución sumamente eficaz: la eliminación del autor como sujeto omnisciente que conoce y determina la conducta de sus personajes y su sustitución por uno o, en sus novelas más complejas, 'varios puntos de vista', a través de los cuales el personaje trata de alcanzar el sentido de algún hecho del que ha sido testigo. Por medio de ese recurso el personaje se construye a sí mismo en el intento de descifrar el universo que lo rodea: el mundo real sufre un proceso de deformación al ser filtrado por una conciencia. Nunca sabremos hasta qué grado aquel narrador (aquel 'punto de vista') se atrevió a confesarse en el relato, ni qué porciones decidió omitir, así como tampoco las razones que determinaron una u otra decisión.<sup>16</sup>

A diferencia de la novela del siglo XIX, en donde el narrador mantenía el control absoluto de la historia, los autores de principios del siglo XX optarían por nuevas estrategias. Éstas serían de vital importancia para los narradores hispanos, quienes encontrarían en Jane Austen, Virginia Woolf, Joseph Conrad y Henry James recursos para la construcción de sus novelas. Pitol afirma que de no haber

---

<sup>16</sup> Sergio Pitol. "¿Un Ars Poética?" en *El arte de la fuga*, México. op. cit., pp. 177-178.

sido por su trabajo como traductor, probablemente sus textos no serían lo que hoy conocemos.

En el prólogo de *Los papeles de Aspern*, Pitol escribe una larga cronología sobre James, al mismo tiempo que reflexiona sobre la importancia del autor inglés en la literatura universal, especialmente en la novela:

El cuerpo de una novela de James lo constituye la suma de observaciones, deducciones y conjeturas que un personaje hace sobre determinada situación. El autor presenta a un observador desde cuyo 'punto de vista' el lector se entera de la parte de la verdad accesible al conocimiento de aquel personaje. El mundo real se va deformando al ser filtrado por una conciencia; de ahí la ambigüedad del personaje jamesiano: un mismo personaje ve o vive una situación determinada y al mismo tiempo hace el relato de sus percepciones.

En toda la obra de James se observa una lucha sin tregua entre las fuerzas de la libido y las de Thanatos, entre el deseo y la renuncia, encarnadas por una parte por un tímido culto al ya para entonces extinguido y desacreditado héroe romántico y su anhelo libertario, y por otra, por la sobria y respetuosa exposición de las convenciones que la sociedad inventa para someter, desacreditar y perseguir cualquier impulso de inconformidad en el individuo. De esa tensión surge un claroscuro específicamente suyo, el gusto por ciertos fuegos lúgubres heredados de la literatura gótica, que se manifiesta en sus historias de fantasmas y aun en determinadas escenas clave de sus novelas más "realistas". En su mente hay un intento desesperado de organizar y reconciliar ciertas visiones e impulsos anárquicos con el culto social a las leyes, al orden y a la razón.

El universo de James es de tal manera sutil que esos antagonismos no se plantean nunca de manera simple, sino que aparecen mezclados con muchos otros elementos, se pierden en medio de un abigarrado tejido de tramas y subtramas, yacen en la base de conversaciones en apariencia anodinas, reencarnan aquí y allá con distintos disfraces, y se agazapa y sumergen a su debido tiempo.<sup>17</sup>

Consideramos importante incluir este fragmento del prólogo porque Pitol menciona el papel de la conciencia del personaje en la elaboración de una estrategia narrativa, aspecto que analizaremos más adelante. Si bien el autor de *La vuelta de tuerca* no "inventó" este recurso estilístico, sí fue uno de los primeros en echar mano de éste, al igual que una contemporánea suya: Virginia Woolf. Ambos

---

<sup>17</sup> Sergio Pitol. "Prólogo" en *Los papeles de Aspern*, México. Universidad Veracruzana, 2007. pp. 17-18.



escritores, quizás sin planteárselo demasiado, inauguraron nuevos estilos que serían determinantes en las décadas posteriores.

En un fragmento de su diario, Pitol vuelve a James y algunos novelistas polacos que fueron fundamentales para su prosa. Reconoce que su labor como traductor le brindó una serie de herramientas que le hicieron pensar de otra manera su escritura. Aunque publicaron algunos libros de cuentos, no había dado ese salto a la novela porque se encontraba en una búsqueda:

Las formas que utilizaban aquellos novelistas podían ser complejas y sofisticadas, y sin embargo uno presentía bajo el subsuelo del lenguaje una realidad oscura, rencorosa y, a la vez, elevadamente lírica. Por contagio comencé a ensayar y a hacer ejercicios con las varias tonalidades del lenguaje y diversas estructuras; mis tramas seguían siendo más o menos las mismas, pero todo lo demás era diferente, transitaba yo de una metáfora a otra. Aún y siempre considero la realidad como la madre de la imaginación. Desde hace muchos años me he guiado por unas palabras de Henry James, el gran maestro de historias a veces inextricables, cuyos procedimientos han transformado la novela universal: "La novela en su definición más amplia, no es sino una impresión personal y directa de la vida".<sup>18</sup>

Las reflexiones de Pitol en torno a la novela, una vez señaladas sus influencias, versan en torno a lo que el oficio fue enseñándole a medida que iba desarrollándolo: desde la génesis de los textos hasta su versión final. Durante la organización de sus obras completas, Pitol revisa todas sus novelas para escribir prólogos. Creemos que es pertinente retomar algunas ideas plasmadas en su diario, pues nos permite ahondar en su poética. En contadas ocasiones un autor retoma el trabajo de toda su vida para ampliarlo y rectificarlo:

Al organizar una novela lo que me interesa es construir una composición que pueda permitirme utilizar algunos efectos que de antemano imagino. La estructura es lo que decide la suerte de una novela. Y en toda mi obra la construcción es la misma, con mínimas e insignificantes variantes. En el centro de todas de mis tramas establezco una oquedad, un enigma, en cuyo torno se mueven los personajes. El vacío al que reiteradamente me refiero

---

<sup>18</sup> Sergio Pitol. "Diario de la pradera" en *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. op. cit., p. 41.

y del que depende el destino de los protagonistas jamás se aclara; lo que menciono una y otra vez, sí, pero de modo oblicuo, elusivo, recatado. Instalo en el relato una ambigüedad y una que otra pista, casi siempre falsa. Necesito crear una realidad permeada por la niebla; para lograrlo debo armar una estructura lo más firme de que sea yo capaz. Algunos de los protagonistas, pocos, se atreven aunque su afán sea infructuoso, descifrar un enigma (la oscuridad mencionada) con el que paso a paso se tropiezan, otros, en cambio, tienden a negarlo o a distanciarse de él, como si presintieran que del subsuelo de esa zona de penumbras emergiera una luz tan deslumbrante que sus ojos no podrían resistir. Prefieren no aproximarse a la verdad, alejarse de cualquier riesgo.

Tanto los protagonistas de mi primera época narrativa, seres que viven a golpes con la vida e irremisiblemente mueren de mala manera, o desaparecen sin que nadie supiera a dónde se dirigieron, o en qué lugar del infierno se han acomodado, como la fauna esperpéntica que puebla mis últimas farsas, surgida de una tensión intensa en el momento de su creación. Se trata del combate interior de dos corrientes antagónicas: el deseo de desgarrar el cordón umbilical y el placer de volver a la tibieza del seno materno. Mis procedimientos provienen de esa zona invisible; el relato es complejo y se desarrolla en un tiempo dislocado; las tramas iniciales son relatadas por diversos testigos; los escenarios y los personajes, descritos a través de enfoques diferentes, siempre sombríos. Me debatía en una forma literaria imprecisa y meramente conjetural ya que aquellas dos pulsiones subconscientes, la ruptura del cordón y el retorno al cuerpo materno, por lo general son turbias e imprecisas, y que la realidad –sobre todo para un artista o un intelectual como en mayoría son mis protagonistas– es por sí misma problemática y difícilmente aprehensible. El final de aquellas novelas es amargo, un tanto sarcástico: los únicos sobrevivientes del desastre son los seres más convencionales, aquellos que esquivan los riesgos que entraña una vocación de libertad, los sepulcros blanqueados, las terribles buenas conciencias, los que jamás se han aproximado al peligro, ni se aventurarían a pisar un suelo que no fuera firmemente seguro, los que ni por un instante se habrían acercado a las orillas del averno.<sup>19</sup>

Durante su estancia en Europa, Sergio Pitól publicó dos libros: *El tañido de una flauta* (1972) y *Juegos florales* (1982). A diferencia de sus cuentos, en estos libros el autor confiesa haber dado un salto en cuanto al estilo y la creación de los personajes. Asimismo, sus narradores, que al principio oscilaban entre lo críptico y lo provinciano, también se fueron modificando. Aunque no deja de lado el estilo oscuro, sí advierte un cambio y una búsqueda constante. Deja de lado la mención a sus maestros y observamos la evolución del escritor mexicano:

En *El tañido de una flauta* y *Juegos florales* esos personajes cautos y grises, establecidos en un espacio siempre seguro y siempre mediocre, son quienes cuentan la vida airada, difícil, desgarrada de los otros, aquellos tarambanas, como les llamarían, y parecería proporcionarles una intensa recompensa describir cada vicisitud de aquellas existencias,

---

<sup>19</sup> Sergio Pitól. “La coronación, el destronamiento y la paliza final” en *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. op. cit., pp. 66-68.

cada fracaso de esos sujetos, primos, amigos de la adolescencia, compañeros de universidad, novios, aun hermanos, de quienes por prudencia supieron alejarse a tiempo.

Esa lucha sorda que se entabla en nuestro interior entre las cadenas familiares y la aventura de descubrir el amplio mundo se oculta en los cimientos de la escritura. Nadie debe vislumbrarla; para mí, y me imagino que para muchos narradores, necesita estar presente durante la creación, especialmente para establecer la conducta de los personajes. La pareja que baila un tango en el gran salón del Leonardo da Vinci en la gran fiesta que ofrece el capitán del barco a los pasajeros el día anterior al fin del viaje no tiene la menor idea si está en la lista de quienes desean sumergirse en el vientre de su madre o triturar el lazo genital que lo ata a ella, como tampoco lo sabe el niño escondido en un rincón del jardín de su casa que entierra los pájaros que su hermano asesina por la tarde con un rifle de postas, mucho menos la delegación de cineastas mexicanos que vaga por Venecia para hacer el mayor ridículo con la película que presentarán en el Festival, ni casi ninguna de las creaturas que he inventado durante casi medio siglo de trabajo. Sólo yo necesito saberlo; por lo menos hasta el momento en que ellas conquisten su plena autonomía.<sup>20</sup>

Asimismo, Sergio Pitol indaga en sus cuentos una vez que han sido escritos y cómo percibe a los lectores que se acercan a ellos: “Otra señal común en todo mi cuerpo narrativo: ninguna novela, ni la casi totalidad de mis cuentos, concluyen definitivamente. El final queda siempre abierto. Pero es necesario proporcionarle al lector un puñado de opciones”.<sup>21</sup>

En alguna parte de *El arte de la fuga*, el autor confiesa que tuvo la intención de leer teoría literaria, sin mucho éxito. Estaba consciente de la importancia de los formalistas rusos y el estructuralismo. Su referencia más leída es Bajtín. Si bien sus reflexiones nos permiten acercarnos a su narrativa (desde sus maestros hasta la conclusión de su obra), Pitol no lleva a cabo un análisis teórico de sus textos. Es por eso que en esta primera parte nos hemos centrado en su diario, sus ensayos y en los prólogos de las obras de James que tradujo al español, pues hemos leído la noción que Pitol tenía en torno a “la conciencia jamesiana”. Y es quizás ahí donde

---

<sup>20</sup> *Ídem.*

<sup>21</sup> *Ídem.*

encontramos claves para reforzar nuestro argumento sobre las formas de representación de la conciencia en sus textos. Especialmente la psiconarración y el monólogo narrado, propuestos y desarrollados por Dorrit Cohn, de lo cual hablaremos en el capítulo siguiente.

## CAPÍTULO 2: EL NARRADOR

El narrador es la pieza fundamental de la estructura que conforma una historia. Su voz es imprescindible para entender lo que un autor desea contar. El control que el narrador manifiesta en la historia varía de acuerdo con el estilo; desde los autores clásicos hasta los contemporáneos, sus voces suelen aparecer de distintas maneras.

Sin embargo, las innovaciones estilísticas de Henry James marcarían una pauta para repensar y construir la novela y el relato del siglo XX. Atrás quedarían los narradores que mantenían el control absoluto de la historia y los personajes. En la medida que sus voces se fusionaban, la prosa ganaba volumen al mismo tiempo que se ahondaba en la complejidad de la psique.

Oscar Tacca sostiene que James pretendía mostrar a sus personajes como si se vieran en un juego de espejos: “Lo esencial es aquí la sustitución de la mirada omnisciente del relator por la intermirada de los personajes.”<sup>22</sup>

La afirmación de Tacca nos permite reflexionar sobre cómo James se valió de recursos aparentemente inéditos para crear un universo narrativo, que sería el predilecto de muchos autores del siglo pasado.

Como mencionamos anteriormente, encontramos afinidad entre la narrativa de Henry James y la de Sergio Pitol, quien en varios de sus relatos echa mano de la técnica predilecta del autor anglosajón: la historia contada desde una

---

<sup>22</sup> Oscar Tacca. “El narrador” en *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos. p. 78.

conciencia. Es decir, el narrador se instala dentro de la mente del personaje y desde ese punto de focalización podemos dar cuenta del desarrollo de la historia. Los personajes de Sergio Pitol, al igual que los de James, suelen estar rodeados de cierto halo de misterio. Al aparecer en escena no se muestran por completo, dejando que el ritmo de la narración revele sus pensamientos, miedos, filias, etc., ahondando en su complejidad. Cabe mencionar que el propio James aludía a la palabra *uncanny*, “lo desconocido”<sup>23</sup>, que no se refiere al horror como un género, sino al horror de no saber. Sergio Pitol utiliza este recurso para desarrollar algunos de sus relatos. “Victorio Ferri cuenta un cuento” y “La pareja” son dos ejemplos que analizaremos más adelante.

Óscar Tacca explica que el mundo de la novela es un mundo lleno de voces, cuya única realidad conduce a una voz, a la del narrador.<sup>24</sup>

Al respecto, propone dos modos fundamentales:

1. El narrador que está afuera de los acontecimientos narrados, es decir, aquel que refiere los hechos sin hacer alusión a sí mismo, caracterizado por el uso de la tercera persona.

2. El narrador que participa en los acontecimientos narrados, de esto derivan tres opciones: a) el papel protagónico, b) el papel secundario y c) el papel de testigo presencial de los hechos. En los tres casos, el narrador se identifica con el personaje, caracterizado por el empleo de la primera persona.

---

<sup>23</sup> Blas Matamoro refiere a este término en su ensayo “Las páginas muertas” en torno a la obra de Henry James.

<sup>24</sup> Óscar Tacca. “El narrador” en *La voces de la novela*. op. cit., p. 65.

En la narrativa de Sergio Pitol, específicamente en sus cuentos, encontramos ciertas particularidades; recursos estilísticos que varían dependiendo de la estrategia estética. La historia puede iniciar por la mitad o, bien, por el final, y llegamos a conocerla a través de los pensamientos de sus personajes, a quienes el narrador puede o no ceder la voz. A su vez, la conciencia del personaje se pone de manifiesto cuando el narrador toma el control y revela los hechos que ocurrieron o están por ocurrir, pero nada de esto se sabría si no fuera por el conocimiento de los personajes.

A propósito de esto, Luz Aurora Pimentel afirma:

Bien es sabido que la literatura es el lugar privilegiado para la representación de la conciencia humana. El mapa histórico de la narrativa occidental, el movimiento en la representación de procesos de conciencia ha ido claramente de lo exterior hacia lo interior —el “inward turn of narrative”, como lo llamaría Eric Kahler—, al punto de que la trama de acción, tan cara a la novela de los siglos XVIII y XIX, fue eclipsada en el siglo XX por el entramado de conciencias. Desde las incursiones analíticas de tipo generalizante de un Balzac, hasta la explosión del momento en miríadas de sensaciones, impresiones y recuerdos, en Virginia Woolf, el lector de literatura de ficción ha tenido siempre un acceso excepcional a la conciencia del otro. Como diría Proust, sólo el arte es capaz de hacernos salir de la prisión de nuestra propia conciencia para ver el mundo con los ojos de otro. Solamente en la novela se cumple la fantasía mítica del crítico dios Momus, quien hubiese querido corregir el error de la forja humana de Hefestos y abrir las puertas del corazón del ser humano, para así ver directamente lo que ocurre allí dentro.<sup>25</sup>

## 2.1 El narrador y la conciencia del personaje

Como mencionamos anteriormente, no podríamos pensar la narrativa contemporánea sin las innovaciones estilísticas de Henry James, que marcarían una pauta para la novela y el relato del siglo XX. Gracias a sus innovaciones, el

---

<sup>25</sup> Luz Aurora Pimentel, “Modelos narrativos y científicos para la representación de los procesos de conciencia”. *Memorias del XVII Coloquio de las Literaturas Mexicanas*. Universidad de Sonora, Hermosillo, México, 2001.

autor inglés inauguró una nueva época. Los narradores ya no mantendrían, a partir de entonces, el control absoluto de la historia y los personajes.

La variedad de puntos de vista comenzó a ser más compleja en tanto los autores fueron desarrollando las nuevas técnicas narrativas. Si bien en el teatro el autor tiene claro su lugar como el de los personajes, en la novela y en el cuento suele ser un poco más complicado tener esa certeza. De ahí la importancia que tiene para el narrador la adopción de un ángulo de enfoque. Desde un punto de vista estrictamente narrativo, las variaciones están en relación con diferentes instancias: narrador, autor, personaje, historia, tiempo, etc. En función de cada una de éstas se caracteriza la estructura de una obra determinada.

Oscar Tacca afirma que la incoherencia entre voz narradora y perspectiva de relato provocó una toma de conciencia en torno al *punto de vista*, “exigencia que, como toda reacción, se tradujo en un exceso, en un abuso, en una amputación deliberada de muchos de los recursos tradicionales de la novela”.<sup>26</sup>

Para Tacca, como para nosotros, Henry James es fundamental al poner en crisis el concepto del narrador omnisciente. El autor de *Los papeles de Aspern* influyó de manera directa hasta los años de la primera posguerra y retomó fuerza a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. La omnisciencia de sus narradores llevó a la reflexión sobre la *perspectiva* y a la adopción del *punto de vista*, “el cual se resolvió conforme se fue desarrollando el *ángulo de enfoque*,

---

<sup>26</sup>Oscar Tacca. *Las voces de la novela*. op. cit., p. 26.



que excluía de las posibilidades del narrador la referencia de todo aquello que escapara a su visión”.<sup>27</sup>

Encontramos afinidad entre la narrativa de Henry James y la de Sergio Pitól, quien en varios de sus relatos echa mano de las técnicas desarrolladas por el autor anglosajón. Si partimos de una de ellas: el narrador que sabe más de lo que ve, entonces podemos establecer una relación más directa en lo que concierne a la representación de la conciencia. Volviendo a Oscar Tacca, éste sostiene que el relato puede, ciertamente, ceñirse a la visión. Pero puede también, de modo más amplio, representar la *conciencia* de un narrador, que no solamente ve, sino que supone, deduce o conjetura. De esta manera, la unidad de *enfoque* es reemplazada por la unidad de *conciencia*: “El ojo pasa a ser el *ojo del espíritu*, como diría Valéry. La novela deja de ser un punto de vista para ser una *conciencia narradora*”.<sup>28</sup>

Lo anterior, quizás sea una de las aportaciones más importantes de James y es, al menos, una de las que más prevalece en la narrativa de Pitól. Si el narrador se instala dentro de la mente del personaje y desde ese punto de focalización damos cuenta del desarrollo de la historia, entonces podemos afirmar que existe una relación estrecha entre ambas poéticas.

Los narradores de Pitól, al igual que los de James, suelen presentarnos personajes rodeados de cierto halo de misterio. Al aparecer en escena no se nos muestran por completo, dejando que el ritmo de la narración revele sus

---

<sup>27</sup> *Ídem.*

<sup>28</sup> *Ídem.*

pensamientos, miedos, filias, etc., ahondando en su complejidad. Sergio Pitol utiliza este recurso para desarrollar algunos de sus relatos. “La pareja” y “La noche” son dos ejemplos que analizaremos más adelante.

Oscar Tacca sostiene que James pretendía mostrar a sus personajes como si se vieran en un juego de espejos: “Lo esencial es aquí la sustitución de la mirada omnisciente del relator por la intermirada de los personajes.”<sup>29</sup>

Al comienzo de un relato, puede parecernos estar en penumbras. Nos hacemos una serie de preguntas que poco a poco van resolviéndose. Algo nos dirige al mismo tiempo que echa luz, que hace callar la propia voz para empezar a escuchar otra, nos referimos a la del narrador.

Una de las virtudes de la literatura consiste en hacernos creer algo excepcional. Y este efecto se compone por un saber y un contar, que construye el narrador. Lo que se sabe puede ser explorado al principio o al final, ya sea desde afuera o desde adentro. Es importante que el narrador ubique dónde ve para poder contar. El punto de mira resulta fundamental para ordenar el mundo que se construye.

Como ya hemos mencionado, Óscar Tacca afirma que la adopción de una perspectiva cobra dos modos fundamentales:

1. El narrador que está afuera de los acontecimientos narrados, es decir, aquel que refiere los hechos sin hacer alusión a sí mismo, caracterizado por el uso de la tercera persona.

---

<sup>29</sup> Véase “El narrador” en *Las voces de la novela*. op. cit., p. 78.

2. El narrador que participa en los acontecimientos narrados, de lo cual derivan tres opciones: a) el papel protagónico, b) el papel secundario y c) el papel de testigo presencial de los hechos. En los tres casos, el narrador se identifica con el personaje, caracterizado por el empleo de la primera persona.

En el primer caso, puede existir una variante cuando el narrador adopta la óptica o la conciencia de un personaje, manteniendo el relato en tercera persona.

En el segundo caso, la visión es monoscópica y el conocimiento parcial, por lo cual se restringe a la subjetividad del personaje.

En ambos casos, el narrador juega un papel fundamental para la construcción de los relatos.

El autor decide la manera en que va dotando de información al lector, situando así al narrador y a su destinatario (lector ideal, según Oscar Tacca). Ambos tienen una misión: contar y enterarse.

El narrador aporta información sobre la historia. La información puede variar en cuanto a la cantidad. Puede decir más o menos pero su discurso siempre es verosímil. Y las preguntas que van surgiendo pueden atribuirse al autor, a los personajes o al lector.

La voz del narrador es el eje del relato. En algunos casos, es posible que no escuchemos la voz del autor o de los personajes. Pero sin narrador nada podría existir. Si bien carece de una "personalidad", queda claro que su función es "contar". Y lo anterior se cumple en la medida en que construye un mundo con

sentido. Algunas veces, las voces de narrador y personaje coinciden. No obstante, es importante conservar intacta la imagen del narrador y distinguir siempre la función del personaje. Es posible que podamos escuchar las voces de los personajes, pero el control siempre quedará a cargo del narrador.

De esta manera, podemos ahondar en el “saber”. El narrador debe “saber” para poder “contar”. El carácter de un narrador no depende enteramente de lo que cuenta sino que deriva de *cómo* cuenta. De esta elección, surge lo que conocemos como perspectiva. En la medida que el narrador elige cómo contar nace el punto de vista, pues la visión del narrador determina la perspectiva del relato.

Una de las dimensiones fundamentales del relato es el personaje. A lo largo de la historia de la literatura, el tratamiento del personaje ha variado de distintas maneras. Sin embargo, es necesario categorizarlo en dos enfoques diferentes: el personaje como *tema*, es decir como sustancia, y el personaje como *técnica*, es decir como instrumento para la visión o exploración de un mundo narrativo. En nuestra investigación, vamos a enfocarnos en el segundo aspecto.

El personaje es obra del autor y en el relato nos es presentado a través de un narrador. En la narrativa contemporánea, el personaje suele ser el propio autor: *Canción de tumba*, de Julián Herbert, *El karma de vivir al norte*, de Carlos Velázquez, *Papeles falsos*, de Valeria Luiselli, *Cuerpo extraño*, de Jazmina Barrera, *Punto ciego*, de Diego Casas Fernández, *Ahora, escribo*, de Lolita Bosch, por mencionar algunos. Sin embargo, es importante aclarar que una vez que se

postula su autonomía, aún sigue dependiendo del narrador. En este sentido, éste mantiene un respeto por la complejidad y la oscuridad de una conciencia.

Nos interesa analizar la relación entre narrador y personaje. Consideramos que aunque haya una intervención directa de los personajes en el discurso narrativo, su palabra siempre es subjetiva porque, en realidad, pasa por “la alquimia” del narrador. Aunque éste ceda la voz, el diálogo también es una construcción suya.

A propósito, Mijaíl Bajtín afirma que la palabra está vinculada estrechamente a la conciencia del individuo a la que estructura de modo predominante. De esta manera, la palabra llega a convertirse en el material sígnico de la vida interior. Bajtín sostiene que el mundo del personaje, de alguna manera, permanece inconcluso para sí mismo, por lo que resulta necesario establecer un diálogo con conciencias equitativas de su propio universo semántico-ideológico. Por tanto, el narrador se enfrenta a un desafío: la construcción de una subjetividad/identidad (la del personaje), que va tomando forma al indagar en una psique.

En efecto, el personaje como construcción queda constituido por su propia voz y por la relación que mantiene con la del narrador. La conciencia del personaje queda de manifiesto en la medida que el narrador cede, gradualmente, la voz. O, bien, cuando las voces se contraponen o se fusionan en la interacción que ocurre en las formas libres de articulación de discursos.

## 2.2 Relación entre voces de narrador y personaje

El texto narrativo, en palabras de Mario Rojas, constituye un complejo signo fundado en códigos y voces que, en conjunto, determinan el sentido del texto semántica y estéticamente.<sup>30</sup> El autor tiene la facultad de elegir esos códigos para que el lector vea, entienda, empatice e interprete. En nuestro análisis, nos enfocaremos en dos categorías locucionales (según Rojas): el discurso del narrador y el discurso del personaje.

A lo largo de la historia de la literatura, estas dos categorías han sido nombradas de distintas maneras. La oposición *mímesis/diégesis*, expuesta por Platón, fue la primera de ellas. Por su parte, Henry James planteó la dicotomía *telling/showing* en los prólogos que escribió para sus novelas.

La composición de ambos discursos pone de manifiesto la diferencia entre las palabras de narrador y personaje. Ambos no sólo llevan a cabo diversas funciones dentro del relato literario sino que difieren por el estatuto de su palabra. El narrador, al construir una verdad, echa mano de diversos recursos literarios para que todo sea verosímil. El personaje puede efectuar afirmaciones falsas, tergiversar los hechos, interpretar erróneamente, es decir, su palabra puede no ser confiable. Cada vez que escuchamos al personaje, en realidad, su voz está enmarcada por la del narrador. María Isabel Filinich afirma que: “la voz del personaje es siempre voz citada; quiere decir entonces que el parlamento del

---

<sup>30</sup> Mario Rojas. “Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo”, *Dispositio* Vol. V-VI, N° 15-16, 1981: p 19.

personaje está sostenido por otra voz que le da entrada en el relato: la voz (o el gesto) del narrador”.<sup>31</sup>

El narrador ajusta estilísticamente su voz dependiendo de las variaciones de la escritura, mientras que el personaje se marca con tonos, ritmos, giros expresivos, dichos coloquiales, diálogos. De esta manera, podemos afirmar que la voz del personaje, aunque presente cierta “autonomía”, depende del narrador, quien da forma a su discurso. Al construir una verdad, los personajes forman parte de ésta y quedan subordinados, estructuralmente, al narrador.

Es probable que existan relatos en los que el narrador presenta algunas lagunas en cuanto al conocimiento de la historia. Aparentemente, los personajes “saben más”, sin embargo este desconocimiento también depende del narrador, ya que el “no saber” implica una construcción verosímil.

Mario Rojas afirma que las funciones de representación y de control del narrador se manifiestan en varios aspectos. En el caso del discurso directo, la forma de control más evidente del narrador es la elección de la transmisión directa en vez de la indirecta:

Lo dicho o pensado por el personaje es considerado por el narrador de tal interés o importancia para la representación de la realidad, que lo lleva a optar por la forma de reproducción más mimética, que expresa con más autenticidad y fidelidad el discurso supuesto del personaje y que mantiene íntegra su estructura tanto formal como conceptual. Formalmente se esforzará por registrar todas las peculiaridades lingüísticas, especialmente fonéticas y sintácticas, que reflejen el dialecto o idiolecto del personaje.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> María Isabel Filinich. *La voz y la mirada*. Plaza y Valdés. México. 1997: p. 153

<sup>32</sup> Mario Rojas. “Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo”. op. cit., pp 30-31.

Otro aspecto que refleja el control del narrador es la distribución de los enunciados producidos, es decir, el lugar que ocupan en su discurso. En un relato donde los acontecimientos son presentados en una secuencia lógica-temporal, el discurso del personaje aparece en aquellos momentos en que ha sido, supuestamente, enunciado por el personaje.

A su vez, el control de un narrador puede observarse en los comentarios que realiza en torno a aspectos relacionados con el discurso del personaje: observaciones, pensamientos, entre otros.

Una vez que el narrador ha elegido el discurso del personaje, debe ensamblarlo con el suyo. De tal manera que en la reproducción del texto narrativo, su voz no interrumpa el flujo narrativo.

Existen dos formas de articulación de las voces de narrador y personajes: el discurso directo y el indirecto. Sin embargo, el relato literario ha creado, entre estas dos formas básicas y opuestas, diversos modos graduales que van desde una mayor autonomía de la voz del personaje a un mayor control por parte del narrador. Como mencionamos anteriormente, la autonomía del discurso del personaje es una suerte de autonomía relativa, ya que el narrador no deja de tener el control al determinar los momentos y las modalidades de aparición de las voces de los personajes. Ceder la voz a los personajes es una opción del narrador que puede manipular según las necesidades de la historia.

Existen diversos criterios para deslindar las posibles formas de vincular los discursos del narrador y personaje, los cuales pueden resumirse así:



directo/indirecto, forma regida/forma libre, *modus obliquus/modus rectus*, subjetividad propia/subjetividad ajena.

### *Oposición directo/indirecto*

El estilo indirecto puede presentar diversos grados de distancia entre el narrador y el personaje. Filinich, citando a Genette, afirma que existen dos tipos de relatos: el de acontecimientos (*récit d'évenements*) y de palabras (*récit de paroles*). Asimismo, distingue tres tipos de discursos del personaje: el *reproducido* (*rapporé*), que consiste en la reproducción del habla del personaje tal como ha sido pronunciada; y es, por tanto, la más mimética de las reproducciones. El discurso *traspuesto* (*trasposé*) por el que el narrador transmite los enunciados del personaje cuyas palabras se registran de manera parcial. Por último, en un polo opuesto al reproducido, el discurso *narrativizado* (*narrativisé*) el menos mimético de los tres, en el que el narrador reduce el enunciado del personaje a un acontecimiento más.

Asimismo, Filinich apunta que las posibles gradaciones de la distancia podrían especificarse aún más y la forma indirecta ser subdividida en diversos tipos.<sup>33</sup> Al igual que Mario Rojas, la autora enumera los cinco tipos de discurso indirecto propuestos por Mc Hale:

- 1) *Sumario diegético* (corresponde al discurso narrativizado de Genette, esto es, el acto verbal del personaje es sólo un acontecimiento más de la trama).

---

<sup>33</sup> Véase "Las formas de articulación de discursos" en *La voz y la mirada*. op. cit., p. 160.

- 2) *Sumario menos diegético* (se indica el *tema* del acto locutivo).
- 3) *Discurso indirecto de reproducción puramente conceptual* (se reproduce *lo dicho* pero no los elementos discursivos).
- 4) *Discurso indirecto mimético en algún grado* (se reproduce el contenido y parte de la textura formal).
- 5) *Discurso indirecto libre* (se funden los rasgos propios de narrador con rasgos propios del personaje).

#### *Forma regida/forma libre en la presentación del discurso*

Las intervenciones de los personajes en el relato suceden mediante un verbo introductor (*verbum dicendi*), el cual se inserta en el discurso del narrador y rige, semántica y sintácticamente, el del personaje. Estos verbos marcan de manera explícita el pasaje de uno a otro indicando el cambio de voz, que es propio de la citación de un discurso ajeno. La forma regida del discurso es típica de la cita.

La ausencia de verbos introductores, así como de otras variantes de la subordinación de discursos, da lugar a lo que los teóricos han llamado el discurso *libre* o no regido. Filinich sostiene que las formas libres implican una yuxtaposición o, en ciertos aspectos, fusión de los discursos del narrador y el personaje puesto que el paso de uno a otro no está marcado por señales gráficas canónicas (dos puntos, inicio de un nuevo párrafo, guión de diálogo) ni por términos específicos (*verbum dicendi* o formas sustitutivas). Las marcas de los diversos discursos

yuxtapuestos deben buscarse en los deícticos, en las particularidades lingüísticas, en la perspectiva asumida ante lo narrado.<sup>34</sup>

#### *Modus obliquus/modus rectus*

En esta oposición, se alude a la posible referencia de los deícticos: pronombres personales, adverbios, o locuciones adverbiales de lugar y tiempo, pronombres demostrativos y adjetivos. Si alguno de estos elementos lingüísticos indicadores de la deixis está referidos al narrador, entonces el discurso tendrá carácter *oblicuo*; a su vez, si tales elementos refieren al personaje, el discurso tendrá carácter *recto*.

Este rasgo nos permite distinguir el discurso del narrador y el discurso del personaje, sobre todo en casos ambiguos donde encontremos ausencia de rección como en los discursos libres directos, en donde se yuxtaponen o se fusionan la voz del narrador y la de los personajes.

#### *Subjetividad propia/subjetividad ajena*

Una de las características principales del discurso del narrador es tender a la neutralización de aquellos rasgos que pudieran dar cuenta de su subjetividad, ya que su tarea, por mencionarlo de alguna manera, es mostrar una subjetividad ajena. En la medida en la que un narrador descubre su subjetividad se acerca más a la función de personaje, en cambio, cuanto más la neutraliza, más se despliega su rol de narrador.

---

<sup>34</sup> *Ídem.*

Por su parte, el discurso del personaje siempre lleva las huellas de una subjetividad propia. María Isabel Filinich afirma que estas marcas pueden ser de diversa índole: a) rasgos fónicos, léxicos, semánticos, sintácticos, en general, idiolectales, que caracterizan el habla del personaje; b) rasgos emotivos o afectivos que denotan las impresiones del hablante ante los hechos narrados; c) rasgos ideológicos que manifiestan la posición del locutor, tales como juicios, evaluaciones, valoraciones acerca de lo narrado. <sup>35</sup>

Es importante mencionar que si bien el narrador da cuenta de una subjetividad ajena, su discurso no carece de marcas de subjetividad. Al establecer un distanciamiento, en tanto más sea consciente, siempre será posible advertir rasgos de subjetividad. Asimismo, bajo los supuestos elementos subjetivos, es posible descubrir significaciones que nos remitan hacia una conciencia. Por ejemplo, las alusiones del narrador al acto narrativo que realiza: los modalizadores referidos al grado de conocimiento de la historia que narra, o bien las referencias a una subjetividad ajena, la cual es el objeto de la narración.

Filinich afirma que las observaciones del narrador relacionadas con su grado de saber de la historia tienen una función: no sólo muestran la labor siempre imperfecta del lenguaje para comprender la complejidad de lo real sino que son un motivo para crear una atmósfera o dar lugar a una afirmación con valor absoluto que refuerza los valores implícitos en la narración. <sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> *Ídem.*

<sup>36</sup> *Ídem.*

El acto de hablar o de contar es asumir una perspectiva, tanto visual como valorativa de los hechos. De esta manera, al mostrar una subjetividad ajena, el narrador indirectamente se muestra. Así, el narrador manifiesta una actividad ante la historia que presenta, esta actividad invita a compartir al lector. Las observaciones frecuentes en torno a la neutralidad del discurso del narrador tienden a dar cuenta del hecho que el objeto de la narración es siempre ajeno, ya que el narrador muestra algo distinto a sí. En cambio, el personaje, al hablar, muestra su propia subjetividad.<sup>37</sup>

#### *Modos básicos de articulación de discursos*

Los criterios que hemos mencionado arriba nos permiten establecer un panorama más amplio en torno al análisis de textos y de las voces en juego. Con frecuencia, dentro de la narrativa contemporánea, se privilegia el entrelazamiento entre discursos de narrador y personajes, siendo las formas libres las preferidas respecto a las regidas, sea mediante la yuxtaposición (discurso directo libre) o fusión de voces (discurso indirecto libre).

Mario Rojas realiza una clasificación, que consideramos pertinente, en torno a cuatro modos básicos de vincular los discursos de narrador y personaje. A su vez, nosotros establecemos una relación entre ésta y los modos de representación de la conciencia realizados por Dorrit Cohn:

1. *Discurso directo libre* se caracteriza por los siguientes rasgos: a) por ser directo, el narrador cede la voz a los personajes; b) en tanto forma libre,

---

<sup>37</sup> *Ídem.*

carece de elementos de rección; c) al ceder la palabra al personaje, se trata de un modo recto de presentación, ya que los deícticos refieren al personaje; d) la subjetividad del personaje queda manifiesta.

2. *Discurso directo regido* comparte características con el DDL, con excepción del segundo rasgo, es decir, al ser una forma regida posee elementos de rección, ya sea mediante un verbo *dicendi*, marcas gráficas o alguna forma sustitutiva.
3. *Discurso indirecto libre* se caracteriza por los siguientes rasgos: a) por ser indirecto, el narrador conserva la palabra y refiere los parlamentos de los personajes; b) no hay marcas de rección, y en caso de hallar términos que puedan considerarse como tales, no efectúan una subordinación de discursos; c) existen elementos pertenecientes a ambos modos de presentación de discurso: oblicuo y recto, es decir, hay tanto deícticos que remiten al narrador como al personaje; d) se manifiesta la subjetividad del personaje: léxico, sintaxis, semántica, juicios, valoraciones que pertenecen al personaje.
4. *Discurso indirecto regido* se caracteriza por los siguientes rasgos: a) el narrador mantiene el control de la narración y no hay garantía de las palabras de los personajes; b) posee elementos de rección; c) es oblicuo, ya que los deícticos remiten al narrador; d) el narrador da cuenta de una subjetividad ajena.

### **CAPÍTULO 3: DOS MODOS DE REPRESENTACIÓN DE LA CONCIENCIA**

Dentro de la vasta obra cuentística de Sergio Pitlor hay un relato que destaca por la forma en que se presenta la conciencia del personaje: “La pareja”. Se trata de un párrafo de seis páginas, lo que complica la segmentación del cuento, por lo que debemos estar atentos al discurso del narrador. Algunas de las claves para entender lo que se está contando, se encuentran ocultas en oraciones y palabras.

Asimismo, hay una estrategia narrativa que prevalece durante el cuento, nos referimos al suspenso; eje central de todo. El suspenso se nutre del anonimato del personaje principal, a quien conocemos sólo por sus acciones, temores, incertidumbres, recuerdos, etcétera. El narrador se ubica en la conciencia del personaje y es este punto de focalización el que favorece tanto el suspenso como el conocimiento parcial de la historia.

La representación de la acción humana dentro de la narrativa comprende tanto acciones como sentimientos, pensamientos y emociones. Los procesos de conciencia no son necesariamente verbales o, en todo caso, son pre-verbales. Es por eso que mediante el lenguaje, un relato verbal tiene que modalizar estas representaciones de la vida.

Es necesario hablar sobre la distinción entre la representación del discurso exterior (el diálogo) y el discurso interior (el pensamiento). Los primeros narradores del siglo XX establecieron una notable división entre lo dicho y lo pensado, ya que en sus predecesores no existía una diferencia perceptible, fuera

de las marcas del discurso narrativo que lo introducían, por ejemplo: “Él pensó:..” De esta manera, el discurso subsecuente estaba estructurado para que el lector lo entendiese sin mayor dificultad. Al hablar del discurso interior de un personaje, hay narradores que utilizaron la marca narrativa para indicar interioridad hasta lo verdaderamente innovador, como el monólogo interior de James Joyce. Cabe aclarar que la representación del discurso interior del personaje no se restringe a la presentación directa, dramática del discurso.

Tras dar cuenta de la innovación que los escritores de finales del siglo XIX y principios XX crearon respecto a sus predecesores, Dorrit Cohn reflexionó en torno a las técnicas narrativas que suceden en el interior de los personajes. La autora sostiene que hay tres grandes modos de representación de la conciencia: la *psiconarración*, vehiculada por el discurso narrativo; el *monólogo interior*, esencialmente un discurso dramático expresivo, y el *monólogo narrado*, que se expresa sintácticamente en el modo mixto del *discurso indirecto libre*.

Luz Aurora Pimentel, afirma que cada uno de los modos de representación de la conciencia tiene un equivalente en las diversas formas gramaticales que componen los discursos de los personajes: monólogo narrado con el discurso indirecto e indirecto libre; el monólogo interior con el discurso citado, y la psiconarración con el discurso narrativo, el discurso indirecto y el discurso narrativizado.



### 3.1 Psiconarración: el caso de “La pareja” y otros relatos

La psiconarración es la técnica de representación de la conciencia más indirecta. Dorrit Cohn afirma que no tiene un nombre fijo: “se han utilizado los términos ‘descripción omnisciente’ y ‘análisis interno’, pero ninguno es satisfactorio. ‘Descripción omnisciente’ es demasiado general: cualquier cosa, y no sólo la psique, se puede describir de manera ‘omnisciente’. ‘Análisis interno’ es engañoso: ‘interno’ implica un proceso que ocurre *dentro de* más que *aplicado a* la mente (cfr. “sangrado interno”): *análisis*, por su parte, no permite la simple narración ni las formas imagistas (*imagistic*) que puede adoptar un narrador para narrar la conciencia. Mi neologismo ‘psiconarración’ identifica tanto la materia como la actividad que denota (en analogía con psicología, psicoanálisis)”.<sup>38</sup>

La psiconarración nos permite ahondar en la mente de los personajes, de esta manera accedemos a su mundo interior. Mediante el discurso narrativo damos cuenta de dos miradas: la del narrador y la del personaje, que en muchas ocasiones pueden establecer duelos ideológicos y generan confusión respecto a lo narrado.

Es posible que en algunas ocasiones, el narrador asuma el control de la interioridad y, aunque no sean necesariamente las palabras que utilizaría el personaje para caracterizar sus estados de ánimo, las propone como equivalentes.

---

<sup>38</sup> Utilizamos la traducción de Luz Aurora Pimentel, del texto “Modos de representación de conciencia” en *Constelaciones I*. México: UNAM. p. 121.

A su vez, para hablar de la interioridad o los procesos de conciencia del personaje, es necesario considerar varias posibilidades, que van desde el pensamiento racional (planear, discurrir, argumentar) hasta el discurso que apenas se encuentra en estado de formación.

La psiconarración da cuenta de pensamientos racionales, irracionales, alteraciones; es decir, la actividad mental verbal y subverbal. Hay que tomar en cuenta que el material de la conciencia también puede estar hecho de pensamientos o emociones reprimidas, que en algunas ocasiones el personaje no admite ante sí mismo.

Existen tres procesos de relación de la conciencia con las atmósferas narrativas:

**1) Exteroceptivos:** La relación del sujeto con el mundo exterior mediante las percepciones por los sentidos.

**2) Interoceptivos:** La relación del sujeto con el mundo interior mediante las emociones, sensaciones, estados de ánimo, etc.

**3) Propioceptivos:** La relación del sujeto con el propio cuerpo, el cual constituye una frontera entre lo interoceptivo y lo exteroceptivo.

La psiconarración es la que con mayor precisión puede dar cuenta de estos procesos, con respecto a las otras dos formas de representación de la conciencia (monólogo interior y monólogo narrado). Gracias a la psiconarración, el análisis puede ser aterrizado con mayor exactitud. Es importante señalar que al abordar el

aspecto de la mente dentro de la ficción, invariablemente habrá un límite establecido por el narrador, pues de lo contrario nos sumergiríamos en situaciones infinitas.

Una de las marcas que nos permiten reconocer la psiconarración es el uso de los *psicoverbos*<sup>39</sup>, éstos nos introducen a la mente de los personajes, a las actividades de la conciencia, los pensamientos racionales, los pensamientos irracionales, las divagaciones, entre otras.

Los psicoverbos nos permiten acceder a la interioridad de los personajes: sentir, pensar, percibir, creer, recordar, etc. Nos referimos a todos aquellos que hablan sobre el interior, pero vehiculizados por el discurso narrativo, es decir, desde una tercera persona, tal y como sucede en “La pareja”. Éstos son parte fundamental del relato de Pitol y aparecen en las primeras oraciones, permitiéndonos dar cuenta de las sensaciones del protagonista:

*Percibe, cree oír, oye ruidos en la habitación vecina. Piensa en el agua del grifo, corre el agua en el baño, extiende una mano, los dedos avanzan sobre la sábana, levanta la mano, la deja caer sobre la palma hacia abajo. ¿Busca algo? Sólo las yemas de los dedos saben lo que puede buscar, qué puede encontrar, lo que ha ido desapareciendo, el vacío que resta a su lado. Lo único que halla es una textura ajena a la que su piel conoce. Sabe, cree saber que si abre los ojos tendrá que presenciar lo inevitable.*<sup>40</sup>

En la primera oración, el narrador utiliza los psicoverbos para ubicarnos en la mente del personaje y a partir de esto, la relación de su interior con el exterior; las primeras acciones son percibidas por el oído y el tacto. Cabe mencionar la relación de los sentidos con el entorno (aunque de esto hablaremos más adelante)

---

<sup>39</sup> Luz Aurora Pimentel explica que este neologismo surgió durante uno de sus seminarios de teoría narrativa, siendo propuesta por algunos de los alumnos.

<sup>40</sup> Sergio Pitol. *Cuerpo presente*. México. Ediciones Era. 1990. p 182. Las cursivas son nuestras.

en esta primera parte del relato, pues el personaje utiliza solamente sus oídos y sus manos para interactuar dentro de la habitación; lo que conoce y lo que desconoce, lo que busca y lo que puede encontrar. Asimismo, el narrador establece una distancia con la pregunta “¿Busca algo?”, que “es contestada” por él mismo en la siguiente oración. Existe una dualidad que impera todo el tiempo: la duda y la certeza, hay un predominio de la duda, clave para entender los sucesos que ocurrieron y ocurrirán.

### **3.1.1 Tipos de psiconarración**

Con respecto a las posibles variantes de este procedimiento, Dorrit Cohn señala lo siguiente:

**a) Psiconarración consonante:** El narrador da cuenta de los estados de ánimo, sentimientos, temores, etcétera, de una manera tal que no emite juicios, no se distancia del personaje, sino que su voz se funde y confunde con él para narrar lo que ocurre.

La voz del narrador puede llegar a fundirse y confundirse con la sensibilidad del personaje; aunque sabemos que no son las palabras que el personaje usaría, es claro que estaría de acuerdo en utilizarlas para describir su estado de ánimo o, por lo menos, el punto de vista asumido por el narrador coincidirá con la perspectiva del personaje sobre su propia condición.

Veamos un ejemplo de psiconarración consonante en el cuento “Hacia occidente”:

Todo se había convertido en *permanente descalabro* desde el día que conoció a aquella su paisana y a la pareja de jóvenes venezolanos. Antes también, aunque al menos estaba preparado y resignado: sabía con quienes trataba. Pero Elisa y los dos muchachos lo habían tomado desprevenido, *habían miserablemente abusado de su buena fe y acabaron por embarcarlo en la presente tortura que parecía no tener fin.*<sup>41</sup>

En este fragmento, podemos observar cómo el narrador se ubica dentro de la mente del personaje, específicamente en su memoria, recordando un suceso ocurrido en un espacio temporal específico. Sin embargo, ese “permanente descalabro” muestra las voces fundidas que muestra el punto de vista del personaje sobre su propia condición. Es decir, la sensación que experimentó al conocer a aquellos tres personajes de la historia. Más adelante, advertimos ese “habían miserablemente abusado de su buena fe y acabaron por embarcarlo en la presente tortura que parecía no tener fin”, ese “miserablemente” no puede provenir sino del pensamiento del personaje y su *sentir* ante la acción que realizaron la pareja de jóvenes. La psiconarración consonante se da al no haber un desprendimiento de voces, lo cual nos hace saber que el personaje estaría de acuerdo con las palabras del narrador.

**b) Psiconarración disonante:** En este caso, la divergencia de voces se vuelve clara; el narrador emitirá juicios de valor, en algunas ocasiones su tono será irónico y su discurso descalificador.

En la psiconarración disonante se oyen dos voces, se afirman dos posturas diferentes frente al mundo, que las convierte en antagónicas, tal y como ocurre en el inicio de “La noche”:

---

<sup>41</sup> *Ídem* p. 167. Las cursivas son nuestras.

*Esperar tantos años (porque a qué negarlo?, aunque no lo llegara a saber del todo, esa amorfa masa de tiempo contenida en los últimos tres lustros no había hecho sino ansiar que ocurriera ese momento, ése, sí, el que con indescriptible agobio acababa de dejar atrás), desear silenciosa, ciegamente el reencuentro, aunque jamás se había atrevido a confesárselo y viviera en la suposición de que aquellos lejanos días estaban del todo perdidos, olvidados, sin descubrir que ella había presidido cada uno de sus días...*<sup>42</sup>

Aquí observamos una divergencia entre la voz del personaje y el narrador. El inicio con infinitivo “Esperar tantos años porque” y la pregunta “¿a qué negarlo” son dos marcas discursivas distintas: la primera pertenece al narrador, mientras que la segunda es una fusión de voces entre narrador y personaje, la cual se rompe al final del monólogo con otro infinitivo: “desear silenciosa, ciegamente el reencuentro...” De esta manera, observamos la oposición entre ambas voces, lo que el narrador sabe sobre el personaje y que éste no se atreve a reconocer: sus deseos, temores y suposiciones, mientras que, en la fusión, la voz del narrador se presenta en consonancia con los sentimientos del personaje (la pregunta, la afirmación, las valoraciones: “indescriptible agobio”).

### **3.1.2 Funciones de la psiconarración**

Siendo el narrador quien da cuenta de la interioridad y no el discurso directo del personaje, es posible analizar esta interioridad con mayor precisión, respecto a lo que el personaje podría enunciar de sí mismo; es decir, el narrador puede sumergirse en los estados de interioridad de manera más profunda que el propio personaje, lo que le da una notable ventaja, ya que nos permite acercarnos al subconsciente de éste.

---

<sup>42</sup> *Ídem.* p135. Las cursivas son nuestras.

Luz Aurora Pimentel afirma que la psiconarración puede suceder de manera analítica o analógica. En el primer caso, narrador y personaje sondean, observan, describen, experimentan cierto desconcierto en torno a la atmósfera que los rodea y muestran sorpresa o desesperación, por mencionar algunos ejemplos. Podríamos afirmar que descubrimos, capa por capa, los pensamientos de un personaje. En el segundo caso, suele ser un tanto más directa, el uso de las *psicoanalogías* permite que nos acerquemos más a las sensaciones que el personaje experimenta al entrar en contacto con el mundo interior y el mundo que lo rodea. En ambos casos puede darse la disonancia o la consonancia. Además de dar cuenta de los niveles de conciencia del personaje, la psiconarración tiene una flexibilidad temporal notable, es decir, puede exhibir un estado de ánimo a lo largo de mucho tiempo. Esta es una ventaja que nos permite acceder a estados muy cercanos al subconsciente.

Observemos un ejemplo de psiconarración analítica en “La pareja”:

Sabe cree saber que si abre los ojos tendrá que presenciar lo inevitable. Entre la realidad terrible y dolorosa y la irrealidad terrible y dolorosa opta por la segunda.

Las dos posibilidades que se le presentan en ese momento parecen extremas, tan opuestas como ir a la cocina a prepararse el desayuno o abordar un tren que lo conduzca a Hong Kong. *Una es abrir los ojos, mirar la sangre, caminar hasta el baño, ver si puede prestar alguna ayuda, enterarse por lo menos de lo que está ocurriendo, la otra es darse la vuelta, ponerse de cara a la pared, omitir esa opresión en la nariz, olvidar que existe, ningunear el cosquilleo entre párpados y retina;* esa lucha de ataques, defensas y resistencias debe cesar no en base a un acto de voluntad sino a una entrega; allí, el agua del grifo se confunde en el fluir de un río; *con esfuerzo inaudito pero con una celeridad que no lo revela, logra darse la vuelta.*<sup>43</sup>

Las dudas prevalecen en este personaje, porque debe de tomar una determinación, hay un conflicto: abrir los ojos y contemplar la escena que sucede

---

<sup>43</sup> *Ídem.* pp. 182-183. Las cursivas son nuestras.

en la habitación o darse la vuelta, omitir el dolor físico que lo aqueja y olvidar que algo está sucediendo. La precisión con que se muestra la lucha interior da cuenta de la capacidad de la psiconarración de acceder a estados dubitativos del personaje.

A su vez, existen ciertas sensaciones, emociones, temores, estados de ánimo difíciles de comunicar, por lo que el narrador opta por utilizar las *psicoanalogías*, es decir, analogías que son equivalentes al estado de ánimo del personaje:

...mantiene los ojos cerrados, los párpados caídos, en espera de imágenes que no tardan en presentarse, lo acarician, es necesario desbrozarlas; lo mejor sería, tal vez –nunca lo sabe-, mantenerlas en ese nudo, en ese cuadro oscuro, donde lo más claro son *ciertos rasgos plúmbeos, grisáceos; volúmenes oscuros que tienen una semejanza con la carne, con ciertas epidermis que admiten reflejos del color de un espejo, de una lata de aluminio, de una máquina de dentista, el color de los instrumentos taladradores con que le puncionaron las muelas cuando niño, es preferible, sí.*<sup>44</sup>

Al mantener los ojos cerrados, el personaje comienza a imaginar una serie de situaciones: alucina y recuerda. El narrador abre con la analogía en: “volúmenes que tienen una semejanza con la carne” y a partir de aquí se enumeran tres comparaciones más, todas en referencia a los rasgos plúmbeos, que a su vez describen las imágenes que le son tan cercanas como una caricia.

### **3.1.3 Resumen y expansión**

Dorrit Cohn explica que, en monólogos narrados e interiores, la representación de la conciencia está temporalmente restringida a los instantes secuenciales en los que los personajes permanecen callados, y el tiempo de la narración más o menos

---

<sup>44</sup> *Ídem.*



coincide con el tiempo de la historia. En cambio, la psiconarración posee una flexibilidad temporal casi ilimitada, es decir, puede resumir fácilmente un desarrollo interior de un largo periodo de tiempo, como puede dar cuenta del flujo sucesivo de pensamientos y sentimientos, o bien, ampliar y elaborar un instante mental.

Un ejemplo de la primera flexibilidad temporal, el resumen, se da casi al final del cuento “La noche”:

Los ideales de entonces se fueron desgastando sin que siquiera se diese cuenta de ello, sin que después extrañara su ausencia ni lamentara su pérdida. *Y ella le confió que si su vida había sido más movida tampoco le había permitido cumplir los proyectos de aquella Edad de Oro, triste, irremediablemente perdida.*<sup>45</sup>

Los ideales sirven para ubicarnos en un periodo de tiempo específico: la juventud. Es en estas cuantas líneas en las que vemos el paso de los años, las consecuencias de la distancia y la pérdida que supuso el haberse separado, mientras que el personaje femenino “habla” a través del discurso indirecto regido del narrador “le confió que” y cuenta en unas pocas palabras cómo la juventud pasó en un abrir y cerrar de ojos.

La segunda flexibilidad temporal se da en el flujo sucesivo de pensamientos y sentimientos, como ocurre en el cuento “Hacia occidente”:

Notre-Dame le pareció más distante que nunca, inalcanzable; la luz de la lámpara iluminó la parte inferior, la calle. *El farol, la banca, el hombre de espaldas, y junto a él advirtió algo semejante a la sombra de otro hombre; parecía que la cámara se hubiera movido en ese instante y sólo lograra plasmar el espectro de aquel hombre; se acercó a los ojos la tarjeta; la manera de sentarse le era familiar, el rostro vuelto hacia la cámara era semejante al suyo; no sólo eso, era el suyo, eran sus propios gestos, lo único que se le ocurrió pensar fue que en esta vida todo era una gran vacilada.*<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> *Ídem.* p. 140

<sup>46</sup> *Ídem.* p. 175. Las cursivas son nuestras.

El punto de vista del personaje está centrado en un aspecto de la tarjeta que mira y de repente advierte una zona iluminada dentro de la imagen: el farol, la banca, el hombre de espaldas, al mismo tiempo que pensamos lo visto, todo esto en apenas unos cuantos segundos. El fluir de los sentimientos y pensamientos: “se acercó a los ojos la tarjeta, la manera de sentarse le era familiar, el rostro vuelto hacia la cámara era semejante al suyo”. Lo anterior como si, de alguna manera, estuviéramos experimentando ese fluir de la conciencia de nuestro personaje, mediante el control del narrador.

La tercera flexibilidad temporal, ampliar y elaborar un instante mental se da en el cuento “Vía Milán”, que comienza así:

Dejó caer sobre la mesa la revista que por un buen rato lo había logrado entretener y volvió el afilado rostro de ardilla hacia su madre. Al verla dormir, al descubrir los gestos que tanto le desagradaban, la boca semiabierta, los pliegues en las comisuras de los labios, su desecha belleza, los párpados enrojecidos y marchitos; al verla así, vencida más que por el sueño por la necesidad de aislarse, de ignorar el sitio en que se hallaba, la suciedad del ambiente, de ignorarlo a él, de ignorar sus trece años, de abolir toda responsabilidad que su existencia pudiera significarle, sintió nuevamente esa gana que le asaltaba en los últimos días...<sup>47</sup>

Y hacia el final se narra lo siguiente:

Le oprimió con cierta fuerza una mano. Acabó por abrir los ojos, lo miró desde lejos como tratando de apartar muchos velos, haciendo un visible esfuerzo por encontrarlo o reconocerlo, y él volvió a repetir la pregunta sobre los años que aún le eran necesarios para poder optar por la nacionalidad.<sup>48</sup>

Una de las características de la prosa de Pitol es su largo aliento. “Vía Milán”, al igual que “La pareja”, es un cuento de un solo párrafo. Es por eso que seleccionamos el inicio y el final del texto. De esta manera, el cuento funciona como un gran marco para la divagación del protagonista; observamos la

---

<sup>47</sup> *Ídem.* p. 143.

<sup>48</sup> *Ídem.* p. 147

construcción de un instante mental extendido durante cinco páginas. Todo el tiempo estamos ubicados en la mente del protagonista y nos enteramos de sus digresiones, memorias, sensaciones (la madre duerme), así como una serie de divagaciones en la que advertimos un conflicto del adolescente sobre cuál será la nacionalidad que debería adoptar, una vez que llegara a la ciudad italiana. Y la narración concluye cuando la madre abre los ojos y se da un breve diálogo. Dentro de un marco temporal reducido, la psiconarración permite dar lugar a una expansión temporal.

Dorrit Cohn argumenta que el resumen en sí se logra mediante una serie de recursos léxicos y sintácticos, entre los que podemos distinguir al menos tres ritmos diferentes de condensación del tiempo: iterativo, durativo, y mutativo. La síntesis iterativa organiza las acciones sobre el modelo de la recurrencia, mientras que la síntesis durativa hace lo propio con acciones ocurridas de manera persistente: a lo largo del periodo narrado.

La síntesis iterativa y durativa comprimen el tiempo, centrándose en los aspectos invariantes del lapso de tiempo de lo narrado. Por el contrario, la síntesis mutativa relata un cambio que tiene lugar gradualmente durante un período prolongado de tiempo.

Observemos cómo sucede dentro de “La pareja”:

La mano se repliega, deja de buscar, sabia, memorosa, reconoce que no ha de encontrar sino vacío, y sin embargo, en el repliegue, las mil finas partículas que componen las yemas se sobresaltan ante un roce desconocido, ¿la crespada superficie de la sábana? No, sólo la piel rugosa de una iguana; le atemoriza la posible proximidad de un cuerpo vivo de áspera piel, su vecindad en el lecho; necesita confirmaciones, cierta verificación y tímida, levemente, *vuelven a deslizarse las yemas de los dedos, ese conjunto vivo de líneas, organismo semejante a una telaraña en la que las hebras se contraen y se distienden, se amplían*

*carnívoras, desbocadas, se reducen, tímidas, rencorosas, primero, sí, suavemente, apenas explorando la superficie, luego seguras, opresoras, hinchidas de poder se afianzan y oprimen, para descubrir que no existe la iguana, que no hay ser con vida sino apenas, tristemente, la superficie alborotada de una cama.*<sup>49</sup>

En primera instancia, el narrador describe las sensaciones que el personaje experimenta mediante el contacto de sus manos con una parte de la cama, al mismo tiempo se vale de un par de prosopopeyas para justificar el repliegue de la misma: “sabía, memorosa, deja de buscar”. Aquí hay un juego con el sentido de la palabra replegar, mientras la mano se retira, también toca el repliegue de la sábana y en este momento las yemas de los dedos adquieren independencia: las mil finas partículas que las componen, y advertimos, nuevamente, los pensamientos del personaje, a partir de éstas. Las voces se fusionan en la interrogante “¿la crespada superficie de la sábana?”, que es respondida con una negativa y en seguida hay una psicoanalogía: “la piel rugosa de una iguana” para referirse a la imperfección que acaba de sentir. El personaje necesita confirmar sus sospechas y el narrador vuelve a otorgarle independencia a las yemas de los dedos, es aquí donde se produce una expansión: “ese conjunto vivo de líneas, organismo semejante a una telaraña en la que las hebras se contraen y se distienden, se amplían carnívoras, desbocadas, se reducen, tímidas, rencorosas, primero, sí, suavemente, apenas explorando la superficie, luego seguras, opresoras, hinchidas de poder se afianzan y oprimen, para descubrir que no existe la iguana”. La primera aparece en el momento en el que las yemas de los dedos pasan a ser un conjunto de líneas, las huellas dactilares son comparadas a una telaraña, capaces de experimentar por sí mismas los sentimientos y temores

---

<sup>49</sup> *Ídem.* p. 182. Las cursivas son nuestras.

del personaje, para que a los lectores nos quede claro ese sentir, como si realmente estuviéramos dentro de la mente del protagonista.

Cohn afirma que a pesar de la desaparición de los cuestionamientos mentales tradicionales, la psiconarración no ha desaparecido de la escena dentro de la ficción moderna. Una de las razones es que sigue coexistiendo con la técnica del monólogo moderno gracias a su elasticidad temporal, ya que se puede contar un largo periodo de tiempo, de la misma forma en que se puede ampliar un instante: “El presente desproporcionadamente ampliado es la zona favorita del novelista moderno.”<sup>50</sup>

Cabe mencionar que la psiconarración no se utiliza simplemente para seguir la conciencia de manera lineal, pues si se limitara a dar cuenta de las citas indirectas como “pensó qué...” o “se preguntó que...” se tornaría monótono. Es por ello que frecuentemente hay momentos en que el pensamiento indirecto da paso rápidamente a las técnicas de monólogos más directos. De la misma manera que las citas de pensamiento indirecto dan paso rápidamente a las técnicas más directas del monólogo. Asimismo, se ve favorecida por aquellos autores a los que les gusta interrumpir los pensamientos de sus personajes para expandir lo narrado.

### **3.1.4 Narración de los estados subverbales**

Una de las ventajas de la psiconarración, respecto al monólogo interior y el monólogo narrado, es la independencia verbal del narrador respecto al personaje.

---

<sup>50</sup> Dorrit Cohn. *Transparent Minds*. op. cit. p. 38.

No solamente puede ordenar y expandir los pensamientos de los personajes mejor que ellos mismos, sino que puede articular, de manera efectiva, la vida psicológica, como los recuerdos no dichos, la penumbra y la oscuridad de la mente.

Cohn advierte: “La narración de los sueños en la ficción requiere una mayor diversidad de técnicas. La mente en la visión está paralizada, mientras que la mente soñadora interactúa de forma variada con, y reacciona ante la experiencia soñada, por lo que a menudo un sueño incluye pensamientos del soñador en su sueño.”<sup>51</sup>

Lo anterior es posible observarlo dentro de “La pareja”:

El balcón cambia de pared, está ahora en la de enfrente y *minutos después se transmuta en la chimenea de su antiguo departamento de la calle de Londres*. Acusan de algo a alguien. Él lo defiende, todos lo defienden, se defienden, también él se defiende, al principio entre risas, luego desesperadamente; vuelve a reír, pero *no sabe que de algún modo está perdido*, que no hay solución, ni evasión, ni remisión posible, que tiene que caer. *Hay cuerpos que lo rozan, muslos lívidos que no son los de Marta, ni de Luis, ni los blancos y apetecibles de la Ratiur*, y de nuevo la opresión en la nariz, una carga de mocos que lo ahoga, los sorbe; los muslos, piensa, vuelve a saber, como si todo pudiera, ¡Dios!, saberse, eran sólo producto de la asfixia, resultado de esa mucosidad que lo oprimía, pero al inhalar, al sorber aquellas sustancias blandas rompe el frágil limen que une su sueño a la vigilia, rompe los diques, *todo gira nuevamente, pero por un instante, en una especie de patada de ahogado, vuelve la proximidad, casi asfixiante, angustiada, delirante de aquellos muslos, órganos, senos, torsos, del color del aluminio, del cromo, de la pizarra, de la nieve sucia*, para desaparecer de golpe; se oye un rumor, amenaza con ser un estrépito, surge *nuevamente el balcón* y abajo, en el suelo, la cabeza de Pawel con el cuello cercenado, los ojos vacíos, la piel extremadamente lívida, hay manchas de sangre, ¿pero dónde? No en la cara, ni el suelo; sin embargo existen, van formando un charco en alguna parte quién sabe por qué razón, a pesar de su indudable existencia, se mantiene oculto.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> *The narration of dreams in fiction calls for greater diversity of techniques. The mind in vision is paralyzed, whereas the dreaming mind variously interacts with and reacts to the dreamed experience, so that a dream often includes the dreamer's thoughts in his dream.* (p.51). La traducción es nuestra.

<sup>52</sup> Sergio Pitol. *Cuerpo presente*. Ediciones Era. México. 1990. p. 184. Las cursivas son nuestras.

Ubicados dentro del sueño del protagonista, podemos observar cómo suceden varios cambios: en un primer plano nos encontramos en el balcón para después trasladarnos hasta la chimenea de una antigua casa, ahí el personaje da cuenta de una serie de acciones en las que no participa, incluso, parece no dar crédito ante lo que mira. Después viene un dolor provocado por la asfixia, y de nueva cuenta todo gira para ubicarnos en la contemplación de las partes del cuerpo, las cuales desaparecen. Nuevamente nos situamos en el balcón y debajo de éste hay una cabeza cercenada. Él no parece creer lo que ve, como si aquel charco se mantuviera oculto. Es aquí donde observamos que la representación de la conciencia del soñador y su sueño pueden tomar varias formas. Los recuerdos aparecen en el sueño de manera inconsciente, todos le provocan angustia, pues el suspenso que prevalece dentro de la narración gira en torno a ese no saber.

De esta manera y gracias a la psiconarración es como el narrador da cuenta de los vaivenes mentales, que pueden permanecer reprimidos en la conciencia de un personaje y exteriorizarse en el sueño. Observamos la relación de los estados visibles con los que permanecen ocultos, ya sea por imágenes borrosas o una secuencia de imágenes que no son recordadas a plenitud. Los elementos que conforman el terreno de lo imaginario nutren el lenguaje de la psiconarración. El narrador recurre a actividades mentales del personaje para sumergirnos en lo más recóndito de su mente.

Como mencionamos al inicio, una de las características principales de “La pareja” es el suspenso. Mieke Bal apunta que el suspenso es un hecho de la experiencia que aparece a menudo y que es de difícil análisis. Lo anterior deriva

de sus reflexiones en torno a la *focalización*: la relación entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe. Aunque focalización y psiconarración analizan el discurso narrativo desde diferentes puntos, consideramos que existe uno en el que coinciden: el suspenso. Bal propone que el suspenso es el resultado de los procedimientos por el que se suscita al lector o al personaje a formular preguntas que sólo se responderán después.

Las preguntas se pueden formular y responder en un breve espacio de tiempo, o sólo al final del texto. Asimismo, es probable que algunas preguntas se resuelvan con bastante rapidez mientras que otras se almacenan. Si el suspenso va a desarrollarse, entonces se buscará la forma de recordar las preguntas varias veces. El suspenso puede generarse por medio del anuncio de algo que sucederá después, o por medio del silencio temporal respecto a una información que se necesita. En ambos casos la imagen que se presenta al lector se halla manipulada. La imagen la da el narrador.<sup>53</sup>

De esta manera, surgen cuatro posibilidades de suspenso, dependiendo del conocimiento del lector y del personaje sobre la base de la información que ofrece el narrador. La primera de éstas, sucede cuando se evoca una pregunta ¿quién lo hizo?, ¿qué sucedió? o ¿cómo acabará?, en la que ni el lector, ni el personaje puedan responder. Una situación de apertura de casi todas las novelas policíacas, apunta Bal. Asimismo, es posible que el lector conozca la respuesta pero no el personaje. De esta manera, se genera una tensión diferente, respecto a la primera posibilidad. Debido a que la pregunta ya no gira en torno a la respuesta sino sobre

---

<sup>53</sup> Mieke Bal. "Suspense" en *Teoría de la narrativa*. p.p. 120-121.



si el personaje la descubrirá a tiempo. Contrario a lo anterior, se puede dar el caso de que el lector no conozca la respuesta pero sí lo hagan los personajes. La respuesta se puede ir revelando progresivamente, en varias fases, o en forma de rompecabezas, si la información se revela, pero no señalada en calidad de datos, como sucede en una novela policiaca. Cuando, finalmente, se informa al lector y a los personajes sobre la respuesta ya no hay más suspenso.

En la primera parte de “La pareja” nos podemos dar cuenta de que las preguntas que generan una tensión tienen relación con la condición del protagonista, quien mantiene los ojos cerrados. El suspenso va incrementándose cuando se enuncian tres interrogantes: “¿Busca algo?, ¿Y si los abriera?, ¿advirtió realmente?” El narrador da las imágenes al lector y al personaje, al mismo tiempo que aumenta la angustia del segundo. Las imágenes se disuelven cuando el personaje escucha las palabras de Pawel.

Las imágenes vuelven a truncarse, se aferra en la contemplación del rostro lívido pero las palabras alcanzan ya su oído, le fustigan las sienes, le incendian el cerebro. *Los ojos se abren de una manera torpísima*; allí, frente a él, la cabeza empapada, el cuerpo perfecto, macizo, delicado, una cadena de choques de elementos antagónicos para estallar en esos chispazos, los ojos, la barba rojiza, los largos calzones azules de invierno que enfundan su cuerpo, mostrando unas líneas de gladiador, de torero; piensa en una escultura imposible que pudiera injertar el nervio, la descarnada vibración de Giacometti en la más lánguida y carnal escultura de Antinoo: a mayor esencialidad más voluptuosidad. *El cabello empapado; era la visión que había estado rehuyendo y que aparecía como expurgada de toda culpa. Después del castigo la absolución...*<sup>54</sup>

De esta manera, el narrador responde a varias de las interrogantes que aparecieron al inicio del cuento; la conciencia alterada del personaje poco a poco retoma estabilidad; cuando conocemos las respuestas, el suspenso desaparece.

---

<sup>54</sup> Sergio Pitol. *Cuerpo presente*. México. Ediciones Era. pp. 184-185. Las cursivas son nuestras.

A pesar de que el suspenso no forma parte de la psiconarración, éste suele aparecer en los relatos donde se pone de manifiesto una conciencia alterada. Pues las preguntas sin respuesta tienen una relación directa con la angustia o la incertidumbre de los personajes.

### **3.2 Monólogo narrado/discurso indirecto libre: el caso de “La noche”**

Una de las tres modalidades narrativas para representar los procesos de conciencia en la narrativa de ficción es el monólogo narrado. El monólogo narrado, afirma Cohn, ocupa una posición intermedia entre el monólogo citado [monólogo interior enmarcado] y la psiconarración, lo cual hace que el contenido de una mente figural sea representada de manera más oblicua que en el primero; más directa que en la segunda. Al imitar el lenguaje que utiliza un personaje cuando se habla a sí mismo, se proyecta ese lenguaje a la gramática que utiliza el narrador al hablar del personaje, superponiendo las dos voces que se mantienen separadas en las otras dos formas.<sup>55</sup>

Las tres modalidades narrativas para representar los procesos de conciencia tienen sus equivalentes en los tipos de discursos: 1) El monólogo interior tiene su mejor equivalencia en el discurso enmarcado. 2) La psiconarración puede equipararse con el discurso narrativo, el discurso indirecto y el discurso narrativizado. 3) El monólogo narrado, en su modalidad híbrida, tiene su equivalente en el discurso indirecto libre, pero también en el discurso indirecto –en sus distintos grados de indirección-. De esta manera, Luz Aurora Pimentel afirma

---

<sup>55</sup> Hemos utilizado la traducción que Luz Aurora Pimentel realiza en *Constelaciones* / p. 161.

que a través del discurso indirecto se tiene un puente hacia la psiconarración, forma en la que predomina la voz del narrador.<sup>56</sup>

El discurso indirecto libre, en su modalidad narrativa, como monólogo narrado, tiene la peculiaridad de una doble filiación vocal, conservando la figural como centro de la perspectiva: en el monólogo narrado domina la perspectiva del personaje y no la del narrador, a pesar de que se trate de una narración en tercera persona. De esta manera, la voz del narrador está presente en la sintaxis del discurso narrativo, aunque las palabras son las del personaje.

Cabe recordar que en esta forma de reproducir el discurso del personaje, el narrador no abandona el control de la narración. Es probable que durante algunos pasajes de la narración, éste se distancie pero nunca cederá la voz al personaje. Asimismo, cuando el narrador intente dar cuenta de las lucubraciones del personaje retomará los contenidos de sus pensamientos y sus formas expresivas, de tal manera que los enunciados serán híbridos, pues tienen tanto marcas del primero como del segundo. La fusión de voces es típica de esta forma discursiva.

Lo anterior es importante porque el personaje se convierte en el objeto del discurso del narrador, a través del uso de la tercera persona y de un tiempo narrativo que suele ser el pasado. Sin embargo, la voz del personaje está en el contenido léxico-semántico del discurso; es por ello que los deícticos espacio-temporales remiten al aquí y al ahora de la experiencia del personaje y no a la del narrador. Todas las peculiaridades idiosincráticas, subjetivas, emotivas, y expresivas corresponden a las del monólogo interior, aun cuando esté vehiculado

---

<sup>56</sup> Luz Aurora Pimentel. "Monólogo narrado" en *Constelaciones* / op. cit., p. 161.

por un discurso narrativo. Es decir, el monólogo narrado tiene todas las características del monólogo interior, solamente que está puesto en discurso narrativo; la ventaja de la dualidad vocal del monólogo narrado es que el personaje es al mismo tiempo *sujeto* y *objeto* del discurso. Es *objeto* porque la referencia a él es en tercera persona, por tanto puede ser narrado desde fuera, en sus gestos y movimientos. Asimismo, mientras el contenido léxico-semántico sigue siendo del personaje y no del narrador, el personaje es el *sujeto* último del discurso.

Hay una serie de deslindes y confluencias en este fenómeno discursivo: por una parte, el monólogo narrado se lee como discurso del personaje, pero, por otra parte, se abren zonas de penumbra o ambigüedad, sobre todo en el caso de la percepción narrada que se resuelve en una descripción focalizada en el personaje. Por ejemplo, la descripción de un espacio da pie a esta ambigüedad, ya que se puede leer como una descripción realizada por el narrador, o bien se trata de una percepción narrada; aún como percepción narrada, con frecuencia es imposible decidir si al percibir ese espacio, el personaje lo hace con esas palabras o si las palabras son del narrador, propuestas como equivalentes. Dorrit Cohn afirma que esta ambigüedad es, sin duda, una de las razones por la que muchos escritores prefieren utilizar la técnica menos directa. Un monólogo narrado, en otras palabras, se revela incluso cuando se oculta, pero no siempre sin demandar la inteligencia del lector. Como sostiene Dorrit Cohn, el monólogo narrado es, a la vez, una técnica más compleja y flexible para la representación de la conciencia, respecto a la psiconarración y el monólogo citado. Tanto su dudosa atribución del

lenguaje a la mente figural y la fusión de lenguaje narratorial y figural, lo carga de ambigüedad, le brinda una condición de *ahora-lo-ves*, *ahora-no-lo-ves* que ejerce una fascinación especial.<sup>57</sup>

Dorrit Cohn sostiene:

El monólogo narrado es un equivalente, en inglés, del *estilo indirecto libre* utilizado por los teóricos franceses. Sin embargo, he elegido deliberadamente este término porque en la obra literaria, más que en el punto de vista estrictamente lingüístico, la narración de pensamientos silenciosos presenta problemas que son bastante independientes y, a la vez, mucho más complejos e interesantes que los presentados por su gemelo vocal.<sup>58</sup>

En el monólogo narrado, la relación entre palabras y pensamientos es latente. Éste echa una luz en la penumbra de la conciencia figural, suspendida en el umbral de la verbalización de forma que no puede ser aclarada por la enunciación directa.

Asimismo, la relación entre monólogo narrado con el lenguaje de la conciencia se encuentra suspendida entre la enunciación inmediata y la mediatez de la narración. Esta función fluctúa cuando éste se encuentra entre las otras dos figuras de representación: cuando limita con la psiconarración, el monólogo narrado tiende hacia el monólogo interior y crea la impresión de leer “pensamientos explícitos” elaborados por la mente figural; cuando limita con el discurso verbal silencioso, éste toma una forma narrativa y crea la impresión de que el narrador formula los sentimientos inarticulados de sus personajes.

---

<sup>57</sup> *The narrated monologue is at once more complex and more flexible technique for rendering consciousness the rival techniques. Both its dubious attribution of language to the figural mind, and its fusion narratorial and figural language charge it with ambiguity, give it a quality of now-you-see-it, now you don't that exerts a special fascination.* La traducción es nuestra.

<sup>58</sup> Dorrit Cohn. *Transparent Minds*. op. cit., p. 109.

Muchas novelas que utilizan el monólogo narrado como una técnica predominante para referir la conciencia de los personajes, inician desde una instancia narrativa neutral y objetiva –la típica descripción de un sitio específico o situación- y sólo gradualmente reduce su enfoque hacia la mente figural.

El monólogo narrado sondea la mente ficcional suspendida en un instante presente, que se desplaza entre el pasado y el futuro anticipado. Por ejemplo, un “ahora” que revive la década pasada en una manera de revelación “después” de muchos años.

Antes de centrarnos en el análisis del cuento “La noche”, es importante mencionar la conjugación del monólogo narrado con otras técnicas de representación de la conciencia. A menudo nos encontramos el monólogo narrado combinado perfectamente con la psiconarración, el monólogo interior y, esporádicamente, con el monólogo citado. Esto hace que en el texto existan juegos de arriba-abajo que nos lleven por varias gamas de la conciencia. Mientras que en la psiconarración se observan sentimientos difusos, necesidades, deseos o ansias, en el monólogo narrado se da forma a estas reacciones incipientes mediante preguntas virtuales, exclamaciones, conjeturas, memorias, etc. Para el monólogo narrado, el lenguaje-pensamiento es un problema menos crucial, porque este lenguaje está menos comprometido con el origen figural.

El cuento “Los nombres no olvidados” es un ejemplo curioso dentro de la obra cuentística de Sergio Pitol, pues narra en primera persona la historia de otro personaje al cual nombra en tercera persona, pero hacia el final del cuento da un

giro con respecto a la técnica narrativa, ya que realiza una fusión entre el personaje/narrador en primera persona y el personaje cuya historia está contada:

Habló en forma torrencial hasta la madrugada, de la cara del pastor anabaptista y de su frágil mujercita que año tras año obtenía el premio local de floricultura, del viaje en regata emprendido innumerables veces a lo largo del canal, de las magnolias, de su madre, del fresco olor a pan de maíz, a pie, de limón, a miel de maple, de la escuela, de Moira, de la desvencijada tintorería de sus tíos. *¿Y Robert, su hermano menor? ¿Cultivaría la granja en las afueras del pueblo?, ¿habría podido ir a la Universidad?* Podía darse el caso de que hubiese muerto. *¡Era de esperarse ese silencio!* De él, de su hermano, no lo esperó jamás. *¡Si al menos recibiese una carta de reproche, un trozo de papel plagado de insultos, una carta donde pudiera ver el matasellos de Beaumont y la firma de alguien, de cualquiera, a quien hubiese conocido, con quien hubiese hablado!* Cuando estaba en el frente, más aún que en sus padres, más que en Moira, pensaba en él. El mundo debía tener un sentido para que Robert lo descubriera. Cuando decidió no volver pensó también en Robert. Fue a él a quien escribió la verdad, confió las raíces de su desesperación, los motivos que a nadie había dicho y que ahora ningún sentido tenía ya comentar.<sup>59</sup>

Si bien, en este fragmento asistimos al parlamento del personaje y no a la representación de una conciencia, podemos observar todos los rasgos propios del discurso indirecto libre que encontramos en el monólogo narrado. No sólo observamos con él sino que escuchamos sus puntos de vista y juicios de valor: “su frágil mujercita”. Asimismo, advertimos lo que percibió en algún momento: las flores, su madre, el olor del maíz, la tintorería de los tíos. Las tres preguntas que suceden a los recuerdos: “¿Y Robert, su hermano menor? ¿Cultivaría la granja en las afueras del pueblo?, ¿habría podido ir a la Universidad?” bien podrían haber sido enunciadas en un monólogo de primera persona (con la alteración gramatical correspondiente). De igual manera las exclamaciones que suceden a los pensamientos. Y, finalmente, la fusión de las voces de ambos personajes: el que narra y aquel de quien se habla: “El mundo debía tener un sentido para que Robert lo descubriera. Cuando decidió no volver pensó también en Robert. Fue a

---

<sup>59</sup> Sergio Pitol. *Cuerpo presente*. México. Ediciones Era. p. 134. Las cursivas son nuestras.

él a quien escribió la verdad, confió las raíces de su desesperación, los motivos que a nadie había dicho y que ahora ningún sentido tenía ya comentar”.

### **3.3 Alternancia entre psiconarración y monólogo narrado en “La noche”**

Luz Aurora Pimentel explica que la fluidez entre psiconarración, monólogo narrado y monólogo interior hace de la representación de los procesos de conciencia de un personaje, una verdadera aventura interior. “La fluidez entre psiconarración y monólogo narrado, por ejemplo, permite ver al personaje desde fuera, en sus actos y gestos, y desde dentro, en sus estados de ánimo y pensamientos”.<sup>60</sup>

Lo interesante es observar cómo las tres formas coexisten, creando un ritmo narrativo especial; el paso de la psiconarración al monólogo narrado, por ejemplo, se va abriendo a distintas velocidades. Se trata de una sonda que cala las diversas profundidades de la conciencia.

En el cuento “La noche”, de Sergio Pitlor, es posible observar los deslizamientos de la psiconarración al monólogo narrado e incluso la combinación entre psiconarración, monólogo narrado y discursos directos pronunciados.

Esperar tantos años (porque, ¿a qué negarlo?, aunque no lo llegara a saber del todo, en esa amorfa masa de tiempo contenida en los últimos tres lustros no había hecho sino ansiar que ocurriera ese momento, ése, sí, el que con indescriptible agobio acababa de dejar atrás), desear silenciosa, ciegamente el reencuentro, aunque jamás se había atrevido a confesárselo y viviera en la suposición de que aquellos días lejanos estaban del todo perdidos, olvidados, sin descubrir que ella había presidido cada uno de sus días: estuvo a su lado la ataviada con los vestidos de Isabel, adoptó los insoportables modales de Isabel, y a ella fue a quien desnudó y largamente acarició la noche de bodas en un hotel frente a la playa, a la que después sin miramientos penetró violentamente, ella la que yacía a su lado cuando volvía de la fiebre y pensaba malhumorado: ‘¡Carajo, la estoy haciendo una puta!’, ella, siempre ella, en tanto que la otra, la Isabel de carne y hueso, fue apenas una máscara, un cuerpo prestado y, sin embargo, al mismo tiempo un cerebro dominante que logró mantenerlo dulce pero implacablemente sujeto hasta la noche de hacía dos semanas en que

---

<sup>60</sup> Luz Aurora Pimentel. “Monólogo narrado” en *Constelaciones I*. op. cit., p. 163.



salieron a celebrar sus trece años de casados, con los Moreno, con María Antonieta Mendoza, con sus cuñados.<sup>61</sup>

A partir del monólogo narrado, que es la técnica principal que organiza esta meditación, el autor hace un sondeo de la conciencia en diversos niveles de profundidad. Comienza en un cuestionamiento que el personaje se hace a sí mismo sobre los años que ha esperado para volver a ver a una mujer que no es su esposa. A pesar de estar casado durante varios años con Isabel, él no ha conseguido olvidar a su amor de juventud. Pensándola en todo momento, antes de comprometerse e incluso durante su noche de bodas. En esta escena, el protagonista confiesa que durante el acto sexual, su mente y sus acciones giraban en torno a la otra mujer. También notamos cómo la esposa le genera cierta repulsión, aunque es ella quien ha logrado mantenerlo estable, “hasta la noche de hacía dos semanas”. La mente va dando saltos en el tiempo: del pasado al presente y viceversa.

Ahora, veamos un fragmento en el que se mezclan monólogo narrado y psiconarración:

Trece años, ¡lo que era eso!, trece años transcurridos sin dejarse sentir, sin dejarse vivir, en que la boda, la esposa, el nacimiento de los hijos se convirtieron en un ritual de fechas, de datos, que había que recordar de la misma perentoria manera en que los plazos de tal o cual documento se vencían, o el término para presentar una contrademanda, una recusación; actos secundarios que se anotaban en la agenda de la secretaria, en el cuaderno de los pasantes, y que, sin que fuese necesario atender personalmente, constituían el ritmo, la tónica de su existencia; piezas perfectamente ajustadas en el engranaje que regía su destino, mínimas, pero si bien se mira indispensables, ya que sin esos recordatorios, sin la fecha anotada para celebrar el decimotercer aniversario de su matrimonio, el no sería nada, o sería otro, mejor o peor, pero diferente al Gerardo de los Ríos que había acudido con su mujer, con sus cuñados, con los Montero y María Antonieta Mendoza a cenar y bailar en ese sitio de moda *para de golpe contemplar el rostro que años atrás lo había obsesionado, igual, perfecto, aún más intenso, y advertir en ese instante que de ninguna manera la había olvidado, que los años sin ella habían sido sólo un simulacro; pensó también –y fue un*

---

<sup>61</sup> Ídem. p. 135.

*instante de temor- que pudiera tratarse de una alucinación, de un espejismo: la sangre se le heló cuando sus miradas se cruzaron y no encontró para la suya ningún signo de reconocimiento.*<sup>62</sup>

Gerardo está inmerso en una reflexión acerca de lo que ha sido su vida durante los últimos trece años, la cual le parece monótona y aburrida. Incluso considera el nacimiento de sus hijos como parte del “engranaje que rige su destino”. El monólogo se interrumpe cuando el personaje advierte la presencia de la mujer que lo ha tenido obsesionado todos esos años. En estas líneas pasamos del monólogo narrado al discurso indirecto: “pensó (también) que pudiera tratarse de una alucinación, de un espejismo”, y en seguida al elemento interoceptivo (propio de la psiconarración): “la sangre se le heló cuando sus miradas se cruzaron y no encontró para la suya ningún signo de reconocimiento”.

En el monólogo narrado notamos lo que el personaje piensa de sí mismo: la seguridad, la pedantería, etc. Mediante la psiconarración advertimos la vulnerabilidad de Gerardo: la decepción al no ser reconocido por la mujer en la que ha pensado durante tantos años. Lo anterior prevalece durante toda la narración. Sin embargo, no siempre sucede de la misma manera, pues en otros pasajes del relato, el monólogo narrado da cuenta de los temores del personaje:

Su mujer le pasó la mano frente a los ojos y vio el aletear de dedos extremadamente delgados (las manos de Isabel habían comenzado desde hacía algún tiempo a disgustarle, los dedos, cada vez más consumidos, adquirirían gracias a ese proceso de espiritualización un aspecto simiesco, de mono de lujo), un tremor blanquísimo, una breve ráfaga de luces de colores: el esmalte, la piel lechosa, el brillo de los tres diamantes que había hecho colocar en una montura de platino: el regalo de esa mañana que produjo un oleaje de ininterrumpidos aspavientos, de profusas muestras de gratitud que inarticuladamente querían expresar *que* no los merecía, *que* era un gesto absurdo, un gasto loco, *que* lo adoraba, *que* era mucho, demasiado lo que trabajaba, y *que* por lo mismo les vendría bien un largo viaje de recreo, una excursión como esa que hacía poco habían efectuado sus

---

<sup>62</sup> *Ídem.* pp. 135-136. Las cursivas son nuestras.

hermanos (“¿te das cuenta, Europa, Egipto, los Santos Lugares, y en la India de un solo tirón?”) y lo bien, en cambio, *que* podían prescindir de los diamantes, pero *que* a fin de cuentas con él todo era imprevisible y maravilloso y *por* eso lo quería, *por* disparatado, *por* original, y ahora que sentía el cintilar de luces frente a los ojos bailar, cegar, interponerse entre su mirada atónita y la de la mujer que, sin al parecer reconocerlo, desviaba la suya, supo con incontenible mal humor lo mucho que a la pobre se le empequeñecían los términos. ¿Y a él? ¿No recordaba, acaso, que algunas veces, cuando ella afirmaba frente a parientes y amigos que jamás lo habría aceptado como marido si no hubiera poseído en su temperamento un grano de locura, ese gusto especial por los riesgos de la vida, se lo había llegado firmemente a creer, y en una escala que su conciencia no comprendía ni abarcaba del todo, su vida de próspero abogado, sus reuniones perfectamente ordenadas y monótonas, las comidas en casa, las vacaciones siempre prefijadas y absolutamente bien dispuestas, le llegaron a parecer actos diferentes a los de los demás, redimidos del anonimato sólo por ser suyos? ¿En dónde pues residía la aventura? [...] ¿En qué, pues? En el fondo sabía que la diferencia se la ofrecía únicamente aquella confusa pasión de sus años de estudiante. (Pitol, 136-137).<sup>63</sup>

Es interesante ver cómo el personaje se concibe a sí mismo a partir de las reacciones y los “dichos” de su esposa: el queísmo permite observar a detalle el monólogo de Gerardo, ya que en primera instancia pareciera que fueran palabras de la mujer. Sin embargo, es él quien “interpreta” y da forma a las acciones para adularse. Esto lo podemos confirmar en las frases: “y por eso lo quería, por disparatado, por original”.

Asimismo, podemos ver las preguntas que Gerardo se hace: la primera con una extensión considerable, en la que psiconarración y monólogo narrado aparecen fusionados: “¿No recordaba, acaso, que algunas veces, cuando ella afirmaba frente a parientes y amigos que jamás lo habría aceptado como marido si no hubiera poseído en su temperamento un grano de locura, ese gusto especial por los riesgos de la vida, se lo había llegado firmemente a creer, y en una escala que su conciencia no comprendía ni abarcaba del todo, su vida de próspero abogado, sus reuniones perfectamente ordenadas y monótonas, las comidas en

---

<sup>63</sup> *Ídem*. Las cursivas son nuestras.

casa, las vacaciones siempre prefijadas y absolutamente bien dispuestas, le llegaron a parecer actos diferentes a los de los demás, redimidos del anonimato sólo por ser suyos?”. En este cuestionamiento, Gerardo echa mano de las afirmaciones de su esposa para construir una figura de sí mismo, en la que esa aparente “locura” lo hace ser diferente del resto de los hombres, incluso llegándose a creer con el paso de los años. Lo anterior es contado desde la psiconarración pero vehiculado por el monólogo narrado.

En la siguiente pregunta, podemos ver cómo se rompe la fusión: “¿En dónde pues residía la aventura?” Tanto narrador como personaje alternan el control del relato; en ocasiones pareciera que Gerardo cuenta la historia: características físicas y psicológicas de sí mismo, pero vemos cómo este control varía dependiendo de la circunstancia, siendo la memoria y los recuerdos en donde el narrador asume mayor importancia, ya sea dando forma a los dichos de la esposa o, bien, en las preguntas que interrumpen el monólogo del personaje.

La vista de Gerardo está enfocada en la mujer de su juventud y al mismo tiempo medita sobre lo que ha sido su vida al lado de Isabel, a quien claramente repudia, al grado de considerarla un mono de lujo. Lo anterior deriva de la acción que su esposa realiza con las manos, que le impide ver plenamente a la otra mujer.

En este fragmento del cuento, se abre uno de los temas centrales: la aventura. Gerardo ha llevado una vida monótona e insatisfactoria, pese a tener una buena posición económica y cierta estabilidad matrimonial. Sin embargo, es la

monotonía la que lo lleva a pensar que ese “espíritu aventurero” se ha esfumado durante su matrimonio con Isabel y su profesión como abogado. Solamente la aventura con aquella mujer de su juventud, le inyecta algo diferente a su vida y al verla de nuevo, siente el impulso que lo hace “ser diferente”. Es este conflicto, la aventura, lo que nos permite descender a otros planos de conciencia:

La verdadera locura, el único riesgo, había comenzado muchos años atrás, la tarde en que asistió a la Escuela de Mascarones a escuchar una conferencia y alguien lo presentó con la mujer sobre cuya identidad ya ahora era imposible tener dudas, pues descubría aquel característico temblor en las comisuras de los labios que en ella precedía siempre a la risa. Un gesto que creía olvidado para siempre, hecho trizas por el incomprensible martillar de la memoria y que al parecer le produjo un sentimiento de intensísimo agobio, la sensación de soportar sobre los hombros un peso desmedido, como si de golpe volviese a vivir los momentos lacerantes que soezmente compartieron; así, cuando la agitación de la mano de Isabel lo devolvió al presente, lo hizo como ebrio, aturdido por las risas de sus compañeros de mesa, advirtiendo, a pesar del estupor, que su mujer reía nerviosamente, que había en su mirada una sequedad parecida a la que produce el miedo, cual si de golpe hubiera intuido el papel de suplente, de interina, que había venido desempeñando durante los trece años matrimoniales que en esos momentos celebraban. Hicieron las bromas de rigor a las que respondió con fría jovialidad. Explicó que aquella señora había sido amiga íntima de su hermana, que en otros tiempos frecuentó mucho su casa, aunque después de la muerte de Carolina no habían vuelto a tener noticias de ella, y pidió permiso para aprovechar la rara oportunidad que ahora se le presentaba e ir a saludarla.<sup>64</sup>

En este pasaje que continúa focalizado en la conciencia de Gerardo, se vuelve a la psiconarración mediante una estrategia narrativa recurrente: las memorias narradas (flashbacks), las cuales pueden ser breves o extensas, dependiendo del peso que tengan dentro de la narración. Hay cuentos que relatan una pequeña anécdota o, bien, la anécdota da cuenta de toda la historia. Con frecuencia, Sergio Pitol elige las memorias narradas en varios de sus cuentos, tal y como sucede en el pasaje anterior. En este caso, la anécdota nos permite conocer el lugar donde Gerardo conoce a la mujer y cómo recuerda pequeños detalles sobre ella: “descubría aquel característico temblor de las comisuras de los labios que en ella

---

<sup>64</sup> *Ídem.* p. 137.

precedía siempre a la risa”. Lo anterior es algo que con su esposa jamás hubiera ocurrido. El protagonista se da cuenta de la reacción de Isabel, con cierta ironía, describe la sequedad de su mirada y cómo ésta “intuye” su papel de suplente, de interina, que ha desempeñado durante los trece años de matrimonio que ahora festejan. Al sentirse descubierto, Gerardo miente en torno a quién es esa mujer a la que tanto mira e ingenia una estrategia para acercársele.

El momento del encuentro sucede y el narrador evidencia dos facetas de la personalidad del protagonista: por una parte vemos la seguridad “viril” de Gerardo, que se basa en sus conquistas e infidelidades, por otra parte, observamos cómo se vuelve vulnerable al darse cuenta que no es reconocido por la mujer de su pasado:

Al atravesar la pista de baile adoptó ese aire entre galante y despreocupado de que se había valido para enamorar, por gusto, por cumplir, sin gran entusiasmo y más bien por hastío a dos o tres empleadas del despacho. *Embozado tras esos ademanes fáciles pudo vencer la timidez que le ahincaba las carnes. La sonrisa brillante, el paso rápido, consciente de su propio ritmo, seguro al parecer de que el mundo era suyo. Luego la sensación de representar un papel que frente a ella no lograba sostener, el notar su sorpresa, la desilusión de no haber sido reconocido en un primer momento (“¿Tanto he cambiado?” ¡Vaya si has cambiado!), le produjeron un desconcierto que se agravó en el momento de las presentaciones al reparar, ¡por fin!, en que no estaba sola y no saber si alguno de aquellos tipos podía ser el esposo. Se limitó a frases entrecortadas, discretas, de mero reconocimiento del terreno: “Tendrás que venir a mi casa y conocer a mi mujer. Hace años que te hemos perdido de vista”, y la respuesta le vino como de lejos: “Sí, he venido muy poco a México”. “En esta semana –volvió a decir- pasaremos a saludarte. Déjame anotar tu dirección, tenemos tantas cosas que contarnos” y sintió que la sonrisa se le acartonaba en la boca, y que todos lo miraban como si estuviera desempeñando un papel bufo. Estaba por retirarse cuando la orquesta comenzó a tocar y ella se levantó y le pidió que bailaran. Sintió entre los brazos el cuerpo, sólido, flexible, elástico, que obedecía a la perfección cada uno de sus movimientos, que respondía a las ligeras pulsaciones que con las yemas de los dedos casi imperceptiblemente transmitía. Le preguntó si seguía en Sudamérica y ella lo miró con extrañeza, rio un poco y dijo que había vivido con su primer marido en Caracas, pero que con el actual residía desde hace años, ¡ay, demasiados!, en Phoenix, Arizona. Y no hablaron más, se dejaron sólo deslizar, comunicándose, volviendo a crear ese dramático clima amoroso que había presidido sus viejos encuentros. Cuando terminó la pieza y la acompañó a su mesa habían ya concertado una cita para comer al día siguiente.*<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> *Ídem*. pp. 137-138. Las cursivas son nuestras

En este fragmento, Gerardo es exhibido por el narrador como un ser inseguro, pese a los intentos que éste hace por mostrarse como un hombre gallardo, mediante el cuestionamiento interno que realiza en torno a si ha cambiado tanto.

La vuelta a la psiconarración, esporádicamente interrumpida por el discurso directo, nos permite ver a Gerardo desde fuera –el cuerpo, la sonrisa acartonada, etcétera-, al mismo tiempo que oímos su voz interior angustiada.

Después de la escena del baile, Gerardo regresa a la mesa con su esposa y acompañantes. Aunque continúa la alternancia entre monólogo narrado y psiconarración, lo siguiente es clave para entender el clímax y desenlace del cuento:

Al reintegrarse a su grupo la atmósfera de frialdad no dejó de sorprenderlo. Isabel tenía el ceño agrio. Le pareció que la mejor manera de romper el clima era enfrentarlo de lleno, e hizo un comentario sobre las buenas condiciones en que aún se hallaba para echar una cana al aire; el resultado no fue el previsto; sus cuñados lo miraron con desprecio. Isabel esbozó una sonrisa amarga, buscando al parecer un comentario, no el de rigor, el invariable, que en cualquier otra ocasión hubiera sido: “Lo ven, ni los años logran que Gerardo pierda su espíritu aventurero. Por eso, por loco, por arrebatado, me tiene a sus pies”. No, tendría que ser otro más áspero, que ni siquiera encontró, y en vez de ello, derrotada, pidió – dirigiéndose más bien a sus hermanos- que regresaran a casa, pues no podía con el dolor de cabeza.

Ya en el auto contempló de reojo la cara contraída, las manos simiescas, en las que se adivinaba la redecilla azul de venas, que estrujaban nerviosamente el pañuelo y la bolsa de noche. Con la voz sofocada preguntó quién era esa mujer.

-Una amiga de hace muchos años.

-Eso ya lo dijiste. Lo que pregunto es quién es, cómo se llama, ¿o es que no me entiendes?

-Se llama Adriana.

-¡Ah!, ¡me lo había imaginado! –musitó.

-Sí.

Se volvió a mirarla. Podía ver sólo un perfil en el que a través de la oscuridad presumía la angustia, vio las manos repugnantes encender nerviosamente un cigarrillo, tan delgado como los dedos que lo sostenían, y de golpe sintió una gran piedad por ella, por lo gratuita que en esos momentos le resultaba: externa, prescindible, y él, que llegó a sentirse, a creerse feliz, sincera, tranquilamente ligado a ella, volvió a advertir, ahora con intensidad,

que todo era falso, que en realidad boda y convivencia habían sido un artificio, un interludio posiblemente necesario, suficientemente cómodo, pero que de ninguna manera lo hacían sentirse comprometido.

-Cuando te conocí tus amigos no hacían sino hablarme de esa mujer, de su vida escandalosa, de sus perversidades, si Adriana esto... si Adriana aquello... si Adriana y Gerardo... ¡Harta estaba yo de oír las historias más sucias!

Descubrió el trémolo en la voz que parecía a punto de resolverse en llanto y pensó atemorizado que sólo la había visto llorar cuando la niña estuvo muy grave. No quería hablar más del asunto, ni darle explicaciones, ni, mucho menos, establecer compromisos que sabía no iba a cumplir. Optó por frenar el automóvil.

-Creo que tengo baja una llanta- abrió la portezuela y salió.

Cuando volvió a subir se perdió en una larga y monótona disertación sobre llantas, automóviles, combustibles y refacciones que duró hasta el momento en que llegaron a casa.<sup>66</sup>

En primera instancia, podemos darnos cuenta de cómo el narrador mantiene el control de la historia y detalla las observaciones, los pensamientos y los juicios de valor que Gerardo realiza mentalmente: “las manos simiescas”. A continuación, Isabel realiza una pregunta, y en seguida el narrador permite escuchar la voz del personaje, en estilo directo. Después del cuarto diálogo el narrador retoma el control de la narración, pero vuelve a ceder la voz a los personajes mediante la reproducción directa de sus intervenciones. En el estilo indirecto, en cambio, el narrador mantiene el control de la narración y refiere los dichos y pensamientos del personaje, sin cederle la voz. Será uno de los pocos momentos, durante todo el cuento, en el que “escuchemos” la voz de uno de los personajes. A pesar de no ser la protagonista, Isabel funciona como un vehículo para revelar algunos detalles, pues gracias a ella y al cuestionamiento hacia Gerardo, conocemos el nombre de la otra mujer: Adriana, quien permanecía en el anonimato hasta este momento. Asimismo, en su siguiente intervención, conocemos un poco más de la

---

<sup>66</sup> *Ídem.* pp. 138-140.



historia de los dos amantes, a quienes ella considera inmorales. Es interesante ver cómo el narrador sondea, aunque sea de manera breve, la conciencia de otros personajes.

Tras este episodio, Isabel desaparece de la narración y entramos a la segunda parte del cuento en la que sucede la primera cita de Gerardo y Adriana:

En la primera salida que hicieron juntos hablaron, entonces sí, de lo que entre ellos se había roto, y él afirmó, melodramática pero absolutamente convencido, que su vida permanecía trunca, sin la continuidad debida, desde el día en que ella partió, aun antes, desde que le anunció por vigésima vez, por centésima vez, que lo dejaba, que estaba enamorada de otro, que comprendiera que tenía derecho a ser feliz, y esa vez sí lo cumplió, y lo dejó abatido, trastornado, aunque él se decidió a ir a buscarla a Monterrey y en el tren pescó tal borrachera que ya no pudo llegar; en el camino tuvo miedo de que todo estuviese realmente perdido y empezó a confundir ese miedo con algo incierto que pomposamente llamó dignidad, honor, virilidad y se bajó en un pueblucho miserable desde el cual emprendió el regreso, ¡el peor regreso que conocía!, y luego, eso estaba a la vista, se resignó, se conformó con su suerte, se recibió, se hizo el abogado que era, tuvo éxito y a la larga no podía contar nada, carecía de pasado, nada había hecho ni visto; no logró realizar las aspiraciones que en otro tiempo había alimentado. El joven, ¿te acuerdas?, inquieto, preocupado, ¿te acuerdas?, paró en esto; aunque no se quejaba, no podía ser de otra manera; debía haber sido ella quien enriqueciera su vida con cosas mejores, más ciertas, ¿pero cuáles? Los ideales de entonces se fueron desgastando sin que siquiera se diese cuenta de ello, sin que después extrañara su ausencia ni lamentara su pérdida. Y ella le confió que si su vida había sido más movida tampoco le había permitido cumplir los proyectos de aquella Edad de Oro, triste, irremediablemente perdida. Primero un marido secretario de embajada en Caracas, luego el divorcio, el tedio, Nueva York, el detestable Phoenix, algunos amores siempre incomprensiblemente desgraciados, el psicoanálisis, y Henry, el actual esposo, casero, borrachín, que le ofrecía una posición segura sin ninguna exigencia, y los distintos viajes a México en que no lo buscó porque ¿tenía acaso algún sentido hacerlo? <sup>67</sup>

En esta parte del cuento, apreciamos formas de monólogo narrado intercaladas en largos pasajes de psiconarración: las revelaciones, las preguntas “El joven, ¿te acuerdas?, inquieto, preocupado, ¿te acuerdas?”, etcétera. Éstas sondean la profundidad de dos conciencias: la de Gerardo y Adriana. Por una parte, él confiesa que fue a buscarla después de su abandono. Sin embargo, el miedo le hace creer tener dignidad y abandona la empresa. Todos los años de infelicidad,

---

<sup>67</sup> *Ídem.* p. 140.

piensa Gerardo, se deben a la ausencia de aquella mujer. La vida que formó al lado de Isabel y los logros profesionales le saben a nada. Por su parte, ella confía una parte de su vida y revela que también ha sido bastante infeliz. Con algunos matrimonios a cuestas y una posición económica estable, jamás pudo realizar los proyectos de su juventud. Aquí podemos contraponer dos maneras de pensar: mientras Gerardo refiere constantemente que su vida frustrada se debe a la ausencia de Adriana, ella dice que nunca pudo realizar sus sueños de juventud. Si no buscó a Gerardo fue porque no pensó que tuviera sentido. Si bien la ruptura marcó un momento determinante para su actual infelicidad, cada uno continuó a su manera.

Después de la primera cita, ambos personajes inician una relación:

Las salidas prosiguieron, menudearon los pretextos ante Isabel: reuniones, compromisos imprevistos, y el deseo de llegar a poseer a Adriana adquirió una potencia casi animal. *Porque lo trágico de la relación, lo que de grotesco, doloroso y profundamente ridículo hubo en ella, era que él había tratado de iniciarla, se las había ingeniado para seducirla por todos los medios disponibles a un joven de veintidós años, y después de derrumbar arduamente sus escrúpulos lo logró casi, pero la realización –nunca pudo entender por qué– se hizo imposible.* Se encontraban por las noches para intercambiar frenéticas caricias sin jamás lograr poseerla; supo después que salía con otros tipos, que uno de ellos, a su debido tiempo, la había desflorado, que otros la disfrutaban mientras él se consumía en un infierno de celos, alcohol y desesperación, en una imploración inútil, en un estéril manoseo, teniendo que sumergirse en ese mar de alcohólica palabrería, en que ella, con aire de dolorosa demencia, lograba mantenerlo: Lo peor de todo, Gerardo, es que hemos sido atrapados por los ángeles y no por los demonios. Los ángeles son implacables. Tiran más pronto de la cuerda, permiten un radio de acción muy limitado.<sup>68</sup>

Otro momento clave del relato es revelado en el pasaje anterior: la frustración de Gerardo tiene origen en la imposibilidad de poder “poseer” a Adriana. A pesar de todos sus intentos, el acto sexual nunca logra consumarse. He aquí una parte importante para conocer un poco más la personalidad de nuestro protagonista. El

---

<sup>68</sup> *Ídem.* pp. 140-141.

narrador utiliza, de nueva cuenta, la memoria narrada para sondear la conciencia de este personaje. Advertimos su desesperación, su angustia y sus miedos, y cómo Adriana lograba calmarlo mediante la manipulación: “Lo peor de todo, Gerardo, es que hemos sido atrapados por los ángeles y no los demonios. Los ángeles son implacables. Tiran más pronto de la cuerda, permiten un radio de acción muy limitado”. Lo anterior se da mediante la psiconarración interrumpida por un breve discurso de personaje.

Finalmente, tras un viaje frustrado a Guanajuato, Gerardo y Adriana logran estar juntos:

Convino con Adriana en pasar un fin de semana en Guanajuato. Tenía que tratar allá un asunto, llevar a firmar unos documentos; después surgieron compromisos imprevisibles y tuvo que realizar el viaje con la hija y el yerno de su cliente [...] *Pero accedió a acompañarlo a Cuernavaca y pasar con él la noche de la que ahora regresaba con la sensación de haber poseído una estatua, a una estatua fría y a la vez repelentemente lúbrica que conocía todos los movimientos, se desgarraba, ejecutaba con virtuosismo alucinante todas las caricias, la sensación de haber fornicado con la sombra de una sombra, lo que le produjo tal repugnancia que esa madrugada no pudo tolerar ya el roce de su espalda con el cuerpo desnudo, con la sombra desnuda, y se levantó, se vistió y al verla despertar y preguntarle qué hacía respondió con sequedad que volvía a México, que necesitaba estar allí temprano, y sin más explicaciones, abandonó el hotel y emprendió el camino de regreso en el que ya nada le quedaba por rescatar.* Sus recuerdos se perdían en una serie de imágenes semejantes a las de cualquier otra juventud, versos, frases, insomnios, y ahora, una vez saldada la deuda, estaba sólo el presente, Isabel, sus hijos, su marca de cigarrillos y su whisky favoritos, un buen filme de vez en vez, algún concierto, y así hasta el infinito. Eso bastaba. Era igual a sus cuñados, a sus primos, a sus colegas, sólo que quizás en él hubiera una carga de mayor vitalidad. Isabel había sabido advertirlo bien, algo había en él de original, algo diferente, algo de aventurero...

A su derecha apareció el gran manto de luces. En media hora más –pensó- llegaría a la ciudad.<sup>69</sup>

Al consumar el acto sexual que durante tantos años había obsesionado a Gerardo, sondeamos de nueva cuenta su insatisfacción. Ésta es lo que permite el descenso a este plano de la conciencia. Durante toda la narración, el protagonista se

---

<sup>69</sup> *Ídem.* pp. 141-142.

encuentra insatisfecho, sin embargo, los motivos siempre cambian. Llama la atención que el monólogo narrado de Gerardo respecto a lo que aconteció en ese cuarto de hotel sea el inicio del cuento: “Esperar tantos años (porque, ¿a qué negarlo?, aunque no lo llegara a saber del todo, en esa amorfa masa de tiempo contenida en los últimos tres lustros no había hecho sino ansiar que ocurriera ese momento, ese sí, el que con indescriptible agobio acababa de dejar atrás)”. En ese momento de mayor soledad, se deja oír la voz del narrador: “Sus recuerdos se perdían en una serie de imágenes semejantes a las de cualquier otra juventud.”

Tras su reflexión en torno a la vida que le espera al haber “saldado su deuda”, el movimiento de la conciencia es hacia el exterior, lo es para mirarse en los hombres que conoce: sus cuñados, sus primos. Porque si la insatisfacción es el centro de su ser más oscuro, podríamos decir que la cotidianidad es la luz que le permite seguir adelante.

Es así como hemos sondeado algunos niveles de conciencia. Un ir y venir entre una psiconarración consonante y un monólogo narrado profundo y complejo que marca los momentos de ascenso y descenso por medio de frases que llevan al monólogo narrado hacia el discurso indirecto: “En media hora más –pensó– llegaría a la ciudad”. Asimismo, observamos cómo la voz del narrador se fusiona con la del personaje en varios momentos del cuento, siendo las memorias narradas en donde se crean las mayores ambigüedades, pues las palabras del personaje están traspuestas por el narrador: “Isabel había sabido advertirlo bien, algo había en él de original, algo diferente, algo de aventurero”.

## CONCLUSIONES

El punto de partida en nuestra reflexión ha sido acercarnos a las observaciones que Sergio Pitol realiza sobre su propia obra. Como mencionamos al inicio, en escasas ocasiones un autor se da a la tarea de revisar sus textos, tras muchos años de haber sido escritos. Pitol no sólo regresó a México después de sus labores diplomáticas, sino que hizo lo propio con sus libros. Ese retorno al origen de su prosa, nos acerca a lo más íntimo: su infancia, sus influencias, sus maestros, sus viajes, su vida en otros países y cómo la literatura estuvo presente, aun al inicio de la afasia que lo afectó durante los últimos años de su vida. Tanto en los ensayos, el diario y los prólogos, encontramos a un escritor que mantuvo una exploración constante sobre el quehacer literario.

Al regresar a sus textos y escribir en torno a éstos, quizás sin proponérselo, Sergio Pitol los resignifica. Por una parte, reflexiona sobre el oficio de la escritura y por otra, nos revela cómo fue hallando recursos literarios que le permitieron crear mundos con sentido: tanto en la prosa breve como en la de largo aliento. Hace de sus textos “dispositivos pensantes”, como los llamó Lotman en “El texto en el texto”. En su obra ensayística y el diario personal, va más allá de la simple revisión, pues encuentra una manera de dialogar con éstos y al mismo tiempo con los lectores. De este modo, cada vez que uno se aproxima a sus cuentos y novelas, sea por primera vez o en una relectura, el significado cobrará nuevas dimensiones de significación.

Sergio Pitol no deja de hacer referencias a sus maestros: Chéjov, Reyes y Borges. Asimismo, la traducción de varias obras de Henry James al español, le permitió conocer varios recursos estilísticos de la prosa jamesiana, siendo la representación de la conciencia una de las técnicas en las que exploró con mayor profundidad.

La representación de la conciencia dentro de la narrativa hispanoamericana tiene varias aristas y pocas veces se reflexiona en torno a ella en autores de habla hispana. Es probable que los estudios que se hayan realizado sobre esta técnica suela estar centrada en obras de escritores anglosajones. Consideramos importante profundizar no sólo en la influencia que los escritores de principios del siglo XX ejercieron sobre escritores hispanoamericanos, sino cómo esta técnica se desarrolló en la prosa en lengua española, enriqueciéndola al mismo tiempo. Sergio Pitol no sólo desarrolló la representación de la conciencia, sino que la hizo parte de su propia poética, desde sus inicios en la escritura hasta la conclusión de su obra literaria.

En esta investigación, nos hemos detenido en dos de los modos de dar cuenta de la conciencia del personaje, la psiconarración y el monólogo narrado, pues ellas están presentes de manera predominante en la narrativa de Pitol. Sin embargo, antes de ahondar en éstas, leímos y reflexionamos las distintas formas de articulación de discursos narrativos, tanto de narrador como de personajes, desde sus formas más regidas hasta sus formas más libres, así como sus diversos modos, desde los más directos hasta los más indirectos. Así, advertimos cómo la

representación de la conciencia está presente dentro de estas técnicas narrativas y las relacionamos con la propuesta teórica de Dorrit Cohn.

La psiconarración se caracteriza por tener un control más dominante del narrador respecto al personaje. Al ubicarse en la mente de éste, el narrador es dueño absoluto de lo que vemos: recuerdos, miedos, fobias, temores, sueños, alucinaciones, etc. También podemos observar la relación de la mente y el cuerpo con el espacio y la atmósfera narrativa, sus manifestaciones psíquicas y corpóreas ante lo que mira, toca, recuerda, etc. Asimismo, el narrador controla el tiempo, ya sea sintetizándolo o expandiéndolo y nos permite desplazarnos, en pocas líneas, hasta los momentos más significativos de los personajes, ya sea que éstos duren apenas unos segundos o un largo periodo. Sea cual sea el tipo de psiconarración, el narrador y sus marcas discursivas son fundamentales para ahondar en la psique del personaje, al mismo tiempo que da volumen a lo contado.

El monólogo narrado, a su vez, puede iniciar con el control predominante del narrador. Sin embargo, en la medida que la narración se desarrolla, no siempre será dueño de las acciones del personaje. Si bien, la voz del narrador puede presentarse con mayor agudeza, en algunas ocasiones se fundirá de manera gradual con la del personaje. A medida que el narrador construye el relato mediante sus personajes, ya sea para describirse a sí mismos o para narrar un momento determinado de su vida, las marcas discursivas, los diálogos, las preguntas, los tonos, etc., cobran relevancia, pues las voces se fusionan hasta llegar al grado en el que no se sepa quién está contando la historia, tal y como sucede en los discursos indirectos libres. En varias ocasiones, como ocurre en la

narrativa de Pitol, es posible encontrar ambas técnicas fusionadas, ya sea que la psiconarración tienda hacia el monólogo narrado o viceversa, de la misma manera que ocurre con la alternancia entre discursos regidos/libres y directos/indirectos.

Podemos afirmar que estos modos de representación de la conciencia, permiten establecer un diálogo con y desde la mente de un personaje. De esta manera, nos acercan a una de las principales posibilidades de la literatura: indagar en la mente de otra persona.

Creemos que estos análisis de los relatos de Pitol desde la perspectiva crítica y teórica, permitirán que los lectores se acerquen a su prosa breve con mayor agudeza y aquellos interesados en estudiar la obra del autor mexicano, tengan una herramienta que sirva a futuras investigaciones.



## BIBLIOGRAFÍA

### Obra literaria

James, Henry. *Los papeles de Aspern*. México: Universidad Veracruzana, 2007

Pitol, Sergio. *Cuerpo presente*. México: Ediciones Era, 1990

Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*. México: Ediciones Era, 1996

Pitol, Sergio. *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. México: Almadía, 2010

### Obra teórica

Arán, Pampa Olga. *Diccionario léxico de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 1996

Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 2008

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1990

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds*. Princeton University Press, 1978

Courtés, Joseph. *Análisis semiótico del discurso*. Madrid: Gredos, 1997

Filinich, María Isabel. *La voz y la mirada*. México. Plaza y Valdés, 1997

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989

Lotman, Iuri. "El texto en el texto" en *La Semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. España. Frónesis Cátedra Universidad de Valencia, 1996

Matamoro Blas. "Las páginas muertas en *La historia del tango*". Centro Editor de América Latina, 1971

Pimentel, Luz Aurora, "Modelos narrativos y científicos para la representación de los procesos de conciencia". *Memorias del XVII Coloquio de las Literaturas Mexicanas*. Universidad de Sonora, Hermosillo, México, 2001

Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones I*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. México: Colofón, 2008

Rojas, Mario. "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo", *Dispositio* Vol. V-VI, N° 15-16, 1981

Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid. Gredos, 1985

Todorov, Tzvetan. *Análisis estructural del relato*. Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970