

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
COORDINACIÓN DE FILOSOFÍA

**EL TIEMPO EN LOS PERSONAJES EN LA CASA QUE
ARDE DE NOCHE, DE RICARDO GARIBAY**

T E S I N A
que para obtener el grado de
Licenciatura en

LETRAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A
José Luis Vera Castrejón
Matrícula 92329067

Asesor: Evodio Escalante B.

México, D. F.

junio de 1998.

Introducción

Al abordar una obra tan vasta como la de Ricardo Garibay sólo pude imaginar dos caminos para acercarme a un posible estudio: la lectura de todo su material para obtener una visión más amplia de lo que Garibay representa en nuestra literatura o, arbitrariamente limitar la investigación a una sola obra y escoger un tema para desarrollarlo. En ambos casos es necesario tener un método de investigación apoyado en crítica sobre el autor y crítica literaria.

Para ser sincero la intención inicial fue aplicar el modelo semiótico de Peirce a la narrativa inicial, pero está todavía lejos de mis posibilidades. Por lo tanto, apesadumbrado por un laberinto que yo mismo edificué, me aferro a un análisis menos riguroso, aunque no por ello menos interesante.

Voy a tratar sumergirme en la obra La casa que arde de noche, novela breve que cuenta la vida de un prostíbulo y sus moradores, sus nexos y rompimientos. de ella me interesa cómo es que los personajes van cambiando a lo largo de la trama tomando como base la noción de tiempo.

El tiempo que transcurre en una novela no es homogénea. Primero está del narrador somete a toda la historia en una carrera perpetua hacia adelante, incluso en novelas como Rayuela el narrador nos obliga a un recorrido hacia el final de la historia, en este sentido los lectores devenimos junto con el texto luego está el tiempo de los personajes que puede durar horas, días, años. Al final está el tiempo de la narración propiamente dicho, pues en algunos periodos está en presente, pasado o futuro, lo que permite que conozcamos la anécdota desde varias etapas.

Me interesa desarrollar el tiempo de los personajes para demostrar que hay actos que se realizan fuera de la lectura y que el receptor con una conciencia intuitiva siente que sucedieron. La investigación va encaminada hacia lugares vacíos, es decir encontrar y señalar que hay instantes decisivos en la trayectoria de los personajes que nunca fueron escritos en el texto, pero están ahí.

Marco teórico

Al abordar un texto literario surgen preguntas inherentes al texto, pero ¿cuántas de ellas resultan pertinentes para dedicarles la mayor atención posible, y cuáles permiten un tratamiento más o menos metódico. Así mismo, el punto de vista del investigador se define dentro de ciertas expectativas que conforman una tendencia o corriente de estudio, llámese filología, estructuralismo, estilística, deconstructivismo etcétera. Entonces, ¿qué debemos investigar y cómo debemos hacerlo? Antes de iniciar nuestro análisis o contestamos cualquier pregunta, debemos aclarar bajo qué perspectiva vamos a trabajar en avío de posibles ambigüedades.

Sin ser completamente eclécticos, prefiero acoger diversas posturas de investigación, un tanto por el poco dominio, que poseemos sobre ellas y otro tanto porque de la novela veremos temas específicos que ya han sido analizados por diversos autores aunque no pertenecen a la misma disciplina. Como nos interesa el tiempo lo abordaremos desde un poco de filosofía, otro tanto de lógica y una pizca de crítica literaria; creo que sólo así podemos llegar a una conclusión coherente del texto sin perder de vista que analizamos la creación de un ser humano. Esto es importante recordar porque una vez que la obra trasciende la imaginación concreta, es decir, el proceso de creación del autor, se deslinda totalmente de su creador, perteneciendo ahora al colectivo. Por lo tanto, si cualquier receptor pertenece al gran público o sociedad entonces su interpretación potencial es válida siempre y cuando sea coherente al texto. Mientras más herramientas tenga el receptor más global llegará a ser su creación, así pues nosotros, tomamos un poco de todo para intentar ver desde diferentes perspectivas.

Respecto a la pregunta inicial, ¿cuáles son los aspectos a estudiar en un texto, específicamente en una novela?. A nuestro parecer hay un primer nivel que corresponde al contenido de la misma, el qué se dice es la parte fundamental del relato: la historia. Nos parece que las divisiones elaboradas del qué se dice sólo son variaciones intrascendentes del ser textual. El texto es; por lo tanto, las divisiones que hagan de él son posteriores al hecho en sí. Veamos un ejemplo de tales complicaciones:

Yo, por lo tanto, adoptaría, al menos al inicio, una tripartición: discurso (el texto narrativo significativo); intriga (el contenido del texto en el mismo orden en el que se presenta); fábula (el contenido, o mejor sus elementos esenciales colocados en un orden lógico y cronológico).¹

¹ Cesare Segre, *Las estructuras y el tiempo*, Planeta, Barcelona, 1976, pág. 14

La división propuesta por Segre no redefine al ser, sino únicamente menciona características que son observadas por una comunidad de receptores, lo importante del sujeto textual es su contenido significativo.

Nos basamos en las imágenes porque su articulación no requiere forzosamente de una estructura lingüística, el lenguaje utilizado para la construcción de una imagen puede ser sólo a base de íconos u otros medios, recordemos simplemente a los caligramas de Apollinaire, donde la disposición tipográfica de las palabras da una significación extra de la construcción sintáctica. Sin querer hemos caído dentro del salvaje mundo estructuralista. No hay por qué temerle, sin embargo, vale la pena hacer una aclaración que nos servirá para apreciar las diferentes rutas que posee un texto: Kant concebía al lenguaje como algo posterior al pensamiento, para él la forma que denominamos al universo es un acto posterior al conocimiento en sí; hoy reconocemos que el pensamiento sólo es posible mediante el lenguaje y que éste es simultáneo al conocimiento.

Un texto ofrece alternativas de significado cuando el lector activa el lenguaje interno, pues al tratar de descifrar el mensaje aportará los valores que posee como ser histórico. Así también el texto tiene espacios en blanco ideas que son sugeridas a partir de las frases sí escritas. Ambos factores provocan que la lectura representada, por el receptor, en un macrosigno que conlleva un conocimiento. El texto es lenguaje en movimiento en tanto existan intentos por comprenderlo.

Al desear saber qué manifiesta el texto estaremos averiguando qué dice y qué no dice, además de los valores asignados por el lector a los términos anteriores siempre basados en la estructura de significados y no en impresionismo personales.

El segundo nivel para estudiar un texto se relaciona directamente con lo anterior, porque para poder conocer la historia (o fábula) tenemos que dar por concedido que hay un dominio de diversos códigos, es decir, diversos lenguajes

En la edición de nuestra novela, *La casa que arde de noche*,² aparece al principio de cada capítulo un dibujo. ¿Qué importancia puede tener un garabatito? Pues esas simples figuras implican un lector que conozca varios tipos de lenguajes y los relacione inmediatamente. Así el segundo punto por estudiar en un texto es el con qué: sonidos, palabras, dibujos, imágenes...³

² Ricardo Garibay, *La casa que arde de noche*, Joaquín Mortiz, México, 1971, 116 págs.

³ Utilizamos la palabra "imágenes" de forma diferente al nivel primario, pues en este segundo nivel son sólo un medio de expresión, mientras que en el primer nivel son metaimágenes o, como los llama Peirce, interpretantes.

En la literatura el lenguaje utilizado es el lingüístico, pero implica que discrimine otros medios. Los *comics* o los tratados de amor decimonónicos o el internet, aunque se encuentren en los límites de la literatura debemos considerarlos como parte de ella sin importarnos que estén muy lejos del canon contemporáneo.

Recuerdo que en un encuentro de estudiantes, al preguntamos que/ significa literatura y cuáles son sus cualidades, mencioné que la base de la literatura es el texto escrito. Media hora después se acercó un compañero al micrófono para decir que la base de la literatura es la palabra dicha, el habla. ¿Cómo pude olvidar la cultura oral?, sin duda alguna se debe a que la utilizamos tanto y tan inconscientemente que nunca reparamos en su uso. Así sucede con las palabras en el interior de un texto, siempre están presentes pero nunca las vemos, mucho menos su organización.

El escrito obedece a ciertas reglas que lo somete a cierta normatividad que permite compararse con otros textos semejantes a él. Vemos desde lo más pequeño: las palabras son la primera célula informativa independiente que al combinarse formarán frases, enunciados, y al fin conseguirán erigir ideas. Las teorías lingüísticas han avanzado de tal modo que permiten catalogar a las palabras dentro de una clasificación basada en su funcionalidad. Llegan a tal grado que pueden descomponer una frase hasta encontrar la concordancia última de un artículo con un nominativo, pero nuestro interés no radica en aplicar un reduccionismo meticuloso. Si bien aceptamos que es una parte fundamental para la investigación de un texto literario, para nosotros resulta estorbo.

Debido a que estudiaremos los efectos de las palabras, específicamente un tema que se mezcla con otro —tiempo y personajes—; nos parece irrelevante que Garibay en lugar de escribir “como entradas y salidas hacia ninguna parte”⁴ escribiera como entrada y salidas hacia alguna parte. Para algún purista nuestra postura parecería carente de toda seriedad, pero ahora explicaremos el por qué “hacia ninguna parte” indica la negación de hacia alguna parte, ninguno y algo son contrarios, valores opuestos. Esa frase en la novela sirve para introducir una atmósfera y presentarnos el lugar, pero lógicamente no puede haber entradas y salidas que conduzcan hacia ningún lado, hay una imposibilidad física para que adquieran ese valor de ser

⁴ *Op. cit.*, pág. 7.

algo y negarse a sí mismos. Esas entradas y salidas conducen hacia algún lugar, donde sea, por eso el autor inmediatamente después nos dice., “abiertos al aire ardiente de la llanura”⁵ preferimos descubrir que “mar de mezquites enanos”⁶ sea metáfora del desierto y no discutir prolongadamente la relación sintagmático entre los componentes. Tampoco debemos caer en el exceso de ignorar todas las construcciones lingüísticas, apelaremos a ellas cuando sean un apoyo sustancial.

El tercer nivel de estudio es el cómo. ¿Cómo se cuenta?, y dentro de esta pregunta habría que reflexionar quién cuenta.

Cuando preguntamos por alguna película quizá un amigo nos diga la trama, pero cuando vemos el *film* nosotros distinguimos que algunas cosas cambiaron respecto a la versión de la primera fuente. Pongamos un ejemplo: dos amantes que por diversas circunstancias nunca podrán estar juntos. El tema ha existido desde hace muchos siglos, pero la forma, el cómo, es lo que modifica y renueva el tema. Esa pareja de amantes puede ser Troilo y Galatea, Don Quijote y Dulcinea, Dila y Emanú, todo dependerá de cómo y quién cuente la historia: el narrador o los personajes o ambos a la vez. Gérard Genette habla de estos cambios de “contadores de historias” en términos del sujeto hablante y su concretizaciones, las vocalizaciones:

una vocalización, puesto que hay sustitución de un yo o un él, de una persona (narrador-personaje) por la no-persona de un narrador exterior a la historia, impersonal y transparente. La transvocalización puede, pues, adoptar dos formas elementales antitéticas: la vocalización, o paso de la tercera a la primera persona, y la desvocalización, o paso de la tercera a la primera persona; y una forma sintética, o transvocalización propiamente dicha, que es la sustitución de una “primera persona” por otra.⁷

Como vemos por la cita anterior, siempre hay alguien o algunos contando algo que paso, porque hay una imposibilidad física y metafísica de contar el presente. Siempre se va a narrar algo que ya pasó o que pasará, pero nunca lo que deviene junto con el individuo porque para asimilar las sensaciones y la realidad tiene que haber un caer en cuenta, que se presenta después del hecho.

⁵ Ricardo Garibay, op. cit. pág.

⁶ Loc. cit.

⁷ Gerard, Genette. *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989, pág. 370.

Por supuesto estamos tratando sobre temas en prosa, exclusivamente literarios, las posibilidades de otros textos como el teatro son otras. Para nosotros lo importante es descubrir los trucos del narrador implícito en la novela de Garibay.

La continuidad de un narrador respecto a los de otras obras permite su catalogación a partir de sus características, así como la ruptura en cuanto al estilo dominante de la época. La transgresión de un narrador somete a la anécdota, faculta a la literatura a seguir en movimiento

Son estos tres niveles los que a nuestro parecer deben observarse en un texto narrativo. Qué, con qué y cómo, son las guías de nuestro análisis, pero hay que especificar a quién afecta. Eliminemos al autor, real e implícito, porque él es quien pretende modificar todo el espacio narrativo. El lector va a ser afectado en tanto consiga crear nexos con el texto, pero es un efecto secundario y frecuentemente buscado. En realidad el autor pretende conmover o no al lector, y para eso utiliza la obra, entonces tenemos que buscar ahí.

¿Qué existe dentro del texto, manipulado por el autor, que puede afectar al lector? El personaje. Él puede y debe vivir el texto, pero siempre bajo la tutela del creador de la obra.

El estatuto de cada personaje depende de sus atributos y circunstancias, tales como su aspecto exterior, sus actos gestuales y actos del habla, su entrada en escena, su hábitat y la nomenclatura que lo designa.⁸

El personaje es un ser que habita dentro de la ficción, creación de la imaginación, concreción de posibilidades; para nosotros es claro que el móvil de la historia se lleva a cabo mediante personajes. Ellos se encargan de ejecutar y recibir la acción. Son víctimas de los caprichos del autor, quizá como los hombres somos víctimas de Dios. Los rasgos, así como sus quehaceres, ocasionan que el personaje sea una visión totalizante, articulado de pequeñas acciones que en sí mismas no determinan la dirección última del *dramatis personae*. "Pero en una obra artística, en la base de la reacción o las manifestaciones aisladas de su personaje está una reacción única con la totalidad del personaje, y todas las manifestaciones separadas tienen importancia para la caracterización del todo como el conjunto". Tienen tanta importancia para la caracterización del todo como el conjunto"⁹.

⁸ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1982, pág. 28.

⁹ M. M. Bajtin. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México, 1992, pág. 13.

El personaje para nosotros es, efectivamente, “el que actúa”, el que hace algo, aunque no forzosamente lo haga activamente o con medios físicos. Todo lo que no sea personaje se convierte en objeto, por lo tanto todas y cada uno de los personajes ficticiales tiene una función en el sistema narrativo en un momento determinado de la enunciación. Cada personajes posee una elaboración de los otros y de ellos mismos, también colaboran con el autor para llegar al final de la historia. No existen los personajes chiquitos o ineficaces en una obra de arte.

Los personajes requieren ejecutar mencionamos arriba, acciones. La acción exige ir de un estado a otro, y sólo se puede dar en el tiempo. El tiempo permite que el sujeto o personaje se sumerja en el objeto artístico. La literatura exige una creación individual, y aunque se lea en una velada ante un generoso y nutrido auditorio, la construcción se realiza debido a la confrontación de las pre-comprensiones que cada lector posee con las que el texto sugiere. Como cada objeto es único, las fabricaciones a partir de un texto A serán A_1 , A_2 , A_3 ... La transformación del texto A en A_n precisa tiempo.

Así pues, el personaje presentado en el texto A es un tanto diferente al del texto A_n , ese hombre virtual evoluciona, de un punto X se traslada a Y para esa mutación necesita, antes que un camino, tiempo.

Personaje y tiempo no pueden existir el uno sin el otro, lo que analizaremos posteriormente con más detalle, por el momento baste mencionar que el qué, con qué y cómo se narra, rodearán nuestro concepto de personaje, que deviene/ incompleto por no agotar su potencial significativo y del cual sólo vemos una pequeña parte de su vida en la narración.

Una nación tan amplia como el tiempo no puede darse aisladamente como concepto requieren la conciencia de uno o varios sujetos. Implica movimiento, cambios y evoluciones de las cosas o seres. Nos percatamos que existe porque sabemos que hay algo fuera de nosotros que nos permite reconocernos así medimos semejanzas y oposiciones entre momentos separados por la intuición y la conciencia. El pasado nos llega como algo irrecuperable tan solo la memoria hace que recordemos ciertas vivencias (psíquicas o físicas) para reconocer que ya hemos vivido. El pasado sólo existe en el presente. El futuro también es intangible en tanto el sujeto se reconozca finito y cargado de incertidumbre, lo que va o pueda suceder está permeado de una experiencia. Especulamos sobre lo venidero gracias a que identificamos que el paso es diferente al presente. El ser no puede conocer lo que está oculto, lo puede inferir. De un fenómeno aislado

que ya vivió podemos prever que lejos del instantes presente hay algo. En este sentido Dios es una noción del futuro. Pensamos que puede llegar a suceder una cosa, pero la incertidumbre nos hace creer que verdaderamente existe algo más allá de lo ya vivido. El presente en cambio es la noción del ser que esta ahí. Estrictamente no hay un estar ahí, sino conciencia de pertenecer a una época y aun lugar.

Todo el exterior al sujeto existe sin él, perdura. Cuando yo muera el mundo seguirá, ahí pero mi mundo habrá muerto conmigo. Los objetos sirven al sujeto, como habíamos dicho, para reconocerse a sí mismo. así viene la conciencia de la duración. Pero a nosotras nos interesa instante en el que el ser se sabe ahí.

En una novela su tiempo atraviesa a los personajes dándoles, sin que ellos la perciban, diferentes intuiciones de su vida, construyen y reconstruyen sus actos sabiendo que van irremediabilmente, hacia un desenlace.

Para que una acción suceda, necesita un ejecutante y un lugar donde hacerlo. Aún una acción imaginaria. Si un paralítico sueña correr por una llanura inmensa, aunque él no se mueva un ápice de su cama, la acción será efectuada en el lugar creado. En el interior de un texto literario donde todo es imaginario o, por lo menos, no requiere ser real los personajes están atados a la buena o mala voluntad del autor, que sin proponérselo se convierte en un Dios; aunque tal o cual carácter salga un poco del plan general de la obra, el autor velará y guiará todos sus pasos:

Porque el autor no sólo ve y sabe todo aquello que ve y sabe cada uno de sus personajes por separado y todos ellos juntos, sino que ve y sabe más que ellos, inclusive sabe todo aquello que por principio es inaccesible para los personajes, y es en este determinado y estable excedente de la visión y el conocimiento del autor con respecto a cada uno de los personajes donde se encuentran todos los momentos de la conclusión del todo, trátase de la totalidad de los personajes o de la obra en general.¹⁰

El autor inventa a los personajes, y para que se desenvuelvan de manera natural necesitan un espacio que sea ellos lo que la tierra es para nosotros. En este sentido es ambiguo pensar que todo está en el texto, el autor crea pero no puede deshacer lo que ya ha hecho, puede saber todo, pero le es imposible desarticular la relación de su actor —personaje o actante— con su entorno. Si San Agustín pensaba que Dios creó el tiempo para que el hombre tuviera la capacidad de

¹⁰ *Loc. Cit.*

reconocer la eternidad divina, al tiempo crear su tiempo individual, finito y no divino, el autor crea a sus personajes para que vivan dentro de la ficción, para que sean personajes y no se asuman como tales, de manera que los personajes no pueden vivir antes que el autor, para eso es necesario que actúen en el espacio pre-edificado por el autor. Así como ningún ser humano escogió su lugar de nacimiento, familia, características físicas etcétera., el personaje no eligió pertenecer a una determinada obra.

Eleazar no existiría si el autor de la novela no se hubiera dado la gana escribir, por lo tanto el único papel posible para "El papuchi", es devenir, al igual que el resto de los personajes. Si transcurrir es lo único en la vida de los personajes, es preciso establecer que hay un proceso de translación de un punto a un punto final (Nacimiento-muerte construcción-destrucción, etc.) con pasos intermedios, dependiendo de las peripecias de cada actante. Para que exista ese movimiento es preciso establecer que los personajes llegan de un lugar a otro, de una situación inicial a una final su inercia (de movimiento o de reposo) es trastornada.

Precisamente ese estado inicial de personaje está enmarcado en un espacio, hasta la nada también funciona como escenario, el único ambiente que no da cabida al personaje es la hoja en blanco. Aún un pasaje tan inverosímil como cuando Rabelais hace bajar a Alcobas por la boca de Pantagruel y ahí descubre que había veinticinco reinos en el interior de ella, es aceptado dentro del texto, porque la relación entre personaje y espacio es orgánico, no importa que la liga actor-escenario sea lógica, todo depende del sentido general del texto, todas las acciones cuentan para otorgar la unidad total. El personaje va a adecuar su medio ambiente y viceversa. No deseamos caer en el extremo de los naturalistas, que veían el desempeño de los personajes como una relación causalista cerrada, sino que, para nosotros, hay una simbiosis que modifica ambos términos.

Eleazar, el héroe de *La casa que arde de noche*, se hizo duro en las calles "Era vivaz y valiente porque había crecido sin temores. La calle lo endureció. Luego se hecho a los caminos. Los caminos lo endurecieron más"¹¹ pero siempre hay algo en él que el medio ambiente no podía controlar, quizá su belleza, su sino, su temperamento: "su hermosura lo preservaba y lo imponía; la certeza de no ser como los demás le daba arrojo"¹² desde que llegó a El Charco nadie dudó

¹¹ *Op. cit.*, pág. 43.

¹² *Ibid.*

que él era el mandamás, lo aceptaron porque si y cuando lo tuvo que demostrar afirmó su liderazgo. El intercambio de rasgos entre el espacio y los personajes es innegable, inevitable en cualquier circunstancia, pero requiere tiempo. Se necesitaron años para que Eleazar se endureciera, segundos para que golpeará a unos fulanos en el burdel millonésimas de segundo para recordar a Sara. El tiempo mezcla el carácter de los personajes con el medio ambiente y los prepara para que transcurran juntos.

Si Ionesco convirtió a seres humanos en rinocerontes tratando de mostrar uno de tantos absurdos de la sociedad occidental, es porque los personajes son reflejo del mundo del autor, nada sale de la nada. sería ilógica situar un pingüino con abrigo en Acapulco, más dentro de una obra literaria no lo es; esto sucede sí porque la estructura de ficción no pertenece a la realidad, sino en la contemplada por el autor. Pero el autor no es un ser aislado, por lo tanto su trabajo va a incluir aspectos de una comunidad pero con patrones de conducta re-creados. Los personajes, seres creados por el autor, viven al igual que nosotros sólo por instantes, que pueden durar un relámpago o una eternidad.

Hemos hablado tanto de los personajes, que parecen seres definidos a priori, como si tuviéramos noticias de su presencia antes de leer la novela, pero sólo concebimos tal sentimiento después de la lectura. Por ejemplo, ¿por qué sentimos que ya conocíamos a Alfonso Quijano aún antes de leer el famoso libro de Cervantes? Creo que se debe, básicamente a que los tiempos son diferentes, es decir, el tiempo narrativo es diferente al tiempo de lectura. Obvio, podemos ver nacer y morir a seres de ficción en sólo unas cuantas horas, y si el número de páginas es muy grande pueden pasar semanas. No existe ningún texto literario que abarque toda una vida de creación y toda una vida de recepción. También puede suceder que el tiempo de lectura sea más amplio que el tiempo de la narración, podemos leer más de tres días consecutivos y en el reloj interno de la obra apenas ha sucedido un segundo.

Como los tiempos del sistema comunicativo implica por lo menos tres elementos (emisor, mensaje y receptor) el resultado final de la composición abarca desajustes en la percepción de la vida en los personajes. El mensaje tiene un potencial significativo que será activado por el receptor, pero éste sólo podrá un porcentaje inferior al planteado en la obra. Todas las interpretaciones de un escrito no podrán terminar en un cien por ciento de lo que subyace en el texto, cada nuevo emisor dará su versión.

Por eso, porque hay desajuste entre los factores de la comprensión de un mismo mensaje el lector dará la construcción final de la obra, pintará el paisaje con los colores que más le agradan, la voz de los personajes tendrá matices diferentes en cada lectura, los objetos guardaran tanto polvo como la imaginación del receptor les ataque. Así el receptor, una vez concluida la lectura, habrá modificado el interior del texto de tal forma que se apropia de él, ya forma parte de su ser y de sus recuerdos. Podrá recurrir a la obra cuando lo necesite, a los personajes los representará con situaciones o vestuario o características previos a la lectura, es decir, se unirá a su horizonte espacial. Advertir a un personaje como anterior a la lectura, una vez asimilada ésta, sucede a las variaciones de los diferentes tipos.

Cosas tan diferentes no se pueden visualizar de forma tan simple, digamos que el tiempo que tardamos en conocer la obra es real, implica duración, mientras que la narración lleva su propio tiempo, al que podemos acceder sólo mediante las indicaciones que aparecen en el texto. Si en nuestra novela, dice el narrador, han pasado siete años desde que Eleazar salió de El Charco, nosotros no podemos creer otra cosa. Ese tiempo narrado no lo vemos o sentimos, lo racionalizamos. En efecto, lo único que puede hacer el lector es medir cuantitativamente el periodo temporal de una obra, tal como sucede al leer un asesinato estimará de acuerdo a sus experiencias si el acto fue violento, tranquilo, etc. Quizá siete años represente una eternidad para un adolescente o sólo un momento para alguien de ochenta años. El tiempo es relativo para nosotros, como diría Einstein. Dentro del texto hay una estructura invariable y estratificada que no puede cambiar por sí misma, aunque no se puede negar que cada nueva lectura de un mismo texto representa una nueva experiencia y por lo tanto una nueva temporalidad.

El problema que deseamos introducir en la temporalidad narrativa es el que hemos definido como tiempo de los personajes. ¿En qué consiste tal? creo que resulta más sencillo empezar por lo que nos interesa. [No deseamos averiguar si el narrador está hablando desde el presente contando cosas que han pasado, o habla desde el pasado, o si habla desde el futuro.] Podemos inferir dos planteamientos de lo anterior, (siempre la narración ése hace desde un tiempo presente, porque la concepción del discurso es un acto del hablador diferencia de este tiempo, lo narrado siempre será en el pasado, una serie de acontecimientos que ya fueron o están siendo, pero siempre suceden primero que el mensaje, y como menciona Castagnino: "Hay una

imposibilidad física y metafísica de narrar algo simultáneamente mientras ocurre, en su instante de actualidad real. Toda narración, por más inmediatez que logre con el presente [...] siempre será su evocación, es decir, su memoria, su recuperación del pasado”.¹³ Incluso de los noticiarios, en que la noticia puede verse simultáneamente su desenvolvimiento y reflexiones, aún así la transmisión del mensaje implica necesariamente el tiempo transcurrido. Ir de un punto X a un punto Z lleva tiempo, por lo que no importa que el narrador hable en presente, porque para que haya asimilado la información requiere tiempo. Esta es una gran diferencia con el teatro, porque ahí todo es acción. Cuando un espectador llega a su butaca y se abre el telón no se necesita de uno o varios vivimos que describan los colores del cuadrado de la esquina, donde nadie ve que es bodegón, o descripciones por el estilo. En el teatro siempre se ve el presente, pero los textos escritos requieren ir de un estado virtual inicial a su posterior transmisión en una página, también las novelas dialogadas y textos semejantes que pretenden acercarse al teatro.

Todo discurso escrito necesita su enunciación, ella necesita una sucesión de momentos. Vimos que hay tiempos dentro del texto, que son el tiempo narrativo y el tiempo de la narrado. De este último podemos observar que hay otra bifurcación: el tiempo de la historia es la concientización de los hechos introduciéndolos en un marco comparativo, basados en los datos proporcionados por el texto podemos atribuir que tal capítulo duró dos días, o si la novela abarca treinta años. Este tiempo es más para estadistas que para nosotros, nuestra salud nos queda elaborar caminos poco menos rigurosos tácticamente, aunque sí más atrevidos al hacer hipótesis, como dice Hjelmslev al plantear una teoría lingüística:

Una teoría en el sentido en el que emplearnos, es por sí misma independiente de toda experiencia. Por sí misma, no dice nada en absoluto acerca de la posibilidad de su aplicación y de su relación con los datos empíricos. No incluye postulados de existencia algunos.¹⁴

Debemos empezar por eslabonar una cimentación coherente que posibilite levantar interpretaciones un “poco” elevadas sin riesgos de derrumbe. Tenemos que en la novela, así como en cualquier texto con fábula, hay una narración y un discurso, que confluyen al unísono en la enunciación cuando el lector efectúa el acto de la lectura. Hay que diferenciar la enunciación del enunciado, esta última noción podemos caracterizarla como una estructura de acontecimientos

¹³ Raúl H. Castagnino, *Tiempo y expresión literaria*, Nova, Argentina, 1967, pág. 50.

¹⁴ L. Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1971, pág. 28.

que se narra sin intervención del lector. Esta ahí esperando a ser activada, su fuerza radica en el momento potencia en su estado de inactividad latente impregnado en las construcciones textuales. Para nosotros lo importante en este “discurso potencial” es que hasta el momento en el que el hablante compite con el escrito se aportan la noción de duración y de fugacidad. El discurso está presente aún sin alguien que lo ejecute, pero su valor será nulo, como si un hermosísimo cuadro estuviera almacenado, olvidado en una gran bodega donde nadie lo ha visto. Nadie sabe su existencia pero los trazos están ahí esperando, es por eso que para nosotros el discurso permanecerá inmutable en su estructura sintáctica. La enunciación en cambio es la energía cinética, cuando todos los elementos del texto se activan, se mezclan y confluyen en varios sentidos, asimismo,

cada modelo de enunciación tiene su sistema de tiempos: tiempos incluidos y tiempos excluidos. Así la narración incluye tres tiempos al aoristo (o pasado simple definido), el imperfecto y el pluscuamperfecto (se puede añadir también: debía o iba a partir). Pero, sobre todo, la narración excluye el presente y después el futuro, que es presente en el pasado. Inversamente, el discurso excluye un tiempo, el aoristo, e incluye tres tiempos fundamentales: el presente, el futuro y el perfecto. La narración no puede excluir el presente sin excluir las relaciones de persona: yo-tú.¹⁵

Si la enunciación, tal como la define Ricoeur, es un pasado constante, no hay posibilidad de contacto, sería siempre un acto repetitivo de retrospección alejado de la vida, apegado siempre al intelecto melancólico que gusta ver acciones sin apego al riesgo del error:

el instante poético es la conciencia de la ambivalencia excitada, activa, dinámica. El instante poético obliga al ser a valorizar o desvalorizar. En el instante poético, el ser sube o baja, sin aceptar el tiempo del mundo que llevaría la ambivalencia a la antítesis, la simultaneidad o lo sucesivo.¹⁶

Pero, ¿qué es ese instante que hemos plagiado? Para Bachelard es el aislamiento de los otros y de nuestro pasado más querido, el acto de decidir inmediatamente; entre Bergson y Roupnel. se debate por su concepción del instante, decide por la postura de Roupnel. ¿Cuánto dura un instante? Sara, la mujer de profundos ojos nativa de el Chapúl, nos hace ver que la millonésima parte de un día puede ser eterno.

¹⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, V. II, Siglo XXI, México, 1995, págs. 472.

¹⁶ Bachelard. *Op. cit.*, págs. 116-117.

Como dijimos antes, el tiempo de la narración y de lo narrado,¹⁷ o en términos lingüísticos: enunciación y enunciado, nos sirven sólo como base para entender el tiempo de los personajes.

En lo narrado que es donde acercamos nuestra lupa a la vida de la ficción, apreciamos que los personajes llevan su camino ignorantes que son parte de una estructura elaborada por alguien superior a ellos, en la fábula están aferradas las vidas de los personajes, pero no en su totalidad. Por más exhaustiva que sea la mirada nunca abarcará al personaje íntegramente, siempre hay sucesos que escapan al autor y debido a eso nunca contemplamos en un cien por ciento al actante dentro del texto. Los personajes sufren, gozan, ríen, mueren, o como propone Ricoeur: 'todo el peso de la ficción descansa en los personajes'.¹⁸ En efecto, la acción de la historia y la historia misma se realizan mediante los personajes, porque son seres virtuales, son exclusivamente ellos los que devienen. Pero hay que tener cuidado, su temporalidad no es un personaje más, un ser, sino una cualidad immanente: "la temporalidad no es un ser sino una característica de lo que se temporaliza. Sentimos esta continuidad sólo porque está asegurada y por decir así constituida por el ser que dura."¹⁹ Los personajes duran, además pueden acceder conscientemente a su propia vida, no a la gran vida que está inscrita en un gran cadena que está inscrita en una gran cadena, sino a la suya, independiente y simultánea a la del resto de los personajes, se construyen a sí mismos y pueden visitar el pasado con su memoria.

Para concluir este capítulo hemos tratado de establecer una premisa: los personajes existen sí y sólo sí en el tiempo, es decir, mientras se trasladan de un estado inicial a un estado final también nos interesa decir que el tiempo transcurre cuando los personajes son conscientes de su devenir porque de no hacerlo estarían insertos en un fluido constante del cual no habría distinción de momentos, no habría posibilidad de olvido o premonición, siempre habría una misma tesitura. Como cuando se escucha un mismo tono durante un periodo prolongado, al pasar el reloj, el oído ante la misma pulsación manda señales constantes al cerebro, y éste al notar la invariabilidad del sonido ignora la señal pero al mismo tiempo reduce la capacidad del oído. Los personajes trabajan como nuestro aparato auditivo, necesitan variantes para percibir en plenitud

¹⁷ En toda novela operan los *[sic]* que los críticos de la escuela de Günter Müller llaman tiempo de la narración (o tiempo) y tiempo narrado. El primero corresponde al tiempo real de con el de su lectura; el segundo al tiempo exterior relativo al transcurso de los hechos representados", En Castagnino

¹⁸ Ricoeur, *op. cit.*, pág. 472.

¹⁹ Ricoeur, *Op. cit.*, pág. 472.

sus acciones; son sólo en el tiempo, pero especifiquemos que únicamente en los momentos de quiebra, así hay que entenderlos como “una síntesis que se apoya a la vez sobre el espacio y el tiempo”²⁰ esos momentos de coyuntura dan sentido a la obra, y son sólo instantes. El novelista nos cuenta lapsos.

Así terminamos este apartado avisando al lector que hasta ahora dejamos la obra de Garibay algo distante de nuestras cavilaciones, pero era necesario para plantear nuestra perspectiva y que nuestras conclusiones respecto a la temporalidad de los personajes en la novela tuvieran un marco conocido, además informar que aportaremos otros nuevos términos aunque cada vez con menos frecuencia.

²⁰ *Ibid.*, pág. 35.

I La construcción del héroe a través del tiempo

Así como todos los hombres nacemos —esencialmente— bajo las mismas circunstancias, también todos los personajes son creados bajo los mismos términos. Al pasar el tiempo algunos seres humanos son grandes guerreros, Gobernantes, mártires, o sólo unos del montón, así pues, cuando se desarrolla la trama de una obra unos personajes son héroes los malvados. También pueden ser los de relleno.

¿De qué sirve estudiar la vida de “fulano de tal” que vivió hace seis siglos en Europa, o los estudios de mi primo que falleció la década pasada? De nada, la búsqueda sería infructuosa. En ocasión de que encontremos algo interesante lo único que comprobaríamos es que tal persona no fue del montón, sino que nosotros andábamos buscando en otros sitio o no intuimos su importancia. ¿Quién se acuerda peluquero de la princesa Diana, recientemente desaparecida? ¿Quién fue el que quitó la camisa a el comendador en *Fuenteovejuna*? ¿Cómo se llaman las treintiséis prostitutas de El Charco? Todas estas preguntas carecen de sentido, no vale la pena esforzarse por responderlas porque qué trascendencia tendrían, la información que lleguen a proporcionar es impertinente. Más vale estudiar a los actantes importantes, los que con su acción afectan directamente los hechos, los llamados a perdurar.

Para facilitar nuestra labor llamaremos a estos seres: héroes. Como Fausto, Justine, Segismundo, Don Juan, sin ellos no podríamos identificar la obra. Así en nuestra novela, hay básicamente dos héroes: Eleazar y Sara.

Antes de proseguir aclaremos que “héroe” para nosotros es aquel personaje que puede modificar el curso de la historia contundentemente, y que su entorno lo altera de igual forma. Sus acciones nos importan porque son antes, puntos de quiebra esenciales para entender la historia y adquieren valor significativo, como dice Tadeus Kowsan al hablar de la fábula:

La tercera clasificación se basa en el principio de la afabulación. Se sitúa al margen de la distinción sensorial: la fábula del espectáculo puede expresarse por medios auditivos o visuales (es decir, temporales o espacio temporales). El criterio de la afabulación es un criterio conceptual [...] La mayor parte de los productos del arte del espectáculo[...] tiene un tema que desarrolla en el tiempo, es decir, una fábula, una anécdota, una acción compuesta por una sucesión de valores significativos que se encadenan.²¹

²¹ Kowsan, *op. cit.*, pág. 57.

La serie de acontecimientos se encadenan formando las vidas de los personajes, pero los que duran y tienen conciencia de ella son los héroes, a su vez el tiempo sólo puede sentirse cuando sucede algo, “nos obstinaremos en afirmar que el tiempo no es nada si no pasa nada en él, que la eternidad carece de sentido antes de la creación; que la nada no se mide, que no podría tener dimensión.”²² El orden de nuestros héroes es tiempo, Eleazar y Sara destacan del resto de los personajes porque el autor sigue sus vidas, sin ellas no habría obra, así como en cualquier novela tiene que haber, como condición indispensable, un sujeto. A partir de su conciencia es como se nombra el mundo ficcional, todas las dificultades de Eleazar cuando era niño hacen del espacio un ambiente hostil, desolador. Sara permanece esperando a su amante, por eso en el pueblo hay una expectativa por el instante del encuentro, a pesar que la comunidad de Chapul carece de novedades. Pero Sara y Eleazar “no son” desde el principio, avanza por entre Unas moldeando su figura y el conjunto de la novela da una sensación de continuidad, aunque sólo superficialmente porque el tiempo de la ficción avanza irremediamente hacia el final de la historia, no importa que haya diferentes estaciones temporales intercaladas desordenadamente. La línea que sigue una novela no es forzosamente cronológica, por ejemplo, Eleazar cuando llega a El Charco es ya un hombre de veintinueve años:

Tenía veintidós años, Al salir le dijo: —Mugrosa—, regresaré a comprarte en diez centavos tu burdel.

Nadie volvió a verlo hasta que llegó cubierto de polvo a sentarse en los escalones del portal, siete años después. Lo único nuevo en él era esa fatiga invisible que le descubrieron las dos mujeres.²³

Sería normal intuir que conforme avanza la novela veremos a un Eleazar cada vez más viejo, pero es hasta el capítulo quince que vemos sus primeros juegos infantiles, sus acercamientos con Sara y David. ¿Qué decir de Sara?, en ella el tiempo parece desobedecer las reglas: “Parece que el cuerpo inclinado, la mano aferrada a la cortina, los labios sin sangre, el anuncio de llanto en los ojos se han estancado en un minuto que no pasará”.²⁴ En la novela es válido que haya varias temporalidades, “en la literatura [...] coexisten las infinitas posibilidades del tiempo subjetivo en alucinante simultaneidad de pasado, presente y futuro”,²⁵ porque los personajes están elaborándose a cada instante y necesitan recordar y presagiar sus caminos.

²² Bachelarde, *Op. cit.*, pág. 44

²³ Garibay, *op. cit.*, pág. 24.

²⁴ *Ibid.*, pág. 49.

²⁵ Castagnino, *Op. cit.*, pág. 32.

Eleazar llega fastidiado, necesita recordar para continuar, ese aburrimiento se disipa cada vez que se encuentra con Sara, porque ella cuenta el pasado. El tiempo hace que los personajes sufran, Eleazar padece su vida porque ha olvidado de dónde viene, una vez alcanzado el pasado puede seguir su camino, como si tuviera que regresar dos días de viaje para proseguir.

Imaginemos que Eleazar y Sara son líneas que salen de un punto al inicio de su vida y concluyen en otro punto. Como la novela empieza cuando los personajes ya han crecido, tenemos que inferir el primer punto con la información recabada, pero el objetivo final aparentemente, está a la vista. Desde la anagnórisis primera entre Eleazar y Sara (recordemos que cuando años vivieron cerca el uno del otro), se nos va adelantando un punto final compartido:

Eleazar ve a una mujer color de arena, y laxa, casi lánguida.

Los pies de Eleazar se detienen, su cuerpo se alza unos milímetros, sus ojos ven a la mujer como si vieran un fantasma inocuo y perfectamente desconocido. Sus pies avanzan tres pasos más y sus cejas oyen:

—Eleazar.

El cansancio en el rostro de Eleazar parpadea, luego dibuja una línea de disgusto, larguísima, muy fugaz, como ante una impertinencia, luego aquietta los párpados, luego mueve los labios.

—Sara.

Los labios dicen Sara como si dieran el resultado de un mecanismo herrumbroso que por algún rincón ciego del cerebro de Eleazar se hubiera puesto a funcionar sin mucha prisa.²⁶

Eleazar no parpadea, sino su cansancio. No es fácil reconocer a Sara porque es el primer encuentro después de diez años, con el paso de la novela ella va a representar el hilo del recuerdo, es así como el tiempo hace que los personajes vayan creando vínculos entre ellos, se domestican entre sí. Él se esfuerza por recuperar una parte de sí en la otra, el tiempo que dejó atrás no está vacío, lleva todo consigo.

Pero el tiempo no es parte independiente del todo, ya habíamos dicho que es una cualidad de los personajes. Aunque el tiempo lo atribuye el autor o el lector a los personajes, estos traen su temporalidad proclive a la unidad, hondísima, que se pierde en la separación del tiempo del resto de los personajes. La temporalidad es parte primordial de los personajes, negar esto es una anegada porque son seres de ficción que son creados en líneas, que necesitaron esperar en la cabeza del autor, luego en la obra adoptaron su ritmo y finalmente el lector aportó un “otro tiempo”: “El cambio de sustancia, transfiguración de la realidad en signo silencioso, palabra

²⁶ Garibay, *op. cit.*, págs. 50-51

evocadora, concierne a la esencia de lo literato y reclama esa dimensión propia sin la cual la literatura no se sostiene: la temporalidad".²⁷

Como elemento necesario de la novela, nuestros héroes caminan aislados hasta que coinciden en una mirada:

Sin volverse nunca, mira los ojos de Sara, ¡el cuadro eran sus ojos! que ven hacia el incendio, ella está junto a la piedra del agua, en la cocina, viendo el techo, muy abiertos los ojos, y él se le asoma a la cara y en la peluquería hay un cuadro, el mar, verde, Eleazar entra a ver el cuadro siempre que no hay gente y el peluquero lo deja ver el mar, desnuda Sara en el suelo y Eleazar le dice parecen el mar tus ojos, ¡sí! yo te quiero, ¡sí, yo te quiero eso le dije y el mar eran sus ojos sí! parecen mares que ven hacia el incendio que desde aquí no es más un resplandor ¡eso le dije, eso fue, claro, esto es y yo no sabía!²⁸

En esta cita de la novela vemos que Eleazar hizo un viaje al pasado desde el presente, es decir, para comprender su vida anterior empezó a analizar su presente vivido. Como cuando en la vigilia uno recuerda un sueño premonitorio, de pronto se viaja hacia el sueño sin saberlo mientras en la realidad sucede exactamente lo del sueño y entonces uno comprende que el sueño es lo que pasa en el momento. Eleazar ve el presente que lo regresa al pasado y vive pasado y presente simultáneamente. Sara no detenta tal combinación de tiempos, ella ha permanecido en espera, ella se construyó desde que fue tomada sexualmente en la cocina de su casa y después le prometieron matrimonio. Su meta es alcanzar el ofrecimiento de Eleazar, hará lo que él diga, pero su quehacer en toda la obra es insistir en la memoria del galán para que reaccione.

La casa que arde de noche, título que remite inmediatamente a *El Charco*, su actividad clandestina, nocturna y hedonista, y su final quemante y abrupto. El dueño es irremediablemente Eleazar, pero Sara aparece como ángel guardián. La novela empieza justo a la mitad de la historia, ¿cómo entonces tenemos todos los antecedentes de los héroes?, ya dijimos que el camino de la historia siempre avanza hacia el final pero que no es cronológicamente. De igual forma funcionan los personajes.

La novela es como un marco de pintura que permite ver sólo fragmentos de la historia, el autor aporta los trazos, colores y demás artificios a sus personajes, pero no puede hacerlo todo cuando enfrenta la obra al lector. Eleazar está terminado cuando el libro ha sido concluido por el autor, pero cuando el receptor hace su lectura, Eleazar va más lejos que el inventado por el autor original. Las lagunas son salvadas por el narrador, esos siete años de ausencia, fuera de *El Charco*

²⁷ Castagnino, op. cit., pág. 24

²⁸ Garibay, op. cit., pág. 115.

y diez de El Chapúl. Pero el personaje no los brincó, vivió esos siete años en algún sitio desconocido por nosotros. A grandes saltos el narrador de *La casa que arde de noche* nos presentó a sus personajes, aún así hay continuidad, que logra gracias a lugares indeterminados o lagunas dentro de la vida de los héroes:

The time-shift is yet another way of distributing the expository matter over the whole novel. In effect it makes a virtue of necessity by the deliberate fragmentation of the sequence; all sense of continuity is lost, and the gaps between the incidents treated remain therefor unnoticed.²⁹

El sentido de continuidad entre cada escena narrativa es un tanto utópico, porque es dado a partir de la importancia de las acciones en función de la trayectoria del personaje en relación con movimiento dentro de la historia; por ejemplo, Eleazar deviene en la novela, pero lo hace no cronológicamente, sino a veces vive el presente, luego el presente y el pasado al mismo tiempo de tal forma que la secuencia de las escenas no es cronológica, puede haber retrocesos temporales. Vemos primero su madurez, luego la infancia, nuevamente la madurez, pero sólo accedemos a los hechos importantes, lo que sucede entre ellos lo llamamos, como Mendilow, lagunas.

A partir de estas lagunas es como vemos que los personajes están inacabados, inconclusos en el momento de ser recitados. No sabemos que ocurrió en los siete años perdidos de Eleazar; intuimos solamente la cotidianidad en sus diez años de espera de Sara; con certeza podemos decir que mediante el texto conocemos una parte ínfima de los personajes y suponemos gran parte de su vida mediante lo que no se dice.

Vamos a otro nivel de construcción del personaje, si ya hablamos de una trayectoria de tipo horizontal ahora tenemos que aportar una trayectoria vertical del tiempo en los caracteres. Este tiempo permite que los personajes se aislen de la temporalidad externa, que posibilita las ambivalencias o contradicciones, el escritor aglutina simultaneidades, como la millonésima parte de un día que es eterna cuando Sara y Eleazar se encuentran. Ese tiempo vertical sale del encadenamiento de las acciones, es la toma de decisión: "es precisamente ese tiempo vertical que el poeta descubre cuando niega el tiempo horizontal, es decir el devenir de los otros, el devenir de la vida, el devenir del mundo."³⁰

Eleazar exhala un ay de descanso, la millonésima parte de un día [...]
[...] pero la nüllonésima parte de un día es como la eternidad, es está ahí, está aquí, [...]³¹

²⁹ Adam A. Mendilow, *Time and the novel*, New York Humanities Press, Estados Unidos, 1972, pág. 75.

³⁰ Bachelard, *op. cit.*, pág. 118.

³¹ Garibay, *op. cit.*, págs. 55 y 56.

Incluso la exclusión del otro es más bien la apropiación otro, introducen el mundo externo al propio, como si éste fuera más grande e incluso. Los personajes devienen así en un tiempo horizontal no cronológico y también en un tiempo vertical que permite crecer por fuera de la anécdota. Sólo así se explica que conocemos más de ellos sin que la obra lo mencione.

A lo anterior debemos agregar el tiempo ficcional que se encarga de que los sucesos tengan coherencia sin importar los saltos en el tiempo horizontal.

the novel has added obligation to prose a feeling of continuity between the dramatic scenes, for equivalent of the curtain can be used only sparingly in fiction. Fiction time is an ineluctable element in the novel."³²

Para comprender cómo se crea el personaje, tenemos que agregar un caso especial muy utilizado en *La casa que arde de noche*, que es de lo que trata el capítulo siguiente.

II La memoria como construcción del personaje presente

Dicen que un hombre sin memoria está perdido de sí mismo. Un personaje que no recuerda y trata de hacerlo, está recuperando una parte obscura que no pueda ver Eleazar ejemplifica a la perfección lo que decimos. cuando recién llega, las mujeres, sus mujeres, reconocen en él un cansancio que no se puede explicar: "la amargura de la vida es el sentimiento de no poder esperar, de no oír ya más los ritmos que nos invitan a ejecutar nuestra parte en la sinfonía del devenir";³³ recordemos que a Eleazar le da lo mismo estar en un palacio, pasear, poseer a una mujer o tomar licor, hasta que se encuentra con Sara. Ella percibe la falta y está dispuesta a reponer la carencia de su hombre. Eleazar no sólo no puede devenir, sino que está impedido para recurrir a su pasado, por lo que su futuro es incierto: "El olvido es más neto es en tanto destruye un pasado más cercano así como la incertidumbre resulta más conmovedora en tanto la sitúan el eje del pensamiento que se aproxima, en el sueño que solicitamos pero que ya percibimos engañoso"³⁴

Para un análisis diacrónico no hay nada incierto, pero para el instante presente del personaje no hay predicción acertada en tanto no hay referentes previos que lo apoyen. Los motivos que incitan a actuar van a depender de su devenir. A diferencia de lo postulado por Propp,³⁵ referente a las funciones guiadas en una dirección causal-temporal anteriores al personaje particular, pensamos que es a partir del personaje individual donde se pueden establecer todas las categorías pertinentes que siempre resultarían incompletas al momento de comparar la

³² Mendilow, *op. cit.*, pág. 72.

³³ Bachelard, *op. cit.*, pág. 108.

³⁴ *Ibid.*, págs. 16-17.

³⁵ V. Propp, *Morfología del cuento ruso*, Fundamentos, Madrid, 1981.

noción creada de un personaje perteneciente a una obra con respeto a otro que guarde las mismas funciones en otra obra.

Así Eleazar trata de recuperar su pasado, no como una tarea obligatoria, sino como una necesidad para conseguir su bienestar, lograr que su futuro pueda ser accesible al presente. Sara es quien representa el eslabón necesario para recuperar el pasado.

“Eleazar va diariamente a la casita de Sara. Le ha pedido que le cuente, y ella lo ha hecho poco a poco, su vida, la vida de Eleazar, la infancia, lo que hacía, lo malo y lo bueno, lo que decía, por qué se fue del pueblo, qué pensaba ella de él, qué pensaba David que decía la gente. Y va reencontrándose a través de la voz de Sara, que va y viene dulcemente a lo largo de los rincones de un cuento sabido mil veces de memoria. No titubea esa voz, no olvidaría la imagen más fugaz y recuerda todo como acariciándolo, rostros, gritos, tardes, caminitos en el llano, desde aquí desde allá vistos lejos, de cerca, desde tus ojos, desde los míos.”³⁶

Hablamos anteriormente de un tiempo vertical de los personajes, pues el recordar es el interruptor que permite viajar por ese cúmulo temporal. Eleazar no puede hacer la travesía, y si esto sucede en el hombre, en la mujer pasa que muestra todo, Sara enseña la forma de llegar al pasado. Pero la retrospectiva ya no es pura, está cargada de presente porque cuando los personajes ejercitan su memoria) la reconstrucción de los hechos es parcial y determinada por su medio contemporáneo y la intensidad de éste. Digamos que al renombrar los hechos pasados nos dan sólo una visión de los hechos y no la totalidad de los mismos, esa regresión tiene consecuencias no sólo en el presente sino también en las posibilidades venideras.

The hero arrives at the trying-place by chronological time -time by the clock which is the same for everybody. He waits impatiently for what seems years by psychological time -his own private clock that measures time by values and intensity. As he waits, he recalls the various happenings that led up to his fateful rendez-vous by an act of memory which is not a mechanical reconstruction or recapitulation of the past as it was is rather an emotionally changed interpretation of events which changes and shifts as the interpreting self grows in time and is altered by it. Finally the hero greets his beloved with the pressure of all his past on the moment of his present which itself is modified by a purposiveness that thrusts towards a future big with hope.³⁷

La conciencia recupera los momentos que son trascendentes para el sujeto del ahora, no así aquellas que para el presente son infuncionales. Aun dentro de la memoria hay una sucesión de instantes separados, que son los que darán fluidez y coherencia al recuerdo. La retrospectiva de Eleazar es valorada desde el presente porque ha olvidado sus hechos anteriores y tiene un aburrimiento que no lo deja devenir con el resto de los personajes.

³⁶ Garibay, *op. cit.*, pág. 104

³⁷ Mendilow, *op. cit.*, pág. 32.

Las peores penas, las penas sin causalidad temporal, las penas agudas que atraviesan un corazón por nada, sin languidecer nunca, se escalonan [...] sobre un tiempo vertical. Es sobre el tiempo vertical [...] que se consolida la consolación sin esperanza, esa extraña consolación sin esperanza, esa extraña consolación autóctono, sin protector.³⁸

Esos dolores que Sara siente cuando Eleazar le previene que se puede ir nuevamente, están basados en una experiencia, pero el aburrimiento y desconsuelo de Eleazar no podemos explicarlo por el tiempo mismo. Una vez más hay que inferir para adivinar, sin afán de certeza, qué es lo que pasa en el interior del héroe.

La memoria es parte interna del personajes, no es un ente independiente del sujeto, se manifiesta por la constante preocupación de la conciencia por recuperar los hechos que ya fueron, pero desde el punto de vista del “estar ahí”, que implica un ahora. Si la memoria trae lo que fue, entonces el sujeto tiene dos labores al ejercitarla, que son: recuperar lo que fue y vivir el ahora con los acontecimientos que devienen junto con él, mientras acomoda su tiempo vertical para dar cabida a los recuerdos que van a modificar al sujeto actual que deviene, como cuando Eleazar empieza a recordar después que Napo y otros lo golpearon. Eleazar recuerda que cuando era niño golpeaba a otro chiquillo, más tarde Sara le daba celos con ese niño, que ahora resulta ser Napo chico, que todavía quiere a Sara. Los recuerdos van modificando al personaje en tanto su conciencia tenga el interés en preocuparse por su devenir y revisar lo que ya pasó, pero que funciona dentro del ahora.

Los personajes poseen la libertad de recordar pero al momento de hacerlo quedan atados a su pasado, a lo creíble de lo que fue. Es así como la memoria no evade a los personajes de su realidad, lo somete a una doble correspondencia con su mundo: siendo así que su atención se intensifica. Cabe mencionar que en nuestra novela las reconstrucciones del pasado, en la mayoría de las veces, son proporcionadas por un narrador aparentemente omnisciente. Así tenemos que la información poseída llega indirectamente, por medio de un tercero que sabe muchas cosas sobre la historia, pero al igual que sucedió en las lagunas temporales de los personajes. La memoria, como el nombre de este capítulo, construye al personaje.

³⁸ Bachelard, *op. cit.*, pág. 120.

III Caminos temporales cruzados que conforman la historia

Ya establecimos que la anécdota de un texto literario, específicamente en una novela, es realizada por los personajes, por lo que al establecer la evolución de éstos abarcaremos implícitamente el desarrollo de la historia. No podemos ceñir toda la obra porque ella misma está reducida por necesidad narrativa, como menciona Gérard Genette: “En el orden temporal, una de las consecuencias más frecuentes y más evidentes de la dramatización es [...] la necesidad de abreviar la duración de la acción para acercarla lo más posible a la representación”.³⁹ Novelas como *Fortunata y Jacinta*, de Galdós, presentan hechos parcialmente escogidos que son los determinantes para el desenlace.

Si imaginamos cualquier narración en forma de diagrama, observaremos una gráfica en la que hay altibajos, no hay Eneas constantes en intensidad ni en temática. Forzosamente deben existir puntos climáticos dispersos a lo largo del texto, que generalmente se desarrollan en los personajes principales, y esos puntos no están dispuestos al azar, más bien pertenecen a un caos organizado, a un esquema planeado que guarda su propio orden creado por el autor. “Si se considera a la fábula primordialmente como producto de la imaginación, cabría entender la historia como resultado de la imaginación”.⁴⁰ El sistema de la narración deja los hechos de los personajes en un sitio delimitado por su aparición en escena. La lectura que tenemos de *La casa que arde de noche* cambiaría, radicalmente, si en lugar de conocer la inquietud de Eleazar hasta el final la tuviéramos al inicio del libro. Como cuando en una película policiaca sabemos la identidad del asesino hasta el final del film en cambio en otra versión de la misma historia conocemos al homicida desde el comienzo de la sesión. Así, la sucesión de los hechos del personaje, casi nunca cronológica, está inscrita en una disciplina narrativa que se preocupa principalmente en dos aspectos: acortar la duración de las acciones para que exista una representación (virtual) y velar porque exista un sistema ordenado.

Bajo esta visión ninguna acción dejaría de ser importante, todas tendrían el mismo peso y todas serían imprescindibles, pero resulta que no es cierto. La economía del artista deja pasar paja, que también cumple una función: servir de enlace. La función de cada oración es innegable,

³⁹ Gérard Genette, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989, pág. 357

⁴⁰ Cesare Segre, *Las estructuras y el tiempo*, Planeta, Barcelona, 1976, pág. 57.

no así su trascendencia. Vimos anteriormente que no todos los personajes sirven para contar el texto, ahora planteamos que no vale la pena mencionar todas las acciones de los héroes.

Eleazar está saliendo del baño a la recámara, o a la minúscula cueva con cama, La Alazana dormida y sudorosa, la gruesa pintura desleída alrededor de sus ojos y sus labios. Enjugándose Eleazar se queda quieto, mirándola.⁴¹

Seguramente el autor manifestaría que cada palabra tiene su razón de ser, sea para la construcción de la atmósfera, sea para la interna del personaje, pero esta escena es intrascendente, no podríamos decir algo importante a través de la cita anterior. ¿Qué es entonces lo pertinente, lo válido, para ser analizado? Estimamos que has dos periodos fundamentales, que son la llegada del personaje a la historia y el desenlace de la misma, aunque la trayectoria de los, actantes no es recta, paralela respecto a los otros, sino que hay interacciones o encuentros que son determinantes para el curso de la anécdota, por eso se forma una trama. Esos puntos de encuentro son los que nos interesan así como el principio y el fin.

Para nuestra novela, exclusivamente mencionaremos cuatro puntos intermedios que pueden señalarse, en cuanto espacios a su vez que ellos representan cuatro estancias de ánimo tanto a Eleazar como a Sara. Esos cuatro espacios son: El Charco, El Chapa el camino entre los dos sitios anteriores y la casa vieja de los padres de David. Para ambos personajes van a significar lo mismo, a excepción de El Chapúl pues mientras para Sara es la espera, para Eleazar es el reencuentro. Pero no corramos, veamos primero qué denota El Charco para ambos personajes.

Un día llega al Charco un hombre cubierto de polvo, y se sienta en los escalones del portal.
El hombre salió siete años de aquí. Nunca en siete años se supo de él.⁴²

Eleazar salió del burdel desde hacía siete años por un pleito con Esperia, la antigua dueña, y prometió regresar para comprar el lugar en unos cuantos centavos. Ahora hay una nueva jefa, pero Eleazar no parece sorprenderse, domina a La Alazana para dominar todo: "Así, de una ojeada, Eleazar se hace dueña de la Alazana, amo del Charco."⁴³ No hay duda, el rubio y hermosísimo galán viene por lo que fue suyo. Casi al final de la novela él quemará el antro, cumple su propósito de destruir la casita de placer. Su estancia ahí le es difícil, abrumadora y

⁴¹ Garibay, *op. cit.*, págs. 94-95.

⁴² *Ibid.*, pág. 12.

⁴³ *Ibid.*, pág. 22.

pesada, a pesar de que es el dueño del prostíbulo y aparentemente domina a sus habitantes, eso no lo despierta de su aletargamiento.

Para Sara, El Charco representa lo prohibido,, ella tan reclusa su casa, no pensaría ir a ese centro de vicios si no fuera porque está ahí el hombre que ama, y necesita y llamar su atención a cualquier precio dejando a un lado toda su vida, olvidar lo que fue aducir un futuro junto a Eleazar. La primera, y al parecer única vez, que visitó el burdel fue un choque para todo el mundo del texto porque saben que Eleazar reaccionará, pero no imaginan de qué forma o contra quién: Eleazar alcanza a La Alazana, se le cruza, sin prisa, para allá, tú, qué polvo haces, antes soportó el alud fumando, viendo a otra parte mientras La Alazana ensartaba sus intrincadas amenazas, pero ya, las cosas están a punto de ser ciertas y ha usado ese tono opaco, arenoso, de impacientísima fatiga que ella conoce bien, y obedece sin pensar, da media vuelta y se va a donde él ordena. Eleazar llega hasta Sara. la riña junto a Sara, casi encima de Sara.

—Ya —dice Eleazar, alzándola.

—No me voy de aquí -le dice Sara con voz extrañadamente suave, dulce ⁴⁴

“No me voy de aquí”, efectivamente ella no saldrá por su voluntad sino hasta que Eleazar la coloque en otro espacio, en uno que sea de ambos o por lo menos sea un espacio clausurado para los demás hombres, como veremos más adelante. Por el momento, él la lleva a un cuarto apartándola de los sátiros o clientes de El Charco. Sara pudo ofrecerse en el pueblo o en cualquier lugar donde Eleazar lo notara, pero tenía que ser en el territorio de él.

Para ambos, el tugurio fue un lugar de choque, el pasado que él no posee y el futuro que ella ha esperado. La casa del placer adquiere entonces categoría de ente, porque es aún cuando los personajes no están ahí ya deviene junto con ellos o los modifica. El encuentro de Sara y Eleazar en el Charco fue una confrontación: conocimiento de expectativas. Sara comprobará si todavía Eleazar se interesa por ella y éste se sabrá vulnerable.

El siguiente espacio es el pueblo, el Chapúl Ahí se criaron nuestros héroes, ahí él la tomó y después la abandono. En ese sitio salieron sus anhelos, y ahí es donde se da el reencuentro para Eleazar y la espera para Sara.⁴⁵

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 67.

⁴⁵ *Ibid.*, ver cap. VII

Cuando al fin parece revelársenos la causa por la que Eleazar emigró del pueblo no hay respuesta satisfactoria para nosotros, sólo conocemos que lo obligaron:

- ¿Por qué me echaron? Primero me daban hasta lo que no pedía, y de pronto me echaron todos.
- Nunca lo entendiste ¿verdad?
- No... No.
- Porque cuando un muchacho es como eras tú, tiene que ser... pues... tú no eras muy bueno, acuérdate.
- ¿Cómo era yo? Cómo
- Así... como eres todavía, como te estoy viendo, como te ven las mujeres... Y ahora tampoco eres muy bueno.⁴⁶

El regreso de Eleazar a su pueblo natal es un reto para el resto de sus habitantes, pero a él le importa porque está más allá de todos. Es bello e irresistible, duro y aletargado, pero ahí están sus inicios y quiere recuperarlos. No saben cómo era, no quiere recordar porque tomará conciencia de lo que es ahora y tiene cierto temor al retorno.

Lo echaron de su pueblo por ser como es, ahora que regresa causa gran alboroto porque es el héroe demasiado alejado de los demás.

Eleazar tiene que pasar por el Chapúl para que Sara se de cuenta que lo esperó diez años. O acaso hay casualidades en el plano general de la obra y Eleazar caminó porque sí, arbitrariamente. No hay nada aislado en un texto, todo forma una gran cadena en la que los escalafones no están sujetos por coincidencia.

Para Sara la concomitancia con Eleazar no fue suerte para ella el pueblo es toda la carga de la ausencia del ser amado, el aislamiento por voluntad propia y por ser el fruto peligroso y cuando él apareció caminando por la calle sabía que la espera había terminado. Al fin va a acabar su trato con Eleazar o él cumplirá su palabra. La cotidianidad con Arnulfo va a finalizar de manera tajante.

Sara espera todavía. Como en sueños tiembla la calle vacía, sumergida en el agua de los ojos de Sara, incrustados en su rendija de luz. Parece que el cuerpo inclinado, la mano aferrada a la cortina, los labios sin sangre, el anuncio del llanto en los ojos, se han estancado en un minuto que no pasará.⁴⁷

Mientras Eleazar pasea despreocupadamente, Sara siente que la vida se colapsa irremediabilmente. En esta parte de la novela vemos como el pueblo representa dos cosas distintas para los héroes, pero si vamos hacia atrás temporalmente, nos enteramos que ellos vivían

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 105.

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 49.

juntos, siempre Eleazar y Sara, Sara y Eleazar, pero la gente los separó y ahora, en el mismo sitio pero en otro tiempo, los demás no pueden impedir su unión.

El siguiente periodo corresponde al camino, porque ahí se da el reconocimiento, No obstante verse a lo lejos, detrás de la ventana, había que ver hacia dentro y recordar lo que el otro vale:

Los ojos de Sara envuelven y absorben a Eleazar, lo busca por todas partes, lo rodean, lo sitian, penetran con ansia, aparentemente inmóviles, en los ojos de Eleazar.

—Si dice Sara.

En los próximos segundos ella deberá saber quién es el hombre que está aquí en el camino de arena esperando que ella diga algo, qué le ha pasado, de dónde viene y qué va hacer, y dónde está ella en este hombre.

—¿Cuándo volviste?

Le pregunta. Y un momento después sabe lo que quería saber, porque él, retornando el camino, pregunta a su vez, viendo la arena:

—¿Cuándo volví?⁴⁸

Se reconocen como los boxeadores en el primer asalto, no darán el primer golpe sin saberse seguros, pero cuando avanza la pelea y sienten perder, es cuando dan todo sin cuidar su defensa. Si Sara se mostró cautelosa al principio, después no le importa nada, mientras que Eleazar va en estrepitosa caída, de no recordar a Sara hasta pedirle que le cuente su pasado.

Así vemos que los personajes van en sentidos opuestos, Sara crece mientras Eleazar decrece, por lo menos en acciones físicas, a tal grado que él, el invulnerable, fue golpeado severamente por Napo chico y otros personajes en el Charco.

En el camino, lugar aislado, sin gente, en medio del desierto, ahí los dos personajes pueden ser sin utilizar máscaras o guardar el decoro, no existe algo entre el ser y el parecer, su interior se expresa directamente en su exterior. Además no puede haber un parecer diferente al ser, ya que implicaría una conciencia posterior al acto para modificar el comportamiento, sería un hecho premeditado. Necesitaría preparar la actuación por diez años, pero todo sucede en la millonésima parte de un día, Aquí es el verdadero clímax de la novela, la siguiente etapa es de introspección para concluir en la necesidad del otro.

La vieja casa de los padres de David es el lugar indicado para que Sara y Eleazar se reúnan. Está fuera de El Chapúl pero sigue siendo parte del pueblo. El inmueble está derruido pero es habitable, además nadie, excepto ellos (y David) van ahí. Si en el camino pudieron reconocer en la casa se domesticarán, es decir crearán nexos (o los formaran nuevamente) con

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 51.

Conclusión

Diremos que los personajes son evolutivos, arrancando de al novela solo, y al final se unen dentro de la casa como cuando eran niños.

Plantemos que el tiempo de los personajes acompañan al tiempo narrado, pero hay muchos espacios que no mencionan y acciones que nunca vimos. Así, en nuestro trabajo sólo abordamos unos cuantos pasajes, pero a partir de ellos se puede inferir el resto de la vida de Eleazar y Sara que no enuncia la novela. Lo que se cuenta y cómo se cuenta no abarca todo el horizonte de los personajes, desconocemos lo que vivió Eleazar en esos siete años, así como otras tantas cosas que conforman sus vidas. Es importante introducir el tiempo de los personajes, porque eso obliga al lector a formar su propio personajes y no recrear el personaje propuesto por el autor. De esta forma los hechos de la novela sirven para que los potenciales $Eleazar_n$ y $Sara_n$ que el común de receptores formarán, sean seres inacabados y creados nuevamente en cada lectura. De no ser por ese tiempo, la experiencia estética de la lectura se reducirá a repetir el texto de forma mecánica y sin variantes, con una lectura canónica. No existe una única lectura, así como tampoco un único Eleazar. Gracias al tiempo de los personajes existen en la historia, lo que ofrece la novela es una estructura básica para que el lector construya su propia novela, su propia anécdota, y eso se debe, además, a que el texto es un signo que se interpreta de acuerdo a las pre-comprensiones que ponen en juego el o los lectores. El tiempo de lo narrado incluye el tiempo de los personajes, de tal forma que se pueden introducir variables pertinentes de acuerdo a la estructura básica. La lectura se convierte de esta manera en un acto de la imaginación y no es un cúmulo de saberes indispensables orientados a la comprensión. El conocimiento viene con la lectura, pero si nos quedamos es ese nivel de "lo que quiso decir el autor en el momento de..." estaremos ante objetos estáticos, por eso, plantear que la misma estructura de la novela permite variantes de acuerdo al número de indeterminaciones, es aportar el carácter dinámico, real, que posee e un texto literario.

Si la novela es dinámica en tanto nunca va a completar la totalidad de interpretaciones a pesar de que el autor garantiza un producto terminado, esto significa que los que cuentan la historia (narrador y personajes) no tiene la capacidad de proporcionar todos los instantes de la historia o simplemente desconocen la totalidad de los hechos, narrados o sugeridos. Sara y

ellos mismos y con el pasado compartido. dentro de la casa Eleazar pide a Sara que le diga cómo era de niño, las cosas que hacían gracias a eso él, recuerda que los ojos de Sara son el cuadro del peluquero, y que la quería como le sucede en ese momento. La casa es la afirmación de los recuerdos, a partir del presente reconstruyendo el pasado para tener esperanza de un futuro incierto, sí, pero que sueña para el mañana.

Eleazar todavía son nociones inclusivas de lo que pueden ser. Por supuesto cada lector opondrá su versión a la propuesta del autor, pero aún la estructura textual posibilita múltiples sentidos.

Caemos en cuenta que no existe autor omnisciente es imposible que informe el conjunto de la novela en tanto haya huecos en la vida de los personajes, la única forma de tener una noción de sus faltantes es inferir a partir de lo enunciado por los personajes. Sara tuvo acción (esperar) en un momento de la obra, y esa actividad es lo que la define, podemos intuir que los instantes de su vida no mencionados en la obra fueron marcados por una acción. De no ser así su imagen sugerida en el texto sería incoherente, por lo que podemos deshacer cualquier otra acción trascendente en su vida