

Enfoques de la temporalidad en la novela mexicana. De *Al filo del agua* a *La ley del amor*.

Approaches to temporality in the Mexican novel. From *Al filo del agua* to *La ley del amor*.

Saïd Sabia

Universidad de Fez (MARRUECOS)

CE: saïdsabia@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4734-8034



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Recepción: 22/03/2021

Revisión: 16/04/2021

Aprobación: 18/05/2021

Resumen:

Desde la tradicional linealidad temporal hasta la temporalización estética y premeditadamente elaborada, se estudian aquí los diferentes enfoques de la temporalidad en la novela mexicana desde *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez hasta *La ley del amor* (1995) de Laura Esquivel, pasando por *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *Palinuro de México* de Fernando del Paso y *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta.

Palabras clave: Novela mexicana- Temporalidad.- Veridicción.- Historia.- Estética.

Abstract:

From traditional temporal linearity to the aesthetic treatment of temporality elaborated with premeditation, this article discusses the different approaches and formulas implemented for the use of temporality in the Mexican novel ranging from *Al filo del agua* (1947) by Agustín Yáñez to *La ley del amor* (1995) by Laura Esquivel, through *Pedro Páramo* (1955) by Juan Rulfo, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) by Carlos Fuentes, *Palinuro de México* (1977) by Fernando del Paso, and *Arráncame la vida* (1985) by Ángeles Mastretta.

Keywords: Mexican novel; Temporality; Truth; History; Aesthetic.

(Arana, 2012c, pág. 58)

Entre *Farabeuf o la crónica de un instante* (1966) de Salvador Elizondo que pretende concentrar toda la narración en un instante, y *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes, que es un fresco que abarca alrededor de dos mil años de historia, se sitúan las diferentes modalidades de tratamiento del tiempo en la novela mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Los novelistas mexicanos demuestran, en efecto, tener una profunda preocupación por la Historia, preocupación que seguirá presente en lo que va del presente siglo, y se ocupan, obviamente, de trabajar intensamente sobre su correlato: el tiempo.¹ Por ello, esta categoría no sólo les preocupa en el plano de la creación novelesca sino también en el de la reflexión crítica, llegándose así a producir sobre este componente temático-técnico de la novela, abundante material paratextual digno de estudio.

En grandes líneas, en el ámbito de esta novelística, y simplificando mucho en cuanto a tratamiento del tiempo se refiere, se puede diferenciar entre, al menos, dos grandes orientaciones. La primera es la que se adecua a la linealidad tendente a establecer la verosimilitud, y que se basa en un respeto de la cronología propia del realismo, tanto en cuanto a la perspectiva narradora como en cuanto a la ordenación de los datos de la diégesis. De esta modalidad son representativas la mayoría de las novelas de la Revolución Mexicana, y es observable que continúa usándose total o parcialmente en la novelística mexicana hasta la actualidad. La segunda viene constituida por aquellas novelas en las cuales el tiempo obedece a un tratamiento distinto que, sin excluir la dimensión realística, revela en los autores una inquietud doble: inquietud por esta categoría como elemento constitutivo de la narración e inquietud por el tiempo como dimensión humana, filosófica y existencial. En la combinación de ambas preocupaciones y su expresión por medio de la novela se centran los esfuerzos de gran número de novelistas mexicanos de la segunda mitad del siglo XX. Exceptuando *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, que se publicó en 1947, las otras cinco obras en las cuales se examinan, en este trabajo, los enfoques de la temporalidad, fueron publicadas en esa segunda mitad del siglo XX: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955), *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (1962), *Palinuro de México* de Fernando Del Paso (1977), *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta (1985) y *La ley del amor* de Laura Esquivel (1995).

¹ : En la bibliografía que cierra este trabajo se cita una docena de estudios sobre el tiempo, publicados todos ellos en la segunda mitad del siglo XX y muy útiles a la hora de estudiar esta coordenada esencial de la novela.

Linealidad temporal y veridicción

Las obras analizadas en el presente artículo demuestran todas ellas una preocupación fundamental por la veridicción aun cuando los modos de formulación estética elegidos parezcan alejados de ella. Una de las técnicas más utilizadas, en cuanto a tiempo se refiere, es la linealidad cronológica y la veridicción que le es correlativa. Los autores se preocupan, en efecto, por ofrecer a sus lectores un universo donde las coordenadas temporales parezcan en consonancia con la realidad histórica y con la del lector mismo. El objetivo que se pretende conseguir con ello es facilitar el establecimiento de marcas o puntos de referencia susceptibles de situar los datos de la diégesis en la historicidad, concretando, así, el pacto que presupone el esquema de comunicación autor-obra-lector. Cabe recordar, al respecto, que, como es sabido, la comunicación no es una mera operación de transferencia de saberes sino una empresa de persuasión y de interpretación. Siendo tal empresa marcada por las instancias del *hacer-creer* y del *creer*, se obvia el acudir a los instrumentos de la persuasión, uno de los cuales consiste, precisamente, en enmarcar lo comunicado (diégesis) en referencias reconocibles por el sistema epistemológico y cognoscitivo referencial e interpretativo del lector. Del mismo modo que la linealidad temporal suele ir emparejada a la noción y al objetivo de la veridicción, ambas suelen ir emparejadas también con otra noción que preside a la elaboración de numerosas novelas mexicanas del siglo XX: el testimonio y la denuncia. Para ello, y además de los conocidos procedimientos de la espacialización referencial y la inserción de personajes históricos en la diégesis, en el aspecto de la temporalización objeto de este artículo, se somete la organización de los hechos narrados total o parcialmente a una ordenación lineal que obedece al criterio de la sucesión. Decimos “total o parcialmente” porque, si bien en algunas obras la narración se somete a una estructuración cronológica lineal, en otras no es así en alguna(s) de sus partes. Ejemplos concretos:

En *Al filo del agua*, la explicitación de las referencias a la historia no es primordial como en su antecedente directo en México: las novelas de la Revolución.² En efecto, el autor opone a aquéllas una temporalización psicológico-existencial que se sitúa en primer plano al mismo tiempo que sitúa a los personajes de la novela “*al filo del agua*” en relación con los hechos extratextuales de la Historia. Hay que

² Varias historias de la literatura mexicana y latinoamericana incluyen esta novela de Yáñez en el ciclo de la Novela de la Revolución, pero hay acuerdo unánime en considerar que con ella empieza una nueva etapa en la novelística mexicana del siglo XX.

recordar, al respecto, que la nota aclaratoria del significado del título que Yáñez ofrece a los lectores, no se limita a cumplir esta función, sino que establece, por otra parte, la perspectiva temporal de la diégesis: "Al filo del agua es una expresión campesina del momento de iniciarse la lluvia, y –en sentido figurado, muy común- la inminencia o el principio de un suceso." (p. 3. El subrayado es nuestro)

Lo que determina la situación de la acción y los personajes es el hecho de encontrarse el universo narrativo entero en vísperas del conflicto histórico conocido por los lectores, ya que la obra se publica casi cuatro décadas después del inicio de la Revolución. Los sucesivos lectores de la novela están al tanto de este hecho histórico, por lo que, para ellos, la ubicación de la diégesis en las inmediaciones anteriores a él viene a desempeñar una función expresiva de la causalidad histórica. Es revelador, al respecto, el que Joseph Sommers titulara "*Génesis de la tormenta*" (Giacoman, 1973, pp. 63-94) un estudio dedicado a *Al filo del agua*, ampliamente retomado y citado por los críticos de Yáñez. La tormenta en cuestión es la Revolución que, en el plano de la diégesis, está en gestación y no interviene directamente en los hechos narrados; y la situación opresiva en la que se encuentran los habitantes del "*pueblo de mujeres enlutadas*" (p. 5) constituye uno de los aspectos de la génesis de aquella tormenta. La indeterminación del espacio contribuye, por su parte, a reforzar la emblematicidad del pueblo y de los protagonistas: es el conjunto de México en las postrimerías del porfiriato. A finales de los cuarenta (tiempo de la escritura), México vive, en efecto, las secuelas de la Revolución, y los novelistas (los intelectuales de modo general) siguen preocupados por la indagación y la búsqueda de explicaciones y respuestas a las preguntas planteadas por aquélla. Yáñez encuentra una de esas "explicaciones" en el período inmediatamente anterior: 1909-1910 (tiempo de la diégesis). En el primer capítulo de "*Aquella noche*", podemos leer:

Allí entre palabras devotas, anduvo el rostro del difunto Anacleto, el penoso rostro que hace veinticinco años apenas lo deja en paz algunos breves minutos de algunos días y hasta en sueños lo persigue; [...] el Orión padre, que lo acompañaba esa fatídica noche de agosto de mil ochocientos ochenta y cuatro, le anunció la desgracia con fatídicos aullidos... como cuando se murió a los catorce años (hace ya quince) su hija Rosalía. (p. 14)

Una vez establecida la coordenada temporal de inicio, el resto de los elementos del argumento se van agenciando en función de ella y en sucesión, hasta abarcar un período de poco menos de dos años. Éste se extiende desde el mes de marzo de 1909 (secuencia segunda de "*Ejercicios de encierro*": "Este mediodía del



veintiuno de marzo, el señor cura Martínez está lleno de regocijo" (p. 30) hasta el inicio de la Revolución, en el mes de noviembre del año siguiente, o sea 1910, dato que se recoge en la diégesis por medio de las noticias que traen los estudiantes a su vuelta al pueblo, y por el mismo narrador que cierra la secuencia 31ª de "El cometa Halley" diciendo: "Fueron las últimas palabras de Lucas, cortadas por un síncope. Acababa con él un capítulo de la historia local. Ese día se supo que los maderistas habían entrado a Moyahua." (p. 236. El subrayado es nuestro)

En esta novela de Yáñez, la expresión de la Historia se basa en la inserción de acontecimientos y personajes históricos reales que tuvieron importancia en los primeros meses de la Revolución Mexicana o en el período inmediatamente anterior a ella: Pascual Aguilera, Rito Becerra, Francisco Ignacio Madero, Porfirio Díaz y Ramón Carral, entre otros. Pero la atención del narrador no se centra en estos personajes y los sucesos que protagonizaron, sino en la intrahistoria, eso es: la trayectoria vital del pueblo con sus habitantes, dominada, como también señalamos, por la religiosidad y la opresión a la que se encuentran sometidos estos habitantes.

A lo largo de los capítulos de *Al filo del agua* se sigue un orden cronológico lineal escrupulosamente regulado por los meses del año gregoriano y puntualizado, de modo igualmente escrupuloso, por las distintas celebraciones religiosas que se respetan rigurosamente por la mayor parte de los habitantes del pueblo sin nombre a lo largo del año. Al establecer la perspectiva histórica desde la interioridad geográfica (pueblo) y psicológica (interioridad conflictiva de los personajes), Yáñez ofrece una visión de estancamiento y opresión que vaticina la proximidad del estallido. De este modo, consigue un doble objetivo: establecer la causalidad histórica por medio de técnicas propias de la novela moderna, en este caso la perspectiva temporal combinada con la ubicación de la conflictividad en la interioridad de varios protagonistas, por lo que la percepción viene a ser multifocal, y, al mismo tiempo, exacerbar la impresión de lentitud y estancamiento al acudir repetida e incansablemente a las referencias temporales explícitas de día y mes a partir del capítulo segundo de "Ejercicios de encierro" y hasta el final de la novela. Entre una y otra referencias con día y mes, se van utilizando los indicadores temporales de "al día siguiente", "dos días después", etc. en riguroso orden de sucesión cronológica. En el plano de la anécdota, los hechos y los personajes históricos van siendo paulatinamente relegados a un segundo plano hasta ser olvidados bajo la presión de la cotidianidad:

Los muertos y la calma de agosto, el deber cívico [...] iban relegando a planos del olvido asuntos tan apasionantes como la prisión de don Francisco I. Madero, las esperanzas de volver a ver el cometa Halley o el resultado del juicio contra Damián Limón. (p. 217)

En el contexto de la causalidad histórica que ha guiado la elaboración de esta novela, seguramente ha intervenido también en grado sumo el hecho de que, entre el tiempo de la escritura (1945) indicado claramente en la obra: "San Miguel Chapultepec, 24 de febrero de 1945" (p. 242) y el tiempo de la diégesis (1909-1910), no sólo median los hechos de la Revolución de 1910-1919, sino también los de la Revolución Cristera (1926-1929) que, como es sabido y como su nombre indica, fue protagonizada por partidarios de "Cristo Rey" (cristeros) y opositores a la Iglesia que, en tiempos del porfiriato, era el primer aliado del poder opresivo contra el cual los mexicanos se levantaron en armas. Es lo que explica la preeminencia del tema religioso en esta obra: el cura don Dionisio regula la vida en el pueblo, las celebraciones cristianas regulan el tiempo de la diégesis y son la referencia primera de las indicaciones temporales de la narración y, para terminar, la novela es literalmente "atravesada" por fragmentos en latín de la Biblia y del misal del cura. De este modo, *Al filo del agua* ofrece una perspectiva temporal lineal tendente a la veridicción: los conflictos latentes y profundos de la comunidad presagian la inminencia de una catástrofe que está "*al filo del agua*" y que no es otra sino la Revolución.

La causalidad histórica y la veridicción se encuentran también en la base misma de la elaboración de *Pedro Páramo* de Rulfo. La elaboración formal de esta novela y el tratamiento que se reserva al tiempo en ella han provocado entre los críticos una importante cantidad de opiniones muy variadas, y muchas veces contradictorias. No es objetivo del presente trabajo volver sobre los motivos que explican tales contradicciones o subyacen a ellas. Repetiremos simplemente que Rulfo explica el estado de desolación y muerte de muchas zonas de Jalisco por el caciquismo y los abusos correlativos a él durante el porfiriato, situación que perdura en la Revolución y aún después de ella. La perspectiva temporal que adopta para la expresión artístico-novelesca de este estado de cosas es compleja, dado que la ambientación de la novela se hace en la muerte misma que equivale, por definición, a la ausencia de tiempo. El mismo Rulfo afirma que su novela nace del "deseo de hacer vivir de nuevo un pueblo muerto" (Leal, 1978, p. 279). El presente, pues, caracterizado por la muerte, se explica por el pasado a cuyo escrutinio se dedica la novela en su



totalidad. El concepto de veridicción resulta, por lo tanto, aplicable a esta novela también, si bien la estructuración de la temporalidad obedece, en ella, a otros criterios.

Otra novela que, al igual que *Pedro Páramo*, ha suscitado numerosas y contradictorias críticas, es *La muerte de Artemio Cruz* en la que la linealidad es sólo parcial y en fragmentos determinados que van apareciendo en función de las necesidades técnico-artísticas del autor. No se debe perder de vista, sin embargo, que toda la novela es la narración, en sucesión, de las últimas doce horas de vida del protagonista. Lo que garantiza la continuidad y la progresión son las constantes vueltas al presente del narrador-protagonista que se está muriendo, y que se efectúan en el plano narrativo primero de las secuencias en primera persona. Esta situación particular de agonía anunciadora del final de Artemio Cruz "nuevo mundo surgido de la guerra civil" (p.50), constituye el sustento y la base o punto de partida de la narración, y la característica de la situación histórica emblemática por el personaje protagonista. Precisamente debido a esta situación histórica particular, Fuentes elabora una estructura temporal compleja cuyo objetivo es la veridicción: para comprender la situación actual de México (tiempo de la escritura), hay que tener en cuenta que el tiempo mexicano está marcado por la superposición de tiempos. No es otra la explicación de la construcción en trípticos recurrentes compuestos cada uno, y según este orden, por una secuencia narrada en primera persona con el presente de indicativo como tiempo conductor, seguida de otra secuencia en segunda persona con el futuro como tiempo conductor, a su vez seguida de una tercera secuencia, esta vez en tercera persona con el pretérito (con sus variantes) como tiempo conductor de la narración, y así sucesivamente hasta totalizar doce trípticos recurrentes. Todo ello observando un orden riguroso de aparición de las secuencias hasta la última secuencia de la novela, la que corresponde al final de la agonía del personaje y en la que se mezclan los planos narrativos, las voces narradoras, así como las tres modalidades temporales. Sin embargo, esta secuenciación en apariencia compleja, no sólo aporta tres puntos de vista sobre lo narrado, sino que obliga a no perder de vista que se trata de la narración continuada del mismo protagonista moribundo *en el presente*. Las secuencias en "Yo" son en realidad la transcripción del discurso del protagonista moribundo, las cuales se siguen en el tiempo y son sistemáticamente interrumpidas por las secuencias en segunda y tercera persona. La aparición de estas últimas es dictada, precisamente, por elementos que van apareciendo en las secuencias en primera

persona.³ La actualidad del personaje, eso es, su presente, con toda su carga simbólica, es, pues, explicada tanto desde el pasado: lo que realmente fue, como desde las posibilidades por las que el personaje hubiera podido optar: lo que podía haber sido, pero no fue y que, por tanto, sigue existiendo como futuro a pesar de la inminencia de la muerte.

Los críticos que no vieron este detalle pensaron que la novela estaba mal construida temporal y estructuralmente,⁴ cuando en realidad esta construcción obedece a una estructuración minuciosa y premeditadamente elaborada. La yuxtaposición de planos temporales con el presente como eje, responde a la voluntad de ofrecer una explicación de la realidad actual de México (tiempo de la escritura), desde el estado de putrefacción, agonía y, por lo tanto, inminente final del sistema y de las estructuras heredadas de la Revolución institucionalizada, para lo cual se va hacia el pasado y/o hacia el futuro. Conjunción o disyunción: es una de las estrategias de inscripción del lector y su implicación en la interpretación de los elementos textuales y, a partir de ellos, de la realidad histórica que el texto expresa. El sistema está agonizando (presente: tiempo de la condena y la sentencia) *porque* actuó de esta manera (pasado: tiempo del error y del delito) y *por* no haber sabido tomar las buenas decisiones cuando tenía opción a ello (futuro: tiempo de la elección). *La muerte de Artemio Cruz* ofrece, pues, también ilustración del esquema de causalidad que proponemos como clave de comprensión de la estructuración temporal. La complejidad de esta organización temporal corresponde a la complejidad de la realidad mexicana misma de la que esta obra ofrece una crítica y constituye, por eso mismo, uno de los instrumentos de la veridicción.

Palinuro de México, en cambio, y pese a la extensión de la obra (725 páginas) y a la cantidad de temas abordados, obedece, en la estructuración temporal de los datos de la diégesis, al criterio de sucesión y linealidad cronológica, con el subsiguiente efecto de consecución del efecto de la veridicción. En efecto, la trayectoria vital del protagonista Palinuro, desde su nacimiento, es narrada en sucesión. Incluso se hacen incursiones en el pasado anterior a su nacimiento para ofrecer al lector la perspectiva histórica necesaria para la comprensión de la crítica que formula Del Paso tanto en relación con la Revolución como con los

³ Sobre la estructuración de *La muerte de Artemio Cruz*, véanse, entre otros, Nelson Osorio: "Un aspecto de la estructura de 'La muerte de Artemio Cruz'", *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York, Helmy Giacomani editor, 1971, (pp. 127-146) y Juan Loveluck: "Forma e intención en 'La muerte de Artemio Cruz'", *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, 1976, (pp. 249-269).

⁴ Alone, por ejemplo, considera *La muerte de Artemio Cruz* como una muestra de "enrevesamiento convulsivo" o de "ataques epileptiformes del más ingrato aspecto como calculados para espantar, sugiriendo a los lectores la idea de que su autor ha enloquecido." citado por Nelson Osorio: "Un aspecto de la estructura de *La muerte de Artemio Cruz*" in *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York, Las Américas Publishing, 1971 (pp. 135 y 136).



acontecimientos del 68. La perspectiva multifocal y caleidoscópica que adopta el autor para la percepción y la expresión de la realidad por novelar, es la que induce a pensar que se trata de varias estructuras temporales cuando, en realidad, la lectura atenta de la novela revela que la narración (múltiple) se establece respetando las coordenadas de la linealidad, con el subsiguiente efecto de la verosimilitud que ha llevado a los críticos a comparar esta novela, en su aspecto testimonial, con obras ilustres como *La Divina Comedia* de Dante o el *Quijote* de Cervantes.⁵

Pero el mejor ejemplo de la linealidad temporal y la veridicción en las obras propuestas, quizá sea la novela de Mastretta, *Arráncame la vida*, que se construye enteramente sobre el modelo lineal de la narración continuada y respetuosa del criterio cronológico. En esta novela se trata de la trayectoria vital de la protagonista narradora desde que tenía 15 años hasta la muerte de su marido tras dos décadas de vida común. La narración se hace, pues, desde el presente de la protagonista-narradora que se encuentra en el "estado ideal de la mujer" (pp. 220-221) que es la viudez, o sea después de finalizada la historia que se narra. La perspectiva es, pues, retrospectiva; el tiempo utilizado es, como es de esperar, el pasado que relata los hechos pretéritos de la diégesis a partir del inicio de los mismos. A ello contribuye la organización de la narración en capítulos numerados de 1 a 26 y que abarcan la trayectoria vital de Catalina desde la adolescencia hasta la viudez.

En relación con el tiempo histórico, se establece el punto de partida en el año de 1930. El lector se percata, en efecto, sin esforzarse demasiado, de que los hechos de la diégesis se sitúan justo en ese año ya que sabe, desde el inicio de la narración, que Catalina tiene quince años: "Entonces él tenía más de treinta años y yo menos de quince", p. 9), y cuando, en el capítulo 4 aparecen los hijos de Andrés Virginia y Octavio: "Virginia [dice la narradora] era unos meses mayor que yo. Octavio nació en octubre de 1915 y era unos meses menor." (pp. 32-33) Así queda anulada la indeterminación primera inducida por la frase que inaugura la novela: "Ese año pasaron muchas cosas en este país" (p. 9. El subrayado es nuestro)), y van instalándose las marcas de la linealidad temporal y la veridicción que se van reforzando al hilo de la narración por medio de la inserción de indicaciones temporales en combinación con la inserción de datos, personajes y hechos histórico-reales. Tanto es así que la cuarta secuencia del capítulo 5, que es un relato

⁵ : "El 'Palinuro de México' de Fernando del Paso es un testimonio extraordinario de Tlatelolco de México [del mismo modo que] la 'Divina Comedia' es una obra que ofrece una visión de conjunto sobre la Edad Media y el Quijote sobre el Renacimiento." Carlos Midence: "Función y crítica de la literatura", *El nuevo diario*, Managua (18 de diciembre 2000).
<http://www.ni.elnuevodiario.com.ni/archivo/2000/diciembre/18-diciembre-2000/variedades/variedades1.html>

dentro del relato,⁶ bien podría figurar en alguna de las mejores novelas de la Revolución, tanto por su ambientación explícita en los años 1914-1915,⁷ años de lucha armada, como por la inserción de personajes históricos relevantes del mismo período como Emiliano Zapata, Pancho Villa, Victoriano Huerta o Venustiano Carranza, pero no por la técnica narrativa adoptada en dicho capítulo.

En paralelo con este procedimiento, Mastretta recurre a la inserción de los datos de la diégesis, en su globalidad, en la historia y, al así hacerlo, evita tener que aportar indicaciones temporales explícitas. Pero, al hilo de la narración, estas indicaciones van configurando el cuadro global de una narración lineal cuyos componentes ficticios van cobrando paulatinamente rasgos de verosimilitud. En el segundo capítulo, por ejemplo, se menciona indirectamente la guerra de los cristeros al describir el arresto del sacerdote de la iglesia de Santiago a la que acude Catalina para pedir a la virgen que vuelva Andrés que se encuentra en prisión:

Todos cantábamos: los corazones latían por vos, una y mil veces adiós. Cuando de atrás empezaron a llegar gritos: -¡Viva Cristo Rey!

Unos gendarmes entraron por el pasillo y a empujones se abrieron paso hasta el altar. Mareada por la gente y el incienso pude oír cuando uno de ellos le dijo al cura:

-Tiene usted que venir con nosotros. Ya sabe la razón, no haga escándalo. (p.24)

Lo mismo ocurre en el capítulo 5° que nos lleva al año de 1934 con motivo de las elecciones a las que se presentan, en el plano de la diégesis, el general Aguirre (Cárdenas) como candidato a la Presidencia y Andrés (Maximino Ávila Camacho) como candidato a la gubernatura del Estado de Puebla. Otra indicación se da en este capítulo mismo con motivo de la instauración del voto femenino: "Ese año la legislatura poblana les dio el voto a las mujeres, cosa que celebraron Carmen Serdán y otras cuatro maestras." (p. 45) Esta técnica de intersección de los datos de la diégesis con los de la historia va a ser una constante a lo largo de la novela hasta abarcar en el primer plano toda la trayectoria vital compartida por la protagonista con Andrés Ascencio, y en el segundo, el período inmediatamente posterior a la Revolución cristera y hasta

⁶ : Esta técnica tiene implicaciones sobre los planos narrativos y las voces narradoras que los acompañan.

⁷ : "Había conocido a su madre a principios de 1914 cuando fue a México acompañando al general Macías, un viejito que fue gobernador de Puebla tras la renuncia del gobernador constitucional, después de que Victoriano Huerta mató a Madero." (p. 33); "El general duró enfermo tres semanas y a principios de enero de 1914 murió como era de esperarse." (p. 34); "-Hoy llega el general Obregón -dijo el 15 de agosto-. Y los tres fueron al zócalo a recibirlo." (p. 35); "El día 23 los gringos le entregaron Veracruz al general Carranza, pero el 24 en la noche las Fuerzas del Sur entraron en la ciudad de México. El seis de diciembre, ..." (p. 36). El subrayado es nuestro.



el final del sexenio de Manuel Ávila Camacho, con la recuperación, como se ha visto, de algunos momentos clave de la Revolución Mexicana en su fase armada. Ambos planos intersectan de modo armonioso de acuerdo con la linealidad en la progresión del relato y el consecuente efecto de la veridicción que es, incluso, tal que "hay muchas especulaciones alrededor de esta novela, en especial sobre los personajes, sobre si se basan o no en gente real", a lo cual la novelista responde que "ha escrito una novela, no un libro de historia".⁸

La última de las obras que aquí se estudian, *La ley del amor*, tampoco constituye una excepción en cuanto a lo que ya podemos considerar un criterio de construcción común a las seis novelas estudiadas en el presente trabajo, a saber: la linealidad en la estructuración temporal de la narración. Laura Esquivel tiene como punto de partida un presente determinado que es el de finales del siglo XX (tiempo de la escritura) caracterizado, como antes se ha dicho, por el desequilibrio. A partir de este presente, efectúa un "salto" temporal hacia el pasado (siglo XVI) donde ambienta el argumento del primer capítulo y donde ubica uno de los momentos cruciales de la producción del desequilibrio que genera la elaboración de la obra. En este capítulo, los datos de la diégesis se construyen sobre la base cronológica lineal de la sucesión en el tiempo, intercalándose elementos históricos reales que vienen a desempeñar la función de autentificar los primeros. Hernán Cortés, por poner un ejemplo, no sólo se menciona en este capítulo, sino que participa de la anécdota como un personaje más. Otro factor que contribuye a acentuar el efecto de la verosimilitud y la veridicción de lo narrado es la ambientación del argumento en la antigua capital de los aztecas, Tenochtitlan. El resto de los capítulos de la novela corresponden, en lo que a temporalización se refiere, al momento en que se resuelve el desequilibrio producido en el siglo XVI. Este momento se sitúa en el futuro, precisamente en el año 2200, del que aparecen indicaciones directas e indirectas como se puede apreciar en los siguientes fragmentos:

Azucena, entonces, procedió a escuchar sus mensajes aerofónicos. El más desesperado era el de un muchacho que era la reencarnación de Hugo Sánchez, un famoso futbolista del siglo XX. A partir del 2200, el muchacho, que nuevamente era futbolista... (p. 42. El subrayado es nuestro).

⁸ : Gabriella de Beer: *Escritoras mexicanas contemporáneas*, México, F.C.E., 1999 (p. 248). En este contexto, Monique J. Lemaître León establece una lista de correspondencias entre los personajes ficticios y sus correspondientes en la realidad que tendremos ocasión de comentar más adelante. "La historia oficial frente al discurso de la "ficción" femenina en "Arráncame la vida" de Ángeles Mastretta" en *Texto crítico*, n° 3, 1996.

En la oficina contigua se empezó a reproducir en realidad virtual la ciudad de México del año 1985. Entonces, los científicos pudieron caminar por la avenida Samuel Ruiz tal y como estaba doscientos quince años atrás, cuando era conocida como el Eje Lázaro Cárdenas. (p. 47. El subrayado es nuestro).

Su hija había nacido en la Ciudad de México el 12 de enero de 2180 a las 21 horas 20 minutos. (p. 77)

Ubicada la narración de los sucesos en este marco prospectivo, los datos de la diégesis se van agenciando en función del criterio de sucesión hasta el final de la novela. El verismo que caracteriza la temporalización lleva a la autora, incluso, a tener en cuenta los criterios de cálculo diferencial del tiempo en el espacio sideral. Isabel, por ejemplo, tiene 150 años de edad (p. 122) por el hecho de viajar por la galaxia y debido a la diferencia de horario entre los planetas:

Isabel llevaba sus ciento cincuenta años. [...] Isabel tenía años trabajando como Embajadora Interplanetaria. En cada viaje se ahorra cantidad de años porque la diferencia de horarios entre planeta y planeta sumaba muchos meses. Al regresar de un viaje, que para ella había sido de una semana, se encontraba con que en la Tierra ya habían pasado cinco años. (p. 122).

Hay que señalar, sin embargo, dos consecuencias importantes que derivan de la adopción, por parte de la autora, del tema de la reencarnación: primera, la "recuperación" de vidas anteriores de los personajes le permite una re inserción de otros momentos de la historia en la diégesis, lo cual tiene, a su vez, como consecuencia, la introducción en el plano de la narración de la coetaneidad y la superposición de tiempos y, segunda, la anulación de lo que podríamos llamar el "efecto-muerte". Siendo ésta, por definición, la anulación del tiempo, el hecho de permitir que el alma, sede de la percepción del tiempo, pase de un cuerpo a otro, equivale así al restablecimiento del tiempo vivido y/o sufrido con el restablecimiento de su sede de percepción.

En cuanto a la organización temporal, responde, en grandes líneas, al esquema inicial de explicación del presente por medio de la retrospectiva y/o la prospectiva. En este caso concreto, ambas se encuentran conjugadas en la obra.

Como se puede apreciar por esta aproximación, la veridicción es una constante en las obras consideradas y los distintos planteamientos temporales que ofrecen, responden a la necesidad de explicar

el presente conflictivo que interpela a los novelistas. Varían las situaciones históricas y humanas pre-textuales y varían los procedimientos adoptados para su escrutinio, pero las seis novelas demuestran tener una preocupación por la veridicción y responden en cuanto a su organización temporal se refiere, al esquema conductor que hemos anunciado al iniciar este apartado. En todas ellas, en efecto, se parte de un presente problemático para cuyo examen y explicación se recurre al pasado o al futuro.

Tiempo histórico vs tiempo psicológico-existencial

En contraposición al tiempo histórico que tiene por objetivo establecer la verdad y en paralelo con él, encontramos otro tipo de tiempo utilizado intensamente por los autores: el tiempo psicológico-existencial, que es otro de los instrumentos del "hacer creer". Al igual que el tiempo histórico, la aparición del tiempo psicológico obedece a un importante tratamiento por parte de los novelistas y tiende a establecer otra coordenada de la verosimilitud. Si, por un lado, la percepción de la Historia y de sus múltiples conflictos se hace por medio de los personajes, y por otro lado consecuentemente son ellos los encargados de "representar" dichos conflictos, es obvio, e incluso obligado, que buena parte de la temporalidad de la novela se sitúe en ellos y sea expresada a través de ellos.

Sabido es, por otra parte, que el tiempo psicológico no obedece a los parámetros que habitualmente se usan cuando se trata del tiempo histórico. Por ello, el criterio de duración cede el paso al de intensidad y sus correlatos ilustrados en nociones como la espera, el miedo y la angustia o el deseo, por poner algunos ejemplos de los más recurrentes en las novelas que aquí se estudian.

Al filo del agua, por ejemplo, sugiere desde el título mismo la noción de espera y angustia al situar a personajes e intriga "al filo del agua". Los personajes viven, en efecto, la experiencia de la espera y están sometidos, por ello, a una presión interna importante. Para el novelista, importa menos lo que ocurre que cómo se está viviendo la espera del indeterminado acontecimiento. De hecho, y como se ha visto, los hechos, ese algo que está "al filo del agua", no llegan a tener cabida en la narración, que termina antes de que tengan lugar.

Es significativo, en este contexto, el que las primeras secuencias que constituyen el primer capítulo no lleven ningún indicador temporal preciso. El mismo título que encabeza dicho capítulo contiene una reveladora indeterminación: "*Aquella noche*".

Por otro lado, es de señalar que los largos fragmentos de texto que expresan el sentimiento de la espera y, a veces, la angustia, carecen de verbos, y cuando los contienen, no son verbos de acción porque la característica fundamental de la espera es precisamente la falta de acción y de movimiento. De hecho, esta novela encierra numerosísimos fragmentos ilustrativos del *"tiempo parado"*⁹. Además del título y la nota aclaratoria de su significado, la novela es inaugurada por un extenso *"Acto preparatorio"* que ilustra nuestra afirmación y del que citamos los siguientes fragmentos que, tanto semántica como sintácticamente, expresan el estado "letárgico" del pueblo sin nombre: "Pueblo de mujeres enlutadas", "gentes y calles absortas", "casas de las que no escapan rumores", "pueblo sin fiestas", "pueblo seco, sin árboles ni huertos", "pueblo sin alameda", "pueblo cerrado", "pueblo solemne", "misterio y hermetismo que sombrea las calles y el pueblo", "pueblo conventual", "pueblo de perpetua Cuaresma", "pueblo de ánimas", "pueblo de templadas voces", "pueblo sin estridencias", "fondas y mesones vacíos de ordinario". Este tiempo se opone al tiempo histórico que sí significa e implica acción y movimiento. De hecho, basta recordar que lo que ocurre fuera del pueblo es nada menos que este formidable *movimiento* de masas que se conoce con el nombre de "revolución" y del que sólo llegan ecos desde otras partes.

De los numerosos ejemplos que se pueden aducir también en relación con el tiempo psicológico que prima sobre los demás tipos de tiempo en esta novela, nos limitaremos a citar dos. El primero es el de Mercedes Toledo que, a partir del momento en que recibe una carta de amor en las primeras secuencias de la novela, su interioridad se convierte en el escenario de una lucha entre la conciencia (el deber religioso) y el instinto (el "demonio" de la tentación) que ocupará varias páginas de la obra y suspenderá el transcurrir del tiempo que se concentra en la interioridad conflictiva del personaje. En el plano de la narración, la construcción de las frases, largas y sin puntos, contribuye a la suspensión del tiempo y a la expresión de la angustia vital de Mercedes. Entre los numerosos fragmentos que ilustran lo dicho se puede citar la siguiente secuencia:

Quiso disimular, contando las ideas que las muchachas tenían para adornar el Monumento del Jueves Santo; la voz le temblaba; toda ella temblaba, como si la estuviera viendo Julián con esas miradas de lumbre, tan extrañas, que no la dejan salir a ninguna parte sin que se le claven como

⁹ "El tiempo parado en la novela es el efecto de hacer cesar el movimiento al cambiar la narración por la descripción. El movimiento, que señala los cambios, y el paso de un motivo a otro, no se tiene en cuenta y el narrador se sitúa en un punto fijo para describir un panorama, procurando para el arte literario una aproximación al arte espacial.", María del Carmen Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993 (170).

alfileres ardiendo, esas miradas que la persiguen desde hace algunas semanas y que, sin haber dado motivo, cada día son más terribles, como carbones encendidos; la primera vez que se dio cuenta de ellas le corrió un escalofrío tan raro, que por poco se desmaya; era como si la hubieran sorprendido desnuda, como si la desvistieran a fuerza; qué asco, qué indignación contra el impertinente, qué deseo de acusarlo con el señor cura, con todo el pueblo, para ver si dejaba de mirarla; pero también qué horror al escándalo y cuánta fortaleza para salir lo menos posible y solo para lo indispensable; qué tormento no hallar con quién quejarse, ni a quién pedir auxilio, sino a la propia virtud y al enojo contra el atrevido. (pp. 19-20).

Otro ejemplo es el del cura don Dionisio que constituye el eslabón que une los cuatro principales planos narrativos constituidos por otros tantos planos psicológicos de protagonistas de la obra, y cuyos largos monólogos suspenden el tiempo y sumergen al personaje en profundas meditaciones sobre el presente y el porvenir de su grey. En estos monólogos no sólo se recoge la experiencia vital del personaje mismo sino también las de sus feligreses, y a ellas se superponen sus dudas en relación con los valores ortodoxos que defiende y que poco a poco se van desmoronando al filo de la evolución de la trama. Lo que permite al autor la condensación de tantos elementos es precisamente el hecho de situarlos todos en el tiempo psicológico-existencial del personaje.

En *Pedro Páramo*, y pese a las implicaciones que supone el hecho de situar la mayor parte de la trama en el mundo de los muertos, los diferentes planos narrativos ofrecen ilustración de la superposición de varias representaciones del tiempo psicológico que han sido objeto todas ellas de amplios estudios críticos. Nos limitaremos, pues, aquí a señalar algunas de ellas, indicando sucintamente algunos de los focos desde los cuales se establece la perspectiva psicológico-existencial. Tenemos que señalar, sin embargo, que como se ha dicho con anterioridad, en *Pedro Páramo*, no hay límites entre la vida y la muerte y todos los personajes son dotados de profundidad psicológica independientemente de su condición de "vivos" o "muertos". Ello viene como consecuencia inmediata del uso del procedimiento de la idolopeya, ya que, al hacerlos capaces de producir discurso, el autor los hace, asimismo, capaces de percibir su temporalidad, aunque se trata en realidad de una a-temporalidad, un existir fuera del tiempo.

Los focos señalados corresponden, pues, a dos categorías: por una parte, aquellos que corresponden a personajes que ofrecen una visión de la temporalidad mientras viven y, por otra parte,

aquellos correspondientes a personajes que, siendo muertos, producen discurso a través del cual trasluce una percepción especial de la temporalidad. Entre los primeros citaremos, a modo de ejemplo, el tiempo de la esperanza que se establece en la interioridad de Pedro Páramo y al que corresponden los fragmentos de texto marcados por el lirismo.¹⁰ Este tiempo corresponde a la expresión del deseo de Pedro Páramo de ver a Susana San Juan restablecida de su locura para poder, por fin y después de treinta años de espera (secuencia 44, 259), vivir con su único amor:

Desde que la había traído a vivir aquí no sabía de otras noches pasadas a su lado, sino de estas noches doloridas, de interminable inquietud. Y se preguntaba hasta cuándo terminaría aquello. Esperaba que alguna vez. Nada puede durar tanto, no existe ningún recuerdo por intenso que no se apague. (p. 273)

Otro ejemplo de esta temporalidad se puede apreciar en los fragmentos correspondientes al discurso de Dolores Preciado, madre del protagonista que inicia la narración, transcritos en cursiva (secuencias 2, 4, 9, 29 y 36) y que ofrecen una imagen idílica de Comala en el pasado anterior al nacimiento del narrador Juan Preciado. De la segunda categoría, que corresponde a los personajes que, aun siendo muertos, se expresan en torno a su condición "existencial" en el más allá, se pueden citar también sólo dos ejemplos de personajes en quienes la temporalidad y su percepción cobran un relieve especial: Eduviges Dyada (secuencias 5, 10, 12 y 18) y Dorotea (secuencia 36). En ambas, como en el resto de personajes muertos de *Pedro Páramo*, la temporalidad plantea un problema particular: por su condición de muertas, en principio ni Eduviges ni Dorotea podrían tener percepción de la temporalidad ya que la percepción presupone, como es obvio, un sujeto consciente. Pero Rulfo decide dotar a estos personajes muertos de la facultad de producir discurso, lo cual los capacita a formular una dimensión especial de la temporalidad que oscila entre, por un lado, la ausencia pura y simple de tiempo y, por otro lado, el encontrarse en un tiempo ilimitado. Así, Dorotea dice al recién llegado al mundo de los muertos Juan Preciado: "Haz por pensar cosas

¹⁰ : Véase, por ejemplo, este fragmento de la secuencia 6: "Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. [...] El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. [...] Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío." (188).

agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados" (secuencia 36, 238).¹¹ El personaje encargado de acompañar a Juan Preciado en sus primeros pasos por el mundo de los muertos es precisamente Eduviges Dyada que le comunica que había sido informada de su llegada por Dolores Preciado, la madre de aquél (secuencia 5), y cuya voz le llegaba "tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí" (p. 186). El último deíctico de la cita ("aquí") establece la perspectiva espacial en el mundo de los muertos. Tanto los personajes del primer grupo como los del segundo ofrecen, pues, profundidad psicológica sea cuando se trata de vivir la espera o la esperanza, sea cuando es el tiempo de la resignación ilustrado por la muerte.

Otra obra en la que el tiempo psicológico-existencial desempeña un papel relevante es *La muerte de Artemio Cruz*. En ella, en efecto, es el mismo protagonista que está en la situación de espera de su propia e inminente muerte. La obra es, como arriba se ha dicho, la crónica hecha por el mismo Cruz, moribundo, en unas doce horas, de su propia agonía, y en ella la función emblemática-simbólica es muy importante. Es significativo, al respecto que, pocas páginas antes de finalizar la novela, se intercalen las siguientes palabras en la última secuencia en segunda persona: "Tiempo que sólo existirá en la reconstrucción de la memoria aislada, en el vuelo del deseo aislado, perdido una vez que la oportunidad de vivir se agote [...]" (p. 312)

Tanto por el apellido como por las etapas de su trayectoria vital, Artemio Cruz va asumiendo una función representativa y simbólica de la trayectoria del mismo México. Esta trayectoria histórica nacional está marcada por etapas dolorosas en las que México, por haberse dejado guiar, queriéndolo o no, por un rumbo u otro, llegó a tener la configuración presente que tiene en el tiempo de la escritura (1960). Se pueden citar entre estas etapas importantes, el porfiriato, la Revolución, la institucionalización de la misma Revolución y/o su traición, la modernización que, a veces, se tuvo que hacer en detrimento de la identidad, etc. De todo ello, la trayectoria vital del personaje Artemio Cruz viene a ser la emblemización. El foco desde el cual se proyecta luz sobre todas estas realidades superpuestas es precisamente el tiempo psicológico del protagonista: el momento de su agonía que él invierte en un escrutinio de todas estas etapas. Sintetizando, podemos afirmar que en ellas presencia –hace presentes– tanto las decisiones que tomó y que tuvieron unas repercusiones determinadas, positivas y negativas, como las que dejó de tomar y

¹¹ Es, dicho sea de paso, lo que permite que se analice el aspecto humorístico en esta novela de Rulfo. Véase, al respecto, entre otros, Jaime Estrada: "Los planos narrativos y el sentido del humor en 'Pedro Páramo'", en *Homenaje a Juan Rulfo*, recopilación, revisión de textos y notas de Dante Medina, 1989 (95-99).

que podía y debía haber tomado, y por no haberlo hecho, le producen remordimiento y sufrimiento. Este tiempo, pues, corresponde a la dolorosa toma de conciencia de los errores cometidos en cada momento crucial de la vida del protagonista.

En *Palinuro de México*, los mundos interconexos de la ciudad de México, la anatomía del cuerpo humano, la literatura médica, la pintura y el mundo de la publicidad, así como los hechos del 68 se perciben todos desde un mismo foco: el del personaje protagonista, y a veces narrador, Palinuro, que, por momentos, se desdobra proporcionando, de este modo, una visión plural de los mismos objetos y hechos. En paralelo con estos hechos, se narran las vivencias de Palinuro con Estefanía y que oscilan entre la extravagancia más absoluta de la intimidad y la conciencia clarividente que implica la percepción de los hechos históricos vividos, fundamentalmente las revueltas estudiantiles del 68 en las que Palinuro acabará perdiendo la vida. El nombre del personaje (uno y plural) implica no sólo la pluralidad de puntos de vista sobre los hechos, sino también, y al igual que el piloto de Eneas en la Eneida, la expresión del hombre mismo que se deja llevar por sus sueños hasta encontrar, por ello mismo, la muerte. Para elaborar esta visión caleidoscópica, *Palinuro de México* se construye alrededor de la figura central del personaje protagonista en cuya conciencia, y a través de cuyos ojos, se perciben los elementos constitutivos de la realidad múltiple y plural que configura el universo narrativo. Son muchísimos los fragmentos que se pueden citar para ilustrar la temporalidad relativa a la sicología de Palinuro, desde el tiempo estancado que saca su condición de la necesidad de ofrecer una visión de conjunto de mundos tan complejos como es el de la Publicidad (capítulo 11), por ejemplo, o la Medicina (capítulo 18, entre otros), hasta el tiempo cíclico y repetitivo y, por ello mismo, definido como absurdo e insignificante, de las experiencias vividas por Palinuro y Estefanía (capítulo 25).

En esta obra resulta más importante la percepción misma y sus instrumentos que los objetos percibidos. Por ello, el tiempo psicológico-existencial de los protagonistas viene a ser inclusivo del tiempo histórico cuyos componentes e instrumentos de veridicción, como hemos visto en la primera parte de este trabajo, se ponen en entredicho. La alternativa que ofrece Fernando del Paso consiste en relativizar la comprensión y la interpretación de la realidad al ofrecer de ella una visión caleidoscópica y, por tanto, plural:

Sólo así valía la pena vivir [dice Palinuro]: en un presente eterno y siempre nuevo donde no existieran ni los siguientes diez minutos ni los siguientes diez mil años, y donde fuera posible ver las

cosas a través de un caleidoscopio que cada vez que el mundo diera una vuelta, dibujara una fábula distinta: ayer, podía haber sido un califa sabio y gordo como el abuelo; mañana, un laberinto habitado por pájaros roc y tamariscos rojos. (p. 331)

De este modo, Palinuro se adueña del tiempo¹² y lo hace suyo en connivencia con su doble, protagonista y narrador, y con Estefanía. De este modo, el enfoque temporal desemboca, desde la dimensión psicológico-existencial, en una invitación a reflexionar sobre las dimensiones filosóficas del tiempo.

En *Arráncame la vida*, alternan los dos tiempos, histórico y psicológico-existencial, debido al hecho de que se trata de un personaje-protagonista que asume la narración de una experiencia supuestamente vivida. Esta experiencia es compartida por dos protagonistas que encarnan, cada uno por su lado, una variante del tiempo: Andrés, por su carga simbólica emblemática, asume la representación de la oficialidad y las prácticas políticas del poder derivado de la Revolución Mexicana y, por ello, se relaciona con el tiempo histórico; Catalina, su esposa en el plano de la diégesis, y única voz en el plano de la narración, representa la percepción, desde la intimidad,¹³ de los desarrollos del devenir histórico, por lo que se relaciona con el tiempo psicológico.

Establecido así el enfoque, y tratándose de formular vivencias de primera mano, uno de los criterios de la veridicción consiste precisamente en situar algunas de las experiencias, vividas y narradas, en varios tipos de tiempo como pueden ser el de la espera,¹⁴ del sufrimiento,¹⁵ del deseo¹⁶ o de la toma de conciencia.¹⁷ Al asumir la doble función de protagonista y narradora, Catalina transpone al plano de la narración las sucesivas modalidades del tiempo psicológico-existencial propios de la mujer que es de un responsable político sin escrúpulos: tiempo de la inocencia y la virginidad, tiempo de la conciencia acompañada de sufrimiento, tiempo de la rebelión y tiempo de la asunción de la condición propia.

¹² : "El precio que había que pagar por esto no era muy alto: bastaba detener el tiempo", (p. 337).

¹³ : Véase, entre otros, nuestro artículo "*Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta: la Historia desde la trastienda", *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/arravida.html>

¹⁴ : "Se me hizo larga la espera. Andrés pasó cuatro años entrando y saliendo sin ningún rigor, viéndome como una carga, a veces como algo que se compra y se guarda en un cajón y a veces como el amor de su vida. Nunca sabía yo en qué iba a amanecer; si me querría con él montando a caballo, si me llevaría a los toros el domingo o si durante semanas no pararía en la casa." (27). El subrayado es nuestro.

¹⁵ : Capítulo 19, por ejemplo, donde se relata el secuestro y posterior asesinato de Carlos Vives.

¹⁶ : "Claro que yo quería que me quisieran. Toda la vida me la he pasado queriendo que me quieran. La noche del concierto como ninguna." (129).

¹⁷ : Especialmente, capítulo 23 y siguientes hasta el final.



En *La ley del amor* también, casi todos los correlatos del tiempo psicológico-existencial se encuentran representados en los personajes, desde la espera y el temor o el miedo hasta la toma de conciencia y la rebelión contra el orden establecido, pasando por el deseo, la pasión o el sufrimiento, entre otros. En esta novela, se distinguen de modo muy claro dos partes desiguales: la primera constituida por un solo capítulo y que corresponde a los hechos ocurridos en el siglo XVI inclusivos del desajuste o desequilibrio inicial, y la segunda, mucho más larga, cuyos acontecimientos se ubican en pleno siglo XXIII, y donde el mencionado desequilibrio encuentra un feliz desenlace. Recordemos aquí que los focos de dicho desequilibrio se encuentran en la misma sede de percepción e interpretación del mundo que es la psicología y el sistema epistemológico de los protagonistas que, por su origen, pertenecen a dos mundos percibidos como antagónicos: España – América.

Independientemente de la modalidad estética adoptada para la expresión y la formulación literarias de la situación conflictiva por narrar, es obligado mencionar que, por el hecho mismo de tratarse de una situación conflictiva cuya responsabilidad se establece en el plano de la interioridad de los protagonistas y su psicología, el tiempo psicológico-existencial cobra una importancia muy grande en la obra. En este contexto, es revelador que el personaje principal de la novela, Azucena, sea astroanalista; porque, como tal, tiene acceso a la psicología de los personajes, empezando por la suya propia en la que se centra la narración. Azucena es la encargada de encontrar "la solución a un problema que ha venido aquejando a la humanidad por milenios" (p.112) y que consiste en que "en la Tierra existen una serie de verdades y una serie de confusiones y mentiras. La confusión viene de que el hombre toma como verdad cosas que no lo son." (p. 113). La manera de solucionar este desajuste consiste en una vuelta a los espacios del interior, en una inmersión de Azucena en su propia psicología e interioridad. Esta opción se hace extensiva al resto de los seres humanos: "Cada uno tiene la capacidad, si se comunica consigo mismo, de encontrar la verdad" (p. 113). Ésta es la única forma de encontrar la paz individual, y "esa paz individual producirá la Paz Universal" (p. 113).

Conforme va avanzando la narración, nos alejamos del foco individualizado y coyunturalizado de la problemática (personajes definidos por sus circunstancias) para desembocar en una universalización de la problemática inicial. Las digresiones filosóficas y metafísicas sobre el desequilibrio que motiva la elaboración de la novela, sobre el universo y su organización, así como su disfuncionamiento, retoman contenidos y principios enunciados por las grandes religiones como los binomios Ángel / Demonio, Bien /

Mal, Paraíso / Infierno, etc.¹⁸ y sitúan la problemática esencial de la novela en el tiempo psicológico-existencial.

Para concluir este apartado dedicado al tiempo psicológico-existencial en las obras analizadas, diremos brevemente que ocupa un plano importante. Es, en efecto, el tiempo correspondiente a la reflexión y a la meditación, por lo que suele ir acompañado de una valoración, un balance, de las experiencias vitales y/o de las situaciones conflictivas que experimentan los personajes individual y colectivamente. En esta operación de balance y valoración desempeñan un papel importante factores como la conciencia, la memoria y el deseo, entre otros que se ponen al servicio de la reflexión crítica que se complementa con las valoraciones y juicios de los mismos autores que funcionalizan, para ello también, la misma estructuración temporal de sus obras narrativas.

“Rompecabezas” temporales o la necesaria reconstrucción

En los apartados anteriores, hemos asentado como una prioridad de los autores el establecimiento de la veridicción, objetivo para el cual se acude, por un lado, a la inserción de datos y personajes históricos en la diégesis, así como al uso del tiempo histórico y, por otro lado, a la linealidad en la narración y a la focalización de la temporalidad desde la interioridad de los personajes. Pero, además de estas técnicas, los autores proceden a la adopción de distintas opciones en cuanto a la estructuración global de sus textos, variando estas opciones desde la organización más sencilla y lineal, privilegiando otros aspectos de las obras, hasta altos grados de complejidad en la estructuración temporal que requieren una participación activa del lector.

De las seis obras que aquí se estudian, hay dos que ofrecen esquemas temporales particularmente complejos: *Pedro Páramo* y *La muerte de Artemio Cruz*. Esta complejidad ha suscitado, y sigue suscitando, entre críticos e investigadores una importante cantidad de aproximaciones interpretativas.¹⁹ En ambas

¹⁸ : Véanse, en este contexto, los largos discursos de Anacreonte, el Ángel de la Guarda de Azucena, páginas 21-25, 107-113, 177-182, 213-218, y de Mammon, el demonio de Isabel, páginas 70-74. Del "discurso" de este último sacamos el siguiente fragmento que ilustra la situación de la conflictividad en la interioridad psicológica del ser humano: "Para que alguien sepa el valor del consuelo, tiene que necesitar de él. Para que alguien valore el apoyo y los besos de la madre, tiene que necesitar de él. Para que alguien sepa lo que es la humillación, tiene que ser humillado. Para que alguien sepa lo que es el abandono, tiene que ser abandonado. Para que alguien valore la solidaridad, necesita caer en desgracia." (73).

¹⁹ : De las numerosas aproximaciones críticas a este aspecto en *Pedro Páramo* citamos, entre otros: Joseph Sommers: "Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)", ¡Siempre!, *La Cultura en México*, n°1051, (15-VIII-1973); Jean Franco: "El viaje al país de los muertos", en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, México, Sepsetentas (1974): 117-

novelas, en efecto, la narración no se ofrece de modo lineal sino en secuencias que no parecen obedecer, a primera vista, a ningún criterio de ordenamiento cronológico o secuenciación lógica. Si en las otras novelas de nuestro corpus resulta relativamente cómodo señalar un principio y un final, un antes y un después, en estas dos, al contrario, la estructuración temporal requiere un esfuerzo importante de reordenamiento de los datos tanto de la diégesis como de la narración que de los mismos se hace en ambas novelas. Tanto es así que, en muchos trabajos críticos sobre estas dos novelas, se habla de "rompecabezas" temporales. Sin embargo, detrás de la aparente complejidad se esconde un cuidadoso e intencionado manejo del tiempo que explicitamos en las siguientes líneas.

Pedro Páramo fue considerada durante mucho tiempo como una novela atemporal, sin anclaje en la historia y donde la ausencia de cronología proviene de la ubicación de gran parte de los datos de la diégesis en el mundo de los muertos. Contribuye a ello el hecho de que Juan Preciado, personaje protagonista que asume la narración en las primeras líneas de la obra, muere al poco de iniciarse la narración, a consecuencia de lo cual el lector ya no sabe a ciencia cierta ni quién asume la narración ni cómo se van a ir ordenando los datos que se le narran. Sin embargo, es posible proceder a una ordenación de la temporalidad en esta obra partiendo de algunos datos que aparecen diseminados en el texto. Retomamos aquí los términos de la propuesta que formulamos líneas arriba para afirmar que los hechos de la Revolución pueden servir como punto de referencia a partir del cual es posible reordenar, con poco margen de error, los datos de la diégesis en base a las nociones de anterioridad y posterioridad, lo cual nos permite establecer el inicio y el final de la cronología implícita en esta obra.

Cuando el conflicto armado se inicia en la región donde se ubica la acción narrada, estamos en 1910-1911. Ésta es la época en que Pedro Páramo enrola al "Tilcuete" en la Revolución tras la muerte de

140); Rubén Martínez González: "La cronología en '*Pedro Páramo*'. Una estimación", en Homenaje a Juan Rulfo, recopilación, revisión de textos y notas de Dante Medina, Guadalajara, Editorial Universidad de Guadalajara, (1989: 115-119); Roberto Cantú: "De nuevo el arte de Juan Rulfo: '*Pedro Páramo*' reestructura(n)do", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº421-423, número especial "Juan Rulfo", (julio-septiembre 1985: 305-354); José Pascual Buxó: "*Juan Rulfo: los laberintos de la memoria*", en Juan Rulfo. Toda la obra, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, col. "Archivos" (1992: 609-616) y Carlos Fuentes: "*Rulfo, el tiempo del mito*", en *Inframundo*, México, Ed. del Norte, (1983: 11-21).

Sobre el mismo aspecto en *La muerte de Artemio Cruz*, se pueden ver, entre otros, Alberto N. Pamies y Dean C. Berry: *Carlos Fuentes y la dualidad integral mexicana*, Miami, Ed. Universal (1969); Nelson Osorio: "*Un aspecto de la estructura de 'La muerte de Artemio Cruz'*"; Manuel Durán: *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, México, Sepsetentas (1973); Juan Loveluck: "*Forma e intención en 'La muerte de Artemio Cruz'*"; Ana María Teja: "*La muerte de Artemio Cruz, un deseo de totalidad*", en *Latinoamérica. Anuario de Estudios Latinoamericanos*, 10, México (1977: 285-300); María Stoopon: "*La muerte de Artemio Cruz'*: una novela de denuncia y traición, México, UNAM, (1982); Lada Hazaiová: "*Carlos Fuentes: tiempo, espacio y personajes. Del mundo de la novela y de la novela del mundo*" en *Revista Casa del tiempo*, México (julio-agosto de 2001).



Fulgor Sedano a manos de los revolucionarios (secuencia 50). En esta misma secuencia nos enteramos de que Pedro Páramo había traído a Susana San Juan a vivir con él en la Media Luna, con la esperanza de que fuera curada de su enfermedad que, irremediablemente, la llevaría a morir (secuencia 64). Otros puntos de referencia claros que permiten efectuar este procedimiento de reestructuración o reconstrucción son, por ejemplo, los sucesivos pasos del "Tilcuete" por los bandos revolucionarios fácilmente localizables en la Historia, de los villistas (secuencia 60), los carrancistas y los obregonistas (secuencia 66), o también la alusión que se hace a la posterior guerra de los cristeros (secuencia 44).

Reconstruyendo, pues, a partir de aquí, la cronología de la diégesis, podemos elaborar el cronograma aproximativo siguiente de *Pedro Páramo*:

1869: Nacimiento de Pedro Páramo

1881: Pedro y Susana juegan

1889: Muerte del padre de Pedro, Lucas Páramo. Pedro Páramo da muerte a los asistentes a la boda. 31 de marzo conoce a Fulgor Sedano (nacido en 1834). 3 de abril Pedro se casa con Dolores Preciado

1890: Nace Juan Preciado y Dolores Preciado se va a Colima

1891-1892: Nace Miguel Páramo

1908-1909: Muere Miguel Páramo

1911: Regresa Susana San Juan a la Media Luna. Muere Fulgor Sedano. Pedro Páramo conversa con los revolucionarios, les ofrece ayuda y decide enrolar al "Tilcuete" para preservar sus intereses de los peligros de la Revolución y consolidar su poder

1915-1917: El "Tilcuete" pasa de un bando a otro: con Pancho. Villa, luego con Venustiano Carranza y después con Álvaro Obregón

1926-1927: Muere Pedro Páramo

Alrededor de 1930: Juan Preciado llega a Comala y da comienzo la narración.

La superposición de secuencias pertenecientes a varios planos narrativos tiene por objetivo la expresión de la simultaneidad de tiempos y su yuxtaposición, en clara alusión al hecho de que, en México, la situación de desolación y muerte que caracteriza el campo mexicano (Comala en el plano de la diégesis) sigue existiendo. Ni la Revolución ni los regímenes derivados de ella han podido solucionar sus problemas. Más bien al contrario: los han venido a agravar. Los muertos, las víctimas de la situación histórica, son los

testigos de la injusticia y en su boca se pone el discurso crítico. Para llegar a percibir claramente los elementos constitutivos de tal situación, el lector está invitado a reconstruir los datos de la diégesis y su temporalidad.

La segunda novela que ofrece un esquema temporal particularmente complejo es *La muerte de Artemio Cruz*. Su organización global es especial y requiere también una participación activa del lector que está llamado a reordenar las piezas del "rompecabezas" para tener claro el esquema temporal que subyace a su construcción. Desde el punto de vista de la estructura externa, esta novela se presenta bajo forma de trípticos recurrentes en los cuales las secuencias van apareciendo según el orden temporal siguiente: presente, futuro, pasado. En las secuencias donde el tiempo conductor es el presente, se respeta la linealidad en la narración y en la presentación de los datos de la diégesis dado que se trata de las últimas doce horas de vida que le quedan al narrador-protagonista Artemio Cruz. En las siguientes (secuencias en segunda persona), al tratarse de un tiempo futuro, tampoco se plantea el problema de la organización ni de la sucesión. Se trata, como también se ha visto, de las opciones que Cruz podía haber tomado en momentos importantes de su vida, pero al no haberlo hecho le producen sufrimiento y sentimiento de culpabilidad. Son situaciones en las cuales no se encontraba en juego sólo su destino propio sino también, muchas veces, los destinos de otros personajes cuyo destino se cruzó con el suyo y que fueron víctimas de sus elecciones (Regina, Gonzalo Bernal y su propio hijo Lorenzo, entre los más importantes). Las secuencias que sí plantean un problema son aquellas que se elaboran siguiendo el modelo tradicional de la narración omnisciente y en las que Artemio Cruz es un personaje como los demás de quien se cuenta la historia. Se trata, por tanto, de un narrador omnisciente y de una visión desde fuera que se opone a la visión desde dentro que se ofrece en las secuencias en primera y en segunda persona, ya que en éstas se trata del mismo Artemio Cruz hablando de sí mismo ("Yo") o dialogando consigo mismo ("Tú"). El problema está en las secuencias de narración omnisciente porque su orden de aparición no es cronológico si bien todas ellas van encabezadas de la correspondiente indicación temporal de año, mes y día. Éste es el orden de estas doce secuencias tal y como aparecen en la obra:

1ª : 1941: julio 6 (pp. 18-28)

2ª : 1919: mayo 20 (pp. 36-55)

3ª : 1913: diciembre 4 (pp. 63-85)

4ª : 1924: junio 3 (pp. 93-116)



5ª : 1927: noviembre 23 (pp. 125-138)

6ª : 1947: septiembre 11 (pp. 147-162)

7ª : 1915: octubre 22 (pp. 170-202)

8ª : 1934: agosto 12 (pp. 210-219)

9ª : 1939: febrero 3 (pp. 228-241)

10ª : 1955: diciembre 31 (pp. 250-270)

11ª : 1903: enero 18 (pp. 280-306)

12ª : 1889: abril 9 (pp. 314-315)

Como se puede apreciar por el cronograma, no se sigue un orden cronológico en la presentación de las secuencias. La explicación está en el hecho de que estas secuencias del pasado están "rescatadas" o recuperadas gracias a la memoria de Cruz:

Tiempo que sólo existirá en la reconstrucción de la memoria aislada, en el vuelo del deseo aislado, perdido una vez que la oportunidad de vivir se agote, encarnado en este ser singular que eres tú, un niño, ya un viejo moribundo. (p. 312).

Estos doce momentos son los más decisivos de la vida de Artemio Cruz. En efecto, en la mayoría de ellos, se nos presenta al protagonista en un momento de decadencia o ante el dilema de la elección. Las resoluciones u opciones que fue tomando en esos momentos son las que configuran el perfil definitivo de su personalidad.

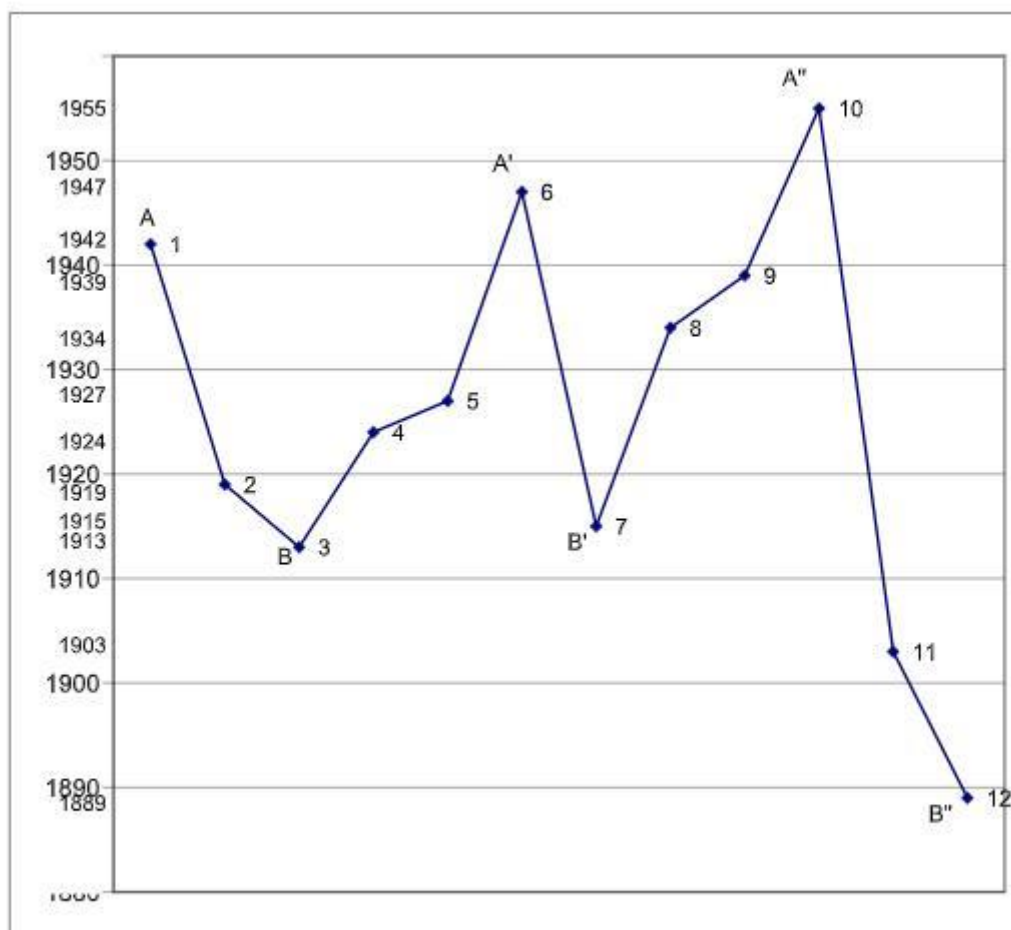
El procedimiento de "recuperación" del pasado se sistematiza en la novela gracias a la aparición, en las secuencias en "Yo" o en "Tú", de un dato (una palabra, un nombre, una asociación o simplemente una alusión) que "llama" a ese tiempo pasado que se explicita y se desarrolla en la secuencia en "Él". La memoria funciona aquí a modo de puente. De los críticos que se han ocupado de la estructura de esta obra, para algunos se trataba de "*un montaje contrahecho*" (González: 1967, p. 96) y para otros, de una estructura "*arbitraria y desordenada*"²⁰. Una de las propuestas más convincentes de aproximación a la estructura temporal de estas secuencias es la que ofrece Nelson Osorio en "*Un aspecto de la estructura de*

²⁰ : Cedomil Goic: "*Estructura de la novela hispanoamericana contemporánea*", *La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana*, Antofagasta, Universidad del Norte, 1969 (46).



'La muerte de Artemio Cruz'" (Giacoman, 1971, pp. 127-146). En efecto, Osorio ilustra, mediante un gráfico, las relaciones entre los distintos momentos de la vida del protagonista Cruz, narrados en estas doce secuencias. Reproducimos, aquí, por el interés que ofrece para el análisis, el gráfico de Nelson Osorio antes de comentarlo: (Ver gráfico 1)

Gráfico 1



Fuente: Elaboración propia

Como se puede apreciar por el gráfico, estas doce secuencias ofrecen un cuadro con tres sectores:

1.- A, A' y A'' correspondiente a los momentos más altos en la escala social de Artemio Cruz:

a.- 1941: Cruz relacionado con los intereses norteamericanos;

b.- 1947: Cruz "compra" con su dinero a Lilia, primero para las vacaciones y luego, para toda la vida. Lilia vuelve a aparecer, en efecto, con el protagonista, en la secuencia de 1955 (pp. 250-270), y el mismo Cruz hace referencia a ella en el presente de la narración: *"Y ella estaría arreglada, como se lo tengo ordenado"* (2ª secuencia en "Yo", 31) y

c.- 1955: Cruz aparece semi-divinizado, en su residencia de Coyoacán, y rodeado por un grupo de "arribistas" que rinden culto a su persona y a su dinero.

Estas tres secuencias presentan a Artemio Cruz ante la elección, resolviéndose esta última negativa pero dignamente.

2.- El segundo "sector" (B, B' y B") está configurado por las secuencias de 1913, 1915 y 1889. Son los momentos en los cuales la vida de Artemio Cruz se trueca por la de otros:

a.- en la secuencia de 1913, por la del soldado anónimo y por la de Regina;

b.- en la de 1915, por la del yaqui Tobías y la de Gonzalo Bernal y

c.- en la de 1889, por la de su propia madre Isabel Cruz o Cruz Isabel que muere al dar a luz.

Nelson Osorio no incluye en este sector la secuencia de 1903. Por nuestra parte, consideramos que "encaja" perfectamente con las secuencias B, B' y B" que podríamos llamar secuencias del "trueque". En esta secuencia es donde muere la abuela de Cruz, Ludivinia (p. 306) y, poco antes, su tío Pedrito Menchaca que él mismo mata por equivocación (p. 305). Y, por último, en esta secuencia es donde se separa, definitivamente, de su último lazo familiar: Lunero. El factor común, como se puede apreciar, es el trueque de la vida de Cruz por otras vidas:

[...] *se abrirá este nuevo mundo de la noche y la montaña y su luz oscura empezará a abrirse paso en los ojos, nuevos también y teñidos de lo que ha dejado de ser vida para convertirse en recuerdo, de un niño que ahora pertenecerá a lo indomable, a lo ajeno a las propias, a la anchura de la tierra...* (p. 309. El subrayado es nuestro)

3.- Las secuencias restantes, indicadas en el gráfico con los números 2, 4, 5, 8, 9 y 11 constituyen, en opinión de Nelson Osorio, *"momentos intermedios"* (p. 140). La primera y la última (2 y 11) son dos etapas iniciales en la existencia de Artemio Cruz. En la primera de ellas (1903), Cruz, niño de trece años, inicia su vida en solitario:



Tú serás ese niño que sale de la tierra, encuentra la tierra, sale de su origen, encuentra su destino, hoy que la muerte iguala el origen y el destino y entre los dos clava, a pesar de todo, el filo de la libertad. (p. 279)

En la segunda (1919), Artemio Cruz inicia su vida de hombre rico y poderoso al casarse con Catalina Bernal, heredera de las tierras de su padre obtenidas "allá cuando Juárez puso a remate los bienes del clero y cualquier comerciante con tantito ahorrado pudo hacerse de un terrenal inmenso..." (p. 43). Entre estas dos secuencias se sitúan, significativamente, los años encendidos de la lucha armada y de la Revolución que servirán de trampolín a Artemio Cruz para alcanzar la riqueza y el poder.

Las secuencias 4 y 5 (1924 y 1927 respectivamente) muestran a Artemio Cruz en una doble faceta: por un lado, es poderoso y temido (se impone a sus enemigos Pizarro y Labastida en la 1ª) y capaz de acomodarse a nuevas situaciones políticas (decide "*amanecer del buen lado*" (p. 129) en la 2ª); y por otro, aparece como temeroso y cobarde al no poder enfrentarse con su mujer Catalina en ambas secuencias.

En la secuencia de 1934, la número 8 en el gráfico, Cruz resuelve otra vez negativamente el dilema que se le presenta con Laura. Ella ha sido capaz de dárselo todo, pero él, por "*miedo*" (p. 219) y para guardar las "*apariencias*", acaba perdiéndola.

El número 9 señala, en el gráfico, la última de las secuencias de la zona intermedia, la de 1939, en la cual se identifica a Artemio con su hijo Lorenzo quien, al morir en la Guerra Civil Española, realiza la otra vida de su padre:²¹

[...] un deseo que nunca expresé, me obligó a conducirlo -ay, no sí, no me doy cuenta-, sí, a obligarlo a encontrar los cabos del hilo que yo rompí, a reanudar mi vida, a completar mi otro destino, la segunda parte que yo no pude cumplir. (p.242)

No debe perderse de vista que Artemio Cruz es un símbolo y que Carlos Fuentes lo utiliza, como tal símbolo, para denunciar, a través de este remontar la historia hasta la mitad del siglo XIX, las traiciones de las que México fue víctima a lo largo de su historia:

Desventurado país -se dijo el viejo mientras caminaba, otra vez pausado, hacia la biblioteca y esa presencia indeseada pero fascinante-; desventurado país que a cada generación tiene que

²¹ : Este procedimiento de identificación se lleva también en el plano técnico de la narración ya que, en esta secuencia, "Él" no se refiere a Artemio Cruz como en el resto de las secuencias, sino a su hijo Lorenzo.

destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores. (p. 50)

Por otra parte, Fuentes dice del tiempo que "*sólo existirá en la reconstrucción de la memoria aislada, en el vuelo del deseo aislado*" (p. 312). Esta cita evidencia el hecho de que estas secuencias que acabamos de analizar, las historiadas, existen sólo a través de la "*reconstrucción de la memoria*" del moribundo Cruz que, al agonizar, eso es, al no tener ya más tiempo que el que le puede proporcionar su memoria, recupera y hace presentes, en su propio presente.

El tiempo en tela de juicio

Al iniciar este artículo señalábamos que el tiempo era una de las obsesiones más agudas de los novelistas. En este apartado nos dedicamos a explicitar otro de los modos de elucidación de esta obsesión en las obras analizadas. Si en algunas de ellas la solución radica en la adopción de la linealidad en la estructuración temporal, en otras, al contrario, se opta por un cuestionamiento de la temporalidad que se lleva en el plano de la estructuración y la construcción misma de la obra, y conlleva la necesidad de una reflexión profunda. Por ello, dedicaremos especial atención a aquellas obras que, como *La muerte de Artemio Cruz*, por ejemplo, ofrecen un interés particular a este tema del tiempo.

Si en *Al filo del agua*, el tiempo se reduce a unos meses que anticipan una tormenta que se asimila a la muerte próxima y se percibe desde la religión reguladora del ritmo de la vida y del acontecer en el pueblo innominado, llegando a reproducir en el lector las nociones de monotonía y temor al porvenir que caracterizan a protagonistas y anécdota: "El presente y lo inmediato no hallan eco, sino por semejanza con el pasado y por indicio de futuro." (p. 80), en *Pedro Páramo*, en cambio:

[...] el tiempo se dirime en breves curvas cicloides, separadas a veces las unas de las otras van creando una secuencia de imágenes y de personajes cuya unidad más profunda, no sólo de tiempo, sino también de espacio literario, reside esencialmente en la escritura que los anima. (Elizondo, 1973, p. 157).

Ello es así, en esta novela de Rulfo, por varios motivos. El primero se sitúa en la génesis misma de la creación de esta novela que, como lo afirma el mismo autor, responde a la "necesidad de hacer vivir de

nuevo un pueblo muerto" (Leal, 1978, p. 279). El punto de partida, pues, es la constatación de la muerte, término del tiempo. De este motivo primero derivan los siguientes. Tratándose de un "pueblo muerto", los personajes "no son seres del tiempo, sino del momento; no son del devenir, sino de la circunstancia." (Martínez González, 1989, p. 115). Por lo tanto, los indicadores temporales que aparecen en la novela ("hace muchos años", "antes de que amaneciera", "pasó un buen rato", etc.) se limitan a establecer una relación inmediata con el tiempo; funcionan sólo relativamente a la acción, presente, que transcurre y le confieren ubicación en el momento y sentido en relación con él; pero no establecen conexiones ni con el pasado que pudiera conllevar la conciencia de un origen ni con el futuro susceptible de expresar la esperanza de un porvenir. En una de las pocas intervenciones del narrador para establecer la temporalidad, recurre a uno de los criterios de medición habituales como es el reloj, pero se expresa en estos términos: "El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo" (p. 192. El subrayado es nuestro). Rulfo logra, de este modo, "mostrar"²² a sus personajes fuera del tiempo y, también, fuera del espacio. Él mismo afirma al respecto:

Había leído mucha literatura española y descubrí que el escritor llenaba los espacios desiertos con divagaciones y elucubraciones. Yo antes había hecho lo mismo y pensé que lo que contaba eran los hechos y no las intervenciones del autor, sus ensayos, su forma de pensar, y me reduje a eliminar el ensayo y a limitarme a los hechos, y para eso busqué a personajes muertos que no están dentro del tiempo ni del espacio. Suprimí las ideas con que el autor llena los vacíos y corté la adjetivación entonces de moda. Se creía que adornaba el estilo, y sólo destruía la sustancia esencial de la obra, es decir, lo sustantivo. (Benítez, 1980)

Carlos Fuentes, en cambio, procede a un anclaje de *La muerte de Artemio Cruz* en un enfoque temporal plural cuyos componentes son claramente definidos, para lo cual hace uso de las tres posibilidades temporales posibles de presente, pasado y futuro, combinación que, como se ha visto, exige una participación activa del lector para que sea captada la visión de la temporalidad que tiene el autor.

Ouellet y Bourneuf afirman que "l'aventure passée ou à venir peut être racontée aux trois temps fondamentaux du langage" ["la aventura pasada o por venir puede ser narrada en los tres tiempos

²² : "El autor es fiel a una voluntad de "mostrar" más que de reflexionar ensayísticamente sobre los hechos, a diferencia, por ejemplo, de Mauricio Magdaleno, no obstante la cercanía de Rulfo y 'El resplandor' de Magdaleno.", Yvette Jiménez de Báez: *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, México, F.C.E. (1994: 50).

fundamentales del lenguaje.”] (1985, 4ª ed., p. 128), a saber: el pasado, el presente y el futuro. Sin embargo, si los dos primeros (pasado y presente) son utilizados con frecuencia en el género novelesco, el último (futuro), por su significación y valor lingüísticos, es un tiempo muy poco utilizado como tiempo principal de la narración. Ahora bien, de la misma forma que el presente puede ser utilizado para contar una historia pretérita con el objetivo de actualizarla, los autores de *L'univers du roman* afirman que “le futur, le temps des prophètes et des sybilles, mettrait en parallèle une époque à venir avec le présent pour en ressortir ironiquement, tragiquement ou fatalement, soit la concordance, l'opposition, la continuité ou la rupture.” [el futuro, tiempo de los profetas y de las sibilas, pondría en paralelo una época por venir con el presente para sacar de él, irónica, trágica o fatalmente, sea la concordancia, la oposición, la continuidad o la ruptura.”] (Ouellet y Bourneuf, 1985, p.128)

A esta propuesta de Ouellet y Bourneuf, añadiremos, basándonos en el texto de Fuentes que aquí se considera, otra posibilidad que es la de usar el futuro para narrar hechos pasados tanto desde un punto de vista subjetivo (interioridad del protagonista que asume la narración) como objetivo, siendo, como es sabido, una condición del uso de la segunda persona la existencia de otra, aunque sea el mismo personaje desdoblado, que asuma la enunciación. De la suma de las propuestas de Ouellet y Bourneuf y la nuestra, se configura el papel que viene a desempeñar el futuro en *La muerte de Artemio Cruz*: es un futuro que calificaremos de “profético-analéptico”. Aunque ello parezca paradójico, el futuro expresa, aquí, hechos del pasado, pero en una proyección hacia el porvenir corto y limitado (la muerte es inminente) del protagonista Artemio Cruz.

En efecto, si examinamos con detenimiento las trece secuencias dirigidas en segunda persona y en las cuales el tiempo utilizado es el futuro, nos encontramos con que en ellas se parte de la situación actual del protagonista, es decir su presente, y se procede a retrospecciones para dar, a modo de espejo reflector, la otra posibilidad de vida del protagonista, aquella que no tomó. Ello es así en once de las trece secuencias en “Tú”. Las dos únicas secuencias en que hemos notado alguna diferencia son la 6ª (pp. 143-147), casi enteramente dedicada a la palabra “chingar” y sus derivados, y la 13ª (pp. 315-316) donde se mezclan las secuencias, los tiempos verbales y las voces narrativas indicando la muerte del protagonista y de sus tres facetas “Yo”, “Tú” y “Él”. En efecto, la sexta secuencia en “Tú” se dedica a la palabra “blasón de la raza, salvavida de los límites, resumen de la historia; santo y seña de México” (pp. 143-144. El subrayado es nuestro) *chingar*. Aunque a lo largo de la secuencia la relación es directa entre el personaje y la palabra (“es



tu palabra" (p.143)), se nota que, a nivel temporal, hay una suspensión del tiempo. Esta palabra "resumen de la historia" es atemporal y forma parte, bajo todos sus aspectos y derivaciones, de la identidad del mexicano.

En la última secuencia, la 13ª, aunque aparece el pronombre "Tú" al principio y el tiempo verbal inmediatamente posterior al pronombre es el futuro, se ve que apenas dos renglones más abajo aparecen ya otros pronombres ("Yo" y "él") y otros tiempos (Presente y Pasado)

Tú ya no sabrás: no conocerás tu corazón abierto, esta noche, tu corazón abierto... Dicen "Bisturí, bisturí"... Yo sí lo escucho, yo que sigo sabiendo cuando Tú ya no sabes, antes de que Tú sepas... yo que fui él, será tú... yo escucho, en el fondo del cristal, detrás del espejo, al fondo, debajo, encima de ti y de él... (p. 315)

En esta secuencia, el futuro cumple efectivamente su función gramatical. La acción a la cual se refieren los verbos conjugados en futuro, se sitúa, relativamente al enunciado, en un porvenir que ya no existe para el personaje, pero sí para el "hacedor de la novela" que se implica, aquí, por primera y única vez en todo el texto.

En el resto de las secuencias, el futuro expresa las opciones que Artemio Cruz pudo haber cogido, su otra cara. Así tenemos, por ejemplo, en la primera (pp. 13-18) una alusión a la época del presidente Lázaro Cárdenas (1936-1940) que es generalmente considerada como positiva y que es vista por Artemio Cruz como pura y simple "demagogia" (p. 16). En esta misma secuencia es donde se explicita la postura de Cruz en relación con los intereses norteamericanos y la situación económica y social de México. Los largos fragmentos dedicados a dicha explicitación ofrecen un evidente carácter acusador:

[...] compra de acciones mineras y creación de empresas mixtas mexicano-norteamericanas en las que Tú figuraste como hombre de paja para cumplir la ley; hombre de confianza de los inversionistas norteamericanos; intermediario entre Chicago, Nueva York y el gobierno de México; manejo de la bolsa de valores para inflarlos, deprimirlos, vender, comprar a tu gusto y utilidad; jauja y consolidación definitivas con el presidente Alemán: adquisición de terrenos ejidales arrebatados a los campesinos para proyectar nuevos fraccionamientos en ciudades del interior, concesiones de explotación maderera. Sí --suspirarás y la pedirás un fósforo a Padilla--, veinte años de confianza, de paz social, de colaboración de clases; veinte años de progreso, Después de la demagogia de Lázaro

Cárdenas, veinte años de protección a los intereses de la empresa, de líderes sumisos, de huelgas rotas. (p.16).

En la segunda (pp. 32-36) encontramos otra vez ese discurso acusador explícito que pone de relieve la condición de Artemio Cruz como ser problemático que sufre:

Que no te faltará, ni te sobrá, una sola oportunidad para hacer de tu vida lo que quieras que sea. Y si serás una cosa, y no la otra, será porque, a pesar de todo, tendrás que elegir. Tus elecciones no negarán el resto de tu posible vida, todo lo que dejarás atrás cada vez que elijas: sólo la adelgazarán, la adelgazarán al grado de que hoy tu elección y tu destino serán una misma cosa: la medalla ya no tendrá dos caras: tu deseo será idéntico a tu destino. ¿Morirás? No será la primera vez. Habrás vivido tanta vida muerta, tantos momentos de mera gesticulación. (p.34)

Esta conciencia de haber estado, y de estar en el momento presente, degradándose física y moralmente, produce al protagonista sufrimiento y dolor: "darse cuenta debilita, nos convierte en víctimas cuando nos damos cuenta de que sólo nosotros nos daremos cuenta de las fuerzas que no nos consultarán" (p. 61).

En la quinta secuencia (pp. 121-125) el sentimiento de culpabilidad se hace patente tanto más cuanto que se pone en relación con la noción de "deuda": "querrás que todo suceda sin que Tú le debas nada a nadie y querrás recordarte en una vida que a nadie le deberá nada: ella te lo impedirá..." (p. 121), pero líneas más abajo, aparecen los nombres de Regina, Laura, Lilia, el maestro Sebastián y el padre Páez, a quienes Artemio Cruz debe mucho.²³

En la séptima secuencia (pp. 166-170), este mismo sentimiento de culpabilidad se hace patente a través del recuerdo de dos víctimas de Artemio Cruz: su hijo Lorenzo y Gonzalo Bernal:

²³ : *"Tú rechazarás la culpa; Tú no serás responsable de la moral que no creaste, que te encontraste hecha: Tú hubieras querido querido querido querido [...] Tú inocente Tú querrás ser inocente Tú no escogiste aquella noche." (124-125)*

[...] ¿qué es lo que quiere recordar?, ¿Tú con Gonzalo en esta prisión?, ¿Lorenzo sin ti en aquella montaña?: no sabrás, no entenderás si Tú eres él, si él será tú, si aquel día lo viviste sin él, él por ti, tú por él. (p. 166)

En la octava secuencia (pp. 206-209), se vuelve otra vez directo el discurso "reflector" y al mismo tiempo acusador de la conciencia de Cruz, esta vez centrado en la noción de elección:

[...] elegirás, para sobrevivir elegirás, elegirás entre los espejos infinitos uno solo, uno solo que te reflejará irrevocablemente, que llenará de una sombra negra los demás espejos, los matarás antes de ofrecerte, una vez más, esos caminos infinitos para la elección:

[...] decidirás, escogerás uno de los caminos, sacrificarás los demás: te sacrificarás al escoger, dejarás de ser todos los otros hombres que pudiste haber sido, querrás que otros hombres -otro- cumpla por ti la vida que mutilaste al elegir: al elegir sí, al elegir no, al permitir que no tu deseo, idéntico a tu libertad, te señalara un laberinto sino tu interés, tu miedo, tu orgullo. (p.209).

En la novena secuencia (pp. 224-228) el futuro expresa los momentos felices que pasa Artemio Cruz con su hijo intentando proporcionarle una "vida cómoda, sin opciones" (224), en el mismo espacio donde él tuvo una infancia desgraciada y donde perdió a su madre y a su tío Lunero. En esta secuencia se ofrece, de modo indirecto, la edad de Lorenzo Cruz (16 años) (p. 227), y al final de la misma se hace referencia al momento histórico internacional a través de la decisión de Lorenzo de ir al "único frente que queda" (p. 228) que es la Guerra Civil Española y que aparece, en la misma página, explícitamente en la secuencia siguiente en tercera persona, la del 3 de febrero de 1939.

La décima secuencia en "Tú" (pp. 246-250) viene a modo de síntesis y desembocadura de las secuencias anteriores. Los sentimientos de deuda, culpabilidad, pecado y su consecuencia inmediata en la interioridad del protagonista (el sufrimiento) se evidencian al máximo. En efecto, en esta secuencia, lo que el futuro expresa es totalmente lo contrario de lo que, en realidad, escogió Artemio Cruz:

Tú escogerás dejarlo [a Lorenzo] en manos de Catalina [...] no lo obligarás a hacer lo que Tú no hiciste, a rescatar tu vida perdida [...]

Tú escogerás abrazar a ese soldado herido [...] esperar a que los descubran, los capturen, los fusilen [...]

Tú le dirás a Laura: sí



Tú le dirás a ese hombre gordo en ese cuarto desnudo pintado de añil: no
Tú elegirás permanecer allá con Bernal y Tobías, seguir su suerte [...]
Tú no visitarás al viejo Gamaliel en Puebla
Tú no tomarás a Lilia cuando regrese esa noche [...]
Tú romperás el silencio esa noche, le hablarás a Catalina, le pedirás que te perdone [...]
Tú te quedarás con Lunero en la hacienda [...]
Tú permanecerás al lado del maestro Sebastián [...] no irás a unirse a la revolución en el norte,
Tú serás un peón. (pp. 246-247)

En la undécima secuencia (pp. 274-279), el futuro "recupera" los momentos de la Revolución y los proyecta hacia el presente en una crítica mordaz de los resultados de aquel movimiento popular:

[...] sólo al morir lo aceptarás y dirás abiertamente que aun sin comprenderlo lo temiste cada uno de tus días de poder: temerás que ese encuentro amoroso [la Revolución] vuelva a estallar; ahora morirás y no lo temerás ya porque no lo verás; pero dirás a los demás que lo teman. (p. 276).

En esta misma secuencia el futuro expresa, líneas más abajo, el legado de Artemio Cruz, es decir, su presente y el del México nacido de la Revolución:

[...] legará las muertes inútiles, los nombres muertos, los nombres de cuantos cayeron muertos para el nombre de ti viviera; los nombres de los hombres despojados para que el nombre de ti poseyera; los nombres de los hombres olvidados para que el nombre de ti jamás fuese olvidado:

[...]

[...] les legará sus líderes ladrones, sus sindicatos sometidos, sus nuevos latifundios, sus inversiones americanas, sus obreros encarcelados, sus acaparadores y su gran prensa, sus braceros, sus ganaderos y agentes secretos, sus depósitos en el extranjero, sus agiotistas engominados, sus diputados serviles, sus ministros lambiscones, sus fraccionamientos elegantes, sus aniversarios y sus conmemoraciones, sus pulgas y sus tortillas agusanadas, sus indios iletrados, sus trabajadores cesantes, sus montes rapados, sus hombres gordos armados de aqualung y acciones, sus hombres flacos armados de uñas: tengan su México: tengan tu herencia. (p. 277)

La penúltima secuencia en "Tú" (pp. 308-314) viene a ser la continuación de la secuencia de 1903 que le es inmediatamente anterior. Artemio Cruz es un niño de trece años. Acaba de matar a su tío Pedrito

Menchaca, se separa de su tío materno Lunero y queda librado a su suerte: "*Tú estarás allá, en las primeras cimas del monte que a tus espaldas ganará en altura y respiración...*" (p. 308); "*Serás ese nuevo elemento del paisaje que pronto desaparecerá para buscar, del otro lado de la montaña, el futuro incierto de su vida*" (p. 311).

En la última secuencia, como ya hemos avanzado, se produce la muerte de Artemio Cruz, que hace presentes todos los tiempos del personaje antes de anularlos.

En síntesis, el futuro en estas secuencias es de tipo profético-analéptico, bisagra entre el pasado (secuencias en "Él") y el presente (secuencias en "Yo") y revelador de la conflictividad interna, y consiguiente sufrimiento, del personaje.

Es importante señalar, también, en relación con el tiempo en esta obra, que el texto presenta las secuencias en orden rotativo (trípticos recurrentes). Resultado de ello, a nivel temporal, es una superposición de los tres tiempos Presente / Futuro / Pasado: el primero expresa el fluir síquico de Artemio Cruz al cual viene a superponerse el plano de los sucesos pretéritos, y entre los dos se "clava" el tiempo de la opción y del sufrimiento (el futuro). De este montaje y esta multiplicidad simultánea de planos temporales resulta, otra vez, un movimiento de vaivén que expresa coexistencia e interrelación de situaciones, acontecimientos, estados de ánimo y juicios ideológicos. Hablamos de "juicios ideológicos" porque esta superposición de tiempos responde, a nuestro modo de ver, a una puesta en tela de juicio por parte de la novela de la ineluctable condición histórica y social del hombre. Creemos que *La muerte de Artemio Cruz* quiere expresar al hombre mexicano en su condición *histórica*, y en sus tres dimensiones pasada, presente y futura, reunidas las tres en la conciencia del hombre mismo.

Dentro de este espacio-tiempo que es el hombre, es donde se efectúa un constante cuestionamiento de un tiempo por el otro (simultaneidad y orden rotativo) hasta la disolución final a través de la fusión de todos los tiempos. Confirma esta interpretación el hecho de que, años e incluso decenios después de la publicación de *La muerte de Artemio Cruz*, Carlos Fuentes siga obsesionado por estas tres dimensiones temporales del hombre. En efecto, Fuentes volverá a insistir en esta triplicidad en otras novelas como, por ejemplo, *Cristóbal Nonato* (1986), triplicidad que se reduce al final al presente del hombre: "Pues decimos fue o es o será cuando en verdad de todas las cosas sólo podemos decir que son." (Fuentes: 1986, p. 159)

Por otro lado, la presencia de estas tres temporalidades en la novela trae a nuestro recuerdo las bases de una rama del saber y del arte que tiene estrechas conexiones con la literatura: la Retórica. En efecto, esta disciplina del arte tiene por objetivo la búsqueda de la verdad, y esta búsqueda se hace a través de los tres géneros de la retórica aristotélica: el judicial, el deliberativo y el epidíctico. Ahora bien, la verdad no se sitúa en el mismo tiempo para los tres géneros mencionados. El primero (judicial) la busca en el pasado (¿quién es culpable?), el segundo (deliberativo) la busca en el futuro (se delibera para...) y el último (epidíctico) busca la verdad en el presente (así son las cosas...).

El parecido con la estructura temporal de *La muerte de Artemio Cruz* es evidente. Las secuencias en presente nos *muestran* la verdad del protagonista y de lo que representa en el presente, caracterizado como hemos podido ver, por la corrupción y la descomposición que lo llevan a la muerte y la desaparición. Ésta es la verdad que *se demuestra* en el presente (género epidíctico de la Retórica). Las secuencias en "Él" / Pasado corresponden a la búsqueda de las raíces y explicaciones del presente a través del pasado. En efecto, la explicación del estado del protagonista en la actualidad (su presente) se da en las secuencias historiadadas donde se consuma la elección, degradación y *culpa* de Artemio Cruz (género judicial). Y, por último, en las secuencias en "Tú" / Futuro tenemos un auto-enjuiciamiento de Artemio Cruz (verdad en el futuro y género deliberativo de la Retórica). No es una mera casualidad la coincidencia entre las dos estructuras: la de la obra y la de la Retórica. El parentesco entre esta última y la literatura en general y la novela en particular confirma, en el caso concreto de *La muerte de Artemio Cruz*, la conexión que hemos establecido.

Sin embargo, hay una novedad: la superposición de los tres géneros de la Retórica. Las tres verdades que busca la Retórica y los tres medios que usa para ello confluyen y encuentran su síntesis en la interioridad del mismo personaje cuya verdad se intenta dar a conocer en, y a través de, la novela. Para ello, Fuentes procede, por medio de la superposición de planos temporales, a una subversión de los fundamentos de la Retórica a través de la subversión de la estructura temporal de la novela.

La retórica (esta vez con minúscula) es también una de las claves de comprensión y de interpretación de la puesta en tela de juicio del tiempo que se efectúa en *Palinuro de México* de Fernando del Paso. En ella hay, en efecto, una actitud irreverente y burlona ante el tiempo, que se expresa fundamentalmente por una retórica de lo inesperado (el punto de partida es siempre un hecho anodino), y que encierra muchas veces —e invita a— una reflexión profunda:



¿Cuántos años tenía yo cuando nací, abuelo?" "Bueno, años no. Tenías menos de un año. Incluso menos de un mes, menos de una semana, menos de un día. Con decirte que ni siquiera habías cumplido una hora o un minuto, y ni siquiera un segundo... Pero en cuanto naciste... ¡Dios mío, en cuanto se nace el tiempo se le echa encima a uno, y ya nunca lo deja en paz a ninguna hora del día!. (p. 44).

El narrador juega con los significantes sometiéndolos a un tratamiento novedoso y particular e incluso combinándolos, por ejemplo, con marcadores espaciales:

Dos recámaras más allá y cuarenta años después, en su intimidad más avellanada, bajo su colcha de retazos familiares y a punto de despertarse, la tía Luisa, como siempre, soñaba con París. [...] Diez años antes y una recámara abajo el abuelo Francisco, tras haber instaurado el toque de queda con sus pedos formidables, soñaba que pasaba del escritorio de recordar la Revolución a la ventana de asomarse a la calle para ver pasar las muchachas de pantorrillas gruesas como zepelines [...] Porque tres meses hacia abajo de los años que tenía el abuelo Francisco, veinte centímetros a la derecha de los vivos y otros veinte a la izquierda de los muertos, dos metros bajo el cielo raso y cuatro sobre los géiseres del infierno, con una sonrisa de estuco y la conciencia al negro vivo, la abuela Altagracia, después de haberle mendigado un síncope a la Providencia como todas las noches, dormía y soñaba entre todos sus vivos habidos y entre todos sus muertos por haber. (pp. 49-50. El subrayado es nuestro).

Esta actitud irreverente se convierte en una versión de la visión humorística y caricaturesca del tiempo cuando es percibido por Palinuro, pero en todos los casos encierra una invitación a una reflexión filosófica y existencial sobre el tiempo:

En otras palabras, tuvimos que mandar hacer –también a la medida– un tiempo antes del retrato y un tiempo después. A Estefanía no le importó que la época de la creación se remontara millones y millones de años atrás y que el hombre tuviera seiscientos cincuenta mil de vivir, sufrir y morir sobre la Tierra. En otras palabras, le tuvo sin cuidado la edad del universo con la condición de que hubiera tenido un principio. Es decir, estuvo de acuerdo con el Doctor Seraphicus (San Buenaventura), en que cuando menos el tiempo antes no fuera infinito, porque al tener que transcurrir un infinito número de días antes de la aparición del retrato, nunca hubiera llegado el día de tal aparición y por lo mismo jamás hubiera existido un tiempo antes y un tiempo después. Esto nos habría hecho recurrir a un

concepto distinto del tiempo y de la eternidad, y por lo tanto al Doctor Angelicus (Tomás de Aquino), por el cual el retrato de Estefanía nunca sintió mucha afición que digamos. (p. 138. Lo subrayado aparece en cursiva en el texto).

La expresión de la superposición de tiempos se efectúa de modo sutil por medio de un detalle anodino de la vida cotidiana como, por ejemplo, cuando Palinuro y Estefanía que, al ordenar su cuarto de la calle de Santo Domingo, colocan las fotos de familiares y amigos todas juntas, de modo que llegan a estar en el mismo espacio los retratos de vivos y muertos:

Las otras fotografías que colgamos en nuestro cuarto además del retrato de Estefanía, y que eran la del tío Esteban, la de los abuelos Francisco y Altagracia, la de mamá Clementina y papá Eduardo y docenas más de todos nuestros amigos y parientes vivos y muertos, todos juntos hasta el punto de que nos olvidamos cuáles de entre ellos estaban vivos y cuáles iban a estar muertos, completaron la ilusión de tener al alcance de nuestras manos las distintas épocas de nuestra vida de manera que nos bastaba mirar alrededor de nosotros para vivir el futuro y transformarlo en pasado, o recordar el pasado y vivirlo por vez primera en el presente [...] (p. 139. El subrayado es nuestro).

Llega un momento en que Palinuro exagera la satirización del tiempo hasta convertirlo en absurdo atacándose, esta vez, a su dimensión primera y fundamental de "parámetro": "¿Por qué no le ponemos flores al espejo?", me preguntó un tiempo y la mitad de un tiempo y la mitad de la mitad de un tiempo después." (p. 181); "Serían aproximadamente las tres en punto de una tarde gris y desalmada" (p. 237. El subrayado es nuestro); "A las doce, a la hora nona, a la hora Mesembria, a la hora en la que bajan a beber los elefantes y hoy en la mañana, a las siete en punto más o menos, [...]" (p. 500); "Y un día, o mejor dicho un año antes de un día cuyo momento en el tiempo fue fijado arbitrariamente por la imaginación de la tía Luisa, [...]" (p. 550).

Conforme a esta progresión en la satirización del tiempo, Fernando del Paso llega a usar el concepto de "ucronía" que usa para denominar una de las Islas Imaginarias por las que va deambulando Palinuro en el capítulo 11 "Viaje de Palinuro por las Agencias de Publicidad y otras Islas Imaginarias" (pp. 237-299).

Jugando con el significado de la palabra,²⁴ y superponiéndola a otra igualmente cargada desde el punto de vista simbólico, "utopía", Del Paso la usa para designar "La isla de lo que pudo haber sido" (p. 294).²⁵

Tal procedimiento corrosivo, e irrisorio, culmina en esta afirmación de Palinuro que es lo suficientemente expresiva como para no añadirle ningún comentario: "se apresuró a decir que él se movilizaba en un automóvil Ford que no sólo estaba en su futuro sino también en su presente, su pasado, su subjuntivo y su pluscuamperfecto." (p. 287)²⁶

De este procedimiento tampoco se salvan los valores de los tiempos de la conjugación:

"Jean Paul también me traía regalos cuando venía de Francia". "Le traje, señora, porque sólo vino una vez". "Entre traje y traía no veo la diferencia. Yo también era joven todos los días de mi juventud, y sólo lo fui una vez". (p. 499).

La ley del amor, por último, invita a una reflexión sobre el tiempo y su dimensión filosófico-existencial. Por su planteamiento y por la originalidad de la opción "reencarnación", Esquivel procede a la anulación del "efecto muerte"²⁷ y, por lo tanto, de los efectos limitativos del tiempo que está puesto en jaque por las nociones de transversalidad y perduración de las almas. Si la muerte viene a ser el final de todo: aspectos tanto positivos como negativos de la condición humana vital y de su historicidad, al novelista sólo le queda el tiempo de la reflexión, la valoración y el enjuiciamiento de los hechos pasados, que no se dan por concluidos con la conclusión de la vida de quienes los protagonizaron. En este contexto es donde radica el interés de la opción Esquivel que propone una visión transversal que supera la imposición de la muerte como término de la vida y, por ende, del tiempo. El hecho de dotar las almas de eternidad y de la posibilidad de ocupar cuerpos sucesivos, expresa la permanencia, en claro desafío al tiempo y a la muerte, de la responsabilidad y, en su caso, la culpabilidad que sólo será redimida por medio de la toma de conciencia y la consecuente expiación.

²⁴ : "Reconstrucción lógica, aplicada a la historia, dando por supuesto acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder.", Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua.

²⁵ : "llamada también la Isla de la Ucronía, donde los escritores e historiadores más imaginativos –le dijo el guía- se dedican a elaborar el infinito número de versiones de lo que hubiera sido la historia de un país o la historia del mundo si Cristóbal Colón no hubiera descubierto América, por ejemplo, o si Marat no hubiera sido asesinado en la tina, o si Julio César sí hubiera muerto en las Galias." (294).

²⁶ : El subrayado es nuestro.

²⁷ : A la muerte, que ocupa un plano temático importante en las novelas aquí estudiadas, se le han dedicado muchos estudios, especialmente en la narrativa de Yáñez, Rulfo y Carlos Fuentes, para los cuales remitimos a las bibliografías que figuran en las "Variaciones interpretativas..." dedicadas a los autores y editadas por Helmy F. Giacomán, entre los más importantes.

Es, pues, posible establecer una relación entre las funciones de la muerte en las novelas analizadas y las del mito, por un lado, y por otro lado las múltiples conexiones que se establecen entre ambos y el tiempo del cual son correlativas. El "buceo" en la interioridad de personajes y ambientes sirve el objetivo de volver la vista hacia la verdadera problemática, primero nacional y luego universal, que, desde mediados del siglo XX, viene preocupando a los novelistas y para cuya expresión y tratamiento funcionalizan el tiempo en sus distintas dimensiones. En Yáñez, es la inminencia de la tormenta que se asimila a la proximidad de la muerte; en Rulfo, el universo narrativo se instala en la muerte misma; en Fuentes, es la agonía anunciadora de la muerte y el final de un sistema representado por la figura de Artemio Cruz; en Del Paso, la muerte acaba con los ideales de otra generación (la del 68) representada por Palinuro; en Mastretta, es también el anuncio del final de un mundo surgido de la Revolución. Para terminar, Esquivel vaticina que la salvación de la Humanidad sólo será posible gracias a la anulación del "efecto-muerte". En todos, es el cuestionamiento de sistemas de pensamiento que rigen la sociedad y sus correlatos (historia, mito, religión, identidad...) con la temporalidad, en sus diferentes enfoques, como elemento constantemente presente y estructurante.

Referencias

- Bobes, M. C. (1993), *La novela*. Madrid: Síntesis
- Buxó, J. P. (1992) Juan Rulfo: los laberintos de la memoria. En: *Juan Rulfo. Toda la obra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, col. "Archivos" (609-616)
- Cantú, R. (1985) De nuevo el arte de Juan Rulfo: 'Pedro Páramo' reestructura(n)do. *Cuadernos hispanoamericanos*, (421-423). Número especial "Juan Rulfo". Madrid: julio-septiembre (305-354)
- De Beer, G. (1999) *Escritoras mexicanas contemporáneas*. México: F.C.E.
- Del Paso, F. (1977) *Palinuro de México*, Madrid, Alfaguara
- Durán, M. (1973) *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*. México: Sepsetentas
- Elizondo, S. (1973) *Contextos*. México: Sepsetentas
- Esquivel, L. (1995) *La ley del amor*, Barcelona, Plaza y Janés
- Estrada, J. (1989) Los planos narrativos y el sentido del humor en 'Pedro Páramo'. En: *Homenaje a Juan Rulfo, recopilación, revisión de textos y notas de Dante Medina*. Guadalajara: Editorial de la Universidad de Guadalajara (95-99)

- Franco, J. (1974) El viaje al país de los muertos. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. México: Sepsetentas
- Fuentes, C. (1962) *La muerte de Artemio Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica
- Fuentes, C. (1983) Rulfo, el tiempo del mito. *Inframundo*. México: Ed. del Norte (11-21)
- Fuentes, C. (1979) *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz
- Fuentes, C. (1986) *Cristóbal nonato*. México: Fondo de Cultura Económica
- Fuentes, C. (1971) *Tiempo mexicano*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz
- Fuentes, C. (1990) *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori
- Fuentes, C. (2002) *En esto creo*, Barcelona, Seix Barral
- Fuentes, C. (1993) *El naranjo o los círculos del tiempo*, Madrid, Alfaguara
- Giacoman, H. (ed.) (1971) *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York. Las Américas Anaya
- Giacoman, H. (1973) *Homenaje a Agustín Yáñez. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya
- Goic, C. (1969) Estructura de la novela hispanoamericana contemporánea. *La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana*. Antofagasta: Universidad del Norte
- González, M. P. (1967) La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional. *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*. México: F.C.E.
- Hazaiová, L. (2001) Carlos Fuentes: tiempo, espacio y personajes. Del mundo de la novela y de la novela del mundo. *Revista Casa del tiempo*. México (julio-agosto)
- Jiménez, Y. (1994) *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México: F.C.E.
- Leal, L. (1978) *Juan Rulfo, Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid: Castalia
- Lemaître, M. J. (1996) La historia oficial frente al discurso de la 'ficción' femenina en "Arráncame la vida" de Ángeles Mastretta. *Texto crítico*, (3).
- Loveluck, J. (1976) Forma e intención en 'La muerte de Artemio Cruz'. *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Madrid: Taurus



- Martínez, R. (1989) La cronología en 'Pedro Páramo'. Una estimación. *Homenaje a Juan Rulfo*, recopilación, revisión de textos y notas de Dante Medina. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, (115-119)
- Mastretta, Á. (1986) *Arráncame la vida*, México, Ediciones Océano
- Midence, C. (2000) Función y crítica de la literatura. *El nuevo diario*. Managua, 18 de diciembre, <http://www.ni.elnuevodiario.com.ni/archivo/2000/diciembre/18-diciembre-2000/variedades/variedades1.html>
- Osorio, N. (1971) Un aspecto de la estructura de 'La muerte de Artemio Cruz'. *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York: Helmy Giacomani editor
- Ouellet, R. ; y Bourneuf, R. (1985) *L'univers du roman*. Paris : P.U.F.
- Pamies, A. N.; y Berry, D. C. (1969) *Carlos Fuentes y la dualidad integral mexicana*. Miami, Ed. Universal
- Rulfo, J. (1955) *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica
- Sommers, J. (1973) Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo). México: *¡Siempre!, La Cultura en México*, (1051). (15-VIII)
- Stoopen, M. (1982) 'La muerte de Artemio Cruz': una novela de denuncia y traición. México: UNAM
- Teja, A. M. (1977) La muerte de Artemio Cruz, un deseo de totalidad. *Latinoamérica. Anuario de Estudios Latinoamericanos*, 10. México (285-300)
- Yáñez, . (1947) *Al filo del agua*, México, Porrúa.