

## INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.**

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

# UMI

A Bell & Howell Information Company  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
313:761-4700 800:521-0600



EL REFERENTE ETNOGRAFICO EN CUENTOS DEL  
DESIERTO DE EMMA DOLUJANOFF

by

Jesús Abad Navarro Gálvez

Copyright © Jesús Abad Navarro Gálvez

A Dissertation Submitted to the Faculty of the  
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE  
In Partial Fulfillment of the Requirements  
For the Degree of  
DOCTOR OF PHILOSOPHY  
WITH A MAJOR IN SPANISH  
In the Graduate College  
THE UNIVERSITY OF ARIZONA

1 9 9 8

**UMI Number: 9829400**

**Copyright 1998 by  
Navarro Galvez, Jesus Abad**

**All rights reserved.**

---

**UMI Microform 9829400  
Copyright 1998, by UMI Company. All rights reserved.**

**This microform edition is protected against unauthorized  
copying under Title 17, United States Code.**

---

**UMI**  
**300 North Zeeb Road**  
**Ann Arbor, MI 48103**

THE UNIVERSITY OF ARIZONA ©  
GRADUATE COLLEGE

As members of the Final Examination Committee, we certify that we have read the dissertation prepared by Jesús Abad Navarro Gálvez

entitled El referente etnográfico en Cuentos del desierto de Emma Dolujanoff

and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement for the Degree of Doctor of Philosophy

Charles M. Tatum

Charles M. Tatum

12/9/97  
Date

Lanin A. Gyurko

Lanin A. Gyurko

December 9, 1997  
Date

Joan J. Gilabert

Joan J. Gilabert

12/9/97  
Date

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
Date  
Date

Final approval and acceptance of this dissertation is contingent upon the candidate's submission of the final copy of the dissertation to the Graduate College.

I hereby certify that I have read this dissertation prepared under my direction and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement.

Charles M. Tatum

Dissertation Director

Charles M. Tatum

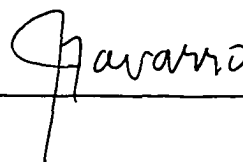
12/9/97  
Date

## STATEMENT BY AUTHOR

This dissertation has been submitted in partial fulfillment of requirements for an advanced degree at The University of Arizona and is deposited in the University Library to be made available to borrowers under rules of the Library.

Brief quotations from this dissertation are allowable without special permission, provided that accurate acknowledgment of source is made. Requests for permission for extended quotation from or reproduction of this manuscript in whole or in part may be granted by the copyright holder.

SIGNED \_\_\_\_\_

A handwritten signature in cursive script, appearing to read "Gavarro", is written over a horizontal line. The signature is written in dark ink and is positioned to the right of the word "SIGNED".

## DEDICATORIA

Para la Peque y su mamá  
por su amor y apoyo.

Para mis padres y hermanos  
por creer en mi.

## LISTA DE CONTENIDOS

1.	ABSTRACT .....	7
2.	INTRODUCCION .....	8
3.	REFERENCIAS TEORICO-METODOLOGICAS .....	11
3.1	La Indeterminación como Concepto en los Análisis Literarios .....	17
3.2	Mundo Posible e Ideología .....	25
3.3	El Referente Literario .....	29
3.4	Referente y Tradición Literaria .....	34
4.	DRAMA SOCIAL .....	43
4.1	María Galdina .....	46
4.2	La Correría del Venado .....	55
4.3	La Cuesta de las Ballenas .....	67
4.4	Dios me Prestó sus Manos .....	75
4.5	!Siéntate, Teófilo! .....	84
4.6	Arriba del Mezquite .....	94
4.7	La Olla de los Remedios .....	104
4.8	Llano Grande .....	113
4.9	La Historia de Tatán .....	121
4.10	El Huellero .....	128
4.11	Toribio Chacón .....	138
4.12	El Pascola .....	146
5.	MUNDOS POSIBLES .....	156
5.1	Mundos Posibles de <u>Cuentos del desierto</u> ...	159



5.2 Sistemas Culturales de Cuentos del  
Desierto ..... 188

6. ASPECTOS IDEOLOGICOS Y LITERARIOS DEL  
REFERENTE ..... 192

7. CONCLUSIONES ..... 229

8. REFERENCIAS ..... 235

## ABSTRACT

This dissertation presents an analysis in both literary and cultural terms. Although, Cuentos del Desierto by Emma Dolujanoff presents the interaction between indigenous and non-indigenous aspects, the purpose of this dissertation is not more the cultural contact of both cultures as the literary fashion in which Dolujanoff manipulates those indigenous aspects. This process of writing literature is called heterogeneous literature, because the sociocultural rules of writing Cuentos del Desierto are different to those rules which govern that culture about it is written. To cope this situation, it was necessary to bring about some concepts from cultural anthropology and literary criticism. On the one hand, the concepts of Social Drama and Stage Drama were used to explain the dramatic status of the interaction of both indigenous and non-indigenous aspects. On the other hand, the concept of Ethnofiction presents a possibility to analyze Cuentos del Desierto in literary terms. Nevertheless, both cultural and literary concepts have cultural and literary consequences, respectively. Both Social Drama and Stage Drama offer literary aspects in the plot and characters level. The concept of ethnofiction, in turn, places the sociocultural context of the voices of cultures in contact.

## 2. INTRODUCCION

El trabajo de tesis que presento a continuación tiene el objetivo principal de intentar rescatar las contribuciones que Emma Dolujanoff ha hecho a la cuentística mexicana en el renglón del indigenismo. Poco se ha escrito acerca de esta escritora, por no justificar el significado etimológico de los dígitos. Sin embargo, creo que se ha hecho caso omiso del valor que tienen Cuentos del desierto en el terreno de la narrativa mexicana indigenista de los años 50's y 60's.

Este trabajo de tesis podría ser inscrito en aquellos tipos de análisis literarios que intentan relacionar las modalidades ideológicas del texto literario con sus respectivos referentes extratextuales. Aunque esta dinámica trae a colación la polémica acerca del concepto de reflejo de la realidad por parte del texto literario, la manera de entenderlo en esta tesis toma como punto de partida las contribuciones que Victor Turner, antropólogo cultural, ha hecho con respecto a la relación que él establece entre drama social y drama escénico.

El punto central de este análisis es la caracterización del referente utilizado por Emma Dolujanoff en la composición de Cuentos del desierto. Esta caracterización tiene que ver no sólo con las características naturales y sociales o culturales del referente, sino también con las

rearticulaciones que hace la escritora acerca del mismo referente. Es en estas rearticulaciones donde se encuentran las contribuciones que hace ella a la tradición literaria mexicana en el renglón concerniente a la cuentística indigenista.

Este breve bosquejo de los objetivos de la tesis justifica ordenar los capítulos de manera que se pueda tener presente desde el principio las referencias teórico-metodológicas que van a respaldar estructuralmente el trabajo de análisis. Así que el primer capítulo viene a ser las justificaciones conceptuales que van a permitir acuñar ciertas afirmaciones que aparecerán posteriormente en el análisis.

El segundo capítulo se refiere básicamente al análisis de los cuentos de la colección en base a los primeros conceptos esgrimidos en el capítulo de las referencias teórico-metodológicas, los cuales se refieren a los modos de determinación e indeterminación de los dramas sociales presentes en Cuentos del desierto.

El tercer capítulo intenta ceñir la representación global de los cuentos, haciendo uso del concepto de mundo posible y mundo representado. Estos conceptos, tal y como son explicados por sus autores al incio de este capítulo, permiten tener una idea global de las modalidades ideológicas de los dramas sociales presentes en los cuentos.

Así que su participación en el análisis viene a ser la base de la constitución de los modelos, en términos ideológicos, que presentan los cuentos.

El cuarto y último capítulo apunta a ubicar los modelos creados por los dramas sociales en base no sólo a las características naturales y sociales o culturales del referente elegido, sino también en base a las rearticulaciones que hace Emma Dolujanoff del mismo referente para su creación de Cuentos del desierto. La ubicación que se hace de estos modelos es básicamente en lo concerniente a las contribuciones que Emma Dolujanoff ofrece a la tradición literaria mexicana en el renglón de la cuentística indigenista.

Finalmente, proporciono una breve conclusión de los puntos más relevantes que pueden llegar a ofrecer los conceptos de drama social y drama escénico para los análisis literarios, ya que aquéllos son conceptos que han sido transportados desde la antropología cultural para ser utilizados en éstos. Por consiguiente, he debido dejar de lado el cuento "El venado niño", por no ser un cuento cuyas características se presten a un tipo de análisis en base a los conceptos de drama social y drama escénico, los cuales sí son útiles para el resto de los cuentos de la colección de Emma Dolujanoff.

### 3. REFERENCIAS TEORICO-METODOLOGICAS

Entre las varias maneras de acercarse a los textos literarios está el concebir la literatura como un fenómeno cultural que posee un sistema especial de elaboración y una función determinada en las esferas de la realidad humana. Vista así, la literatura viene a ser un metacomentario o reflexión de fenómenos sociales que en su mayoría muestran un carácter dramático en su comportamiento. Este dramatismo tiene que ver con la forma conflictiva en que las sociedades se desarrollan a través del tiempo. Victor Turner, antropólogo cultural, sustenta muchas de sus contribuciones teóricas sobre el concepto de **drama social** al cual define como "a spontaneous unit of social process and a fact of everyone's experience in every human society" (1981:145). La interacción de ambos fenómenos articula un movimiento en el cual las unidades espontáneas del proceso social generalmente son experimentadas como estructuras que deben ser asidas en el discurrir de la vida social. Estas estructuras surgidas de la experiencia regularmente tienen una protoforma estética, una forma genérica, la cual evidencia no sólo el grado de autorreflexividad al cual ha llegado una sociedad determinada, sino que también tales formas genéricas desarrollan un papel sustancialmente interactivo con los individuos de esa misma sociedad. Una versión secular de estas estructuras en su relación con los

individuos la da Ortega y Gasset en su ensayo acerca de "La doctrina del punto de vista". En él, Ortega y Gasset dice que los individuos padecen de una necesaria función selectiva acerca de la realidad que les ha tocado vivir. Esta función, que es el punto de vista, selecciona progresivamente sólo lo que se ajusta a sus categorías, es decir, a las estructuras ya institucionalizadas o establecidas por el sentido común de una comunidad determinada en una época determinada. Sin embargo, lo que no se ajusta a las estructuras, aunque no es seleccionado circunstancialmente, también afecta en la recepción de lo que los individuos de una sociedad perciben del fluir de la realidad. Así pues, el punto de vista cumple una función organizadora, una forma de conclusividad de la realidad, que viene a conformar las estructuras y categorías elaboradas por una sociedad determinada. Estas estructuras que se denominarán experienciales, aunque son articuladas por las diferentes formaciones socioeconómicas integrantes de una sociedad determinada, la institucionalización de ellas es decidida en última instancia por la clase socioeconómica en el poder en una época determinada. Así pues, siguiendo con la terminología de Turner, la literatura viene a ser una de las formas genéricas surgidas de la institucionalización de estas estructuras experienciales. Por tanto, en este contexto de estructuras experienciales, y teniendo en mente

que la literatura como fenómeno cultural posee una forma genérica estética, se dice que cada gran formación socioeconómica de una sociedad determinada tiene su forma dominante de reflejo estético-cultural. En este sentido, se puede argumentar, por ejemplo, que la tragedia griega haya estado más ligada a la clase dominante y su seriedad, a diferencia de la comedia, que es más frecuentemente asociada con las clases populares, y los géneros que parodian la seriedad de la formación socioeconómica en el poder de la Grecia antigua. Una situación similar se puede observar en uno de los planteamientos de la novela de Umberto Eco, El nombre de la rosa, el cual apunta a preponderar las reflexiones de Aristóteles acerca de la tragedia sobre los de la comedia. Recuérdese que el contexto histórico de la novela de Eco es la Edad Media, la cual manifiesta entre sus postulados ideológicos y estéticos un fuerte rechazo hacia la comicidad, que, en el esquema epistémico de la Iglesia, la formación socioeconómica en el poder, atenta contra la seriedad de la relación entre los feligreses y la divinidad.

Ahora bien, el drama social, en términos de Turner, se manifiesta en cuatro fases: ruptura, crisis, reparación, y reintegración o reconocimiento. En una sociedad con ciertos patrones o estructuras de comportamiento, la ruptura viene a ser cuando una persona o grupo de personas viola una norma, una regla de moralidad, de ley, de costumbre o de etiqueta



en algunos lugares públicos. La crisis del drama social extiende la ruptura al nivel de los participantes del conflicto, quienes pueden llegar a formar facciones, las cuales revelan los intereses que motivan su participación en la crisis. La duración de esta crisis depende de los mecanismos reparadores que posea la sociedad en cuestión. Entre uno de los principales procesos de este estadio de reparación o enmienda está aquél que presenta ciertas características de ritual. Es decir, se opera un mecanismo con cierta autonomía el cual hace desprender de su situación cotidiana a los participantes del ritual y los ubica en una realidad temporoespacial cuyas reglas particulares que canalizan el comportamiento, aunque diferentes de la realidad cotidiana, van encaminadas a modificar el status de los participantes del ritual con el propósito de reintegrarlos a esta misma realidad cotidiana de la cual fueron desprendidos temporalmente. Estos estadios reparadores de los dramas sociales, algunas veces actúan en nombre de la ley, otras veces en nombre de la religión, enfatizando así el valor de la razón y la evidencia por un lado, y la importancia de las actitudes éticas por el otro. Finalmente, en el último apartado del drama social, si los patrones culturales de comportamiento se imponen, se genera un proceso de reintegración de los causantes de la crisis. En caso contrario, se opera una reconocimiento de la ruptura

irreparable de los participantes en el drama social. Es en este sentido que, al contemplar ambos aspectos del drama social, Turner afirma que "an 'anthropology of experience' would have to take into account the psychological properties of individuals as well as the culture" (1981:140).

El nivel reparador del drama social contempla aquellas formas genéricas a través de las cuales la realidad social es escrutinada, analizada y representada, con el fin de poder entenderla en su magnitud y poder actuar sobre ella. Esta fase correctiva o reparadora es una especie de metanivel creado aparte de la vida cotidiana y de su eterno discurrir en la realidad social. Según Turner, este metanivel de reflexión sobre el discurrir de la vida puede articularse como proceso que presenta tres formas diferentes: proceso político, proceso legislativo-judicial, y proceso ritual. Me enfocaré sólo en el tercer tipo, que es el que anteriormente describí en su generalidad, y además de que es el proceso en el cual la literatura puede ser ubicada.

Turner define los procesos rituales como aquellas estructuras experienciales que funcionan más como "a source of channeling rather than of dictates" (1981:156). Tales estructuras experienciales, que canalizan los procesos rituales, ayudan a crear un orden y dar sentido al fluir de la realidad, al de la acción social. La importancia de

contemplar este fluir de la realidad heracliteana radica en el hecho de experimentar los fenómenos anti-estructurales de la realidad, los cuales vienen a formar parte esencial de los fenómenos ya estructurados e institucionalizados por las formaciones socioeconómicas en el poder. Turner sostiene que "the flow of action and interaction within the frame may conduce to hitherto unprecedented insights and even generate new symbols and meanings, which may be incorporated into subsequent performances" (1981:156). Por tanto, los procesos rituales en general viven una infinita fase transformativa que Turner define como 'liminality'. Esta fase liminal es la parte central de los procesos rituales particulares, y además el contexto en el cual tiene lugar un proceso potencialmente dialéctico entre las estructuras y anti-estructuras de la realidad. Por consiguiente, desde el punto de vista de Turner, la liminalidad sugiere un proceso que alberga una interacción entre las estructuras experienciales y el fluir de la acción social encarnada en las acciones predominantemente anti-estructurales de los individuos. A partir de esta clase de razonamiento, se puede colegir que la liminalidad es el contexto en el cual la canalización del comportamiento en los rituales es la fuente de 'todos los modos de determinación', de todos los comportamientos institucionalmente establecidos; y, el fluir de la acción social es la aún no establecida, concluida y

conocida indeterminación del comportamiento de los rituales. Así pues, si el proceso del ritual es una expresión formal de las estructuras experienciales para ordenar y dar sentido al fluir de la acción social, entonces la indeterminación tiene que estar siempre presente en cualquier análisis de los procesos rituales. Y a su vez, si la literatura puede ser entendida como uno de los procesos rituales, entonces es posible hablar de indeterminación en literatura y, por consiguiente, también en los análisis de que sean objeto los textos literarios.

### 3.1 LA INDETERMINACION COMO CONCEPTO EN LOS ANALISIS LITERARIOS

Entre los problemas metodológicos asociados a conceptos particulares en los análisis literarios están aquellos problemas que se refieren a la relación que se establece entre las estructuras ritualizadas de los textos literarios y sus respectivos contextos extraliterarios. Generalmente, la relación entre lenguaje y cultura es un aspecto axial en el análisis de los textos literarios. Considerando el concepto de indeterminación desde la perspectiva de Turner, es posible derivar un acercamiento que ilumine un tipo específico de relación establecida entre las estructuras de los textos literarios y sus respectivos contextos socioculturales extraliterarios.

Las contribuciones hechas por Turner acerca de este tipo de relación entre texto y contexto, genéricamente hablando, pueden derivarse de la estructura espiral en forma de ocho (Turner, 1985) que él utiliza para explicar la interrelación entre el drama social y el drama escénico, entendiendo éste como la reordenación o reorganización con carácter de reflexión acerca del drama social. Turner afirma que una 'antropología de la experiencia' "finds in certain recurrent forms of social experience sources for aesthetic form" (1985:297). En este sentido se puede decir que la expresión de un drama social tiene una estructura retórica implícita. Por un lado, el drama social es manifiesto, explícito, ya que es una unidad espontánea del proceso social, y por el otro, su estructura, que conlleva una ordenación con sentido del fluir de la realidad, le confiere una estructura retórica. Esta ordenación y dación de sentido al fluir de la realidad es reforzada por el drama escénico, el que en su concreción funciona como metacomentario de las estructuras genéricas, retóricas de los dramas sociales. En otras palabras, los diferentes géneros culturales, entre los cuales se encuentra la literatura, son parte constitutiva del drama escénico, el cual viene a ser la fase reparadora, enmendadora, reflexiva acerca del proceso del drama social. Sin embargo, si se sostiene que la función reparadora que encarnan los

diferentes géneros culturales solamente canaliza el comportamiento del drama social, teniendo en mente que este fenómeno reparador no solamente está compuesto por modos de determinación sino también por modos de indeterminación, entonces la forma característica del drama social expresado, es decir, la vida pública real, "influences not only the form but also the content of the stage drama of which it is the active or 'magic' mirror" (Turner, 1985:300). De esto se sigue, que en el drama escénico los modos de indeterminación se desarrollan dentro de los procesos sociales implícitos que siempre participan de las realizaciones reparadoras ritualizadas. Por consiguiente, el drama social manifiesto, la vida pública real, el fluir de la acción social, alimenta los procesos sociales que implícitamente permanecen en el drama escénico. A su vez, el mensaje y la retórica del drama escénico, los géneros culturales, los metacomentarios de los genéricos dramas sociales, "feed back into the latent processual structures of the social drama and partly account for its ready ritualization" (Turner, 1985:301). No obstante esta conjunción de estructuras y anti-estructuras, este reflejo adecuado y mutuo entre ambos fenómenos no es exacto, mecánico, sino más bien "a matricial mirror; at each exchange something new is added and something old is lost or discarded" (Turner, 1985:301). Esta es la explicación de la

estructura de espiral de Turner, en la cual el fluir del drama social modifica y es modificado por los géneros culturales del drama escénico.

En términos de la estructura de espiral en forma de ocho, los géneros culturales no son imitaciones o reflejos planos de la forma que poseen los dramas sociales. Los géneros culturales parten de la tercera fase de los dramas sociales, la reparadora, la reflexiva. Los reflejos que tienen lugar son más bien a nivel de matrices, posiblemente dialógicos. Así pues, si la literatura es un género cultural que opera procesos reparadores, enmendadores, reflexivos acerca de los genéricos dramas sociales, entonces éstos son rearticulados, reorganizados, de tal forma que los textos literarios incluirán no sólo los aspectos ritualizados de las estructuras experienciales sino también la información que conllevan los diferentes modos de indeterminación. Además, el status reflexivo de los textos literarios trae a colación su status ritualizado, en el cual el estadio de liminalidad de todo proceso ritual viene a ser, por ende, el contexto de las reglas de la experiencia ritualizada o modos de determinación y los modos de indeterminación. Por consiguiente, la función paradigmática de los aspectos ritualizados de la experiencia en los textos literarios puede servir no sólo como un 'modelo de' drama social, en tanto que las estructuras derivadas de estos

aspectos ritualizados dan orden y status quo al fluir de la acción social a través de las estructuras experienciales, sino que también estos aspectos ritualizados pueden ser un 'modelo para' un drama social, ya que los siempre presentes modos de indeterminación en los aspectos ritualizados de los textos literarios pueden anticipar o incluso generar cambios en las estructuras experienciales del drama social. Desde esta línea de razonamiento, se sugiere que la literatura pueda tener funciones ya sea de reproducción o transformación de formas de conciencia social, respectivamente.

Si la literatura es vista como un género cultural que cumple con una función reflexiva acerca del fluir de la acción social, es apropiado, desde una perspectiva literariamente realista, plasmar en su mundo de ficción similares dramas sociales a los que ocurren en las estructuras experienciales de la vida real. Los mismos símbolos culturales en los dramas sociales de la vida real son articulados o rearticulados en el proceso de escribir literatura. En este sentido, es posible, hasta cierto punto, transportar las estructuras experienciales de los dramas sociales a los mundos de los textos literarios, salvando por supuesto las diferencias ontológicas entre realidad y ficción que presentan el texto artístico y su correspondiente contexto extraliterario.



Se dice que las estructuras experienciales de los modos de determinación dan orden y sentido al siempre cambiante fluir de la acción social. En este sentido es que Turner afirma que "cosmology has always been destabilized, and society has always had to make efforts, through both social dramas and aesthetic dramas, to restabilize and actually produce cosmos" (1985:301). Por tanto, cuando los textos literarios son tomados como mundos o cosmos, los modos de indeterminación vienen a ser un factor esencial que interactúa y complementa las estructuras experienciales ritualizadas en los textos literarios.

Un breve análisis de un ejemplo clásico puede ilustrar los puntos más relevantes de las referencias teórico-metodológicas presentadas anteriormente. La Celestina (1499) de Fernando de Rojas presenta a Calixto enamorado de Melibea, pero al principio ella no está enamorada de él. Para obtener su amor, Calixto solicita los servicios mágicos de Celestina. Después del éxito, los sirvientes de Celestina matan a ésta para obtener el pago que Calixto le había hecho por sus servicios mágicos. La ruptura de este drama social es una infracción de una ley de moralidad: el código de honor. La crisis de esta ruptura revela el deseo de poseer al otro, y esta crisis alcanza al resto de los personajes. Para evitar que se siga extendiendo esta crisis, es utilizado un proceso reparador jurídico-legal:

los culpables son muertos. Finalmente, un proceso de reconocimiento implícito tiene lugar en la obra. En su fase liminal, las reglas que canalizan el comportamiento de los personajes ayudan a crear un mundo en el cual ocurre una transmutación de los valores éticos y sociales: el código de honor es reemplazado por los valores económicos y de comercio. Casi todos los personajes actúan en este tenor con el fin de obtener lo que ellos desean, ya sea amor o bienes materiales. Los valores de honor ahora vienen a ser un asunto de compra-venta. La evidencia de la presencia de esta nueva moral la explicita el padre de Melibea cuando declara que él no se ha hecho rico a través del honor, sino que es a través de los bienes materiales que posee como ha adquirido honor. Por consiguiente, las reglas de las estructuras experienciales del drama social expresado en la obra de Rojas acentúan la codicia como un factor determinante para el comportamiento apropiado de la nueva moral. En el proceso de la codicia opera un mecanismo de posesión del otro, pero no el de ser poseído por la codicia misma. Este último aspecto de la codicia está presente en la base de los modos de indeterminación de La Celestina. Ser víctima de la codicia está también presente en el deseo de poseer al otro. En términos de estadio de liminalidad, las reglas del ritual no enmarcan completamente los procesos sociales implícitos que nutren los modos de indeterminación

del drama escénico o texto literario. Ser víctima de la codicia a principios de la época moderna (1499) es una realidad latente dentro de las reglas de poseer al otro. Por tanto, los modos de determinación e indeterminación que guían el comportamiento de los personajes de La Celestina ofrecen una visión no sólo de las estructuras experienciales de la época, sino también de los modos de indeterminación que ofrecen estas mismas estructuras experienciales, las cuales en gran medida permean la visión que Fernando de Rojas tiene de esa época. La Celestina muestra una época en la cual los valores de honor están siendo reemplazados por los valores de interés en los bienes materiales y las peligrosas consecuencias de esta nueva visión de mundo. Los modos de indeterminación aceptan la nueva visión de mundo que se está gestando y señalan las complejas consecuencias que deben ser atendidas. La Celestina señala además la naturaleza lógica de bidireccionalidad de la codicia como nueva realidad al inicio de la edad moderna. En este sentido se puede decir que un acercamiento a los textos literarios en términos de las relaciones entre drama social y drama escénico puede ser de gran utilidad en el desarrollo o contribución al estudio del argumento a nivel de los personajes. Pero también, el análisis de los modos de determinación e indeterminación de un texto literario pueden arrojar luz sobre los aspectos ideológicos, estéticos y

literarios del proyecto que un autor determinado tenga sobre su realidad circundante.

### 3.2 MUNDO POSIBLE E IDEOLOGIA

Los modos de determinación e indeterminación, componentes del proceso ritual, actúan recíprocamente. Esta interacción hace que el argumento de un texto literario se convierta en fase liminal en la cual los personajes vienen a ser los actores del desarrollo del ritual, siguiendo las reglas que canalizan sus comportamientos en interacción con los latentes modos de indeterminación del ritual mismo. Así pues, funcionalmente hablando, los modos de indeterminación juegan un papel esencial e implícito en la construcción del significado. Las reglas que canalizan las estructuras experienciales vienen a ser la materia manifiesta, explícita desde la cual los modos de indeterminación, encarnados en los procesos sociales implícitos del drama escénico, pueden surgir como el lado escondido, implícito u obligado del significado. Este, sin embargo, no sólo se desprende de los estratos que los modos de determinación e indeterminación le proporcionan, sino que también es importante traer a colación el concepto de mundo representado o mundo posible, el cual ofrece una imagen de globalidad o completividad al texto literario ficcional. Así pues, la ficción literaria se constituye por los estratos de la determinación e

indeterminación, los cuales son articulados como un todo en una imagen de globalidad por parte del lector. Esta imagen de globalidad del texto literario pone en contacto el carácter ficcional y real del proceso de lectura. Más aún, esta imagen de globalidad se opera cuando del proceso de lectura de la ficción literaria merge la realidad como un trasfondo. Se opera una especie de fusión entre la ficción y la realidad que Martínez Bonati explica diciendo que "el trasfondo de la ficción literaria se disuelve, por decirlo así, en el trasfondo de nuestra imagen habitual de la totalidad del mundo" (Martínez Bonati, 1992:59). La idea es explicitar que el significado de un texto literario se articula también incluyendo la participación de los lectores, los cuales proyectan los mundos ficcionales en tanto mundos posibles hacia la totalidad de los mundos posibles que constituyen sus realidades. Por tanto, los mundos ficcionales son pensados como reales, aunque se les sepa entidades irreales. Dice Martínez Bonati que "solamente porque lo pensamos como parte de nuestro mundo, puede el objeto ser considerado como ficción. Pues considerado como un mero fenómeno de la imaginación, el objeto ficticio es simplemente real, un trozo de la vida psíquica" (Martínez Bonati, 1992:59). Así pues, los mundos ficticios son pensados como mundos reales, que en tanto tales son estructuras significativas que afectan la imagen

habitual de totalidad del mundo que tienen los lectores. Y es en este sentido que se puede decir que los mundos representados en los mundos ficcionales son 'modelos de' o 'modelos para' dramas sociales.

No obstante el contacto de los niveles ficcional y real en la lectura de los textos literarios, los estratos más explícitos, como lo son los modos de determinación, pueden llegar a ser los más difícilmente definibles. Su dificultad radica en base a aspectos estructurales e ideológicos. Los primeros señalan la confusión que puede haber en delimitar los modos de determinación de los de indeterminación, ya que estos últimos algunas veces se hacen explícitos. Los segundos apuntan a la problemática que implica la identificación de los elementos constitutivos de estos modos de determinación. Porque si bien es cierto que los elementos culturales son elementos constitutivos de los modos de determinación de los dramas sociales expresados en los textos literarios, dichos elementos culturales no carecen de carga ideológica. No son elementos inocuos que configuran formas que aparecen en los textos literarios para producir un efecto único y siempre el mismo. La literatura aprehende estos elementos culturales en el nivel de los efectos objetivos y subjetivos que ejercen sobre sus agentes, sean éstos los personajes, narradores, productores o receptores de la práctica social llamada literatura. Este

mecanismo, por tanto, generará una serie de imágenes, representaciones y símbolos culturales que entran en contacto con un "conjunto no diferenciado de las formas (jurídicas, políticas, religiosas, artísticas, filosóficas, morales, etc.) bajo las cuales los hombres viven, perciben y se representan los conflictos sociales y adquieren conciencia de ellos" (Perus, 1981:51). Este conjunto de formas de conciencia social no es de otro carácter más que el propiamente histórico, o aquél determinado por la base material. En otras palabras, las formas de conciencia social son estructuras históricamente dadas. La estructuración constitutiva, jerarquización y selección de los elementos de estas formas de conciencia social son orientadas por la ideología, entendida ésta en su más amplio sentido de la palabra, la cual a su vez da un orden a la cultura en tanto "producto de la acumulación histórica de los resultados de las experiencias de un pueblo, de sus prácticas sociales y sus vicisitudes a lo largo del tiempo, producto que se nos manifiesta como un conjunto relativamente sistemático de costumbres, conocimientos, creencias, gustos, hábitos, habilidades, etc." (Perus, 1981:52). Por tanto, se puede inferir que la ideología hace que la cultura sea un conjunto relativamente coherente, procesado y sistemático. Pero también es importante notar que la función estructuradora de la ideología trabaja con

elementos culturales que constituyen los modos de determinación de los textos literarios. Así que detrás de los modos de determinación hay elementos culturales que están respaldados por una estructuración de la ideología que proyecta el que articula tales elementos culturales. En términos más globales, se puede decir que las formas creadas por los dramas sociales de los textos literarios son respaldadas por una ideología ordenadora, la cual expone un mundo posible al articular los modos de determinación e indeterminación que transportan los elementos culturales.

Por tanto, el mundo posible articulado en el texto literario conlleva una ideología, que en cuanto tal presenta al texto literario como un mundo creado que reproduce o tranforma formas de conciencia social en los lectores. El mundo posible encarna una postura ideológica ante los elementos culturales que constituyen su mundo ficticio literario.

### 3.3 EL REFERENTE LITERARIO

Al margen de la función que pueda cumplir la ideología en la conformación y orientación de los textos literarios, es de notar que los elementos culturales tienen como base un referente que tiene de por sí propiedades naturales, sociales o culturales. Es decir, estas propiedades limitan al escritor en lo que respecta a la manera de cómo debe



estructurar este referente. Por tanto, las posibilidades de reapropiación y transformación de significados de un referente determinado son en gran medida determinadas por la naturaleza misma del referente. A su vez, estas mismas posibilidades abren el terreno para análisis literarios que no sólo infieran sus significados de acercamientos predominantemente textuales, sino que también tengan los análisis literarios su contrapartida obligatoria al dar su justo peso a elementos extratextuales que funcional y constitutivamente juegan un papel determinante en la configuración de significados.

Será importante hacer notar que los elementos culturales que aparecen en los textos literarios se encuentran referidos en el sistema de la lengua, pero se materializan en los enunciados, porque "el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de los enunciados" (Bajtín, 1992:251). Esta manera concreta de concebir los enunciados los presenta como elementos de determinadas esferas de la actividad humana concreta, y por ende, en inmanente relación con los sujetos que los utilizan. Por consiguiente, los límites de un enunciado serán determinados por los sujetos hablantes o discursivos, y no los que determine la oración, ya que el contexto de ésta es el discurso de un mismo hablante. Desde

una perspectiva oracional, el discurso puede ser infinito, inconcluso. Desde la enunciación, el discurso es concluso y determinado por los sujetos que los emplean. Ahora bien, los enunciados pertenecen a ciertas esferas de la actividad humana y están inscritos en ciertas esferas de comunicación. Así pues, se puede decir que hay ciertos tipos o clases de enunciados que comparten ciertas características y determinadas funciones. A esta clase de enunciados en condiciones específicas de comunicación y con determinadas funciones, Bajtín (1992) los denomina géneros discursivos. Entre éstos se encuentran las crónicas, los géneros periodísticos, los contratos, y los géneros literarios, entre otros. En otras palabras, los géneros discursivos son estilos de enunciados, los cuales, dependiendo de sus reglas de comportamiento, ofrecen cierta libertad a los individuos. Es decir, por un lado hay géneros discursivos tan estandarizados, como los documentos oficiales y las órdenes militares, que la libertad individual aparece minimizada ante las reglas que determinan el comportamiento de esos géneros discursivos. Por otro lado, hay géneros que permiten más libertad individual como lo son los géneros literarios, entre los cuales está el cuento, que es el género que sirve de materia prima para el análisis de este trabajo de tesis.

Esta reflexión acerca del enunciado es relevante en tanto presenta un marco de ideas para fijar los aspectos de intencionalidad, ya que detrás de cada enunciado hay un sujeto discursivo. De esto se deduce que el autor de enunciados o tipos de enunciados adopta cierto compromiso con la forma que estos enunciados crean en conjunto y las esferas de sentido a las cuales remiten los enunciados mismos. Pero también se pueden inferir los aspectos expresivos, es decir, la actitud subjetiva y evaluadora desde el punto de vista emocional que encarnan los enunciados y de la orientación que el autor les dé a estos enunciados. Así pues, se establece una relación entre las formas que los tipos de enunciados adquieren, y la relación que éstos establecen con las esferas concretas a las cuales se refieren.

Al margen de la relación establecida entre literatura e historia que la problemática del referente trae consigo, es importante indicar que ambas caras complementarias de los análisis literarios, los textuales y los contextuales, remiten a aspectos de autonomía y exterioridad del texto literario, respectivamente. El efecto de exterioridad se opera gracias al sistema de ideas que en el plano ideológico surge como consecuencia del proceso de lectura. Los aspectos de autonomía remiten a la composición del texto literario, la cual entra en estrecha interacción con las

instancias ideológicas que subyacen el mundo narrado y sus referentes, y que contribuyen a la realización del efecto estético. Por tanto, la articulación de los aspectos ideológicos de un texto literario será, en cierta medida, describir y explicar la orientación de los efectos objetivos y subjetivos que los elementos culturales producen en sus agentes para producir ciertas formas de conciencia social. Por otro lado, la explicación y ubicación de los sistemas de ideas expresados en los textos literarios ofrecerá la filiación institucional dentro de la tradición literaria. De esto se puede colegir que, el modelo creado por las formas de conciencia social expresadas o sugeridas en el texto literario será de reproducción o transformación si refuerza o cuestiona modos de determinación afines a las ideologías estéticas literarias dominantes de la época.

La Celestina, por ejemplo, se diría que reproduce formas de conciencia social, si la ideología de la nueva moral mercantilista se identificara cabalmente con la orientación que Fernando de Rojas le diera a su discurso. En otras palabras, si el comportamiento de los modos de determinación creados por la codicia 'mercantilista' en la obra, no mostrara contradicciones ideológicas internas entre el referente y su respectiva orientación, se diría que Rojas propone en su obra un apoyo homogéneo a la nueva moral mercantilista. Sería, en otras palabras, que la orientación

de una de las estructuras experienciales de La Celestina, es decir, la codicia, es un factor inmanente e ideológicamente incuestionable en la nueva moral mercantilista de finales del siglo XV. Sin embargo, el texto muestra que la postura de Rojas fue más bien de transformación que de reproducción de formas de conciencia social predominantes de la época. El autor presenta La Celestina como un cosmos en el cual el funcionamiento de uno de sus modos de determinación, la codicia, encarna contradicciones ideológicas internas. Rojas presenta el comportamiento de la nueva moral, rebasada por las formas de indeterminación que harán emerger los consecuentes problemas que conlleva esta moral. La transformación de este contexto se opera en los nuevos horizontes reflexivos que ofrece el texto acerca de la nueva moral de finales del siglo XV. Estos modos de indeterminación ofrecen una articulación conflictiva de los efectos objetivos y subjetivos que las estructuras y procesos sociales concretos de los dramas representados en el texto literario ejercen sobre sus agentes.

#### 3.4 REFERENTE Y TRADICION LITERARIA

Si los textos literarios vienen a ser reflexiones de los dramas sociales del fluir de la realidad, entonces el sistema de ideas al que hace referencia el texto literario está necesariamente inscrito en una tradición literaria. Es

decir, el aspecto de exterioridad que muestran estos sistemas de ideas remiten a determinadas esferas de la actividad humana, las cuales vienen a ser el producto histórico de otras actividades ya instituídas. Esto en parte explica los adjetivos de las literaturas. Por ejemplo, hablar de literatura indigenista es hablar de una literatura cuyo sistema de ideas tiene su historia literaria propia, que en el marco de Latinoamérica, sus orígenes parten desde la Conquista. En este sentido, es imposible no hacer referencia a los escritores durante la época de la Conquista, cuando se habla de la historia de la literatura indigenista latinoamericana. Los cronistas que sirven de parámetro para este tipo de literatura son, por un lado, los cronistas españoles, los cuales presentan una visión de los indígenas desde marcos epistémicos europeos, y por el otro lado, los cronistas indígenas, que después de haberse apropiado de la escritura europea, mantienen una batalla escritural, ya que intentan verir toda una tradición oral de la cual provienen en un marco escritural que les es ajeno.

En el anterior marco de ideas es en el que Antonio Cornejo Polar ubica el tipo de literaturas heterogéneas, para lo cual toma como modelo precisamente las crónicas de Conquista, las cuales "se proyectan hacia un referente cuya identidad socio-cultural difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria; en otras palabras, interesa

examinar los hechos que se generan cuando la producción, el texto y su consumo corresponden a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuesto. Histórica y estructuralmente esta forma de heterogeneidad se manifiesta con gran nitidez en las crónicas del Nuevo Mundo. Con ellas se funda en Latinoamérica un tipo de literatura que tiene vigencia hasta nuestros días" (1978:13). Un estudio que refuerza esta sugerencia de Cornejo Polar acerca de la producción y recepción de textos literarios indigenistas lo lleva a cabo Martín Lienhard (1991). Uno de los puntos básicos de este crítico es el estudio de las manifestaciones literarias a la luz de las relaciones que se establecen entre la estética literaria dominante o hegemónica de la época en cuestión y la coyuntura histórico-social que auspició su aparición. Por un lado, este estudio apunta a explicar las prácticas literarias hegemónicas, y por el otro, presenta la situación coyuntural que da pauta a la existencia de aquellas siempre presentes prácticas literarias marginales que representan las voces de las subsociedades étnicas o populares. Esta interacción entre la cultura hegemónica y las subsociedades indígenas, mestizas o populares, explica Lienhard, presentan en mayor o menor grado, una evidente asimetría: "los dueños de la primera, dueños también del poder global, fijan las reglas del juego, mientras que los sectores marginados, salvo en

los momentos de contraofensiva general, no tienen otro recurso sino el de reaccionar más o menos creativamente a la imposición de los valores o anti-valores hegemónicos" (1991:98). De esto se sigue que haya literaturas canónicas y literaturas alternativas. Las primeras buscarán la alineación con las ideologías estético-literarias dominantes, y las segundas buscarán articular la escritura o cultura gráfica occidental, la ideología hegemónica, con los universos discursivos indígenas, mestizos, populares, los cuales son predominantemente orales.

Dentro del contexto anterior de ideas, Lienhard presenta cinco coyunturas histórico-sociales desde la Conquista hasta los años 80's en Latinoamérica, a las cuales considera como las principales en el contexto de la producción literaria alternativa. De éstas, la que más interesa para el presente estudio es la última, la cual contempla los indigenismos intelectuales y movimientos étnico-sociales modernos. Esta coyuntura histórico-social nos ubica en el siglo XX. Algunos críticos, entre los que se encuentran Jean Franco (1970), inscriben la literatura indigenista en la novela regionalista y de protesta social que en Latinoamérica apareció en los años 20's. Desde entonces, la narrativa indigenista ha presentado los paradigmas de su estética literaria en estrecha conexión con la ideología de los movimientos indigenistas en toda



Latinoamérica. Jean Franco divide en cuatro el desarrollo de la narrativa indigenista desde los años 20's. La primera orientación ideológica de los narradores indigenistas fue la de una simple exposición documental de las condiciones de vida de las comunidades indígenas, especialmente el trato inhumano de que eran objeto estas comunidades. El segundo estadio ve a los indígenas como equivalentes al proletariado y fuente de futura militancia revolucionaria. El siguiente estadio de la narrativa indigenista hace un estudio sociológico del indígena. Finalmente, la cuarta orientación ideológica acerca del referente sociocultural indígena la ofrece el intento de penetrar la mente del indio a través de su mitología, su poesía y su leyenda. Esta última orientación es a la que Silvia Bigas Torres (1990) llama 'mítico-poética'. Los tres primeros estadios mostraban un limitado compromiso subjetivo, estético o científico por parte del autor. En México, sólo hasta la década de los 50's y 60's los escritores intentan penetrar en la psicología de los indígenas recreando literariamente su discurso. Fue un esfuerzo que implicó la conjunción de elementos artísticos, científicos y antropológicos. Entre los aportes artísticos se encuentran las apropiaciones de formas artísticas "primitivas" por los diferentes movimientos de vanguardia a principios del siglo XX. Científicamente hablando, la psicología moderna abre las

puertas para la exploración de los vericuetos de la conciencia y el subconsciente. Finalmente, la etnografía y antropología moderna permiten tener una idea más holística de las comunidades indígenas.

Los narradores indigenistas mexicanos del siglo XX, los cuales deben su filiación a la novela de la revolución, según manuales de narrativa indigenista como el de Bigas Torres, o estudios antropológicos y culturales del indigenismo como el de Guillermo Bonfil, llegaron a comprender que la política indigenista posrevolucionaria de "integrar" a los indígenas al proyecto de cultura nacional, de no dejar que se rezagaran, llevaba implícito un intento de extirpar la personalidad étnica del indio. En otras palabras, el intento de exigir a las comunidades étnicas tener una visión de mundo similar a la del proyecto nacional de modernización de México era hasta cierto punto suplantar la cultura indígena por la del país. Este problema aún latente en México fue claramente planteado por Carlos Fuentes al inicio de la década de los 70's. Fuentes opina que el proyecto nacional de modernización de México no "le parece un proyecto nada viable... Las cosas no suceden así en las cabezas de las gentes, sobre todo de las gentes que participan de una sociedad comunitaria, de una sociedad tribal, como es el caso de México. Hay cuatro millones de gentes que viven una vida comunitaria de otro tipo. Lo que

nos importa a nosotros es crear la posibilidad de que esa gente deje de tener hambre, enfermedad e ignorancia, pero sin sacrificar esos aportes originales maravillosos de su imaginación, de su elegancia, de su cultura. ¿Cómo hacerlo? Este es el problema nacional. Habrá que encontrar formas comunitarias distintas... No someterse simplemente a este miraje de progreso que en la actualidad nos ofrecen los Estados Unidos" (Bigas Torres, 1990:53). Además, hay que considerar que no todas las comunidades consideradas por las estadísticas como indígenas han preservado tal núcleo irreductible de identidad no occidental (Lienhard, 1991). Por consiguiente, para poder medir el grado de autonomía cultural de una comunidad indígena habría que determinar el grado en que predomina ésta o la occidental. Sin embargo, esta labor de investigación sería terreno para la etnología en el más amplio sentido del término. El caso que ocupa este trabajo de tesis es el análisis literario, por tanto, el objetivo será determinar de qué manera un escritor trata literariamente el referente natural y sociocultural indígena. Se podría adoptar el concepto de **etnoficción** de Lienhard para este tipo de literatura que intenta recrear el discurso del otro. Con respecto al concepto, Lienhard dice que en "América Latina, la etnoficción se ubica en un contexto histórico-cultural distinto del europeo. La relación con el otro, hablante del mismo país y miembro

(marginado) de la misma sociedad, se presenta más a la especulación filosófica. Muy concreta e inevitable, la relación con el otro determina aquí, en mayor o menor grado, el porvenir de ambos y de toda la sociedad --más o menos heterogénea-- de ascendencia colonial" (Lienhard, 1991:163). En este sentido se habla de una participación subjetiva mucho más comprometida por parte del escritor, en parte porque la causa de estas sociedades indígenas explotadas es en buena medida la propia causa del escritor.

El punto central de este trabajo de tesis es el de determinar la orientación ideológico-literaria que los referentes socioculturales indígenas adquieren en Cuentos del desierto. Estos cuentos fueron escritos a finales de los años 50's, y tienen como referente sociocultural a la comunidad Mayo, asentada al sur del Estado de Sonora, México. Por un lado, esta información exige tener presente las delimitaciones sociales y culturales del referente, no tanto en su particularidad, como en sus aspectos genéricos: es una comunidad indígena. Por otro lado, la concordancia del tiempo de los mundos ficticios con el tiempo extraliterario, obliga a ubicar Cuentos del desierto en un contexto sociohistórico que muestra a México escindido en dos: uno en vías de desarrollo, y al otro cada vez más alejado del proyecto nacional del país (Paz, 1994). Literariamente hablando, Cuentos del desierto no está

debidamente contemplada en las historias literarias mexicanas en lo que respecta al cuento mexicano. Es de reconsiderar esta exclusión, ya que la colección de cuentos de Dolujanoff muestran una manera especial y particular de recrear el discurso del otro, la cual será de gran utilidad analizar a la luz de los mecanismos de apropiación que la cuentística mexicana ha experimentado después de la revolución mexicana. Esto podría revalorar la narrativa de Dolujanoff, a la vez que podría ayudar a reflexionar sobre el concepto que de la narrativa indigenista se tiene.

#### 4. DRAMA SOCIAL

Ahora bien, ya se dijo en el capítulo anterior (pag.11) que la literatura puede ser entendida como un fenómeno cultural con características de proceso ritual. Por tanto, es posible distinguir en ella las fases de estos procesos mismos, es decir, una fase de separación de la realidad cotidiana, una fase liminal y una fase de reintegración. Lo importante de este acercamiento es la compaginación que se puede hacer entre el drama social del argumento del texto literario y la fase de liminalidad de los procesos rituales. Esta fase de liminalidad está compuesta de estructuras experienciales que van a servir de canal de los procesos rituales. Estas estructuras crean un orden y dan sentido al fluir de la realidad. Así pues, la liminalidad alberga un proceso potencialmente dialéctico entre las estructuras que canalizan la realidad y las anti-estructuras del fluir de la realidad misma. A las primeras estructuras se les reconoce como los modos de determinación, es decir, de todos los comportamientos institucionalmente establecidos; y el fluir de la realidad será la que considere los aspectos no concluidos, no establecidos en el comportamiento de los rituales.

También se dijo (pag. 13) que el drama social, en términos de Turner, se manifiesta en cuatro fases: ruptura, crisis, reparación, y reintegración o reconocimiento. La

liminalidad del texto literario entonces albergará estas fases del drama social. Y si la liminalidad se refiere al argumento del texto literario, entonces los personajes serán los que encarnen estas fases del drama social, siguiendo la lógica de los modos de determinación y de indeterminación. Sin embargo, hay que anotar que la transposición de los dramas sociales de la realidad cotidiana a la realidad de los textos literarios de ficción es puramente metodológica. En primer lugar, existe una diferencia ontológica entre la realidad cotidiana y la ficcionalidad. Es decir, no es pragmáticamente pertinente hacer una compaginación mecánica de los dramas sociales literarios con los dramas que se pueden encontrar en la realidad cotidiana extraliteraria. En segundo lugar, los hechos que ocurren en la ficción literaria no pueden, metodológicamente hablando, corroborarse en la realidad extraliteraria, aunque pudiera haber algunas correspondencias entre ellos. Sin embargo, la posibilidad de hablar de dramas sociales en la ficción literaria en términos parecidos a los utilizados para explicar la realidad cotidiana, se basa en las propuestas teóricas de Searle (1975) y Martínez Bonati (1992). El primero de ellos considera que los actos de habla utilizados para construir el argumento del discurso literario son de la misma naturaleza que los que se utilizan en la realidad extraliteraria. La diferencia radica en que el proceso de

comunicación literaria lleva implícito un acuerdo entre el lector y el escritor de que lo que se encuentra en los textos literarios no es material para ser corroborado en la realidad extaliteraria, sino que las reglas de esta misma realidad deben ser suspendidas y leer el discurso ficcional como tal, es decir, como una pretensión de la realidad. Por su parte, Martínez Bonati (1992) está de acuerdo con Searle en que no se deben confundir los discursos ficcionales y los de la realidad. Sin embargo, Martínez Bonati difiere de Searle en que el acto de habla que define la ficción no debe ser entendido como un acto que pretenda ser real, sino como un acto cabal y real. Martínez Bonati considera que la diferencia ontológica entre ficción y realidad no debe ser obstáculo para analizar los actos de habla de la trama ficcional como si fuera la trama de un drama social. Por tanto, los argumentos de Cuentos del desierto pueden ser analizados en términos de la problemática que encarnan como dramas sociales.

No es el propósito de este trabajo de tesis esgrimir las diferencias ontológicas entre ficción y realidad, pero sí es importante recalcar que el análisis del cual van a ser objeto los Cuentos del desierto muestra cómo los dramas sociales presentes en los textos literarios pueden ser analizados como si fueran los dramas sociales de la realidad cotidiana. Así pues, este capítulo se centrará en el



análisis de Cuentos del desierto en los términos que Victor Turner utiliza para hablar de los dramas sociales.

#### 4.1 MARIA GALDINA

"María Galdina" es la primera narración de la colección de Cuentos del desierto de Emma Dolujanoff. El cuento desarrolla el estado emocional de impotencia de uno de los protagonistas. Juan Eugenio, esposo de María Galdina, no puede sacudirse la tristeza que le embarga por no poder cumplir satisfactoriamente su rol de marido. Este, después de meses de tener a su esposa en una monodieta de pescado, decide ir a cazar venado, a insistencia de ella. Mientras tanto, ésta ayuda en la servidumbre de la Casa Grande, casa de blancos, a la que ha llegado el yori que la enamoraba tiempo atrás, cuando aún ella no se casaba con Juan Eugenio. Aunque éste pide a su esposa que no vaya a la Casa Grande, la decisión de María Galdina es más determinante. Juan Eugenio, voluntariamente convencido por los argumentos de su esposa, no deja de sentir deseos de matar al yori, en dirección de quien sostiene el rifle, en su camino a la cacería de venado. Al regreso de su cacería, Juan Eugenio distingue en la penumbra de la madrugada la silueta del yori que sale de su jacal. La breve alegría que le había causado el haber cazado un venado, se esfuma ante la escena que ve al llegar a su jacal. No obstante, a pesar de que acepta la

alegría de su esposa al ver el venado que le ha traído, él, Juan Eugenio, no deja de sentir tristeza.

Ahora bien, se dijo en el capítulo anterior que la ruptura viene a ser la violación de una norma o una regla al interior de un status quo. En el caso de "María Galdina" se opera una violación a una regla de moralidad la cual irrumpe una situación cotidiana de una pareja de indígenas recién casados. María Galdina y Juan Eugenio, con pocos meses de casados, viven una vida marital relativamente estable. Cada uno de ellos con su rol respectivo, viven la ilusión de la espera del primogénito. Sin embargo, esta situación es irrumpe no tanto por la llegada del yori al pueblo, como por el peligro que implica la presencia de éste, quien enamoraba a María Galdina cuando estaba soltera. El peligro que el yori representa para la estabilidad de esta pareja radica en la situación de ventaja que tendrá para volverla a cortejar, sin obstáculos de ninguna especie. Esto es posible debido a que es en la Casa Grande, a la que ha llegado el yori, a donde María Galdina irá a desempeñar labores de servidumbre en la cocina. Por tanto, la ruptura no se refiere tanto a la irrupción de los blancos en la vida de los indígenas, situación que parece común de lo que se desprende del cuento, como a las intenciones que Juan Eugenio cree que trae el yori con respecto a María Galdina.

Por consiguiente, esta ruptura inaugura el drama social que se vivirá en el desarrollo del cuento.

Seguidamente, la crisis no cumplirá otra función que la de extender la ruptura del cuento y agudizarla en los participantes del drama, que en este caso particular son principalmente la pareja de indígenas. Durante toda la primera mitad del cuento, esta crisis está manifestada en los diálogos que entablan María Galdina y Juan Eugenio. Al inicio del cuento, María Galdina supone que Juan Eugenio no sabe que el yori ha llegado a la Casa Grande. Así pues, ella parece preveer el disgusto de su esposo, y conduce entonces su comportamiento a resolver esta situación embarazosa. Por un lado, cuando ella se percata que Juan Eugenio no ha ido a venadear sino a pescar, ella le reclama que la haya tenido en una dieta de puro pescado desde que se casaron. Queriendo recuperar el terreno perdido en la escena anterior, Juan Eugenio la empieza a acosar con preguntas cuando la encuentra embelleciéndose para ir a servir a la Casa Grande: "...¿Por qué te peinas tanto, María Galdina?...¿Vino también el yori aquel de México? (p. 13)" Ante los celos de él, sin embargo, ella le responde con lazos de consanguineidad. Le hace ver que un año atrás ella decidió el matrimonio endogámico, casándose con él, Juan Eugenio, de su misma raza, en lugar de elegir al yori; además, le recuerda que va a tener un hijo de él, a quien

educarán juntos y no le enseñarán cosas de blancos, para que el niño no lleve una vida triste. Por otro lado, ella le recuerda que él le había prometido ir a venadear, algo que debería hacer aprovechando la noche de luna, ideal para cazar venados que bajan a saciar su sed al río. Ante tal situación, la reparación de la crisis del drama que vive la pareja no puede resolverse sino en términos de obediencia.

Juan Eugenio decide reparar esta situación yendo a cazar venado, aunque la misma adivina del pueblo, Lola la Vieja, le prevenga una futura tristeza: "Nada hay bueno para ti. No salgas esta noche. ... El yori tiene los ojos grandes para María Galdina. No vayas Chuculi, te lo dice Lola la Vieja (p. 15)". La presencia del yori traerá problemas a la ética marital de María Galdina y al status emocional de Juan Eugenio. Sin embargo, la reparación de esta situación de crisis del drama no elige la vía de la adivina Lola la Vieja, sino la vía que la misma pareja ha elegido, es decir, la obediencia a los deseos de María Galdina. En este estadio del desarrollo del drama social, Juan Eugenio se encuentra con una serie de factores que le anuncian que el método de reparar la situación de crisis no ha sido el más indicado. Sin embargo, él no interpreta estos signos como avisos de la suerte que le traerá la decisión que ha tomado. Poco antes de salir a cazar venado, el olor de la carne que

un vecino suyo está asando, le produce un escozor en el abdomen parecido al sentimiento de los celos:

"El olor de la carne de venado que había asado Pedro, penetraba en el ánimo de Juan Eugenio produciéndole un escozor insoportable. Estornudó varias veces y sintió deseos de vomitar: todo olía a venado asado, la tierra y el aire, la pequeña loma que estaba a su derecha, el mar, seguramente el arroyo también. El mundo entero olía a venado asado (p. 16)".

Aparecen en la narración intensificadores de la tristeza que siente Juan Eugenio. La misma escena de la cacería es descrita en términos nocturnos y llenos de miedo. Cuando regresa de su cacería, divisa un tecolote, que dentro de la tradición del lector de estos cuentos significa, entre otras cosas, sufrimiento y desgracia. Finalmente, Juan Eugenio confirma las razones de su tristeza cuando ve salir de su jacal la silueta del yori que había llegado a la Casa Grande y que había estado enamorando a María Galdina un tiempo atrás. Este mecanismo de reparación del drama social presente en "María Galdina" desemboca no en una reintegración de las cosas a su antiguo status quo, sino en el reconocimiento de que el posible adulterio cometido por María Galdina no es castigado por Juan Eugenio, ni sobre María Galdina, ni sobre el yori que salía de su jacal. La alegría que siente María Galdina al ver el venado que le ha traído su marido nutre el amor que Juan Eugenio siente por su esposa. No es capaz de castigar. Por otro lado, la

impotencia que siente a causa del comportamiento del yori fortifica tal vez la tristeza que siente Juan Eugenio desde el principio del cuento y que no se puede sacudir ni con el amor que siente por su esposa.

Ahora bien, en el drama social presente en "María Galdina" los modos de determinación permean todo el cuento. Estas estructuras experienciales presentan un mundo en el cual se establece una geografía cultural entre una comunidad indígena y una no-indígena, aunque ésta última sólo aparece sugerida por el desarrollo de la otra. Es decir, se hace patente en el análisis de los sistemas culturales que aparecen referidos en los cuentos, una división entre ellos: aquéllos que pertenecen a las comunidades indígenas, y aquéllos que pertenecen a las comunidades yoris. Como esta situación de geografía cultural tiene su historia, los modos de comportamiento que aparecen en los cuentos se pueden definir en términos históricos. En otras palabras, las comunidades indígenas siempre han desempeñado labores de servidumbre a las comunidades no-indígenas. Las relaciones económicas que siempre se han establecido entre ambas comunidades han sido desiguales. En "María Galdina" se puede apreciar esta irrupción de los yoris en la vida de los indígenas: María Galdina irá a servir a la Casa Grande porque de la capital han llegado visitas; se necesita más personal en el área de servidumbre de la cocina. Este mismo

tipo de relaciones socio-económicas puede ser transportado al nivel de relaciones culturales. En un par de ocasiones, Juan Eugenio no puede cruzar el umbral del contacto entre las dos comunidades. La primera ocurre cuando no se atreve a disparar en contra del yori que aparece en la ventana de la Casa Grande:

"Tenso, se puso de pie y levantó el rifle poco a poco. Con el dedo en el gatillo, apuntó cuidadosamente. La sombra del yori seguía quieta, pegada a la ventana, como la de un venado enfermo que va a tenderse para morir. Pero el indio no disparó, su dedo se desprendió del gatillo" (p. 17).

Juan Eugenio aduce la presencia de María Galdina en la Casa Grande para no hacer el disparo. Se sabe con anterioridad que Juan Eugenio siempre procura halagar a María Galdina con quien espera la llegada del primogénito. Estos datos rotulan un comportamiento endógeno en Juan Eugenio, como aquél que desea proteger a los de su raza. Hay un argumento de consanguineidad que impera sobre los sentimientos de celos e impotencia de Juan Eugenio. El segundo dato que muestra la geografía cultural entre la comunidad indígena y la yori, aparece al final del cuento. Juan Eugenio ha llegado a su jacal después de la cacería. Abrazado a María Galdina, Juan Eugenio piensa cómo la imagen del yori ha ido alejándose de su corazón, hasta esconderse más allá de los muros de la Casa Grande, a donde el pensamiento de Juan Eugenio no puede penetrar nunca. Como se puede observar,

esta geografía física se proyecta en una geografía cultural. Solamente las mujeres, por lo que se puede colegir de las estructuras experienciales del cuento, sólo ellas tienen acceso al trato directo con los yoris en el espacio de estos últimos. Esta situación prepondera a las mujeres indígenas sobre los hombres de su comunidad, de los cuales se puede inferir tienen su trato con los yoris a nivel de labores de campo. Esta superioridad femenina es evidente sobre todo en la primera mitad del cuento en donde María Galdina muestra su dominio en los reclamos de la vida marital que le hace a su esposo, cuando toma la decisión determinante de hacer caso omiso de la preocupación de Juan Eugenio del peligro que corre ella cerca del yori, y la obediencia que a María Galdina le muestra Juan Eugenio al ir a cazar venado la noche más peligrosa para su estabilidad emocional. Como se puede colegir de lo anteriormente expuesto, las estructuras experienciales que configuran los modos de determinación de "María Galdina" van encaminadas a canalizar un comportamiento estratificado entre mujeres y hombres indígenas con respecto a los de la comunidad yori. Por un lado, se muestra una superioridad femenina, y por el otro, la aceptación de esta superioridad, la cual automatiza y estratifica estos comportamientos, los cuales sugieren una confinación emocional y cultural del mundo anímico de los personajes indígenas. En el marco de los modos de



determinación de obediencia y confinamiento cultural, la sublevación no tiene cabida lógica. Los valores culturales de consanguineidad tienen más peso que la instauración de la justicia entre comunidades. No obstante estas determinaciones culturales y psicológicas, la impotencia social de Juan Eugenio hacia la comunidad de yoris, y la impotencia personal en su relación con María Galdina, son consecuencias que pudieran parecer reales y objetivas dentro de un marco epistémico no-indígena, pero no necesariamente consecuencias lógicas de las estructuras experienciales de los modos de determinación que presenta el cuento. Este tipo de impotencia no está determinada por las estructuras experienciales del cuento. Su indeterminación radica en los efectos subjetivos manifestados en Juan Eugenio, y cuya presencia se genera al margen de los modos de determinación. Su presencia está velada por la tristeza que Juan Eugenio no puede sacudirse durante todo el cuento. Así que dentro de un marco de obediencia y confinamiento cultural, todo pareciera preestablecido. Sin embargo, esta impotencia, velada por una tristeza, vive al margen de todas las estructuras que canalizan el comportamiento de los personajes. Juan Eugenio esconde su impotencia en la tristeza que le causa su inferioridad ante su esposa, María Galdina, y su distinción económica y cultural ante el yori. Desde una perspectiva que solamente contemple los modos de

determinación de "María Galdina", la tristeza de Juan Eugenio pudiera entenderse como una condición intrínseca de la naturaleza indígena. Sin embargo, el carácter de indeterminación de los elementos que viven latentemente al margen de los modos de determinación, proporcionan a lo explícito y evidente el significado complementario que todo análisis de una fase liminal conlleva. El significado de las estructuras experienciales de los modos de determinación se complementa con las indeterminaciones que les viven al margen. La tristeza del confinamiento psicológico y cultural que vive Juan Eugenio no se reduce a la naturaleza que caracteriza a una comunidad indígena, sino que los factores sociales y culturales que subyacen esta tristeza ofrecen una posibilidad de interpretarla como un sustituto de la impotencia que Juan Eugenio permea en sus actos y transmite en el proceso de la lectura de "María Galdina".

#### 4.2 LA CORRERIA DEL VENADO

"La correría del venado" es la descripción de un rito de iniciación, aquél en el que los jóvenes adolescentes entran al estado civil en el que pueden casarse. El cuento enumera los momentos en los que el protagonista, Lázaro, enfrenta con temor los estadios del proceso entero del rito de iniciación. Para el miedo de Lázaro, estos estadios representan cabalmente obstáculos. La primera dificultad

surge cuando Lázaro se entera de que tendrá que participar en la correría del venado, a la que explícitamente sugiere no acudir. No obstante su disconformidad, se ve obligado a obedecer a su padre, Esteban, quien considera que la participación de su hijo en el ritual de la correría del venado le aportará la madurez que socialmente le es requerida por su comunidad. Momentos después, en el lugar del ritual, nuevamente Lázaro muestra su temor y disconformidad de participar en el evento. Ante la pregunta de Quirino, líder del ritual, de su deseo de participar en el evento, Lázaro responde débilmente que acepta concurrir a la correría del venado. Seguidamente, Lázaro soporta el tormento que Anselmo, otro participante del ritual, le ocasiona al recordarle que la mujer que le espera para casarse después de la correría del venado es la Coyo, una joven con ascendencia no-indígena. No conforme con esta asignación matrimonial, Lázaro mantiene su obediencia a los líderes del ritual de casarse con la Coyo. Sin embargo, al final del ritual, Quirino, líder del evento, le comunica a Esteban, padre de Lázaro, que éste puede casarse con la Mila, de quien estaba realmente enamorado. Esta última decisión viene precedida de una consulta de Quirino al santo devoto del rito de iniciación, a quien no le agrada que la tristeza habite en casa de los participantes del ritual que le ofrendan a su imagen.

En términos de la metodología de Turner, "La correría del venado" alberga un drama social que inmiscuye la genérica problemática entre el Estado y el individuo. El drama social de este cuento se inaugura con la decisión de Esteban de que su hijo Lázaro participe en el rito de iniciación. La ruptura entonces es originada por la disconformidad de Lázaro de tener la obligación de concurrir al evento. Por lo que se puede inferir de los modos de determinación del cuento, se observa que el rito de iniciación es parte funcional del desarrollo de la comunidad a la que pertenecen los personajes. Se deduce de los hechos narrados que el evento de la correría cumple una función social y psicológica al interior de la comunidad, que se infiere del contexto del cuento. Socialmente hablando, estar en posibilidad de casarse representa la adición futura de otra célula a la configuración de la comunidad que representan. Por tanto, la incorporación de una nueva familia a la comunidad constituye un bastión más en su lucha de supervivencia con respecto a otras comunidades. Psicológicamente hablando, la participación de los jóvenes en el ritual les ofrece una posibilidad de madurar, al poner a prueba su formación humana e individual en las situaciones cotidianas del matrimonio.

La costumbre de participar en la correría del venado en la adolescencia ha sido violada por la disconformidad de

Lázaro de no asistir a la correría. Esta irrupción brevemente hace crisis cuando alcanza a afectar a los integrantes de su familia. A su negativa de participar por miedo, se adhiere su madre con un tono de proteccionismo, aconsejando a su esposo Esteban que espere el año entrante para que Lázaro asista a la correría del venado. Por su parte, Esteban responde a la petición de su esposa con una postura que hospeda en la responsabilidad que la edad de Lázaro debe a su comunidad: "...que esto es cosa de hombres (p. 21)". Además, dado el primer paso de inscripción en la lista de Quirino, líder del evento, las cosas no pueden dar marcha atrás. Así pues, la breve crisis se polariza en las posturas de la responsabilidad que Esteban cree que su hijo debe asumir, y la de dilatar el proceso de cumplimiento social por parte de Lázaro y su madre. Esta situación invoca un estadio de reparación de la crisis, la cual se refiere a la aceptación de Lázaro de participar en la correría del venado, cuya descripción abarca casi la totalidad del cuento.

El caso específico de reparación en "La correría del venado" es la exposición de un proceso ritual en el sentido que lo entiende Turner. Se produce una fase de separación de la realidad cotidiana para ingresar a una realidad temporoespacial especial, liminal, en la cual los participantes de la correría del venado son investidos de

una función especial que los confina a realizar sólo un propósito particular: correr el mazo (venado en lengua mayo). Durante esta fase liminal, los participantes del ritual deben condensar su status social a tan sólo sus habilidades para correr el mazo. No obstante, esta síntesis de las funciones sociales de un individuo en un contexto cotidiano no son suspendidas en su totalidad. Si bien es cierto que no participan explícitamente del proceso del ritual, no dejan de influir en el comportamiento de los participantes del rito de iniciación. Este tiene sus propias reglas, las cuales van a constituir las estructuras que regirán el comportamiento de los participantes del rito. Sin embargo, incluso teóricamente, las estructuras rectoras no siempre son obedecidas en su totalidad, ya que la información que subyace estas estructuras ocasionalmente es generadora de los necesarios y saludables cambios en la estructura misma de los procesos rituales. Así pues, la fase intermedia de liminalidad formatea la existencia del ritual con la canalización de sus estructuras rectoras, pero vitaliza su ejecución con las anti-estructuras que participan en el proceso total del ritual. En este sentido, Lázaro debe correr el mazo, pero también está en posibilidad de modificar su comportamiento, si la información que interactúa con las estructuras rectoras del ritual lo inducen a modificar su forma de actuar. Por un lado, Lázaro

se siente obligado por su circunstancia social a participar en el rito de iniciación. De esta situación se infiere que la obediencia a los mayores del pueblo conduce a la estabilidad política y social de la comunidad. Su edad lo compromete al ritual. Sin embargo, por otro lado, su miedo de realizar un matrimonio exogámico lo impulsa a oponerse a cumplir con todas las reglas del proceso ritual de iniciación. A pesar de que es él el primero en descubrir al venado que han de correr, no asume el liderazgo de tal situación, sino que dilata los hechos como respuesta a su resistencia de participar en el evento. No obstante, la correría se realiza y el mazo es atrapado y despedazado por los jóvenes participantes. Finalmente, éstos regresan de la correría a reintegrarse a la realidad cotidiana de la cual se desprendieron y a la cual vienen a nutrir después de realizado el ritual. Los esperan las candidatas al matrimonio de los jóvenes de la correría. No obstante esta reintegración en la mayoría de los casos, no ocurre lo mismo en lo concerniente a Lázaro. A pesar de que se le había asignado a la Coyo, joven con ascendencia no-indígena, el líder del evento, Quirino, transige en evitar ese matrimonio, en base a la posterior tristeza que se vislumbra en esa pareja, tristeza que el santo a quien ofrendan el ritual no toleraría en alguno de los participantes del evento. Así pues, el final del rito de iniciación presente

en el cuento, se aplica también al final del drama social que encarna el cuento. En ambos se opera un fenómeno de reconocimiento de la inclinación de los sentimientos del protagonista. Lázaro, aunque no se opone a participar en el rito de iniciación, sí siente la necesidad de modificar su participación con el fin de solventar su miedo, y vitalizar el drama social del cuento a nivel de la narración. Dejarlo elegir esposa dentro de la totalidad del rito de iniciación es la prueba de la relevancia que la individualidad adquiere con respecto a las reglas de comportamiento de lo que genéricamente se podría llamar Estado, pero que en el caso específico del cuento "La correría del venado" se denominan como los intereses de la comunidad.

Ahora bien, "La correría del venado" en tanto texto literario puede concebirse en términos de proceso ritual, y por ende, un espacio liminal en el cual los modos de determinación se configuran a partir de las estructuras experienciales que canalizan el comportamiento de los personajes. Pero también se pueden visualizar o inferir aquellos modos de indeterminación que navegan en el fluir de la acción social y que aún no han sido determinados o institucionalizados por las estructuras experienciales de los modos de determinación del espacio liminal del texto literario.



Primeramente, debido a la estructura del cuento, las reglas que van a encauzar los comportamientos de los personajes girarán alrededor del rito de iniciación que abarca el argumento del cuento en su gran mayoría. Los espacios principales a considerar son similares a los mismos que constituyen un proceso ritual. El momento preparatorio al ritual muestra cómo los modos de determinación priorizan los roles de los integrantes de la familia, situación que simboliza en cierta medida las coordenadas del comportamiento en general del tipo de comunidad que se infiere del contexto general del cuento. El rol femenino de protección a sus hijos está bien encarnado en la madre de Lázaro: "--Déjalo que se quede --intercedió la madre--. Míralo nomás que descolorido está. Déjalo que se quede, Esteban (p. 21)". Por su parte, el rol masculino de asunción de responsabilidad en la comunidad lo representa Esteban, el padre de Lázaro. Ahora bien, de ese rol masculino parece inferirse, por ende, que la comunidad también exige a sus integrantes el mismo tipo de responsabilidad y obediencia. Un primer detalle de lo inmediatamente anterior dicho lo muestra el pre-establecimiento de las futuras esposas para asignárselas a los participantes del ritual. Otro detalle más lo proporciona la condición existencial del rito de iniciación mismo. Esta participación sólo es posible debido a los

consejos e instancias de los mayores del pueblo. Este tipo de obediencia expone de una manera genérica cómo la autoridad de la comunidad está por encima de los intereses individuales de sus integrantes. El rito de iniciación mismo tiene la función social de cimentar los esfuerzos de la comunidad de reafirmarse como tal. Así pues, las consecuencias sociales del proceso ritual redundan en un mayor número de células representativas de la comunidad. En otras palabras, la constitución de más familias redundan en la fortaleza de la comunidad y en los efectos sociales, económicos y políticos que acarrearán a los sistemas culturales de la comunidad de que se trate. Un último detalle que muestra la composición de las estructuras experienciales de los modos de determinación del cuento es la supeditación del sistema cultural llamado lazos de consanguineidad a la autoridad de los mayores. A Lázaro se le había asignado la Coyo como su futura esposa, a pesar de saber que su ascendencia era no-indígena. La protección que una comunidad de esta naturaleza apuntala como sus soportes culturales debiera priorizar el matrimonio endogámico de sus integrantes. Sin embargo, a pesar de la disconformidad de Lázaro, el contexto de la estructura misma del rito de iniciación no concede salvedades que atenten contra su funcionamiento. Por tal motivo, todos los intentos de Lázaro de argumentar su disconformidad en la asignación de

esposa no proceden, ni son atendidos para su posible solución. Por consiguiente, Lázaro termina disuadiéndose él mismo que el orden de cosas no puede ser cambiado. En este sentido, al inicio del análisis de este cuento en términos de drama social, se dijo que la problemática genérica de "La correría del venado" apuntaba a un planteamiento de dos fuerzas contrarias en su naturaleza. Desde una perspectiva de los modos de determinación del cuento, se observa que los intereses de la comunidad tienen prioridad sobre los intereses de los individuos. Indefectiblemente, estas dos fuerzas entablan una interacción que puede ser gradada, dependiendo el peso que se le dé a cada una de ellas. En "La correría del venado" el peso en la casi totalidad del relato está inclinado hacia los intereses de la comunidad. Las estructuras experienciales que predominan en el cuento en todos los sistemas culturales que se pueden inferir del contexto general de la narración fundamentan un concepto de autoridad el cual da prioridad a la comunidad sobre el individuo. De tal manera, una alternativa que preponderara al individuo sobre la comunidad no sería coherente en la lógica de "La correría del venado". Sin embargo, el final del cuento concede una salvedad en el caso del protagonista Lázaro. Las autoridades permiten a Lázaro elegir él a su futura esposa. Esta concesión es improcedente a nivel de la estructura del rito de iniciación mismo. No se puede creer

en una estructura que de antemano se sabe retóricamente infalible. Este tipo de concesiones no están determinadas por las estructuras experienciales que canalizan el comportamiento de los personajes. Más bien, se podría decir que su naturaleza es de indeterminación. Los modos de determinación del cuento no presuponen que los intereses de la comunidad deban consentir arranques de individualismo. Sólo en dos ocasiones se podría decir que las estructuras experienciales del cuento favorecen la aparición de la individualidad. En un primer momento, la madre de Lázaro trata de disuadir a su esposo que dilate un año más la participación de su hijo en la correría del mazo. No obstante, tal petición es denegada por la preponderancia de los roles de sexo en el sistema concerniente a las relaciones familiares. La segunda ocasión la manifiesta el mismo Lázaro al intentar convencer a su padre que la mujer que le han asignado no tiene buena reputación, ya que además de haber sido mujer de varios hombres, está esperando un hijo de Juan, otro hijo de Esteban, muerto poco tiempo atrás. Pero Esteban antepone la reputación familiar ante la comunidad, sobre cualquier intento de expresión individual. Lázaro debe responder por los actos de su hermano Juan, porque la reputación es más importante a nivel de comunidad que de individuos. Así pues, los pocos intentos de

expresión individual son sofocados por intereses de sistemas culturales que constituyen la totalidad de la comunidad.

Si bien es cierto que teóricamente los participantes de cualquier ritual tienen la posibilidad de modificar su comportamiento con respecto a la estructura del ritual mismo, esto no quiere decir que el valor de la estructura misma de ritual deba modificar sus funciones. Aunque Lázaro modificó su comportamiento en el ritual, éste no dejó de cumplir la función social de solidificar a la comunidad en su esfuerzo de ubicar a sus jóvenes en las puertas del matrimonio, y por ende, como partes constitutivas de la comunidad. Pero por otro lado, debe tomarse en cuenta que la concesión que Lázaro recibe no forma parte de los modos de determinación del cuento, sino que se alberga en las indeterminaciones de las estructuras completas del cuento. La relevancia de la individualidad como producto de esta concesión redundante, por un lado, en la comprensión total de la indefectible interacción entre dos aspectos de una misma realidad social, es decir, los intereses de la comunidad y los del individuo, y por el otro, en la necesaria constitución de opuestos de cualquier drama social. Este debe considerar estructuras que canalicen el comportamiento de los participantes del drama social, y aspectos que navegen en el fluir de la acción social, que puedan ofrecer posibilidades de cambio en las estructuras que encaucen las

experiencias. Así pues, es necesario contemplar tanto los modos de determinación como los de indeterminación, para poder llegar a una comprensión total de los dramas sociales.

#### 4.3 LA CUESTA DE LAS BALLENAS

"La cuesta de las ballenas" es una narración confesional. Prócoro, narrador y protagonista, decide confesar mar adentro que no se arrepiente del pecado civil que lo hace sufrir, pero que quiere confesarlo para poder descansar y morir tranquilo. El cuento refleja los argumentos que Prócoro aduce para no sentir culpabilidad de que la única mujer que tuviera en la vida, Tanasia, haya sido la esposa de su hermano, Margarito. Desde la infancia, Prócoro le profesaba el amor más puro y honesto a Tanasia. Sin embargo, el mayor respaldo familiar y social que Margarito recibía con respecto a Prócoro, le dan licencia para poder acceder a Tanasia y poder casarse con ella. Esto ocurre a pesar de no merecer Margarito el amor de Tanasia. Tiempo después del matrimonio de los dos últimos, Prócoro se encuentra ocasionalmente a Tanasia, y los sentimientos que ambos sintieron en la adolescencia reviven, llevándolos a consumir sus deseos de amarse. No obstante, Tanasia le pide a Prócoro su promesa de guardar hasta la tumba el secreto de este encuentro, promesa que aquél no cumple, evidentemente por lo que muestra el cuento.

"La cuesta de las ballenas" ilustra cómo un drama social no necesariamente debe ser público para incluir en su constitución los cuatro estadios que Turner menciona como indispensables para hablar del funcionamiento del drama social. "La cuesta de las ballenas" desarrolla su narración durante el tiempo objetivo de una confesión. Este es el marco, a su vez, en el que los estadios del drama social se expresan, es decir, en los mismos términos privados de la confesión.

La ruptura que irrumpe el drama social de "La cuesta de las ballenas" es el secreto adulterio cometido entre Prócoro y su cuñada Tanasia. Este suceso presenta la violación de una norma de comportamiento al interior de una determinada comunidad. Tal violación no se hace pública, lo que favorece que su enmienda sea también privada. Esta situación conduce a que los pormenores de este drama social sean también de naturaleza privada. Así pues, la crisis que deviene de esta ruptura confina a Prócoro a un largo sufrimiento, que le agrava cada vez más el tiempo transcurrido desde el adulterio, y la pena que siente por creer que la muerte de Tanasia, poco tiempo después del adulterio, se debió a su imposibilidad de vivir con la mancha del pecado por haberse entregado a otro hombre. Así pues, Prócoro carga en su conciencia la causa de la muerte de Tanasia y el sufrimiento de no poder confesar su pena.

Por tanto, la única salida para aliviar su sufrimiento es la confesión. Sin embargo, Prócoro se enfrenta ante la promesa que le hizo a Tanasia de no confesar lo sucedido:

"Yo sé que estas cosas debiera callármelas para siempre, llevarlas pegadas detrás de los ojos y detrás de las palabras, hasta que un día quedaran bien guardadas debajo de la misma tierra que ha de taparme con todas mis penas juntas. Así se lo prometí a la Tanasia. Pero de tanto callarme, el sufrimiento se me fue haciendo como una bola grande que me anda rodando por todo el cuerpo y me empuja para afuera la piel y los ojos y la voz (p. 33)".

Ante tal dilema, Prócoro decide realizar el ritual de la confesión, pero en una situación de soledad. Se interna de madrugada mar adentro, y sin que nadie lo escuche, confesará lo que alimenta su sufrimiento y que le empuja los ojos y la piel para afuera. Así pues, este tipo de confesión se convierte en la fase de reparación del drama social de "La cuesta de las ballenas".

Prócoro sabe que al confesar no sólo está rompiendo la promesa que le hizo a Tanasia, sino que también se está condenando a la memoria de ella, ya que independientemente de la soledad en que se encuentra mar adentro, existe una creencia popular desprendida del cuento que afirma que los muertos oyen cuando no se les cumple una promesa. Sin embargo, el sufrimiento es más pesado que la culpabilidad de no cumplir la promesa, y para probarlo empieza su confesión contando desde la infancia, exponiendo todas las vicisitudes



que tuvo que soportar, y que fueron la base de su proceder con respecto a Tanasia.

Si la pena que sufre Prócoro ha ido creciendo con el tiempo, es lógico suponer que la estructura de su confesión sea una exposición de sucesos que contextualicen su pena, dándole en cada nueva adición una intensificación que justifique su confesión, y la misma exposición de sucesos, al mismo tiempo, encaucen el proceso de lectura. Durante su infancia, Prócoro siempre se sintió relegado a un segundo plano. Y aunque según la lógica que se desprende de la confesión del narrador, las penas se machacan poco durante la infancia, la burla de Margarito acerca de la bisquera de Prócoro fue lo suficientemente perjudicial para impedir que Prócoro pudiera confesarle su amor a Tanasia. Esta primera situación contiene las posibilidades de Prócoro de acceder a Tanasia, facilitándole el camino a Margarito de acercarse a ella. Esta situación marca el inicio de la pena de amor que acompañará a Prócoro durante el resto de su vida de soledad y adustez, a excepción, evidentemente, de la vez que encontró a Tanasia y que después de un par de frases Prócoro narra cómo

"El viento húmedo que venía del mar acercó su sonrisa y la pegó a mis labios. Sentí como si la piel se me hubiera caído toda: sus miradas me entraban en el cuerpo como por una sola llaga grande. Abajo, la marea parecía subir muy aprisa, como queriendo tapar los jacales de Yavaros. El silencio y la esperanza guardada desde tanto

tiempo me empujaron. Ella, más que dejarse, se desplomó en mis brazos (p. 40)".

Si se va a considerar la confesión como un proceso ritual que incluya tanto las estructuras rectoras del comportamiento como las anti-estructuras que provienen del fluir de la acción social, es necesario reflexionar acerca de las leyes de la confesión. Un primer punto a tratar es el contexto en el cual aparece este género discursivo. El contexto general del cuento contempla un tipo de confesión católica, que tiene como intermediario a un sacerdote. La ejecución de este tipo de confesión parece encarnar un tipo de remordimiento que motiva a confesar el pecado. Así pues, "La cuesta de las ballenas" se convierte en un solo compacto que alberga la confesión de Prócoro. Sabe éste que sólo la confesión le dará la tranquilidad que necesita para poder morir tranquilo. Más aún, la confesión misma es producto de la existencia de un pecado de adulterio. Así pues, las estructuras que rigen el funcionamiento de la confesión de Prócoro apuntan a configurar un tipo de confesión entendida como católica. Sin embargo, Prócoro no opta completamente por esta vía, sino que siente que la naturaleza de su inconfesable confesión debe ser de otro tenor. Si bien es cierto que la creciente pena por el secreto adulterio lo obliga a confesar, no puede este sufrimiento necesariamente ser entendido como un arrepentimiento. Parece ser que

Prócoro sólo cumple con las estructuras que configuran una confesión que expía el pesar, el sufrimiento; pero no siente arrepentimiento por haber amado a Tanasia. Esta pequeña diferencia dentro del ritual de la confesión de Prócoro presenta su postura un tanto diferente a la que se esperaría en un tipo de confesión cabalmente católica. Las estructuras rectoras del ritual cumplen con la función ética que requiere el ritual mismo. Pero el fluir de la realidad que se desprende de la individualidad de la confesión como género discursivo, transporta información extra a la proporcionada por las estructuras mismas de una confesión de corte católico. Así pues, la fase siguiente a la experimentación del proceso ritual no deviene en la reintegración del pecador por el reconocimiento del sufrimiento por el secreto adulterio, sino del reconocimiento del narrador-confesor que su caso particular no puede ser expiado sólo en términos católicos. Por tanto, el drama social de "La cuesta de las ballenas" hace eco de la reparación de un adulterio, pero no solamente bajo criterios cultural y comunitariamente éticos, sino en términos de una posible ética individual.

Ahora bien, los modos de determinación que van a encauzar el comportamiento de los personajes del drama social de "La cuesta de las ballenas" se expresan a través de varios sistemas culturales que se desprenden del contexto

del cuento. Por un lado, la moral social de la comunidad inferida del cuento no tolera el adulterio. De hecho, la condición existencial del cuento prueba esta regla de comportamiento. Si no fuera condenable el adulterio, la confesión no tendría razón de ser. Por consiguiente, el adulterio debe ser expiado de alguna manera para poder reestablecer el equilibrio de los participantes del adulterio, que en el caso de este cuento, sólo se refiere a Prócoro, ya que Tanasia, la otra parte del adulterio, está muerta. En segundo lugar, el sistema económico como sistema cultural en el cuento, canaliza el comportamiento de los personajes en tanto piezas de una estructura automatizada. Los oficios son heredados, así que las visiones de los mundos desprendidos de estos oficios comparten relativamente un mismo espectro de posibilidades éticas. Es decir, si todos los personajes hombres que aparecen en el cuento se dedican al mismo oficio, lancharo, no significa esto necesariamente que los restantes personajes virtuales del cuento se dedican al mismo oficio, pero sí presenta un esquema de naturaleza cognitiva en el contexto global del cuento, que apunta a un proceso de reproducción en el comportamiento de los personajes en el terreno laboral, que por extensión podría entenderse como una norma de comportamiento que es posible entenderla como extendida a otras esferas de la vida cotidiana. Por último, la religión

como sistema cultural juega el papel más importante como estructura experiencial en los modos de determinación del cuento. El código del comportamiento ético de los personajes se desprende del sistema religioso del contexto del cuento. De principio, la confesión como género discursivo relevante en el centro del cuento es prueba suficiente de la religión como sistema cultural. Sin embargo, las cualidades de este sistema cultural lo definen como católico en tanto su funcionamiento obedece códigos que buscan una salvación más allá de la muerte. Prócoro mismo decide confesar el sufrimiento que lo atormenta porque quiere descansar del pesar que prevé le espera más allá de la muerte. Prócoro quiere morir tranquilo. Por tanto, su confesión va encaminada a expiar un sufrimiento que lo ahoga, independientemente de cuál sea la manera de expiarlo.

No obstante, todos estos modos de determinación sólo van a canalizar el comportamiento del narrador-confesor. Prócoro obedece la estructura general de la confesión, pero no la estructura sociocultural de la misma. En primer lugar, no utiliza a un sacerdote para que sirva de intermediario en la confesión. Este detalle es la primera prueba de que el tipo de confesión que encarna Prócoro no es determinada por reglas de comportamiento religioso católico. En segundo lugar, la confesión católica conlleva una dosis de arrepentimiento por el pecado cometido. No obstante,

Prócoro no siente arrepentimiento o remordimiento por el adulterio que está confesando en la narración: "Dios no me ha dado el arrepentimiento, porque yo sólo siento una pena muy grande que me maltrata por dentro, pero no tengo remordimiento de que la única mujer de Prócoro haya sido la de su hermano (p. 42)". En este sentido, los modos de determinación de "La cuesta de las ballenas" no dan cuenta total de los tipos de confesiones posibles. La ética individual que manifiesta Prócoro en su confesión rebasa las posibilidades de la confesión manejada sólo en términos socioculturales. Por tanto, se puede decir que la falta de remordimiento y arrepentimiento en Prócoro se convierten en los modos de indeterminación que las estructuras experienciales del cuento no copan en su desarrollo canalizador.

#### 4.4 DIOS ME PRESTO SUS MANOS

"Dios me prestó sus manos" es una petición de clemencia. Durante el trayecto del pueblo de Camahuiroa al hospital de Huatabampo, la abuela Wences ruega a su nieto Tencho que le corte la pierna que tiene engangrenada. La mayor parte de la narración muestra el desarrollo emocional del ruego desesperado de la abuela Wences, y la respectiva respuesta a tan impaciente solicitud. Evidentemente, mientras la respuesta no exista el ruego sigue manifiesto.

Al final de la narración Tencho decide cortar la pierna de su abuela y, por ende, el ruego de ésta se vuelve gratitud después de la amputación exitosa. A contraparte del ruego de la abuela Wences, Tencho se va preparando progresivamente para la amputación, hasta tal grado que en el umbral del suceso, el discurso de la narración se convierte en imágenes sueltas carentes de verbos, como si un estado de infusión extrahumana se apoderara de Tencho, y sus manos dejaran de ser un poco las de él y se convirtieran un tanto en las manos de Dios.

"Dios me prestó sus manos" se desarrolla durante un trayecto entre dos puntos. Tencho carga a su abuela Wences con el objetivo de alcanzar un hospital para que curen la pierna de ella. Es una situación de relativa normalidad que se ve irrumpida por la gravedad de la enfermedad de la abuela Wences. La gangrena viene avanzando rápidamente, lo que hace que la situación normal de traslado modifique su status emocional. Así pues, la instancia que va inaugurar el drama social de "Dios me prestó sus manos" es el peligro de la enfermedad que amenaza la vida de la abuela Wences. Aunque el contexto que se desprende del cuento no muestra algún lugar público que evidencie algún tipo de violación a una norma o regla de etiqueta, el motivo del trayecto que realizan los dos personajes es consecuencia de una falta de previsión que advirtiera las amenazas contra la salud de los

individuos. De esto no se sigue necesariamente que la falta de cautela sea originada solamente por la indolencia de un individuo, al cual se le puede identificar como perteneciente a una comunidad indígena o mestiza. Tampoco se puede afirmar que su desidia sea producto de su desconfianza en la medicina occidental que médicos no-indígenas practican. Más bien, las causas anteriormente mencionadas como posibles razones de la falta de previsión de los personajes de "Dios me prestó sus manos" parecen encubrir otras razones diferentes a las dos expuestas. Se podría pensar muy bien que las razones para desconfiar de la medicina occidental no son solamente aquéllas que pretenden señalar una línea divisoria entre dos etnias que practican dos formas diferentes de atacar las enfermedades. En el mismo tenor, la indolencia de los personajes no puede ser adjudicada solamente a factores raciales, sino que más bien habría que considerar factores socioculturales, que en el caso de comunidades indígenas, resultan ser las razones más comunes de comportamiento. Por tanto, la violación de la regla o norma de comportamiento que inaugura el drama social se encuentra en aquellos factores socioculturales que norman la historia de aculturación de pueblos con población indígena o mestiza, y en igual medida, las creencias religiosas que rigen el comportamiento de los integrantes de una comunidad.



La ruptura del drama social por la gravedad de la gangrena de la abuela Wences hace crisis en los dos personajes del cuento. Físicamente, Wences se siente moribunda y su petición de clemencia se intensifica a tal grado que llega a insultar a su nieto Tencho: "--No seas coyón, por vida tuya, Tencho (p. 45)". Por su parte, Tencho se siente cada vez más obligado a cumplir la petición de su abuela. En su interior busca las fuerzas que le den la autoridad moral para realizar la amputación. Para ello, Tencho se vale de lo que su abuela Wences representa para él: "Yo sólo tenía a mi abuela Wences, y teniéndola a ella era como si tuviera de todo: padre, madre y hermano (p. 44)". Entre ellos existe una relación de dependencia que se extiende hasta constituir la visión de mundo de Tencho. Para él su abuela Wences representa todo, de tal manera que faltándole ella se le acaba la vida a Tencho.

La reparación de la crisis del cuento sólo ocurre cuando Tencho decide hacer la amputación de la pierna de su abuela Wences. Por Tencho mismo se sabe que la única experiencia que ha tenido en este tipo de operaciones es una ocasión que le amputó una pata a una de sus becerras. Por tanto, la única infraestructura de que se puede valer para la amputación es la ayuda de las yerbas del monte que le servirán de constrictivos sanguíneos y de analgésicos:

"Jaboncillo del monte, candelilla, hebras de ixtle, flores de palo santo y una poquita de agua en el jarro. Pierna renegrada bien tallada con mezcal y un nudo de ixtle a dos tantos más arriba de la rodilla. El filo del machete al rojo vivo (p. 46)".

Por otro lado, Tencho implora la ayuda de todos los santos habidos y por haber a quienes empieza a encomendarse para que lo ayuden a salir libre de este trance:

"--No quiero que ella se muera, Señor de los Agonizantes! Es como quedarme sin brazos, es como no ir al cielo, es como quedarme sin ojos, Alma de Cristo. Lávame y confórtame, Señor de las Llagas; no me la quites, Divino Rostro; no me hagas sacar tierra para taparla, Santo Señor de las Misericordias (p. 45)".

El suceso de la amputación tiene tintes de un proceso ritual en el cual el status cotidiano de los participantes se suspende para dar cabida a otro individuo. La prueba más evidente que anuncia un status diferente al cotidiano es el discurso mismo de Tencho, el cual viene precedido por la estructura misma del cuento. La globalidad del cuento presenta una petición de clemencia que no es atendida hasta casi el final del cuento. Esto muestra que los discursos de la abuela Wences, quien solicita clemencia, y el de Tencho, de quien se espera que responda a la petición de clemencia, no forman parte de un proceso comunicativo inmediato en su cabalidad. La estructura discursiva del cuento presenta a dos personajes cuyas actitudes quasi-comunicativas son las que mantienen la tensión del cuento. Por su parte, la

estructura del discurso que enuncia Tencho presenta puramente bloques de información invocativa. No muestra ningún esquema que evidencie la existencia de oraciones completas. Todo el discurso durante el período del ritual de la amputación es invocativo, no comunicativo. Los enunciados de Tencho no esperan ser contestados, sino solamente escuchados. Las invocaciones que hace Tencho son solamente soportes para salir adelante del trance de la amputación, pero la falta de comunicación de estas invocaciones no define los resultados. Por esta razón, la amputación que lleva a cabo Tencho presenta ciertos tintes de proceso ritual. La estructura del trance existencial de "Dios me prestó sus manos" invoca ayuda que no necesariamente garantiza su presencia.

Finalmente, el drama social de "Dios me prestó sus manos" culmina con la reintegración de la abuela Wences a la vida. Después de la amputación, la amenaza de morir se aleja y la esperanza de vivir renace en las arrugas de la abuela Wences y en el corazón de su nieto Tencho: "Ella seguía con los ojos cerrados y el resuello más disparejo que nunca, pero yo ya no tenía miedo de que fuera a morirse. Mirándole la cara, parecía que cada una de sus arruguitas se le iba rellenando de vida (p. 47)". La gravedad de la enfermedad de la abuela Wences había roto la normalidad de los hechos que venían ocurriendo cuando Tencho la llevaba al

hospital de Huatabampo. Así que, después de la amputación no solamente la abuela Wences vuelve a tener esperanza de vivir, sino que también Tencho se reincorpora a la cotidianidad externa al proceso de la amputación, aunque reconozca que su abuela Wences vivirá con una pierna menos.

"Dios me prestó sus manos" presenta sus modos de determinación alrededor de la misma tónica de su estructura discursiva. Ya se dijo que el discurso de los personajes del cuento es predominantemente invocativo más que comunicativo. Así también, las estructuras experienciales que conforman los modos de determinación del cuento son básicamente invocaciones, peticiones. La primera estructura experiencial que inaugura el cuento tiene carácter de inmediatez. Tencho y su abuela Wences andan en busca de ayuda médica. Después de haber desechado sus remedios culturales, sean éstos religiosos o tradicionales, sienten la necesidad de buscar los servicios de la medicina occidental. Esta búsqueda de ayuda en el último momento es el resultado de la indolencia e incredulidad en la medicina no-indígena que se esgrimieron como posibles causas de la ruptura del drama social. De manera pragmática, se puede decir que el objetivo último de esta búsqueda de ayuda médica es la esperanza de vivir que tiene la abuela Wences. Cualquier regla de comportamiento del orden sociocultural se traduce en un afán por la supervivencia en "Dios me prestó

sus manos". El cuento no ofrece la infraestructura para poder incluso hacer inferencias de ciertos sistemas culturales inmiscuidos en el drama del cuento. El amor a la vida es la que mantiene las peticiones y ruegos de clemencia de la abuela Wences. Hay un instinto de supervivencia que viola todas las reglas sociales de urbanidad. Como consecuencia, la abuela Wences insulta a su nieto de que no tenga el suficiente valor para amputarle la pierna. A la vez, este insulto está marcando el inicio del climax del cuento, ya que Tencho entiende que su abuela no puede soportar más el dolor. Por tanto, Tencho decide cortar la pierna a su abuela, e inicia el ritual de la amputación.

No obstante que todas las estructuras experienciales que muestra el cuento van encaminadas a buscar la supervivencia de la vida, nada en la narración está resuelto. Durante mucho tiempo, la petición de clemencia no es atendida. La petición de ayuda a los santos a quienes se encomiendan para solventar el trance en el que se encuentran no garantiza que la ayuda acuda. La misma dinámica de las encomiendas religiosas es la falta de garantía, no obstante se espera que todo lo resuelvan estas fuerzas, cuando las humanas no acuden para solventar la situación. Así pues, lo único que está determinado por las estructuras experienciales es la naturaleza de esperanza de las invocaciones religiosas que realizan los personajes del

cuento, principalmente las que hace la abuela Wences a San Calixto, que además de bendito, es santo de las ánimas puras, de las ánimas en pena, de los pobres.

Al margen de estos modos de determinación están aquellos modos de indeterminación que influyen en el comportamiento de los personajes, y que apuntan a señalar aspectos de la realidad que no han sido aún regulados por las estructuras experienciales que una sociedad determinada tiene contemplada en su visión de mundo. Si bien es cierto que participan del mismo proceso social que contempla los modos de determinación, poseen una lógica anti-estructural. El abrevadero de donde se nutre esta indeterminación remite al constante fluir de la acción social en un sentido genérico. "Dios me prestó sus manos" apela al momento de liminalidad que ciertos momentos de la vida presenta a los individuos. En otras palabras, Tencho no solamente obtuvo su éxito en la amputación por la contribución de la experiencia que había tenido con la becerro a la que le cortó una pata, que fue la razón por la que decidió amputar la pierna de su abuela. Un aspecto interior que se sale de las estructuras experienciales conocidas participó en la inspiración de que se invistió Tencho para haber amputado con éxito la pierna de su abuela. El discurso invocativo del cuento no garantiza la satisfacción de la petición. Tampoco el instinto de supervivencia garantiza la

conservación de la vida. Tal vez, solamente la cabal participación en el proceso liminal de los momentos cruciales que la vida les presenta a los individuos son los que conducen a resultados mejores en tales situaciones. En otras palabras, la participación cabal en el proceso ritual garantiza en gran medida la obtención del éxito. Seguir las reglas del ritual, sobre todo en el proceso liminal del mismo, convoca las energías para sobrellevar el proceso mismo hasta sus últimas consecuencias.

#### 4.5 !SIENTATE, TEOFILO!

"!Siéntate, Teófilo!" es la exposición de las posibles razones que el protagonista articula como respuesta a una orden que mantiene la incertidumbre de su espera. Teófilo, protagonista y narrador del cuento, elucubra las razones que pudieran ser las motivaciones al llamado de don Pablo, patrón de la hacienda donde Teófilo sirve. Al principio, Teófilo piensa que don Pablo lo quiere para informarle que ya ha terminado de pagar la deuda que debía saldar por haber quebrado una pieza de yeso que adornaba la biblioteca mientras hacía la limpieza en esta habitación. Al crecer la espera, las posibilidades también crecen. Teófilo piensa que lo despedirán de la hacienda. Luego, Teófilo conjetura que lo inculparán por la desaparición de una escopeta. Finalmente, Teófilo concluye que la verdadera razón que lo

tiene frente a don Pablo es la voluntad que tiene éste de enseñarlo a leer y escribir, como lo había hecho con su padre, Joaquín. Ante tal posibilidad, Teófilo prefiere huir a otra hacienda y no tener que desobedecer a su madre, quien le rogó que no deseara las cosas de los yoris, ya que ofende a Dios el trabajo que no cansa, esto es, aprender a leer y escribir.

La estructura narrativa de "¡Siéntate, Teófilo!" es una orden cuyo esquema pragmático de perlocución no es finalidad de la narración, es decir, las órdenes pueden desempeñar otra función pragmática, aunque hayan sido diseñadas primordialmente para ser obedecidas (ver Austin, 1962 y Searle, 1979). Prueba de ello lo presenta este cuento, en donde la orden funciona como el estadio que precede una información posterior, por un lado, y también como una estrategia que mantiene la tensión de la incertidumbre que experimenta el protagonista en la espera de la información antes mencionada, por el otro. Por consiguiente, el contexto de la estructura narrativa de "¡Siéntate, Teófilo!" es la espera, dentro de cuyo ámbito el drama social del cuento es irrumpido por el miedo que Teófilo experimenta por la novedad del llamado que le hace su patrón. Esta situación se constituye como la ruptura del drama social del cuento en tanto viola una norma de costumbre, ya que las



relaciones de trabajo y personales entre Teófilo y don Pablo nunca habían presentado esta lógica de interacción:

"Se me hacía muy raro, porque en quince años que llevaba de mozo en la hacienda ésta y entré antes de cumplir los diez, la de cosas que me habían mandado: nomás amaneciendo no faltaba que se les ofreciera, pero eso de "siéntate, Teófilo", era la primera vez que yo lo oía (p. 54)".

Esto genera que sentimientos de temor asomen al corazón de Teófilo, y multipliquen éstos a su vez una serie de posibles razones que respondan a la espera de Teófilo frente a don Pablo. Las posibilidades que hilvana Teófilo como las razones que lo obligan a presentarse ante don Pablo, son los pasos que sigue la crisis del drama social del cuento. En un principio, con el temor a cuestas, Teófilo acude a su problemática más inmediata con respecto a su relación con don Pablo. La deuda por la pieza de yeso quebrada afecta no sólo su relación con su patrón, sino que también afecta sus relaciones personales, ya que es por la fuga de este capital que Teófilo tuvo que renunciar a su primera oportunidad de matrimonio, y a dilatar, en su segunda oportunidad, el ejercicio del séptimo sacramento:

"Si hasta por eso ni me pude casar con la Gilberta, que se le acabó la paciencia de tanto esperar por lo de los centavos. Ora que la que está esperando es la Rafaila y ésta ni se desespera ni nada y hasta dice que no le importa... Pero yo le digo que mejor nos esperamos y ya va para un año que estamos esperando (p.54)".

La segunda posibilidad que articula Teófilo busca responder a las razones por las cuales don Pablo lo podría despedir de la hacienda. La suerte de Teófilo tiene en su contra la actitud racista de don Pablo al considerar a los indígenas unos 'indios apestosos, inorantes y borrachos'. Pero esta posibilidad es descartada por Teófilo, quien aduce casos anteriores de despido, los cuales no fueron precedidos por expresiones como !Siéntate, fulano!, sino que solamente don Pablo les gritaba que se largaran de la hacienda. Un tercer argumento que fomenta la incertidumbre de Teófilo es la posibilidad de que le inculparan por la desaparición de una escopeta de don Pablo. Sin embargo, aunque sabía que era una posibilidad real no le afecta tanto, ya que su solidaridad con la gente de su raza le obliga a ser discreto. Teófilo cree que el autor de la desaparición de la escopeta es Serapio, otro empleado de la hacienda, cuyo padre murió atropellado por don Pablo quien era temido por todos cuando andaba borracho, ya que acostumbraba a matar no solamente los animales de los indígenas, sino que a éstos mismos, si veía la oportunidad de hacerlo. Finalmente, Teófilo recuerda que la misma expresión con la cual don Pablo le ordena que se siente, es la misma que éste utilizó cuando mandó llamar a su padre, Joaquín, para enseñarle a leer y escribir. Esta última posibilidad altera la incertidumbre de Teófilo, en base a la triste experiencia

que tuvo su padre durante el aprendizaje de lectura y escritura, y por ende, de los consejos que su madre le pide que siga para no ofender a Dios, al desear las cosas de los yoris. Esta posibilidad lleva a su máxima expresión la situación de crisis del drama presentado en el cuento. Como consecuencia, Teófilo decide tomar la determinación de desaparecer de la presencia de don Pablo. Y aunque éste usa toda la autoridad verbal de la que dispone, no logra detener la huída de Teófilo. Sin embargo, la posibilidad de verse en el proceso de aprender a leer y escribir, aunado a la representación de autoridad de don Pablo, Teófilo siente sus efectos en la conciencia, ya que en una tregua en su huida a otra hacienda, se le aparece la cara de don Pablo gritándole que se siente.

Desde el suceso de la huida, el drama social de "¡Siéntate, Teófilo!" entra en su fase de reparación y reconocimiento del suceso que encarna este drama. La huida aparece como la solución más viable para Teófilo de solventar el clímax de la crisis por la incertidumbre. La fase reparadora utilizada en este cuento apela a aspectos de la psicología indígena que se nutre primordialmente de la trayectoria histórica de estas comunidades viviendo al margen de las comunidades no-indígenas. La huida, entonces, se convierte en una respuesta históricamente lógica al proceso de aculturación pretendido por las comunidades no-

indígenas. Por consiguiente, la definición de esta fase reparadora deviene en un reconocimiento de Teófilo de que pertenece a una comunidad diferente a la de don Pablo. Las intenciones aculturadoras de don Pablo no cuajan cabalmente en las comunidades indígenas que por razones históricas y culturales, han tenido que llevar una doble vida. No dejan de profesar sus prácticas religiosas al margen de su dependencia económica, política y social. Se evidencia un proceso de distanciamiento entre las costumbres yoris y las costumbres indígenas.

Los modos de determinación de "¡Siéntate, Teófilo!" muestran una serie de estructuras experienciales que giran primordialmente alrededor de los sistemas culturales relativos a la economía política. El contexto del cuento presenta las relaciones humanas y sociales entre dos culturas que en su contacto no esgrimen los mismos sistemas culturales que pudieran favorecer una mejor comunicación. La escisión está marcada desde el inicio del cuento. El status quo del cuento presenta a los indígenas como personal de servicio. Las características primordiales de este tipo de relaciones de producción asemeja mucho al puesto en práctica en el período histórico colonial de Latinoamérica. Una prueba de esto lo ilustra la relación económica establecida a causa de la destrucción de la figura de yeso, por la cual Teófilo ha estado pagando "su valor" por espacio

de dos años, y no saber si tal deuda ha sido saldada. Incluso, los personajes mismos actúan como si este tipo de relaciones de producción no tuviera otra cara. La sorpresa misma en el protagonista cuando escucha la expresión "Siéntate, Teófilo", evidencia, por un lado, el grado de atención que don Pablo tiene con los mozos de su hacienda, y por el otro, la costumbre de las relaciones de producción entre los personajes del cuento. Teófilo se extraña de la expresión utilizada por don Pablo para retenerlo en su presencia, pero no se sorprende de la retención misma, ya que considera ésta como pan diario en las relaciones entre un patrón y sus mozos. Una economía de tipo hacendario se presenta en el cuento como las relaciones de producción normales en una comunidad determinada. En otras palabras, este tipo de relación patrón-sirviente viene a constituir las estructuras experienciales político-económicas de "¡Siéntate, Teófilo!". Es un modo de determinación perteneciente al sistema cultural que ha estratificado los roles sociales al interior de una comunidad determinada.

Como consecuencias de este modo de determinación, la impunidad hacendaria y la explotación campesina se manifiestan en el cuento de manera explícita e implícita, respectivamente. Los hechos que prueban la impunidad hacendaria son numerosos y se concentran principalmente en los sucesos ocurridos alrededor de la borrachera de don

Pablo. Este mengua el paupérrimo patrimonio que los indígenas tienen para sobrevivir. Pero no conforme con matarles sus gallinas y cochis, don Pablo también atenta contra la integridad de los indígenas. Por supuesto, ninguno de estos atropellos recibe su castigo. La muerte del padre de Serapio es la prueba más patente de la impunidad hacendaria de la que goza don Pablo. Después del atropellamiento, Serapio reclama a don Pablo su acto delictivo, pero éste castiga a Serapio poniéndolo a limpiar la sangre de su padre que había quedado pegada a la troca de don Pablo. Así pues, independientemente del sentimiento de impotencia que pueda causar esta situación, se constituye ella como una estructura experiencial de los modos de determinación que rigen el desarrollo del cuento. De manera implícita, el cuento también propone un estado de cosas que ilustra la explotación que en las relaciones de tipo hacendario pueden aparecer. Cuando el padre de Teófilo se entera de la voluntad que don Pablo tiene de ayudarlo, jamás piensa que tal ayuda pueda referirse a la enseñanza de la lectura y escritura. En cambio, Joaquín, el padre de Teófilo, no alcanza a entender esta ayuda más que de una manera económica: "Dice mi padre que hasta pensó que qué le pasaría a don Pablo, pues ya le daba que le iban a aumentar los centavos. No se le ocurría dónde más podía estar la ayuda (p. 57)". Este estado de cosas sugiere de alguna

manera que el pago por las horas de trabajo no cubre las necesidades esenciales de los mozos de la hacienda. Y aunque esta situación pudiera ser atacable desde la manifestación explícita de don Pablo y Teófilo que concuerdan en su crítica negativa acerca de los indígenas que se emborrachan, no es suficiente argumento para encubrir la injusticia en los sueldos, ya que la deuda de Teófilo por la figura de yeso rota tiene más visos de explotación que de justicia económica: "Ya va para los dos años y a mí todavía me andan descontando lo de la monigota ésa y sólo ellos saben lo que me falta de pagarles (p. 53)".

Finalmente, la estructura experiencial que determina la huida de Teófilo es una creencia local: leer y escribir ofenden a Dios. Públicamente, esta creencia se manifiesta con la burla de que es objeto Joaquín, el padre de Teófilo, que después de haber mostrado a sus compañeros que sabía leer y escribir tan sólo su nombre, los sermoneaba en cuestión de religión y política y de lo perjudicial que era la ignorancia de la lectura y escritura:

"Desde entonces, en lugar de emborracharse nomás los sábados, se le hicieron muy buenos los días domingos y a veces hasta los lunes. Ya muchos le nombraban el maistro y eso de burla, pero él se lo creía ... Todos se reían de él y lo nombraban el loco Joaquín (p. 58)".

Por esta experiencia familiar, la madre de Teófilo le hace prometer a su hijo que jamás deseara las cosas de los yoris, ya que trabajo que no cansa ofende a Dios.

No obstante el funcionamiento definido y claro de todas las estructuras experienciales anteriores, el cuento no agota su lógica en estos modos de determinación. Estos determinan y favorecen un mundo posible que aboga por un proceso de aculturación que encuentra su mayor obstáculo en una creencia local. De este conflicto se desprende modos de comportamiento que no son explicados en su cabalidad por los modos de determinación mencionados anteriormente. La escisión representada por dos tradiciones culturales ponen en contacto dos sistemas culturales en gran medida diferentes. La población no-indígena pretende aculturar a las comunidades nativas a través de procesos de sojuzgamiento económico y político. Mientras tanto, estas comunidades nativas esgrimen como su más fuerte argumento las creencias religiosas. Por tanto, los modos de determinación de "¡Siéntate, Teófilo!" apuntan a mantener una situación de conflicto interminable de intolerancia étnica. Ambas comunidades étnicas se sienten agredidas entre ellas mismas. Los marcos epistémicos de ambas étnias sólo se favorecen al interior de sus propias visiones de mundo. Así que los modos de determinación del cuento no dan cuenta de la tolerancia que pudiera existir en base



primeramente a la identificación y aceptación de los sistemas culturales en juego, y en segundo término, en base a las determinantes históricas que nutren la libertad interna de las comunidades indígenas de no apropiarse de la escritura por miedo a causar el enojo de Dios. Por tanto, los modos de indeterminación en el cuento apuntan a la identificación de los sistemas culturales que entran en contacto entre dos etnias, y las posibles consecuencias negativas de la intolerancia racial que afecta la convivencia y la aculturación.

#### 4.6 ARRIBA DEL MEZQUITE

"Arriba del mezquite" es la persecución tras de una adúltera que abandona su familia. Pascual, ciego por accidente, obliga a su hijo Ramón, narrador del cuento, que lo acompañe para encontrar a la adúltera. Aunque al principio el objetivo de la persecución es matar a la esposa de Pascual y madre de Ramón, el cuento empieza a mostrar variaciones en el estado emocional de Ramón. En el fondo, Ramón no quiere matar a su madre. Considera, por razones explícitas en el cuento, que su madre tuvo suficiente justificación en haber abandonado a Pascual. Desde el brazo de un mezquite, Ramón descubre a su madre en compañía de Facundo, con quien se escapa. Ramón y su padre se acercan a ellos y a pesar que los sorprenden y los tienen a boca de

jarro con el rifle que llevaban para matarla, Ramón deja huir a su madre y Facundo, y suelta a su padre, Pascual, a la suerte que le toque, ciego y sin ayuda de su hijo. Junto a una barranca, Pascual empieza a trastabillar por su ceguera física, y la emocional que le ha causado su hijo Ramón al haber dejado escapar a la adúltera con su acompañante. Finalmente, Pascual cae en la barranca y muere, no sin que antes Ramón clave una cruz a la memoria de aquél.

La situación del cuento es una persecución que muestra el dilema de la pertinencia de castigo por abandono de hogar, que el narrador y su interlocutor argüyen durante el cuento. Considerada esta situación como un drama social en la terminología de Turner, el abandono del hogar por parte de la madre del protagonista se constituye como la ruptura que inaugura el drama social mismo. De esta afirmación se deduce que la situación anterior debe albergar las razones de tal abandono, como más adelante se prueba en el cuento mismo, así como el consecuente adulterio que se deduce de la compañía con quien se escapa la madre de Ramón. Por tanto, la ruptura de este drama social constituye una violación a una norma de moralidad, ya que la mujer no debe abandonar a su familia, no importando el tipo de vida que la familia misma incluya en su interior.

La crisis que deviene de la ruptura de esta violación de una norma de moralidad alcanza a todos los personajes que aparecen en el cuento, ya sea explícita o implícitamente. Debido a lo literalmente público del suceso, se crean dos grandes esferas que albergan los intereses de todos los personajes del cuento. Por un lado, la perspectiva de Pascual, el marido abandonado, atrae a la mayoría de los personajes, de los cuales se infiere que el abandono de hogar debe ser castigado por atentar contra la reputación del hombre: "¡Anda, apúrate, camina más aprisa! ¡Yo tengo que llevarla muerta al pueblo! Quiero que todos vean lo que hago yo con esa cualquiera (p. 64)". Así Pascual apura a su hijo en la persecución. Por otro lado, Ramón es el otro polo del dilema acerca del castigo. Ramón, aunque parte de la misma actitud que los personajes que rodean la actitud de su padre, evidencia progresivamente un cambio de postura que lo ubica en la posición opuesta a la de su padre. Tal posición parte de una perspectiva menos pública, una posición que considera más los intereses del individuo que la reputación que pueda tener este individuo mismo en el interior de una comunidad. La crisis plantea así una problemática entre los intereses públicos y los privados de los personajes del cuento.

La estrategia que implementa el drama social de "Arriba del mezquite" para reparar la crisis que presenta el cuento

es la persecución de la que abandona el hogar con el objetivo de matarla, de tal manera que redima la reputación manchada de Pascual. Tal estrategia reparadora conlleva un mecanismo legislativo-judicial que parece gobernar el comportamiento de los integrantes de la comunidad que se infiere del contexto general del cuento. Aunque no están instituidos como tales, se infiere del cuento que hay acuerdos de condenar el abandono de hogar y el adulterio, y sus consiguientes castigos ante tales faltas sociales, como si tales acuerdos fueran sistemas culturales que legislan la vida social de la comunidad que se infiere del cuento. Así que la reputación mancillada por abandono de hogar debe ser lavada con la muerte de la culpable. Esta costumbre legislativa-judicial avala la persecución y su objetivo. Por consiguiente, aunque Ramón se hubiera opuesto a acompañar a su padre, la legalidad del castigo a implementar se impone sobre los intereses del individuo. Así, Ramón acompaña a su padre en la persecución de la esposa de éste. La persecución no se presenta como homogénea en su objetivo. Aunque al principio el objetivo parece ser el mismo, el desarrollo del cuento conlleva un progresivo develamiento en el objetivo del narrador del cuento. Los primeros indicios de esta división de intereses los explicitan las palabras mismas de padre e hijo con respecto a la decisión de matar a la que abandonó el hogar. En el padre, la decisión de matar

a su esposa nunca decrece, pero en el hijo, la duda aparece en él desde el inicio de la persecución. A partir de esta expresa duda, Ramón aduce en repetidas ocasiones que la huida de su madre tiene para ella misma razones de peso existencial ya que la vida que llevaba con Pascual apuntaba a vivir sojuzgada y sin amor:

"Me acuerdo como se agachaba ella sobre el petate para estarlo curando y cómo él se le quitaba a patadas, diciéndole cosas que me entraban para dolerme muy dentro. Mi madre se estaba calladita y seguía curándolo todos los días. A veces, yo me quería poner bravo con él, pero ella me sacaba del jacal. Nos estábamos afuera hasta que a él se le ofrecía algo y comenzaba a llamarnos a gritos. Pero eso de maltratarla era desde antes de la enfermedad, era desde siempre (p. 64)".

Por otro lado, la dudas que Ramón tiene de matar a su propia madre parten de razones emocionales y vitales, las cuales no puede él expresar en ideas. Sin embargo, estas razones de Ramón no son suficientes para convencer a su padre, quien cree que la razón principal que causó la huida de su esposa no fue el maltrato que recibía de él, sino de la mala sangre que la inculpa, por haber abandonado su hogar: "No, no se fue por eso. Es por su mala sangre, por mala mujer que es (p. 65)". Esta lógica de pensamiento deja entrever el rol que desempeñan los sexos que constituyen la familia en "Arriba del mezquite". Finalmente, el develamiento de los no explícitos intereses del narrador en el drama del cuento culminan cuando decide no matar a su madre y su acompañante.

Este suceso cierra el proceso reparador del drama social y abre la fase que prosigue a la estrategia reparadora del drama. El no haber convergido con los intereses de Pascual, que de alguna manera encarna los intereses de la mayoría de los personajes del cuento, es la prueba que aleja el resultado de la persecución de una reintegración del drama a su status esperado. La persecución busca el castigo de la perseguida. Sin embargo, la falta de tal castigo posibilita la fase de reconocimiento de la crisis del drama de "Arriba del mezquite". Los 'instintos' de Ramón se sobreponen a los intereses de justicia pública de Pascual.

De las fases del drama social de "Arriba del mezquite" se pueden articular las estructuras experienciales que constituyen los modos de determinación del cuento. La mayoría de ellos giran alrededor de los aspectos de la vida pública y la privada. La razón misma de la persecución apunta al peso de la normatividad del comportamiento social de los integrantes de una familia en el seno de una comunidad. La ausencia de noticias de la desaparición de la esposa de Pascual, mantenía una cierta indiferencia de éste. Muchos pensaron que ella había decidido dejarse ir por el Puente de los Muertos, a donde muchos iban a suicidarse. Esto lo pensaba mucha gente del pueblo, entre ellos Ramón, quien consideró una determinación lógica a causa del conocido maltrato que Pascual le daba a su mujer. Sin

embargo, la indiferencia cambió a venganza cuando por Eladio, un amigo de Pascual, supo éste que su esposa lo había abandonado yéndose con Facundo. El ingrediente social convirtió la ausencia en afrenta, la cual pedía castigo, por razones de convenciones sociales. Así, el modo de determinación que sustenta el argumento de "Arriba del mezquite" es el castigo público que deben recibir las mujeres adúlteras que abandonan a sus maridos. De este modo de determinación también se desprenden los roles de pareja que presenta el cuento. Por un lado, la pareja en cuanto tal cede las obligaciones de una familia a la mujer. La abnegación es una de las virtudes de la mujer de esta pareja. Mientras tanto, el hombre asume los derechos de la vida familiar, a tal grado que se permite la violencia sin remordimiento de conciencia. Así lo explicita Pascual mismo cuando aduce la mala sangre de su esposa como la razón principal de su ausencia, y no el maltrato que le daba: "¿Y qué que le pegara? De todos modos yo la quería (p. 65)". Para él el maltrato no era razón suficiente para enrarecer el amor y cariño que decía profesarle a su esposa. Por otro lado, la pareja en tanto padres de familia pugna por la autoridad paternal, lo cual se traduce en obediencia filial. La voz maternal se reduce a eludir problemas con la autoridad paternal.

Desde el punto de vista de Ramón, el hijo, las estructuras experienciales que norman su comportamiento son básicamente la obediencia no sólo a los padres, sino también a las estructuras culturales que la comunidad valida en cuanto tales. No obstante las vacilaciones en cuanto querer matar a su madre, Ramón obedece a su padre no sólo por razones de jerarquía en la familia, sino también por la lástima que le profesaba desde que se había quedado ciego y abandonado por su esposa. Así, esta lástima trae a colación los aspectos religiosos que emanan del cuento, los cuales se refieren más a las estructuras normativas de comportamiento que a los aspectos de introspección a que obligan generalmente los aspectos religiosos. Sin embargo, esta consideración por su padre se revierte, ya que el protagonista del cuento no sintió lástima en ningún momento por las condiciones físicas de su padre durante la persecución, en la cual se le presenta el dilema de favorecer los intereses de su padre o los deseos de supervivencia de su madre. Incluso, el mismo protagonista no experimentó incomodidad de que estas condiciones físicas se agravaran un poco. Lo que sí le causaba lástima al narrador era que su padre fuera a morir durante la persecución en el llano y no tener al menos una cruz que evidenciara su presencia entre los muertos. La preocupación de Ramón es básicamente contextual, ya que se siente



obligado por la normatividad de las estructuras religiosas a sembrar una cruz a la cabeza de la tumba de su padre, pero por otro lado, siente la verdadera necesidad de encomendarse a Dios, antes de tener noticias de su madre, y suponerla muerta en el Puente de los Muertos. Esto prueba cómo la actitud de Ramón durante la persecución no deja de considerar ambas posturas del dilema que va enfrentando. Esto último viene a ser el soporte de la actitud de Ramón ante la situación crítica que enfrenta cuando alcanzan a su madre y Facundo. En este momento, Ramón tiene la posibilidad de cumplir los deseos de venganza de su padre que quiere matar a su esposa. No obstante la normatividad del comportamiento que le debe a su padre, Ramón siente la fuerza opuesta a esa normatividad paternal. Decide no matar a su madre, y dejar que el destino de sus dos padres corra la suerte que les depare la providencia, sin que intervenga Ramón para nada. Las dos estructuras experienciales que conforman la existencia de Ramón incluyen la normatividad de la autoridad paternal y la compasión que le debe a la vida de su madre. Los modos de determinación de estas estructuras experienciales dejan el proceso de la vida al desarrollo de su propia dinámica. Sin embargo, existe un dispositivo en el comportamiento de Ramón que no está determinado por las estructuras experienciales antes mencionadas.

Los modos de indeterminación vienen a ser el marco en los cuales el dispositivo en el comportamiento de Ramón tiene lugar. Básicamente, este dispositivo se refiere a la preponderancia de la supervivencia sobre las estructuras culturales que constriñen el comportamiento de los personajes en el cuento. El protagonista y narrador del cuento finalmente decide el destino de los intereses de venganza que encarna Pascual. Al momento que decide no matar a su madre, Ramón suelta a su padre junto al Puente de los Muertos, sin ayudarlo a evitar que caiga en la barranca y muera:

"yo lo ví cuando tropezó con una de las cruces y se quedó tirado, con medio cuerpo metido en la barranca. No fui a levantarlo. El quería agarrarse de algo, pero no encontraba más que tierra que se le deshacía en los dedos. Se agarró a una piedra y cuando se andaba sopesando, la piedra se le quedó en las manos y fue a dar con él al fondo de la barranca (p. 68)".

Este suceso dentro de un contexto familiar normal puede entenderse como un acto de crueldad. Sin embargo, las características del cuento favorecen la postura de Ramón hacia lo vital. Dejar morir a su padre no es crueldad, sino justicia en el seno de una familia en la que el pan de cada día era el maltrato a la mujer.

Si bien es cierto que la normatividad del comportamiento de Ramón al no matar a su madre apunta a preponderar los instintos de supervivencia sobre las

estructuras culturales y tradicionales, también es cierto que la 'crueldad' puesta en escena en la caída de Pascual muestra la voluntad de Ramón de abogar explícitamente por la vida que se escapa por las estructuras que canalizan el discurrir de este fluir de la vida social. Textualmente, la inclinación de Ramón en su decisión se explica al observar que las condiciones pragmáticas de sus dos padres no son paralelas. El desenlace del cuento muestra la desventaja que tiene la ceguera de Pascual con respecto a su esposa, quien deja de tener un rifle que le apunte.

#### 4.7 LA OLLA DE LOS REMEDIOS

"La olla de los remedios" es la exposición de las prácticas inhumanas de la curandería local. El narrador, Cleto, y su esposa María deciden acudir a la curandera del pueblo, Agustina, para que les alivie a su hijo Toño. En un principio, Agustina afirma que las manchas negras que tiene en los dedos su ahijado Toño no es una enfermedad, sino solamente mugre. No obstante, recibe por la consulta el pago de dos gallinas que anticipadamente Cleto lleva, ya que sabe que sin paga el remedio no surte su efecto. Ante el fracaso del remedio, Cleto le reclama a su comadre las gallinas, pero termina aceptando pagarle un borrego para que le alivie a Toño, quien cada vez está más enfermo. Nuevamente, la incapacidad en el diagnóstico confina a la

curandera a aducir causas éticas como las responsables de la enfermedad de su ahijado, y no propiamente somáticas. Finalmente, Cleto, a instancias de la curandera misma, va en busca del sacerdote del pueblo para que le salve el alma a su hijo, cuya suerte ya está en manos de Dios, según Agustina. Al regreso, Cleto encuentra muerto a su hijo, y en su impotencia, arroja las ollas de los remedios a la cabeza de la curandera, que a no ser por la intervención del cura, hubiese terminado matándola.

La situación que encierra el cuento "La olla de los remedios" es la preocupación por la salud de un hijo. Esta situación desencadena un drama social cuando la enfermedad del hijo, Toño, se agrava. Esta complicación de la salud de Toño viene a ser la ruptura del drama social. En este caso, se opera una violación a una norma de comportamiento moral. La indolencia y la desconfianza favorecen la tardía decisión de solicitar ayuda solamente de la curandería local. Mientras no hubo dolor, el mal de la enfermedad no era real. Por ende, la preocupación no estaba justificada. Hasta que el dolor aparece, la preocupación asoma y obliga a una decisión que viene a ser resultado de un dilema entre la medicina occidental y los remedios de la curandería local. Por consiguiente, la ruptura conduce a una crisis que alcanza principalmente a los padres de Toño y la curandera,

pero que indirectamente inmiscuye al cura del pueblo y a don Jaime, el patrón de la hacienda donde trabaja Cleto.

La crisis del cuento temporalmente divide en ocasiones a Cleto y María en dos posturas encontradas. María, la más preocupada, considera que la mejor salida a la enfermedad de Toño es acudir al doctor de un pueblo vecino. Por su parte, Cleto defiende su postura aduciendo la suerte de su hermano Chon, a quien la medicina occidental no pudo curar. De esto deducen que además de costosa, este tipo de medicina no siempre garantiza la salud del enfermo. Finalmente, no obstante que don Jaime les alerta de los peligros de la curandería local, los padres de Toño coinciden en que la curandera es la más indicada en aliviar a Toño, aduciendo para tal postura una serie de casos particulares de éxito curanderil.

Ahora bien, la única salida que encuentran Cleto y María para recuperar la salud de su hijo es la curandera Agustina. Esta decisión viene a constituir la fase reparadora del drama social del cuento. Los servicios de la curandera se presentan como la solución más viable para los problemas de salud que del contexto general del cuento se puede inferir. No obstante esta decisión, el peso del pago por los servicios de la curandera hacen dudar y, al mismo tiempo, afirmar su confianza en este tipo de servicios. Por un lado, la duda surge de considerar el pago por los

servicios de la curandera como una carga para el presupuesto familiar, ya que las condiciones socioeconómicas de la familia de Cleto son muy raquíticas, y de considerar además que el pago por los servicios de Agustina no corresponden a la calidad de los remedios. Por otro lado, la confianza renace cuando se aducen más casos de éxito con la curandera, que los que ofrece la medicina occidental. Así pues, duda y confianza son los dos polos a los que se inclinan los intereses de Cleto y María.

La fase reparadora de "La olla de los remedios" semeja hasta cierto punto la estructura de los procesos rituales de la práctica médica occidental. La estructura de esta práctica empieza con una primera aproximación al problema de la enfermedad. Tal aproximación evidentemente causa honorarios. En segundo término, la falla de la primera aproximación pide un estudio más a fondo con la ayuda de información más genérica acerca de la historia clínica de los padres. Finalmente, la imposibilidad de solucionar el problema, obliga remitir el caso a la instancia divina, cuando dice Agustina: "Creo que Dios se lo anda queriendo llevar. ... Corre por el señor cura...mientras yo me quedo haciéndole una limpia, a ver si acaso le quita Dios el castigo (p. 78)".

Todo este proceso anteriormente mencionado sólo contempla la formalidad del procesos ritual. Las

estructuras que rigen el comportamiento de los participantes del ritual sólo contemplan la formalidad del mismo, pero no dan cuenta de la cabalidad del proceso. El seguimiento de la formalidad no incluye necesariamente las particularidades de la enfermedad, ni su posible solución, por ende. Así pues, la consecuencia más lógica de la fase reparadora del drama social de "La olla de los remedios" viene a ser el fracaso. Agustina, la curandera, no logra, ni parece intentarlo, descubrir la causa de la enfermedad de Toño. El interés de ella parece estar más centrado en la formalidad del proceso ritual que de los aspectos particulares del proceso mismo. Por tanto, si se acepta que la enfermedad que ataca a Toño es gangrena, la consecuencia más inmediata ante el fracaso de su diagnóstico es la muerte del paciente. Esta situación viene a ser la fase final del drama del cuento. En lugar de esperar que se opere un proceso de reintegración del paciente a la vida, lo que se presenta es el reconocimiento de una realidad que denuncia la limitación de la formalidad en las prácticas médicas, que muy bien pudieran ser las occidentales o las tradicionales de curandería. La muerte de Toño es el punto álgido de todo el desarrollo del drama social de "La olla de los remedios".

Las estructuras experienciales que van a canalizar el comportamiento de los personajes del cuento giran primordialmente alrededor del proceso ritual de las

prácticas médicas. El modo de determinación más relevante en el cuento es el que enfrenta las dos prácticas médicas de las comunidades indígenas y no-indígenas. Tradicionalmente, la curandería es una práctica médica que utilizan las comunidades indígenas. Principalmente, se considera que la razón que sostiene esta práctica es la fe que los integrantes de una comunidad determinada depositan en ella, ya que constituye uno de sus sistemas culturales. Por otro lado, la práctica médica occidental, característica de las comunidades no-indígenas, generalmente basa su reputación en los resultados que obtiene. Sin embargo, "La olla de los remedios" presenta ambas prácticas en terrenos que comúnmente no les corresponde. El protagonista explicita que la desconfianza que siente hacia la medicina occidental se debe a la falta de resultados exitosos: "Y esos doctores del pueblo, después de todo, no les tenía mucha fe desde que mi hermano Chon fue hasta allá dizque a curarse (p. 73)". En cambio, su decisión de acudir a la curandería no está menos determinada por sus buenos resultados que por la fe que los integrantes de una comunidad depositan en sus sistemas culturales, en este caso, sus mecanismos de curación: "Y la comadre Agustina, con todo, había sanado a muchos. Allí estaba mi primo Manuel...mi cuñado Timoteo y a su hijo Martín (p. 73)".



Pareciera oportuno afirmar que las prácticas médicas de ambas comunidades comparten o las hacen compartir ciertos mecanismos de funcionamiento en su ejecución. Un aspecto que favorece esta afirmación es la fe y la confianza que ambas prácticas depositan en el proceso epistémico de ensayo y error. Por ejemplo, Agustina la curandera sigue un plan de posibilidades para diagnosticar la enfermedad de su ahijado Toño. Este plan contempla desde factores casuales como la mugre en los dedos de Toño, hasta causas éticas como los responsables de la enfermedad.

Un epifenómeno de la práctica médica en cuestión es la característica comercialización inhumana de dicha práctica. Si bien es cierto que los resultados obtenidos por la curandera, y los que se conocen en el campo de la medicina occidental, muestran la falibilidad de tal práctica, el desarrollo de ésta no se inmuta por la calidad de los resultados obtenidos. En una comunidad que se espera ligada por relaciones de parentesco, se presenta como ilógico que la curandera no muestre ningún indicio de compasión ante Toño, su ahijado. Este epifenómeno de las prácticas médicas muestra cómo la comercialización de tales prácticas en el campo de la medicina occidental pudieran haber aculturado las prácticas médicas tradicionales de comunidades indígenas.

Las estructuras experienciales que configuran los modos de determinación antes mencionados crean una concepción mixta, se podría decir, de las prácticas médicas. Estas encarnan el esfuerzo que el proceso epistémico de ensayo y error conlleva en su funcionamiento. También, la comercialización de ellas sugiere la importancia que tiene el proceso formal en el funcionamiento de las mismas. Por último, el fracaso en ciertos casos convierte a las prácticas médicas en procesos falibles contra las enfermedades en general. Por consiguiente, la concepción aculturada que de estas estructuras experienciales se desprende, solamente da cuenta de los procesos epistémicos ya instituidos, formalizados. Los modos de determinación de "La olla de los remedios" prioriza la formalidad de la práctica médica que se basa en resultados azarosos. Por tanto, aunque las prácticas médicas del cuento evidencien falibilidad en sus resultados, no es aceptada como principio en su funcionamiento global. De aquí que estos modos de determinación alberguen facetas del mismo proceso que no estén contempladas o determinadas.

Estas otras facetas o modos de indeterminación muestran la parte de la realidad que no es contemplada explícitamente por las estructuras experienciales que gobiernan el comportamiento de los personajes de "La olla de los remedios". Primeramente, las prácticas médicas aculturadas

muestran falibilidad en los resultados, por lo que la garantía de la salud no entra como estructura experiencial de los modos de determinación, sino como una indeterminación que responde a la infalibilidad del proceso global de las prácticas médicas. Por consiguiente, se rompe la comunicación entre la promesa de la formalidad de las prácticas médicas y los resultados obtenidos por las prácticas mismas. Esta incomunicación no está determinada por las estructuras experienciales del cuento. La razón principal de esta incomunicación radica en que los modos de determinación del cuento priorizan la formalidad de las prácticas médicas, mientras que la incomunicación misma apunta a la existencia de otra esfera de la realidad que no es explicada por la formalidad solamente. Hay aspectos humanos que se escapan a la formalidad de las prácticas médicas. El resultado de uno de ellos es el que nutre la impotencia de Cleto cuando intenta matar a la curandera por no haber podido curar a su hijo Toño. Se opera una fe en la "ciencia" médica, y en general, que es traicionada por aspectos vitales que se albergan en los límites de estas estructuras experienciales de los modos de determinación que se yerguen como rectoras del comportamiento total de los participantes de tales prácticas.

#### 4.8 LLANO GRANDE

"Llano grande" es la narración de una adolescente de quince años acerca de sus experiencias vitales en el transcurso del éxodo y regreso a Las Bocas que obligadamente hacen ella y su madre. Damián, el padre de la adolescente, deja muchas deudas impagables a su muerte, por lo cual su esposa e hija deben dejar el jacal que habitaban para que lo ocupe otro pescador que sea más productivo. En un contexto de extrema pobreza, las dos mujeres emprenden el éxodo, arrastrando consigo la esposa de Damián la enfermedad que obtuvo mientras cuidaba la agonía de su marido. A la mitad del éxodo, en medio del llano grande, la madre de la narradora muere y ésta regresa para enterrar a su madre. Finalmente, el dueño de la pesquera, instado por los demás pescadores, acepta dejarle a Meche, la narradora adolescente, el jacal que antes ocupara en compañía de su familia.

Básicamente, la estructura del cuento "Llano grande" muestra el éxodo y el regreso al lugar desde el cual se emprende la salida, Las Bocas. Inicialmente, la causa primera que irrumpe el drama social del cuento es la improductividad de Damián, el padre de Meche. Aquí se produce una violación a una norma de comportamiento. Se sabe que Damián es un pescador que trabaja para un patrón quien le tiene prestado un jacal en el que vive con su

familia. La obligación de Damián es pescar camarón. Sin embargo, las deudas que éste ha contraído lo obligan junto a su familia a tomar la decisión de salir de Las Bocas, cosa que éste no puede hacer ya que muere antes de realizar el éxodo. Independientemente de las razones por las cuales Damián había adquirido tantas deudas con su patrón, Damián viola la regla de comportamiento laboral. Le habían confiscado la canoa para ir a pescar, por lo que su productividad en la pesca era prácticamente nula.

A pesar de la muerte de Damián, la crisis de la ruptura del drama social del cuento alcanza a la familia de la narradora. Esta y su madre tienen que abandonar el jacal que habitan para que lo habite otro pescador que sí tiene canoa:

"De regreso del camposanto fue que nos mandaron decir que nos fuéramos del jacal, porque ese mismo día se venía a vivir allí uno de Yavaros, muy mentado porque tenía canoa grande, dicen que la más grande de todas (p. 82)".

Así pues, la condición para habitar el jacal es la productividad en la pesca. Por tanto, la única salida que se ofrece para evitar la consumación de la crisis es el éxodo. El éxodo se convierte así en la fase reparadora del drama social de "Llano grande".

Dentro de los procesos reparadores de los dramas sociales, el éxodo puede entenderse como un proceso ritual. En éste, los participantes se desprenden de la realidad que

los confinaba a vivir bajo los códigos sociales de una comunidad. El inicio del cuento es la imagen que mejor describe el tipo de realidad de la cual se desprende la narradora:

"El mismo día que enterramos a Damián mi padre, nos tuvimos que ir de Las Bocas. Allí había nacido yo, en ese jacal medio empinado puesto muy cerca del mar, tanto que a veces hasta mi petate llegaba la última orillita de la marea. Se metía por debajo de la puerta como un trapo doblado y después, se deshilachaba por todo el piso, se enroscaba alrededor de las patas de la mesa y, ya para llegar a mi tendido, se daba maña para alisarse como esas telas de seda, tiesas de tan nuevecitas, y así entraba debajo de mi petate y volvía a salir en gotitas que me rodaban por todo el cuerpo. Quince años llevaba yo durmiendo sobre la marea... (p. 81)".

Todas las actividades que se enlazaran con momentos vitales de alegría y compañía constituyen la realidad de Meche. Durante el éxodo, Meche y su madre incursionan en el llano grande, espacio que representa la intemporalidad y la soledad para la narradora. Las condiciones físicas del llano se imponen como si fueran las reglas que rigieran el comportamiento en los participantes del ritual del éxodo.

Se pueden mencionar un par de aspectos que hacen diferenciar los dos espacios en los cuales se mueve la historia del cuento. Un primer aspecto que diferencia los dos espacios es el tiempo. En el llano el tiempo es largo, mientras que en el pueblo de Las Bocas, Meche no sentía el tiempo. Había vivido quince años en ese lugar sin que

sintiera el peso de la pobreza, mientras que en un momento el tiempo en el llano se hace eterno:

"A mí se me hacía que el rengo volaba, de tan pronto que dejamos atrás los jacales y ya sin ver la marea ni tan siquiera oír el ruido de las olas, se me figuraba que llevábamos años. Sólo el viento seguía acompañándonos, moviendo las ramas y empujando la carreta (p. 84)".

Otro aspecto lo muestra la ausencia de viento, la cual convierte al llano en un silencio pesado:

"La brecha se iba haciendo cada vez más ancha y la tierra menos blanda. El viento había regresado al mar y nada se movía en el llano. ... El silencio del llano era pesado, le caía a uno encima y se iba apretando, como la tierra alrededor de los muertos (p. 85)".

Este peso no permite pensar más a Meche, quien buscaba en sus alrededores materia para pasar el tiempo de su viaje: "Por eso ya no pude pensar ni acordarme de nada y me quedé mirando cómo movía sus patas el rengo. En eso me entretuve hasta que volvió a anochecer (p. 85)". Así pues, la eternidad del tiempo y la soledad del llano determinan el comportamiento de Meche. Estas condiciones físicas del llano crean un estado de ánimo en la narradora que se contrapone al estado de ánimo que respiraba en Las Bocas. Por tanto, si se concibe el éxodo a través de llano como una especie de proceso ritual, entonces es necesario aducir que las expectativas del proceso como tal son la conservación de las costumbres, creencias, e ideas entre otras, que no pueden ser sostenidas en el lugar de partida del éxodo. El

éxodo más paradigmático que se conoce es el que realiza Moisés, con el fin de salvaguardar sus creencias y tradiciones. En el caso de "Llano grande", el objetivo es similar. La familia de Meche va en busca de mejores condiciones de vida que les permitan crear un habitat similar al que tenían antes de salir de Las Bocas. Sin embargo, el contacto con el llano modifica la visión de mundo de Meche, y no le permite completar el viaje y mantener los objetivos con los cuales partieron. Una de las razones que impiden se complete el viaje es la muerte de la madre de Meche. Esta situación obliga a ésta a regresar a Las Bocas. Así pues, el regreso del éxodo aparece como la resolución de la fase reparadora del drama social del cuento. En términos del proceso ritual, las reglas que canalizan el comportamiento de sus participantes han preponderado sobre los objetivos de los participantes mismos. En el caso de "Llano grande" las razones de esta preponderancia son de sentido común y supervivencia. Meche no tenía otra opción que regresar a Las Bocas a enterrar a su madre. No conocía otro lugar. Por tanto, se puede decir que las condiciones físicas del mundo han modificado la visión de mundo de la narradora a tal grado que su reintegración al poblado Las Bocas no recupera su antiguo status vital. Es cierto que los habitantes del poblado cobijan a Meche y la presión de éstos insta al patrón a



dejarle el jacal a la joven, a pesar de que va en contra de las condiciones de producción de la pesca de la región. Pero la realidad de Meche ya no es igual. La alegría que enmarca su vida en el jacal antes del éxodo se convierte en miedo. El silencio y la tristeza ahora forman parte de su vida diaria. La soledad es ahora su compañera. Así pues, no está muy claro que la reintegración que Meche hace a su regreso a Las Bocas es verdaderamente tal. Es lógico pensar también que su regreso sea el reconocimiento del fracaso del éxodo o de la modificación de la visión de mundo.

Por otro lado, las estructuras experienciales que canalizan el comportamiento de los personajes en el cuento obedecen hasta cierto punto las leyes de las condiciones de producción en las labores de la venta de mano de obra. En este tenor de cosas, no es ilógico pensar que el desalojo que sufren la familia de la narradora se deba a la poca utilidad que Damián brinda al patrón en la pesca de camarón. En este sentido, las leyes socioeconómicas de las condiciones de producción son las que preponderan sobre cualquier otra ley o costumbre de la comunidad. Estas mismas leyes son las que impiden que alguna de las otras familias de los jacales vecinos al de Meche asuman la responsabilidad de ofrecerle habitación y hacerse cargo de ella. Las condiciones socioeconómicas vienen a determinar las relaciones personales de los integrantes de la comunidad

de Las Bocas. Como consecuencia de este modo de determinación está la inevitabilidad del desalojo y del éxodo. Por un lado, la poca productividad y las muchas deudas de Damián provocan el desalojo del jacal; por el otro, las condiciones de pobreza de los demás integrantes de la comunidad de Las Bocas, impiden que Meche y su madre opten por el éxodo.

Otro modo de determinación del cuento es el sentimiento de compasión que muestran los personajes. Incluso el mismo patrón acepta dejar a Meche en el jacal que iba a ocupar el pescador que sustituiría a Damián. Si bien es cierto que lo hace a instancias de los demás pescadores, esta presión no habría sido suficiente como para tomar la decisión de negarle abrigo. Por esta razón, la actitud del patrón se acerca más a la compasión que a los intereses económicos de su negocio de pesca. Por su parte, el resto de los personajes del cuento ayudan a Meche con comida y alguna vestimenta, favores que ella paga ayudándoles en lo que puede cuando se presentan las faenas de la pesca. La condición indefensa y de debilidad de Meche le granjean la compasión de todos los que le rodean. Una compasión, por supuesto, determinada por las condiciones de pobreza de los habitantes de Las Bocas.

Sin embargo, estas estructuras experienciales de los modos de determinación del cuento no copan en su cabalidad

las consecuencias del éxodo y regreso de Meche. Estos aspectos indeterminados en la lógica general del comportamiento de los personajes apuntan a preponderar los cambios espirituales que Meche experimentó durante su travesía por el llano. Uno de los principales signos vitales que la narradora pierde es la inocencia espiritual con respecto a la vida. Antes del éxodo, la vida era justa, a pesar de su pobreza. La narradora era feliz. La presencia de todo lo que le rodeaba era justificada dentro de su visión de mundo: "..en este jacal nuestro donde todos nos cobijábamos: Damián mi padre y mi madre y yo, el viento, la marea, el Hoción y el difunto Matías (p. 82)". Se operaba un proceso de comunión entre ella y su habitat, a la manera como se entiende que la comunicación religiosa se lleva a cabo. Sin embargo, después de su pasaje por el llano grande, su vida alberga un vacío metafísico. La comunicación que tenía con el mundo ha dejado de existir. El miedo del llano ahora ocupa el lugar de la alegría de Las Bocas antes del éxodo. Por tanto, la compasión que los personajes muestran a Meche no es suficiente aliciente para la situación de miedo que está viviendo. La compasión que le expresan sólo resuelve sus condiciones materiales de subsistencia, pero no copa el drama espiritual que el llano causó a Meche. El miedo y la soledad en que vive Meche son aspectos del cuento que no son determinados por las

estructuras experienciales tanto en su aspecto paradigmático como en su aspecto particular.

#### 4.9 LA HISTORIA DE TATAN

"La historia de Tatán" es la historia de un amor imposible. Tatán, narrador del cuento, lleva diez años esperando una carta que Isabel, su esperado amor, le prometió le mandaría. Rodeado de miedo últimamente, Tatán transita en el dilema de eludir el temor de dormir solo en el jacal, o soportar el miedo que una vieja fantasma le ha producido las últimas tres noches por fuera de su jacal. Finalmente, a instancias de su primo Toribio, Tatán decide hablarle a la vieja, y saber la causa de sus nocturnas apariciones. Lo único que la vieja fantasma quiere es que Tatán le lea una carta. Pero éste le responde que no sabe leer, pero intuye que es la carta que ha estado esperando durante los últimos diez años. Por consiguiente, Tatán decide leer la carta de la cual intuye el contenido. Sin embargo, al intentar leerla la vieja se la arrebató y la arroja al rescoldo de una menguante fogata, pero le dice lo que en ella estaba escrito. Le asegura que es la carta que ha estado esperando de Isabel, y que en ella decía lo que está escrito en toda la tierra que hay desde su jacal hasta los Ebanos, el lugar donde Isabel se despidió de Tatán,

mientras éste le gritaba que no se fuera, que no lo dejara. Con la desaparición de la vieja se va la esperanza de Tatán.

La situación del cuento es la espera que Tatán mantiene con la ilusión de volver a ver a su amada Isabel. Esta situación es irrumpida por la aparición de la vieja. Esta, por tanto, será la ruptura que inaugure el drama social de "La historia de Tatán". Esta ruptura alberga en su seno una violación a una norma de comportamiento. Si se parte de que la situación anterior a la aparición de la vieja es la espera de Tatán por espacio de diez años de una carta de Isabel, las palabras de Toribio, primo de Tatán, interpretan la aparición de la vieja como una dilación innecesaria en el marco de comportamiento común de una determinada comunidad. Toribio explicita el significado de la aparición como la corporización de la esperanza de Tatán. Por tanto, la aparición de la vieja, en la fidelidad de Tatán, es una actitud que no sigue el patrón mismo de la esperanza, mucho menos de las estructuras experienciales que canalizan el comportamiento de los personajes de la comunidad que se infiere del contexto general del cuento. Esta lo prueba las palabras de Toribio acerca de la aparición de la vieja: "-- La vieja es un fantasma... así es como se ven los fantasmas, de bulto. Y mientras andes con la tarugada esa de andar esperando la mentada carta, peor te va a pasar. Hasta te puedes quedar pasmado para siempre (p. 90)".

La ruptura del drama social de "La historia de Tatán" extiende su radio de acción el cual sólo incluye la vida del narrador. Pragmáticamente hablando, la aparición de la vieja sólo le acontece a Tatán. De éste se apodera un temor que lo mantiene en el dilema de o eludir la soledad de la noche que lo envuelve en el interior de su jacal, o estar afuera del jacal frente a la aparición de la vieja que le pide que le lea una carta:

"No me gusta estar encerrado, no soporto ese pedacito de noche que entra en el jacal a untar de negro todo lo que es mío. Adentro se pone más espesa, más oscura, como si no fuera a desmancharse nunca. Por eso, cuando todos están en sus casas, yo me quedo afuera, cerca de las brasas...cuando me quedo solo y las brazas empiezan a amansarse con la ceniza, se aparece ella. Se acerca poco a poco y se queda parada, mirándome. Yo tampoco me muevo, ella ame tiene como amarrado con miedo, con ese miedo que yo le tengo (p. 89)".

La justificación de este dilema es el temor a la oscuridad de su jacal y la imposibilidad de leer la carta. No puede permanecer dentro de su jacal, y su analfabetismo aunado a su inmutismo le impiden acceder a la petición de la vieja. Finalmente, Toribio aconseja a Tatán una posible solución al dilema, que para éste se presenta como la única posibilidad de atacar el dilema. Así pues, Tatán accede a seguir el consejo de Toribio de hablarle a la vieja.

El diálogo se presenta entonces como la fase reparadora del drama social del cuento. A través del diálogo con la

vieja, Tatán se entera que la carta que le pedían que leyera era efectivamente la carta que él había estado esperando durante diez años. Por fin llegaban noticias para su penelípica fidelidad. Estas instaban a Tatán no esperar por más tiempo el regreso de Isabel: "--Ella te mandó esa carta, Tatán. Allí te escribió que ya no esperes (p. 93)". El temor de la crisis del drama era resuelto por palabras que flotaban en el aire y estaban escritas en todo el espacio que mediaba desde el jacal de Tatán hasta los Ebanos donde él le pidió a Isabel que no se fuera. Ni su analfabetismo ni el de la vieja fueron impedimento para que la espera de Tatán fuera infructuosa, como se lo había anunciado su primo Toribio.

Durante el diálogo, si se entiende éste como un proceso ritual, los interlocutores canalizan su participación en el mismo bajo dos posturas encontradas que se enfrentan en el mismo sujeto hablante. Después que Tatán decide hablarle a la vieja, hay un momento en que ambos guardan silencio, y Tatán piensa en el momento que se despidió de Isabel y el tiempo que tiene esperando su carta. Entonces su pensamiento es interrumpido por la vieja: "Llevábamos ya mucho rato callados. La vieja estaba muy quietecita, mirando las brasas. Tiembla un poco, como si tuviera frío. De repente, adivinándome el pensamiento, dice: --De eso ya son muchos años, Tatán. Ponte es paz (pp. 92-93)". Por un lado,

Tatán tiene la esperanza de que la carta que trae la vieja sea la carta que espera de Isabel. Por el otro, la vieja adivina la esperanza de Tatán y se adelanta a sus intenciones diciéndole que efectivamente la carta es la que espera, pero que su contenido no es una buena noticia para Tatán. El ritual del diálogo que presenta este apartado del cuento va encaminado a crear una nueva instancia diferente de la instancia de la cual parte Tatán. Aunque no siempre es así en los diálogos, entendido como ritual, su dinámica espera que haya alguna modificación en alguno de los interlocutores, ya sea ésta de conocimiento, de creencia o de sentimiento. Las funciones que puede cumplir el proceso comunicativo puede ser muy variada. Así pues, el diálogo de la vieja y Tatán resulta en un reconocimiento de las afirmaciones de las palabras de la vieja. Aunque Tatán no quiere aceptar el tiempo real de la espera, termina reconociendo que la esperanza que abrigaba del regreso de Isabel, la vieja se la ha llevado. La desilusión de un futuro amor aparece en su horizonte como la luz de la mañana que tanto deseaba se apareciera a su vista durante las noches de temor ante la aparición de la vieja. Tatán mismo le grita a la vieja que se desvanece con el día, que su presencia sólo le ha quitado la esperanza del regreso de Isabel, su amor, ahora imposible. Esta situación ilustra cómo la fase que completa la estrategia reparadora de la



crisis no concibe el drama social de "La historia de Tatán" como una reintegración a la comunidad que veía en las acciones del protagonista un proceder que violaba ciertas reglas de comportamiento al interior de la comunidad. Sin embargo, desde una perspectiva del drama social mismo, el narrador acepta y reconoce que su proceder ha sido inútil. El sufrimiento mostrado en sus gritos a la vieja expresan lo doloroso de la fase de reconocimiento de una nueva situación en el drama social de "La historia de Tatán".

Ahora bien, las estructuras experienciales que van a canalizar el comportamiento de los personajes de "La historia de Tatán" comulgan mucho con las potencialidades del amor y las leyes de funcionamiento de la esperanza y la fidelidad. Como marco más general de estos modos de determinación está la lógica sui generis de las potencialidades del amor. La espera misma de diez años por parte de Tatán es la prueba más evidente de esta lógica. Hay una completa fe en la esperanza, a pesar de muchas razones prácticas que intentan invalidar estas potencialidades. La aparición misma de la vieja es la expresión corporeizada de la esperanza y una manera de poner a prueba su resistencia y funcionamiento. El diálogo entre Tatán y la vieja muestra la resistencia que la esperanza experimenta antes de ser vencida por la realidad de los sucesos.

La esperanza que muestra "La historia de Tatán" es alimentada por la fidelidad que el protagonista ejemplifica al más antiguo estilo de Penélope en la Odisea. En ésta, Penélope espera noticias de la persona de Odiseo, mientras que en "La historia de Tatán" el protagonista espera tan sólo una carta. El tipo de fidelidad segunda es más abstracta que la primera. En la primera la idea del regreso al hogar, al terruño, a los orígenes, obliga al protagonista del poema homérico a un más probable regreso. Por su parte, la fidelidad de Tatán sólo espera noticias de su amada, que se infiere le señalaran un nuevo reencuentro con ella. Esta fidelidad es frágil ya que sólo está construida de palabras, y resistente por constituirse como una abstracción en el mente del protagonista. Por esto, las palabras de la vieja son suficientes para destruir la esperanza de Tatán, que ha resistido durante diez años la espera de una carta.

No obstante estos modos de determinar la lógica del cuento, existen aspectos que no están contemplados por estas estructuras. Por un lado, la fidelidad en el cuento está expresada como un *modus vivendi* de Tatán. Diez años no han sido suficiente tiempo para convencer a Tatán de su inútil esfuerzo. De esto se sigue que la fidelidad no tiene razones para cansarse. El cansancio de la fidelidad no está determinado por las estructuras experienciales del cuento. Su cansancio sólo se concibe como una expresión de las

condiciones adversas que una esperanza frágil de palabras manifiesta la voluntad de Tatán. Más aún, este cansancio se manifiesta por la falta de bidireccionalidad del amor. De todas las estructuras experienciales del cuento no se observa en ningún momento que el amor que manifiesta Tatán tenga su respuesta en Isabel. La expresión cabal del amor debe ser bidireccional. Esta es la razón que mantiene la esperanza de Tatán. El amor fracasa si sólo una parte es la que ama. La fidelidad se hace una visión de esperanza que sólo puede existir si es alimentada por un tipo de amor unidireccional. Esta lógica justifica la aparición de la vieja y la interpretación que se pueda hacer de ella. Por tanto, está indeterminado en las estructuras experienciales del cuento la impredecibilidad del amor, ya que se tiene una fe ciega en la esperanza; y la fidelidad se cansa si este amor solamente es unidireccional.

#### 4.10 EL HUELLERO

"El huellero" es la búsqueda de argumentos para perdonar un adulterio. Ignacio, huellero de oficio, descubre el escondite de un asesino, Juan, mientras seguía las huellas de su esposa, las cuales descubre que salen de su casa hasta el escondite donde se ocultaba Juan. María, esposa de Ignacio, no puede negar que ella ha estado visitando el escondite de Juan. Ignacio, incautado por el

amor que le profesa a María, busca todos los argumentos posibles que puedan ofrecer a María la posibilidad de defenderse del adulterio que aparentemente se le ha descubierto. María no puede aceptar ninguno de ellos, porque acepta que ha incurrido en la falta de adulterio. Ignacio acude a su padre en busca de consejo. Este le insta a que la castigue con la muerte, una de las posibilidades dentro de la comunidad que se infiere del contexto general en que se desarrolla el cuento. Una sustitución de esta condena es cumplir una penitencia, y si sale librada de ella, recibir el perdón. En caso contrario, deberá esperar la muerte si la penitencia no es cumplida como mandan las tradiciones de la comunidad. Aunque María sabe que no ha cumplido con la penitencia, Ignacio quiere aceptar que María la ha cumplido, y por ende, recibido su castigo. Ignacio no quiere matarla porque la ama, y prefiere perdonarla.

La situación que mantiene la tensión del cuento es el deseo de perdonar un adulterio. Después de cometido el pecado, el agraviado busca consejo en sus mayores, los cuales le ofrecen dos posibilidades mediante las cuales la adúltera puede alcanzar el perdón. Por tanto, el drama social de "El huellero" supone que es antecedido por la práctica de un adulterio, ya que no es hasta su descubrimiento que el drama social es irrumpido. Así que la ruptura del drama no es el adulterio mismo, sino el

descubrimiento del mismo. Se opera en esta ruptura del drama no tanto la violación de una norma de comportamiento civil en una comunidad determinada, como la violación de la norma de comportamiento que se refiere a la discreción. Esto conduce a asentar un presupuesto axial que determina el comportamiento de los personajes de "El huellero". En otras palabras, si el adulterio no se descubre, éste puede continuar, ya que no interfiere en las relaciones de pareja. La misma adúltera lamenta la falta descubierta cuando le comenta a su esposo mientras cumple su penitencia:

"--Hubo otras noches, Ignacio, otras noches en que nos quedábamos en el jacal. Tu llegabas siempre a la misma hora y colgabas el rifle en el clavo aquel, cerca de la Virgencita y mientras yo te servía... tú me platicabas del barbecho y de cómo, regresando de las tierras, le habías dado al venado... Así estábamos, esperando las penas y las alegrías que Dios quisiera mandarnos, hasta que vino el lío este de las huellas. Desde entonces la tristeza se me pega más a la tierra y la vergüenza me llena los ojos de alhuates. Desde entonces quieres matarme (p. 101)".

En el caso del cuento, el adulterio es descubierto y constituye la ruptura del drama social cuya crisis inmiscuye a los cónyuges y alcanza al padre de uno de éstos. Esta crisis se presenta dividida en la culpabilidad aceptada de María, por un lado, y por el deseo de Ignacio de buscar justificación y perdón al error de su esposa, y a su vez, eludir el tener que matar a su esposa, por el otro. María acepta que ha incurrido en una falta, pero en lugar de

sentir arrepentimiento, lo que siente es vergüenza. Esta se debe, según las estructuras experienciales del cuento, al hecho de ser descubierta en el adulterio, y de la reputación social que implica ser adúltera. Pero en ningún momento siente miedo, lo que sugiere que ella sabía que si era descubierta le esperaba la muerte. Esto lo prueba a través de todo el cuento. Ella jamás pide perdón por lo que ha hecho, sino que le recuerda a Ignacio en varias ocasiones que debe matarla, ya que es el castigo que merece por su comportamiento de infidelidad. Eusebio, el padre de Ignacio, es el primer consejo que le da cuando le consulta el problema que tiene con su esposa. Incluso, Ignacio mismo instintivamente toma el rifle para matar a su esposa, cuando se entera de la razón de las visitas de su esposa a la mina donde estaba escondido Juan. Sin embargo, Ignacio no opta por la muerte de su esposa sino por una nueva oportunidad que le reclama el amor que le profesa a ella. Ignacio intenta varias razones que eximan a su esposa de su adúltero comportamiento, pero ella no se atreve a mentir. Por tanto, a Ignacio no le queda más remedio que buscar otra voz que decida el dilema que le presenta la falta de su esposa. Es decir, Ignacio no se atreve a matar a su esposa, ni tampoco puede ignorar la verdad que le grita en la cara que su mujer lo ha engañado. Por tanto, Ignacio escucha de su padre Eusebio las dos posibilidades que tiene para resolver el

dilema: "Sólo Dios puede perdonarla, pero si El no la perdona, vas a tener que matarla (p. 99)". Sin embargo, Ignacio se opone a aceptar la opción de matar a su esposa, así que decide por la segunda que es la de poner en penitencia a María, yendo y viniendo de su jacal hasta la mina durante siete días, y si al cabo de ellos un brote de maíz aparece bajo sus huellas, significa que Dios la ha perdonado y no quiere que muera por un pecado en el que no hubo sangre de por medio:

"--En las huellas de los justos retoña el maíz. Es el pecado el que pudre el grano, pero a veces Dios perdona cuando no hay sangre. Si es que es buena de veras y la tierra no está muy enconada por su pecado, puede ser que en siete días se aparezcan las puntas verdes de los tallos (p. 99)".

Así pues, la ejecución de la penitencia viene a convertirse en la fase reparadora del drama social de "El huellero".

La fase reparadora del drama del cuento puede ser concebido como un proceso ritual. Se establece un mecanismo que canaliza el comportamiento de los participantes del ritual, y se espera obtener un resultado determinado desde el principio del proceso mismo. En este caso, la penitencia que debe cumplir María debe ser vigilada por su esposo Ignacio. Las reglas son muy claras. María caminará, descalza y amarrada desde los hombros hasta un poco arriba de las rodillas, desde su jacal hasta la mina donde estaba escondido su amante. Sólo si al cabo de cumplida la

penitencia crece maíz en las huellas que vaya dejando ella en el camino, la penitencia se considerará cabalmente ejecutada. En caso contrario, la muerte le espera a María. El cuento muestra cómo la penitencia no cumple íntegramente con los requisitos que imponen las estructuras que canalizan el comportamiento de los participantes del ritual:

"--¿No vas a matarme? / --No. / --Tienes que matarme. / --Ya no hay para qué. / --Acuérdate de Eusebio tu padre...¿qué vas a decirle? / --Que brotó la plantita en una de tus huellas... / --Eso no es cierto. Vas a tener que matarme (pp. 102-103)".

Se supone que una modificación en la dinámica del ritual es esperada teóricamente. Sin embargo, las modalidades de esta modificación deben seguir manteniendo la estructura base del ritual, o en caso contrario, agregar una nueva posibilidad de funcionamiento al ritual, que en este caso es el de la penitencia. Por tanto, se esperaría, por un lado, que las modificaciones se realizaran en el desarrollo del ritual de la penitencia y no en sus resultados. Por el otro, si las modificaciones ocurren en los resultados, éstos deberán presentar algunos aspectos del ritual de la penitencia como facetas nuevas de su funcionamiento que agreguen información nueva a la ya conocida. En "El huellero", el desarrollo de la penitencia ofrece una nueva modalidad, ya que la modificación se opera en los resultados. Ignacio, el guardián del ritual, contraviene sus resultados al aceptar



el perdón como arma que neutralice la evidencia de los pecados de su esposa. Aunque María no tiene éxito en la ejecución de la penitencia, Ignacio impone sus deseos de perdón, los cuales son alimentados por el inexplicable amor que le profesa a su esposa. De esta manera, los resultados de la penitencia vienen a constituir la fase final del drama social de "El huellero". Este último estadio del drama muestra el reconocimiento de la nueva situación generada en el desarrollo del drama mismo. El perdón es el que impide que la penitencia sea completada cabalmente.

La lógica del comportamiento de los personajes de "El huellero" vendrá a ser el paradigma de las estructuras experienciales que constituyan los modos de determinación del cuento. El primer gran supuesto que atraviesa el cuento, y mantiene la voluntad de Ignacio de no aceptar esta estructura experiencial como la más válida y lógica es el castigo con la muerte para las mujeres que cometen adulterio. Eusebio, el padre de Ignacio, simboliza socialmente esta postura. Es el primer consejo que le da a su hijo cuando éste se entera de la falta de su mujer. Ignacio, incluso, al primer momento de enterarse del adulterio de su esposa, descuelga el rifle que tiene en la pared, como si su obligación de marido agraviado le instara a matar en ese momento a su esposa. Esta, a su vez, también acepta que la muerte es la consecuencia que le espera a su

falta cometida. Varias veces, mientras Ignacio busca argumentos que la eximan de su pecado, y al darse cuenta que no ha cumplido con la penitencia, ella le recuerda que su obligación es matarla.

De la situación anterior se pueden desprender otras estructuras experienciales que canalizan el comportamiento de los personajes del cuento. Primeramente, María acepta su falta, pero no siente miedo que la vaya a matar Ignacio, sino vergüenza de haber sido descubierta. Por tanto, se puede inferir que ella podría haber continuado con el adulterio, si éste no hubiera sido descubierto. Incluso, durante el desarrollo de la penitencia misma, ella sigue pensando en Juan, y la suerte que le espera a éste en el paredón por haber perpetrado un asesinato:

"Me está mirando con la misma mirada de Juan, con esa misma mirada que me arrastró día con día hasta La Aurora, donde yo lo había escondido para que no lo mataran... Dentro de un rato, nomás amaneciendo, van a matar a Juan --viene pensando ella, mientras la pierna vendada se balancea a cada paso golpeándose contra el rifle (p. 102)".

Una segunda estructura experiencial es la jerarquía social mostrada por los personajes. Ignacio busca en su padre Eusebio la ayuda y consejo que necesita para resolver su problema. Esta jerarquía social conlleva el problema de la reputación pública. En la misma lógica bajo la cual María podría haber seguido engañando a su marido, sin que éste se enterara, así también su descubrimiento exige un castigo que

sea proporcionalmente público al peso del engaño. Es tan grande la deshonra del adulterio, que la muerte es su castigo más adecuado. Otra estructura experiencial del cuento es la asunción de que las penitencias deben cumplirse para que puedan pagar por el castigo que se les ha impuesto. "El huellero" aboga por el predominio de lo social sobre lo emocional. Eusebio mismo le sugiere a Ignacio la importancia que tienen las penitencias cumplidas, cuando le repite que sólo si los brotes de maíz crecen en las huellas dejadas por María, entonces significa que Dios la ha perdonado, e Ignacio podrá evitar matarla. Finalmente, se sabe por Ignacio mismo que su deseo de perdonar a María proviene principalmente de la verdad y el arrepentimiento que Ignacio ve en las palabras de María: "No puedo, padre. Hay mucha tristeza en sus ojos...ha hablado con la verdad y después se ha quedado quieta, esperando el disparo. No puedo matarla (pp. 98-99)". Por tanto, Ignacio aduce a su padre el arrepentimiento de María para no matarla. Esto no necesariamente es así, ya que hay pruebas explícitas de que María en su penitencia seguía pensando en Juan. De esto se puede inferir que María no se había arrepentido. Así pues, aunque la lógica de comportamiento de los personajes del cuento es la de perdonar el arrepentimiento, lo contrario se presenta como los aspectos del cuento que no están

determinados por las estructuras experienciales de "El huellero".

Los modos de indeterminación, entonces, vienen a ser los aspectos que funcionan al margen de las estructuras experienciales que canalizan el comportamiento de los personajes del cuento. El primer modo de indeterminación del cuento es la falta de cabalidad en la ejecución de la penitencia. La lógica del cuento espera que el desarrollo de la penitencia culmine en la obediencia de los resultados. Sin embargo, Ignacio no los obedece, y las razones de la misma desobediencia vienen a conformar el sentimiento rector de todo el comportamiento del protagonista. Ignacio está ciego de amor, y es mediante este sentimiento que es capaz de perdonar todo. En este comportamiento de Ignacio, lo social queda supeditado a lo emocional.

Finalmente, el modo de indeterminación que deviene consecuencia del sentimiento rector del protagonista es el perdón de lo imperdonable. La lógica del cuento propone que el perdón sea la respuesta al arrepentimiento. Ignacio mismo aduce a su padre la verdad y el arrepentimiento de María como los argumentos más fuertes para perdonarle la vida. Sin embargo, María no se conduce con esta lógica. En ningún momento del cuento se explicita que María esté arrepentida, salvo la interpretación que hace Ignacio de ella. Por el contrario, hay elementos suficientes para

pensar que María no se arrepiente del engaño a su marido. Así pues, el cuento no espera canalizar en el comportamiento de los personajes que el perdón sea de algo imperdonable. Es decir, "El huellero" propone perdonar el arrepentimiento, y no perdonar lo que no es arrepentimiento. Los modos de determinación del cuento perdonan el arrepentimiento, pero los modos de indeterminación agregan a este perdón el no arrepentimiento, lo imperdonable, desde una perspectiva predominantemente racional.

#### 4.11 TORIBIO CHACON

"Toribio Chacón", nombre del protagonista y narrador del cuento, describe las vicisitudes que se derivan del compromiso que Toribio adquiere de cumplir una promesa a su padre poco antes de morir éste. El padre de Toribio Chacón le aconseja a éste con quién debe casarse para que asegure su futuro y pueda tener un hijo varón a quien ponerle el nombre de Toribio Chacón, porque así le había vaticinado la adivina Apolonia al moribundo, que el día del juicio final debía haber una persona con el nombre de Toribio Chacón. En el lecho de su padre, Toribio acepta cumplir la promesa. Se encamina a la casa de Tiburcia, la elegida por su padre, y la mujer más fea de los alrededores, y se la pide por futura esposa al padre de ésta, Regino Reyes, ranchero de la región, quien curiosa y casualmente tiene que decidir entre

Tiburcio, y Pablo Tomás, un pretendiente de último momento. Finalmente, Toribio es a quien Regino decide darle por esposa a su hija Tiburcia. Sin embargo, su suerte se complica extremadamente, ya que de los cinco descendientes que tiene, ni uno solo ha sido hombre a quien ponerle su nombre, y además, su suegro no le da dote, sino que lo tiene como otro peón más en el rancho, en donde vive con Tiburcia, que cada vez está más fea. Por esta razón, Tiburcio trae alhuates a la tumba de la adivina Apolonia, cada vez que nace una de sus hijas, en son de pelea por no haberse cumplido las palabras de la adivina.

La situación que define los límites del cuento es la obligación que asume Toribio de cumplir la promesa que le hizo a su padre. Tales límites a su vez presentan la estructura tipográfica del cuento en tres partes: la promesa que hace Toribio, su voluntad de cumplirla, y el fracaso en los resultados de la promesa que ha cumplido. Por tanto, el drama social de "Toribio Chacón" gira alrededor de la lógica y funcionamiento de las promesas.

Primeramente, la situación que precede el drama social del cuento es la descrita en el lecho de muerte del padre de Toribio. Tal situación presenta confesiones y encargos que confeccionan el contexto natural y esperado de un lecho de muerte. Sin embargo, tal situación es irrumpida por el deseo del padre de Toribio, que éste siga las palabras que

vaticinó Apolonia para la familia Chacón. Entonces, la voluntad de obedecer las palabras de Apolonia representan la ruptura del drama social de "Toribio Chacón". Esta ruptura representa una violación a una norma de moralidad, ya que Toribio acepta cumplir una promesa cuyo fundamento ético es cuestionable para el mismo protagonista. La raíz de la promesa proviene de la adivina Apolonia de quien Toribio descrea: "--¿Y qué fue lo que te dijo la bruja esa?... --¿Y tú te lo creíste? --!Eso sí que no se lo creo a la Apolonia! !Eso sí que no! !Ya parece que va a estar fijándose la Virgen si yo me caso o no me caso! (pp. 107-108)". No obstante, tal ruptura hace crisis con el favor que la naturaleza misma de la promesa le proporciona, y alcanza a afectar a Toribio. Es decir, Toribio se siente comprometido por la autoridad de su padre y el respeto que le profesa, a aceptar cumplir con la promesa: "Con todo y eso, por lo bueno que siempre ha sido mi padre y por lo mucho que lo quiero, le hago la promesa (p. 108)". Así pues, aunque no esté de acuerdo con la voluntad de su padre, Toribio hace la promesa de seguir todas las instrucciones de su padre, que a su vez son, en la parte toral, los mismos vaticinios de Apolonia.

El cumplimiento de la promesa se convierte en la fase reparadora del drama social del cuento. Toribio hace acuerdos de saldar deudas con todos a los que su padre les

adeuda, y decide ir a pedir la mano de Tiburcia, quien es la prometida que el padre de Toribio le señala a su hijo como el partido más provechoso para su futuro familiar, y como la solución a sus problemas económicos y las deudas que no quiere que le pesen el día del juicio. Básicamente, el cumplimiento de la promesa parte de la obediencia que los hijos le deben a los padres, según se infiere del contexto sociocultural del cuento. Por un lado, Toribio quiere casarse con la Trini, pero la voluntad de su padre le obliga a cambiar a la novia, aunque ambos estén de acuerdo en que Tiburcia sea la mujer más fea de los alrededores. Por el otro, después de haberse casado con Tiburcia y no haber procreado a un hijo hombre, aunado a la suciedad, terquedad y pereza de Tiburcia ya esposa, Toribio no se decide a dejarla. En su caso, el narrador se ensaña con la tumba de la adivina Apolonia, trayéndole alhuates cada vez que le nace una hija. Este ritual de los alhuates dejará de realizarlo Toribio cuando Tiburcia le dé un hijo varón al cual ponerle el nombre de Toribio y así cumplir cabalmente con la voluntad de su padre, de que haya un Toribio Chacón el día del juicio final.

Sin embargo, el cumplimiento de la promesa no llega a su cabalidad. El hecho de no poder procrear un hijo varón le impide a Toribio cumplir la promesa. Así pues, el fracaso de la voluntad de su padre radica no en la falta de



interés de su cumplimiento, sino en la inconclusividad de la promesa a cumplir. Las razones naturales que impiden el advenimiento de un hijo varón mantienen el desarrollo de la trama del cuento inconclusa hasta el final. Por su parte, la falta de conocimiento de Toribio con respecto al integrante de la pareja que involuntariamente decide el sexo de la criatura no le permite a Toribio concebir la problemática en su totalidad. Él sigue pensando que la culpable de la falta de hijos varones es su esposa Tiburcia. Esto lo hace concluir al final del relato que él siempre hizo la voluntad de todos pero nunca hizo la voluntad de él. Las reglas de la dinámica de las promesas se impusieron sobre la voluntad individual.

Ahora bien, las estructuras experienciales que van a canalizar el comportamiento de los personajes del cuento apuntan a la perenne tradición de la obediencia de los hijos a sus ancestros. El cuento ilustra a través de toda su trama cómo la obediencia a los mayores es inapelable. Toribio siente que la promesa que le ha hecho a su padre es más peso negativo que voluntad de realizarla. En el lecho de muerte mismo del padre de Toribio, éste opone cierta resistencia a cumplirle la promesa a su padre en los términos que éste quiere que se cumpla. El narrador aduce que para dejar un hijo varón con el nombre Toribio Chacón sólo es necesario cualquier mujer y no una mujer específica.

Sin embargo, el padre de Toribio es coherente con su voluntad de dejar este mundo, ya que así como obedece los vaticinios de Apolonia, también quiere que su hijo se case con Tiburcia, con la esperanza de que se mejore la condición económica de su hijo, y así éste pueda pagar las deudas que deja su padre, quien no quiere llegar al día del juicio con deudas que le quiten algún mérito que lo favorezca en el juicio del día final:

"Yo no me quiero ir de estos ranchos debiéndole a tanta gente, no vaya a ser que me perjudique delante de Dios... veles pagando como vayas pudiendo, y para que no se te haga muy pesado quiero que te acuerdes de las ocho vacas, de las tres yuntas de bueyes, los dos caballos y el montón de chivos y gallinas que tiene Regino Reyes, su padre de la Tiburcia...y eso de las caras no tiene que ver mucho...con mirarla lo menos posible...vas a ver como no se te hace tan pesado, porque nadie te manda estarte metido todo el día en el jacal mírela y mírela... ¿Y sabes una cosa? a la luz de la vela nadie se ve tan peor...(p. 109)".

Una consecuencia de esta tradición de obediencia es la división que genera la diferencia en perspectivas de generaciones. Es evidente que el padre del narrador cree ciegamente en las palabras de los adivinos. Por su parte, Toribio descrea de la palabra de Apolonia, a quien considera más una bruja que una agorera. Sin embargo, la incredulidad de Toribio no es suficiente para no prometer a su padre que le cumplirá su última voluntad. Ahora bien, aunque Toribio pudiera no cumplir la promesa sin la presencia de su padre,

esto no ocurre. En el cuento hay un código de honor implícito que sustenta el peso de la palabra dicha. Una prueba del valor que tiene la palabra y el peso que le agrega el que la emite están presentes en la cortesía de que hacen gala los personajes del cuento. El narrador mismo concuerda con esta cortesía en el momento que el pretendiente de última hora empieza a saludar a Regino Reyes:

"Es cuando se le ocurre al Grifo comenzar su saludo completo empalmando su mano con la de Regino, ... y éste ni modo de negar la mano para el saludo completo. Eso nunca se hace porque no es de hombres y viene a ser lo mismo que ofender a Dios (p. 113)".

Estos hacen explícito el valor que le dan a las palabras cuando se saludan para proporcionar información importante, independientemente que alguno de los interlocutores no esté de acuerdo con la visita o no quiera responder al saludo completo.

Una última consecuencia del peso que representa la vida pública sobre la vida privada es lo relativo a las tradiciones civiles. Toribio, a pesar de estar sufriendo las consecuencias de cumplirle la promesa a su padre, no puede abandonar a su mujer. Cada vez que le nace una hija intenta dejar el pueblo y tomar el tren con dirección al norte. Pero siempre un poco de paciencia lo detiene a esperar que el próximo embarazo de su esposa Tiburcia sea el

de un varón. En este esperar se le van los años, y el día que pueda cumplirle la promesa que le hiciera a su padre en su lecho de muerte.

No obstante todas estas restricciones que canalizan el comportamiento de los personajes del cuento, se pueden observar algunas acciones que no son copadas por estas restricciones. Si bien es cierto que Toribio debe obediencia a su padre, y por ende, a las palabras que la Virgen le dijo a Apolonia, el protagonista no se deja regir completamente por las prescripciones de la voluntad de su padre. Sí acepta cumplir la promesa, pero deja que el fluir de las acciones mismas determinen su comportamiento final. Toribio se encamina a la casa de Regino Reyes a pedir la mano de su hija Tiburcia, pero no insiste en ser él el agraciado, sino que deja a la lógica de los sucesos que determine la decisión final de Regino, ya que en el último momento aparece otro pretendiente en busca de la mano de Tiburcia. Así que para Toribio, la voluntad de la Virgen, y por ende, de Dios no es prescriptiva. Toribio no se aferra a ser él el elegido por Regino para que se case con su hija Tiburcia. Para Toribio la voluntad de Dios es natural. En ningún momento, Toribio intenta oponerse a su destino:

"...y hasta me hice el ánimo... de no pelear por las malas las pertenencias, ni mucho menos la hija de Regino...Dios sabe lo que hace y si El quiere que la Tiburcia tenga dos pretendientes, pues allá El, que bien supo porque la hizo tan

fea...que se cumpla la voluntad de Dios y vaya la Tiburcia a la iglesia con quien a El mejor le parezca (p. 115)".

Toribio no intenta manipular los sucesos que el destino le depara. El carácter mismo de Toribio ilustra este comportamiento ante la vida. En el lecho de muerte de su padre, Toribio aduce argumentos sólidos para oponerse a la última voluntad de su padre, pero su natural talante lo conducen a aceptar cumplir la promesa de su padre. El caso antes citado ante la petición de la mano de Tiburcia es otro aspecto que delata el temperamento de Toribio. Finalmente, los alhutes que deposita en la tumba de la adivina Apolonia son el símbolo de la inercia que sus acciones siguen ante la adversidad de su destino. Toribio acepta vivir todavía con Tiburcia por no tener la voluntad de pelear la suerte de su destino. Toribio es pusilánime por convicción no por indolencia. Así pues, todos estos aspectos que no son copados por las estructuras experienciales de los modos de determinación del cuento, se presentan como los modos de indeterminación que albergan su funcionalidad al margen de la lógica que va a canalizar el comportamiento de los personajes de "Toribio Chacón".

#### 4.12 EL PASCOLA

"El pascola" narra el compromiso ético que adquieren los que representan este baile durante Semana Santa.

Matías, protagonista del cuento, había estado relegado de su rol de pascola al de fariseo durante la Semana Santa, por haber dejado tullida a su esposa, sin haber tomado en consideración el juramento de amor, bondad y paciencia al que se entregan los que ejercen el papel de pascola. Matías sospecha que Matías chico no es su hijo. Este está en la cárcel esperando la muerte por un crimen que no cometió. El protagonista del cuento es el único que sabe esto. Sin embargo, Matías no confiesa la verdad, ya que esto significaría acusar a su hermano, quien verdaderamente es el culpable. Matías se niega a delatar a su hermano, a quien su madre, poco antes de morir le encargó que lo cuidara. Circunstancialmente, por la enfermedad de un pascola, el viejo Cosme, jefe de los pascolas, decide reintegrar a su antiguo rol de pascola a Matías, quien promete cumplir su juramento de amor y verdad. Ya en el ritual del baile, Matías se ve obligado a responder por la identidad del culpable del asesinato por el que Matías Chico está en la cárcel. Para no condenar a una eterna tristeza a la Tullida, madre de Matías Chico, y no dejar de cumplir el juramento que le hizo a su madre de cuidar a su hermano, el protagonista se inculpa por el asesinato, ayudado por el conocimiento que tenía del paradero del dinero que su hermano Marcelino le había quitado al asesinado, y que había visto dónde lo escondía.

La situación global del cuento es la historia de un castigo a un pascola durante la Semana Santa. Esto incluye la razón del castigo, su duración y la forma como es levantado este castigo. Así pues, el ambiente que precede al castigo aloja el inicio del drama social. Este es irrumpido cuando el protagonista falta a su juramento de amor, verdad y paciencia de su oficio de pascola. Matías se entera de que su hijo mayor en realidad no es su hijo. Ante tal suceso, conocido por muchos menos por el interesado, Matías golpea a su mujer hasta dejarla tullida. No obstante esta lógica de sucesos que pudiera ser pertinente en una sociedad determinada, deja de serlo en el contexto del cuento, pero no por su veracidad, sino porque Matías no esperó a que su mujer hablara. Antes de saber la versión de ella sobre los hechos, Matías golpea a su mujer. El comportamiento del protagonista es una violación a una norma de moralidad. Matías no siguió su compromiso de pascola. Así que este prejuicio en su actuar se constituye como la ruptura del drama social del cuento: "La murmuración se te hizo odio. No tuviste justicia y no tuviste lástima. Castigaste por odio (p. 120)", le dice el viejo Cosme a Matías.

La ruptura anterior obviamente hace crisis en la esposa de Matías, a quien éste golpea al enterarse de los rumores de adulterio. La otra parte importante que se ve afectada

por la crisis del drama social del cuento es el mismo Matías, quien recibe el castigo de ser degradado de pascola a fariseo durante las actividades de Semana Santa: "Por ese rencor, Matías, tú irás en la procesión de los fariseos en esta noche de Jesucristo. Y sólo cuando Dios te limpie el corazón, volverás a bailar el pascola (p. 120)". El viejo Cosme castiga a Matías durante seis años, tiempo en el cual Matías no ha logrado despojarse del rencor que le guarda a su esposa. Aunado a este castigo, la inculpación a Matías chico por un crimen que no cometió viene a duplicar la tensión que hay entre el protagonista y su esposa. Esta quiere evitar la muerte de su hijo y le ruega a Matías que confiese la verdad del homicidio que realmente cometió Marcelino, hermano del protagonista: "--!Tú no puedes quedarte callado!... !Tú sabes la verdad... la verdad es la que tú gritaste cuando te quedaste sentado allí, como viendo visiones (p. 123)". Sin embargo, Matías niega confesar la verdad, con su silencio nutrido de rencor hacia su esposa. Toda esta situación de crisis entra en una etapa de reparación cuando imprevistamente el viejo Cosme acude a Matías para solicitarle que en lugar de vestirse de fariseo lo haga de pascola, debido a la enfermedad del pascola Remigio, momentos antes de iniciar las festividades de Semana Santa.



Matías acepta no sólo bailar el pascola en lugar de Remigio, sino que tiene que aceptar, aunque todavía albergue rencor hacia su esposa, hacer el juramento de los pascolas, el juramento de amor, verdad y paciencia. Así que esta oportunidad para Matías se constituye como la fase reparadora del drama social de "El pascola". Este ritual durante Semana Santa muestra un baile en el que la audiencia puede apedrear a los fariseos, y preguntar a los pascolas lo que la audiencia quiera. Los pascolas están obligados a contestar con la verdad. Como es de esperarse, la audiencia le pregunta a Matías quién es el padre de Matías chico. Matías contesta con la verdad, la cual le había sido ya confesada por su esposa, al afirmar que Anselmo era el padre de Matías chico. No obstante, Matías todavía confiesa que quiere a su tullida esposa. En seguida, bajo el conocimiento de la inculpación a Matías chico, la audiencia conduce su interrogatorio al protagonista y se sorprenden que éste haya confesado que Matías chico no es el autor del asesinato. El protagonista se inculpa a sí mismo, salvando con este acto, por un lado, la felicidad de su esposa, que a pesar de haberla tullido la sigue amando, como lo demuestra al responder una de las preguntas que le hace la audiencia. La felicidad de su esposa implica volver a ver a su hijo Matías chico, libre de cargos del asesinato. Por otro lado, el protagonista cumple el juramento que le hizo a su madre,

de cuidar de su hermano. Así que la autoinculpación de Matías copa dos situaciones que le obligaban a no violar su juramento de pascola de no faltar a la verdad. Matías cumple con sus dos obligaciones: escucha el ruego de compasión de su esposa, y no falta a la promesa hecha a su madre. Por tanto, esta inculpación presenta el final del drama social del cuento como un proceso no de reintegración del status quo que precedió a la ruptura del drama social. Matías reconoce con su autoinculpación que la verdad que obliga su juramento de pascola no puede ser copada en su sentido más abstracto. Confesar la verdadera verdad habría dejado de cumplir la promesa hecha a su madre. Cumplir solamente ésta significaba dejar morir a Matías Chico. Por tanto, su autoinculpación era el único camino para copar los dos compromisos que debía cumplir su juramento de pascola y de fidelidad a la promesa de hijo.

Ahora bien, las estructuras experienciales del contexto general del cuento configuran una lógica de comportamiento de los personajes en términos predominantemente prescriptivos. Por ende, los modos de determinación del cuento se vuelven pedagógicos. Una de las primeras estructuras experienciales que rigen el comportamiento de los personajes es la obediencia hacia los mayores. La decisión que obliga a Matías a dejar de ser pascola para desempeñar el papel de fariseo no es tomada por él mismo.

El protagonista obedece la decisión que el viejo Cosme ha tomado. Este es quien ha juzgado el comportamiento de Matías cuando éste golpeó a su esposa. La obediencia es tal que el castigo que padece Matías ha durado seis años, y la razón del castigo es la desobediencia al código de comportamiento de un pascola. La razón de Matías se ve ofuscada por la ira de los celos. Se opera un distanciamiento entre el espíritu de Matías y sus sentimientos más viscerales. Así pues, el castigo viene a intentar resarcir el desequilibrio emocional y ético en el que ha incurrido el protagonista.

Este tipo de lógica prescriptiva está enmarcada por una lógica sociocultural. El adulterio y el asesinato son castigados de manera ejemplar. Si bien es cierto que la ejemplaridad del castigo del adulterio no está totalmente explícita, sí se puede inferir por el contexto del cuento que no se espera otra forma de castigarlo. Matías es exonerado de su papel de pascola al de fariseo, no porque haya castigado el adulterio de su esposa en la forma que lo hizo, sino porque no le dio a ella la oportunidad de defenderse o hablar antes de tomar la decisión de castigarla. Por su parte, el castigo del asesinato parece seguir la ley del tali3n: ojo por ojo, diente por diente. Matías chico, inculpaado de la muerte del yori, espera ser fusilado con el objeto de servir de exhortaci3n a los que se

atrevan a matar a otro yori. En este sentido, el castigo del asesinato es ejemplar.

Finalmente, el ritual del pascola compromete a los que lo representan a decir siempre la verdad. Los pascolas deben sacrificar todas sus libertades al juramento de amor, bondad y verdad. Así pues, el modo de determinación que va a desentrañar el espíritu confundido del protagonista es el sacrificio a la verdad que el ritual de pascola confina a ejecutar: "Soy pascola de Jesucristo... para mí no hay relevo, no hay dolor, no hay familia... no hay odio ni rencor...(p. 129)". Matías se debe a su papel de pascola, y sus respuestas no deben eludir la verdad. Sin embargo, el comportamiento final del protagonista no es explicado por esta estructura experiencial. La decisión final que toma Matías no está determinada por la lógica de comportamiento de los personajes del cuento: "A Marcelino me lo dejó encomendado mi madre... la verdad se hace odio si voy contra mi hermano... y Matías chico... él va a llegar corriendo a abrazar a la tullida...(p. 129)".

Estos modos de indeterminación del cuento ponen de manifiesto que el comportamiento de los personajes no obedece en su totalidad a las reglas socioculturales de una comunidad determinada. Así pues, la verdad que se desprende de las estructuras experienciales del contexto del cuento es una verdad en general, que no da cuenta de las posibles

verdades particulares. Por un lado, la verdad se relativiza, ya que existen modalidades de la gran verdad general. Por el otro, el sacrificio que Matías realiza durante el ritual de pascola no es sólo ante la verdad general de hablar con la verdad, sino de su verdad, que se opone de alguna manera a la gran verdad de ser pascola. Antes de esta verdad, Matías tiene el compromiso de otras verdades que lo obligan a responder como ser humano, y no solamente como ser ético:

"...Si ahora hablo con la verdad... con la verdad es como si a mi madre la estuviera yo tullendo a patadas ... Pascola Matías --se dice Matías a sí mismo--, esta noche vas a tener el amor de Jesucristo para todos, para los que odias y también para los que quieres... (p. 130)".

Su verdad responde, por un lado, al compromiso humano que le ha proporcionado el perdón con que responde al adulterio de su mujer. Por el otro, su compromiso con la promesa que le hace a su madre, convierte a Matías en un ser ético que aplica la filosofía del pascola de sacrificio, en las fiestas de Jesucristo, al sustituir la culpabilidad de su hermano por su entrega, no obstante que su autoinculpación le gane nuevamente su destitución del papel de pascola. Un pascola no puede ni debe matar por dinero. De lo que se deduce que la muerte que un pascola pueda proporcionar, podría ser de cualquier otra naturaleza, como por ejemplo, la de ser el castigo para un adulterio. En este sentido se

confirma que el castigo que Matías le da a su esposa no es el causante de su exoneración de pascola a fariseo, sino la ofuscación que siente su razón al no permitirle a su esposa la oportunidad de defenderse, situación que habría sido imposible, ya que explícitamente ella acepta que Matías chico es hijo de Anselmo.

## 5. MUNDOS POSIBLES

En el apartado de los aspectos ideológicos de las referencias metodológicas, se expresa la dificultad que se presenta en la delimitación de los modos de determinación de los textos narrativos (pag. 27). Esto se debe en gran parte a aspectos estructurales e ideológicos. Por un lado, la estructura del texto narrativo no sólo está compuesto de los modos de determinación sino también de los modos de indeterminación, los cuales pueden estar o no explícitos en la estructura de la representación. Por otro lado, las unidades que componen estos modos de determinación y de indeterminación no son unidades carentes de carga ideológica. Los referentes a los cuales aluden estas unidades están culturalmente determinados, por lo que su inclusión en los textos narrativos desencadena una serie de interacciones con las restantes unidades culturales, provocando una ampliación de su espectro referencial y alusivo, de tal manera que su descripción se vuelve problemática.

Una manera de acercarse a esta problemática la ofrece la diferencia que Félix Martínez Bonati presenta entre la estructura de la representación y el mundo representado (Bonati, 1992). En base a la intrínseca operación de selección de elementos en la construcción de los textos narrativos, y los rasgos conceptuales de la ficción

literaria, la estructura de la representación no agota el mundo representado, entendido éste como la sensorialidad del mundo en tanto imagen habitual de la totalidad del mundo. Esto conduce a la general falta de coincidencia entre los estratos de la obra y el estrato del mundo representado. Sin embargo, algunas veces coinciden, convirtiendo el estrato del mundo en aspecto descriptible. Esta explicitiez del mundo representado, en el ámbito del drama social de Turner, explica la dualidad estructural de los modos de indeterminación, la cual apunta a desempeñar funciones implícitas y/o explícitas, de mundo representado y/o estructura de representación. Esta dualidad estructural se produce gracias a la imagen habitual de la totalidad de mundo que los lectores ponen en juego en el proceso de lectura de los textos literarios.

Ahora bien, esta imagen de totalidad se construye en base al concepto de mundo posible y aquellos rasgos de la ficción literaria que primordialmente producen el mundo representado en el proceso de lectura. Según Dolezel (1976), el concepto de mundo posible, acuñado por Leibniz, puede ser útil para la explicación de la modalidad deóntica (posibilidad, imposibilidad, necesidad) de la semántica de las modalidades narrativas. Dolezel (1988) describe el concepto de mundo posible como un set de estados de cosas posibles. Este carácter de posibilidad le confiere al



concepto una realidad más amplia que la que posee el mundo real. La posibilidad es más maleable que la realidad factual. Así pues, un mundo posible encarnado en un texto literario representa una propuesta de realidad del autor. Por un lado, es propuesta por estar el referente del mundo posible mediado por el lenguaje, que como tal es un constructo acerca de la realidad sociocultural del autor y no una transcripción mecánica del referente (Crosman, 1983). Por el otro, el referente es una unidad cultural ideológicamente determinada (Lewis, 1979) cuyos aspectos constitutivos son discriminados por el autor al momento de la producción literaria, de tal manera que el producto es la interacción de los elementos culturales del referente y el funcionamiento textual de los aspectos de tales referentes culturales seleccionados por el autor (Crosman, 1983). Así pues, la realidad posible articulada por el autor se constituye como su propuesta ideológica, literaria y estética acerca de las unidades culturales que utilizó para la construcción de sus mundos posibles alternativos. En este tenor de cosas, los mundos posibles representados en tanto mundos y en tanto estructuras de representación, contemplan tanto los modos de determinación como los de indeterminación. Por tanto, Cuentos del desierto es la presentación de mundos posibles que en tanto mundos representados constituyen la propuesta de la autora con

respecto a las unidades culturales de las cuales se valió para la articulación de su discurso literario ficcional. Sin embargo, en este capítulo sólo se contemplará los aspectos ideológicos de la unidad de los mundos posibles como propuestas de la autora. Los aspectos ideológicos del referente en tanto recreación del discurso del otro, se abordarán en el capítulo siguiente, ya que tal acercamiento al referente será articulado con los aspectos de la tradición literaria en la cual se inscribe Cuentos del desierto de Emma Dolujanoff. Por esta razón, el siguiente análisis se presenta de manera individual, ya que el objetivo es obtener los aspectos de unidad de cada uno de los cuentos.

#### 5.1 Mundos posibles de Cuentos del desierto

El mundo posible representado en "María Galdina" ilustra el estado emocional de impotencia ante el peligro que representa la incursión de un enemigo conocido. La geografía cultural establecida entre la comunidad indígena a la cual pertenecen los protagonistas del cuento, y la comunidad no-indígena o yori, que se infiere como los motivos que accionan la trama del mismo, acondicionan el escenario contextual del cuento. El mundo representado de "María Galdina" muestra un tipo aceptable de convivencia entre estas dos comunidades. El tipo de relaciones entre

ellas las confina a una preestablecida esfera de jerarquización socioeconómica de la actividad humana cotidiana. Por un lado, las comunidades indígenas son económicamente dependientes de las comunidades yoris. El mundo del cuento asienta las premisas de este tipo de relaciones de producción en la representación de sus estructuras experienciales a nivel de comportamiento, como es el caso de la inapelabilidad de la asistencia de María Galdina a desempeñar labores de servidumbre en la cocina de la Casa Grande. A su vez, este tipo de contacto cultural muestra la birideccionalidad de sus consecuencias. Por un lado, la comunidad yori se beneficia económicamente con los servicios de los indígenas, y como una de sus primeras consecuencias (Said, 1994), tales condiciones redundan en determinaciones socioculturales sobre estas comunidades indígenas. Si bien es cierto que María Galdina sirve de ayuda en la cocina de la Casa Grande, también es cierto que esta inferioridad la ubica a expensas de los embates 'sentimentales' de los yoris varones. Por otro lado, la otra cara de la dirección que toma el contacto cultural es la manipulación que la superioridad cultural femenina indígena, debida al mismo contacto, ejerce sobre los hombres de su comunidad. María Galdina ejerce su superioridad cultural sobre su esposo Juan Eugenio.

Este esquema de subordinación económica y manipulación cultural que presenta el mundo representado de "María Galdina" mantienen encendidos los sentimientos de impotencia de Juan Eugenio. Este, húmedo de tristeza, acepta todas las contrariedades que atentan contra el espíritu de su cultura. Por un lado, no puede evitar ni que María Galdina desempeñe labores de sirvienta ni que se moleste por la raquítica dieta a la que la tiene acostumbrada. Por otro lado, la superioridad cultural de María Galdina desarma las iniciativas de voluntad de poder de Juan Eugenio. Las decisiones de María Galdina en todos los niveles son inapelables. Así pues, la tristeza de Juan Eugenio se presenta como la máscara que alberga una impotencia ante sus dos opresores. De esto se sigue que la tristeza que no abandona a Juan Eugenio durante todo el cuento tenga más motivaciones culturales que étnicas o raciales. Por tanto, el mundo posible propuesto por "María Galdina" alberga la impotencia que siente la comunidad indígena contra la injusticia y la manipulación de la comunidad yori y de los efectos que esta manipulación causa al interior de la comunidad indígena misma. El mundo representado apunta a lo osificado de las relaciones de producción entre las dos comunidades, y a los sentimientos producidos por este tipo de relaciones, que en última instancia son fenómenos culturales.

En términos ideológicos, el mundo representado de "María Galdina" articula los efectos objetivos y subjetivos de una de las primeras consecuencias que ocasiona la geografía cultural entre indígenas y yoris. La tristeza del protagonista alberga una histórica impotencia contra el mundo que no es indígena. La impotencia se convierte en la muda respuesta al despojo de que es objeto Juan Eugenio. Pues esta impotencia es tal en tanto no es capaz de sobrepasar las condiciones de opresión y de aceptar las mismas condiciones adversas que lo rodean. Es por esta razón que la impotencia aparece en el cuento como tristeza. Más bien, se podría decir que la impotencia se ha convertido con el tiempo en tristeza. Por tanto, se puede agregar como una interpretación epifenoménica que "María Galdina" presenta un mundo posible en el cual se pueden rastrear sus condicionantes históricas globales.

Aunque la estructura de la representación de "La correría del venado" es la descripción de un rito de iniciación, el mundo representado dirige la atención a la genérica problemática entre el Estado y el individuo. No es desconocido que esta interacción tiene una historia muy antigua. Una de las más lejanas en la historia de la literatura universal occidental es la presentada por Sófocles en la tragedia Antígona. Tanto en esta tragedia como en el cuento de Dolujanoff, el desarrollo de las

obligaciones que el individuo le debe al Estado son explicitadas para evitar su mala interpretación. En ambas se pretende seguir un régimen que ordene las actividades de su respectiva comunidad. Sin embargo, hay diferencias sustanciales en ellas. La obediencia a las reglas del Estado funciona como un correlato en Antígona, ya que la voluntad de la protagonista se opone a la voz del Estado. En cambio, en "La correría del venado" la obediencia funciona como un eje al interior de la comunidad. En el cuento, la obediencia está encarnada en la ejecución de un rito de iniciación, el cual sirve a su vez para cimentar política y socialmente las instituciones de la comunidad. La fuerza del Estado se deja sentir en varios aspectos como la pre-asignación que se hace de novias a los participantes del rito de iniciación, el mismo rito es una prueba de que la obediencia es parte funcional de la comunidad que se infiere del cuento. Sin embargo, la individualidad, que es el correlato del Estado en la interacción que éstos desarrollan, son tratados de manera diferente en la tragedia de Sófocles y en el cuento de Dolujanoff. En Antígona, la individualidad siempre queda subordinada al papel del Estado. Aunque éste quiere darle en el último momento el peso que la individualidad se merece, ya es demasiado tarde. En cambio, en "La correría del venado" la individualidad obtiene concesiones del Estado. Este, que en el contexto

del cuento se refiere a la comunidad, consiente explícitamente dar voz a la individualidad, debido a razones primordialmente emocionales. Parece ser que ciertos aspectos emocionales de los integrantes de la comunidad del cuento son de relevante importancia para el desarrollo de la comunidad misma. En Antígona, el Estado no cesa en su función de regir los destinos de los individuos que lo constituyen. Y aunque quiere rectificar su proceder en último momento, ya no es tiempo. Así que el mundo representado por Antígona lamenta la importancia que la individualidad tiene al interior de una sociedad. En "La correría del venado" el mundo representado ofrece un ámbito de expresión a la individualidad. Primeramente, esta consideración de la individualidad se basa en razones que redundan en la propia estabilidad política y social de la comunidad, indígena en el caso del cuento. La comunidad atiende la vida espiritual individual debido a los mismos intereses espirituales de la comunidad. En términos ideológicos, la comunidad no puede convertir a sus integrantes en peligrosas armas que pueden causarle su propia destrucción. En segundo lugar, teóricamente, el proceso del ritual acepta que éste se modifique por la intervención de sus integrantes, ya sea a nivel de funcionamiento o de resultados. Por último, el mundo representado del cuento sugiere como necesaria la

interacción entre la comunidad y los individuos que la constituyen. Esta dinámica se constituye como un tipo de interacción que escucha y obedece las razones de las voces que participan en esta interacción.

La estructura de la representación de "La cuesta de las ballenas" muestra la estructura de una confesión. De tal forma, se hacen presentes la falta que se confiesa, el que confiesa y el contexto de la confesión. De esto se sigue que una estructura tal desarrolle todos sus pasos necesarios dentro de un sistema cultural como es el caso de las prácticas religiosas católicas. Entonces, el estado de cosas posibles en "La cuesta de las ballenas" es la realización de una confesión, en la que los estratos del cuento inciden en justificar la ineludibilidad de la confesión. El protagonista Prócoro había prometido no confesar su falta de adulterio, pero la misma estructura global de la confesión le confina a tomar la decisión de hablar para descansar del dolor que le causa no hacer la confesión. El contexto de la confesión y los patrones de comportamiento en las prácticas religiosas católicas son el marco de las estructuras experienciales que rigen el proceder de Prócoro. Pero es de considerar que, el mundo posible del cuento ubica la dinámica de la confesión en un ámbito que ofrece correlatos de oposición. La totalidad de las reglas de comportamiento que presenta la dinámica de la



confesión en el cuento no compaginan con ciertos aspectos de los momentos de amor que Prócoro atesoró de su contacto con Tanasia, su cuñada, y los cuales son el motivo que confinan al protagonista a realizar su confesión. Por un lado, la estructura de la confesión es normativa en el sentido de que el requisito intrínseco para su cabal ejecución es el arrepentimiento. Sólo si hay arrepentimiento, la estructura global de la confesión religiosa ofrece la paz espiritual que era perturbada por la falta cometida. Por el otro lado, Prócoro realiza la confesión en un contexto no propio para tal suceso. En lugar de acudir a un sacerdote, el protagonista se aleja de la civilización mar adentro, con el propósito de ser escuchado solamente por Dios. Estas dos diferencias en la modalidad confesional de Prócoro sitúan el proceso en un ámbito al margen de las reglamentaciones religiosas, pero que podrían limar sus diferencias para poder ser explicadas aún dentro de estas mismas reglamentaciones. No así la falta de arrepentimiento en el protagonista. Aunque la confiesa, Prócoro no se arrepiente de su falta. Si bien es cierto que su comportamiento ético está cercado por las reglamentaciones religiosas católicas, como lo muestra la estructura de la representación del cuento, su no arrepentimiento lo ubica en un espacio fuera de estas mismas reglamentaciones. Prócoro apela a una ética que cope sus problemas no sólo normativos, ya que con la

confesión busca descansar de la pena que lo atribula, sino también individuales, los cuales contemplan los aspectos de la naturaleza no normativa, que muy bien pudieran ser identificados como aspectos que atañen a la naturaleza humana en tanto aspectos específicos de las potencialidades de la condición humana en general. Así pues, la representación del mundo posible en tanto imagen de la totalidad del mundo propuesto por "La cuesta de las ballenas" dirige sus ejes a un cuestionamiento de las estructuras culturalmente conocidas de confesión. Los aspectos individualmente humanos de la confesión de Prócoro configuran los aspectos explícitos e indispensables de la imagen del mundo representado en "La cuesta de las ballenas". Los aspectos amorosos del protagonista que acuden al interior del proceso de la confesión humanizan el proceso mismo y contextualizan sus aspectos reglamentarios. En términos ideológicos, el estado de cosas presente en la representación del mundo del cuento sugiere la importancia de los aspectos humanos en las prácticas religiosas. Una mayor incursión de estos aspectos redundaría en una flexibilidad en lo referente a la normatividad de las prácticas mismas.

La estructura de la representación de "Dios me prestó sus manos" presenta un proceso de comunicación no cabalmente constituido. Si bien es cierto que los participantes de la

comunicación, en la casi totalidad del cuento, no obtienen una respuesta inmediata a sus enunciaciones, sí se puede percibir en otro nivel la interacción comunicativa de los personajes del cuento. Durante casi todo el cuento, el discurso es básicamente invocativo. La abuela Wences articula una petición en sus enunciaciones, las cuales no son respondidas inmediatamente por su nieto Tencho. Sin embargo, esto no quiere decir que las peticiones enunciadas por la abuela Wences no causen su efecto en su nieto Tencho. En realidad, la estructura de la representación del cuento apunta a una idea del mundo representado en el cual la comunicación entre los personajes se puede describir en términos mediatos. Esto quiere decir que existe la comunicación no al nivel de la ejecución inmediata, tal y como se podría realizar en una interacción oral entre dos hablantes; más bien, la interacción comunicativa se realiza al nivel de la representación en la subjetividad de los participantes de dicho tipo de comunicación. Dicho en otras palabras, la comunicación entre los personajes de "Dios me prestó sus manos" se da a nivel global. La comunicación de las enunciaciones de cada uno de los personajes no se establece a nivel local, sino que es necesario la lectura de todo el cuento para percibir que la interacción comunicativa se lleva a cabo de una manera mediata, subjetiva. De hecho, la estructura de la representación sustenta esta afirmación,

ya que la petición de la abuela Wences termina por determinar el comportamiento de Tencho. La petición se va acumulando gradualmente hasta oprimir el estado mental y emocional de Tencho, de tal manera que lo obliga a tomar la decisión de amputarle la pierna a su abuela. Así pues, el tipo de comunicación mediata y subjetiva de la mayor parte del cuento se convierte en comunicación inmediata y local cuando se llega el momento de la amputación.

La imagen de totalidad que se puede formar de este cuento es en términos de mundo representado. Este muestra cómo, en base a la distribución de la información de la estructura de la representación, los cambios que se operan en la vida son generalmente dramáticos. En la mayor parte del cuento se vive un período de incertidumbre e indecisión, el cual ubica a los participantes en un contexto de constante dramatismo. Si como afirma Turner (pag. 4), los fenómenos sociales muestran en su mayoría un carácter dramático en su comportamiento, el mundo representado por "Dios me prestó sus manos" evidencia tal dramatismo como una condición existencial de los fenómenos de la vida social en general. Este estado de constante liminalidad apunta más a una forma de ser o existir, que a un estado temporal en el discurrir de la acción social. La imagen de totalidad de mundo que se articula a partir de la estructura de la representación de "Dios me prestó sus manos" es la de un

mundo en constantes contextos liminales como su condición existencial. Es decir, el ser humano vive en constante enfrentamiento con situaciones en las que las estructuras que las determinan sólo son un punto de referencia para enfrentar la cambiante realidad. La condición existencial de la vida es una interminable liminalidad, en la que sus estructuras sólo canalizan el comportamiento, mas no lo determinan. Por tanto, este mundo posible en tanto propuesta de mundo alternativo evidencia, por un lado, la anti-estructuralidad del fluir de la acción social, y ubica, por el otro, a la liminalidad de este mismo fluir como un aspecto intrínseco de la vida cotidiana, y no solamente como parte estructural de un ritual formalmente establecido. Ideológicamente, el mundo representado en tanto imagen total de mundo presenta un paradigma de conceptos, acerca de la vida, pragmáticamente articulados, y no establecidos normativamente. En "Dios me prestó sus manos", la dinámica del fluir social es el *modus vivendi* de los fenómenos sociales, y no la normatividad que se desprende de su estructura.

La estructura de la representación de "¡Siéntate, Teófilo!" contempla los efectos objetivos y subjetivos que los aspectos económicos, sociales, políticos y culturales generan en un tipo de interacción étnico-cultural. Sin embargo, se debe tomar en cuenta la identidad cultural de la

voz narrativa del cuento, ya que los juicios acerca de los efectos objetivos y subjetivos son descritos desde la perspectiva de una de las partes de la interacción antes mencionada. Teófilo, protagonista y narrador, es un integrante de la cultura indígena, que desde los estratos de la estructura de la obra se constituye como la cultura oprimida o sojuzgada por la cultura no-indígena o yori. Así pues, en términos históricamente ideológicos, la identidad del narrador inserta su voz en los discursos de los vencidos. La voz de Teófilo se convierte en la voz de la visión de los vencidos. No obstante esta modalidad de narrador, los estratos de la estructura de la representación del cuento no se inclinan en beneficio de la cultura indígena. El narrador alcanza a visualizar no sólo la injusticia de los hacendados, sino la indolencia e irresponsabilidad de sus congéneres étnicos. Sin embargo, las consecuencias de esta interacción étnico-cultural constituyen los elementos que crean un ambiente de incomunicación cultural. Aunque se pudiera llegar a asumir, en el contexto del cuento, que los efectos subjetivos que generan la explotación, la impunidad y las relaciones de producción hacendaria son parte de la situación sociohistórica establecida entre estas dos culturas, la incomunicación cultural se hace presente en el conflicto que se presenta entre dos sistemas culturales distintos. Por

una parte, el punto de partida de la economía hacendaria lo constituye los intereses de producción y servicio que una cultura marginada puede ofrecer a los propietarios de los medios de producción. Por su parte, la comunidad indígena no permite la destrucción de uno de sus sistemas de identidad cultural: la religión. Teófilo huye de la presencia del hacendado por asumir que la enseñanza de la lectura y la escritura es la verdadera razón por la cual lo mandó llamar su patrón hacendado. El motivo que defiende Teófilo es básicamente religioso, en el sentido de que la lectura y escritura son actividades que ofenden a Dios. Esta razón, históricamente ideológica, tiene sus raíces en los tiempos de la Conquista. Por un lado, las comunidades conquistadas poseían un sistema escritural diferente al que terminó por predominar desde la llegada de los españoles. Por otro, la apropiación de este sistema escritural no copaba la realidad, principalmente indígena, que había presenciado el proceso de Conquista. Así pues, la huida de Teófilo se convierte en una respuesta no sólo históricamente lógica sino también una respuesta de supervivencia. Por tanto, el conflicto que determina la incomunicación cultural parte de este temor indígena y el ímpetu de los intereses de los dominadores hacendados. El mundo representado se presenta, entonces, como un estado de incomunicación cultural debida a la intolerancia étnica que es causada por

la falta de incompatibilidad entre los sistemas culturales de ambas comunidades en conflicto.

Si bien es cierto que la estructura de la representación de "Arriba del mezquite" es una persecución, los efectos subjetivos de las acciones que la constituyen afectan la visión de mundo de Ramón, protagonista y narrador del cuento. Ramón construye su dilema a partir de una serie de sucesos que empiezan por favorecer a su padre, pero cuyos correlatos conducen a una adhesión a la visión que tiene la que es perseguida, la madre de Ramón. La persecución en tanto fábula del cuento se proyecta a la mente del narrador, quien se ve asediado por los argumentos que se le presentan en favor de la huida de su madre. La normatividad de la lealtad al matrimonio y la maldad de la mujer como conceptos generales de comportamiento público social, sienten la presión de las condiciones mínimas de aceptabilidad en el seno de la vida marital y el deseo de supervivencia. Poco a poco, el narrador va hilvanando las razones que destruyen la imagen de normatividad con la cual partió junto con su padre en busca de la adúltera. Las estructuras experienciales de los modos de determinación del cuento se desplazan desde una obediencia a las normas hasta la falta de fundamentación de esas normas. En el momento álgido de la persecución, el dilema explota en una toma de decisión. El protagonista asume el lugar de juez, y aunque su decisión afecta la



suerte de sus padres, no dicta su veredicto sobre la persecución. Los estratos de la obra sustentan lo anterior. Sin embargo, el mundo representado en tanto visión de totalidad de mundo posible propuesto por la autora, "Arriba del mezquite" hace explícita su decisión. El protagonista se presenta como el juez de su propio mundo, el cual juzga no sólo con palabras, sino principalmente con acciones. A su madre no le dispara, y a su padre lo deja que corra la suerte que le toque (recuérdese que Pascual está ciego). Así pues, el mundo representado de "Arriba del mezquite" es un dibujo del concepto de justicia en un contexto, el cual se infiere indígena.

Desde una perspectiva ideológica, este concepto de justicia parece estar encarnado en un sistema cultural en donde los fenómenos públicos son más relevantes que los intereses privados. Explícitamente, los intereses públicos cobran relevancia en el personaje ofendido por la huida de la adúltera. Sin embargo, estos intereses encuentran su oposición en el narrador, quien deja de lado la normatividad de la cual había partido para incursionar en el mundo afectivo. La decisión de no matar a su madre nace de su concepto de justicia, que poco o nada tiene que ver con los aspectos de normatividad social. La compasión maternal y el instinto son los dos factores que en el mundo representado del cuento surgen como los motivos rectores del

comportamiento del narrador. El mundo posible alternativo como propuesta de la autora presenta un dilema cuya solución apunta a la relevancia que los instintos tienen sobre la débil fundamentación de los patrones de comportamiento normativo.

La estructura de la representación de "La olla de los remedios" presenta el drama de la aculturación de las prácticas médicas occidentales al interior de las prácticas médicas indígenas. Si bien es cierto que los personajes que encarnan el drama del cuento son indígenas en su mayoría, el formato de las prácticas médicas son occidentales. Incluso la principal representante de estas prácticas médicas es la curandera del pueblo en donde se desarrolla la trama de "La olla de los remedios". Se opera una especie de impostación de las prácticas médicas de una cultura en otra. Esto, por supuesto, conlleva una serie de efectos objetivos y subjetivos al nivel de los personajes de tal manera que aquéllos, al nivel de argumento, son los motivos que constituyen los pasos del efecto ideológico del cuento. Los efectos objetivos del cuento empiezan con la polémica que va de la duda a la confianza que los padres de Toño tienen acerca de ambas prácticas médicas. Durante el desarrollo del cuento, se van hilvanando los efectos objetivos hasta que culminan con la muerte de Toño. Por su parte, los efectos subjetivos se apropian de la consciencia de los

personajes, de tal manera que la decisión que toman para acudir a la curandera del pueblo es el resultado de una fe ciega en los resultados de sus prácticas médicas. Por tal motivo, los padres de Toño no renuncian a que sea la curandera Agustina la que alivie a Toño, a pesar de que en las progresivas visitas que le hacen a Agustina, Toño está más enfermo cada vez. Ni tampoco los consejos del patrón convencen a los padres de Toño para que lleven a éste a un doctor que practique la medicina occidental. Esta insistencia explica en parte la impotencia que siente Cleto, el padre de Toño, cuando encuentra a su hijo muerto. La seguridad de resultados positivos alimenta el poder en las creencias, de tal manera que resultados contrarios no conducen más que a la decepción o a la impotencia como sus polos opuestos. En "La olla de los remedios" la muerte de un hijo no pudo haber explotado en otro sentimiento más que en impotencia. Esta impotencia brota del fracaso de una absoluta seguridad en los resultados. Pero más aún, la impotencia de Cleto está material y espiritualmente constituida por el fracaso de tales prácticas médicas, es decir, por la pérdida de Toño. El caso omiso que se tiene por Toño es el factor crucial que alimenta la impotencia de Cleto.

Ahora bien, el mundo representado en el cuento en tanto mundo posible alternativo como propuesta por la autora

apunta a resaltar la falta de humanidad en las prácticas médicas. Pero además, si se concibe "La olla de los remedios" como una especie de impostación en la cual las prácticas médicas occidentales son proyectadas en las prácticas médicas indígenas, la falta de humanidad a la que apunta el mundo representado parte de la formalidad de las prácticas médicas occidentales y su aculturación en las comunidades indígenas que se las apropian. Ideológicamente hablando, el modelo de mundo creado por el mundo representado cuestiona no sólo la aculturación de tales prácticas, sino también la adaptación de tales prácticas al interior de una comunidad. El modelo de mundo del cuento no prepondera a ninguna de las dos culturas que hacen uso de tales prácticas. De una cuestiona el carácter inhumano de sus prácticas médicas, del otro cuestiona los problemas de adaptabilidad de estas mismas prácticas.

La estructura de la representación de "Llano grande" es la descripción de un viaje obligado a un mundo metafísicamente diferente desde el cual se partió. La protagonista y narradora del cuento describe desde su perspectiva más íntima los efectos que este viaje le causan. La estructura de la representación sigue una línea de sucesos que separa los dos mundos claramente. Antes del éxodo se puede visualizar el mundo estable de comunión entre la protagonista y su entorno cotidiano. Después del

regreso, la visión de mundo se ha modificado sustancialmente.

Textualmente, la razón principal de este obligado viaje es la incursión de los efectos objetivos de modos de producción económicos. Estos, encarnados en la producción camaronera de la región, lógicamente obligados, desplazan la convivencia vital y religiosa de la protagonista. Así que la imagen de totalidad de mundo en tanto mundo representado señala los efectos objetivos y subjetivos que hacen que la vida sea regida por aspectos de tipo económico. La vida desde parámetros económicos destruye la convivencia religiosa del ser humano en relación a su entorno. Se opera en la protagonista una especie de alienación que es irreversible. La protagonista de "Llano grande" no recupera jamás su inocencia, y a la par, surge el miedo que le causó su experiencia en el llano.

Ideológicamente hablando, el modelo de mundo representado en "Llano grande" alerta de la dinámica social en la que ciertos factores lógicos, como son los de economía, llegan a afectar la lógica de la vida en comunión con el entorno. Se trastoca la visión de mundo de la protagonista. Se opera una especie de proyección de la soledad y silencio del llano en la vida espiritual de la protagonista. En ella se crea un vacío metafísico que alimenta su miedo al llano.

Así pues, el mundo representado de "Llano grande" en tanto imagen de totalidad de mundo muestra la dinámica de cada una de las lógicas que pretenden convivir en un mismo contexto. Por una parte, los factores económicos favorecen una lógica que apunta a objetivos diferentes a los que apunta la lógica de la relación de los seres humanos con su entorno. La comunión entre el ser humano y su entorno es modificada si se le aplica otro tipo de lógica. Más bien, la lógica de los modos de producción económicos muestra los efectos objetivos y subjetivos que puede ocasionar en situaciones en que intenta regir otras lógicas diferentes o similares a la suya. La lógica de la comunión de los seres humanos con su entorno opera una lógica diferente a la de los modos de producción económicos. En ésta, los factores humanos son minimizados, a diferencia de la otra lógica, en la que tales factores humanos son los aspectos más relevantes de la comunicación que los seres humanos puedan entablar con su entorno.

"La historia de Tatán" es una historia de amor imposible, y por ende, acompañada de muchos de sus aspectos tristes y dolorosos. Por tal motivo, la estructura de la representación evidencia el desengaño de que es objeto la esperanza del protagonista Tatán. Literariamente hablando, esta esperanza es el desdoblamiento del personaje-protagonista, la cual se corporeiza y se esfuma dejando sólo

incógnitas en Tatán. Como consecuencia, tal corporeización hace estragos en el protagonista, ya que sus efectos objetivos le provocan diez años de espera de una carta. Por su parte, los efectos subjetivos que producen esta esperanza han ido automatizando la espera de Tatán, a tal grado que los modos de determinación que rigen el comportamiento de los personajes en el cuento no explican lógicamente que Tatán haya esperado una carta durante diez años, teniendo todos los factores de posibilidad en contra. Para el estado emocional del protagonista, los diez años se han sintetizado en un solo día. Todo esto es posible gracias al amor de Tatán por la mujer que salió de su comunidad a trabajar a la comunidad yori, desde donde Tatán piensa que ella le mandará una carta.

El mundo representado en tanto mundo posible alternativo como propuesta de la autora señala los aspectos frágiles de una fidelidad que tiene como único alimento el amor unidireccional de Tatán. El mundo representado en este cuento muestra la pasividad del protagonista ante la adversidad amorosa, la cual muy bien podría explicarse en términos socioculturales, ya que una versión de la completividad del mundo representado pudiera apuntar a la estancia de Isabel, de quien Tatán espera carta, en la comunidad yori. El lugar de donde Tatán espera la carta no es un espacio al cual el protagonista tenga acceso. Por

tanto, la espera penelípica de Tatán sólo tiene validez en su imaginación y no en la realidad que lo circunda. Su mismo primo Toribio lo orilla a develar ese automatismo de espera. Así pues, "La historia de Tatán" sugiere la existencia de una necesaria bidireccionalidad en la dinámica del amor como el único alimento posible para mantener una fidelidad menos frágil que la que expresa Tatán en el cuento.

La estructura de la representación de "El huellero" sigue los pasos que el protagonista ejecuta para buscar la manera de perdonar el adulterio de su esposa. Esta intención del protagonista se despliega en tres esferas de la vida social de su comunidad. El seno de la familia se constituye como el primer contexto que circunda la noticia del adulterio y la intención de perdonarlo. Su fracaso dirige la posible solución al terreno del parentesco, el cual ofrece las únicas dos posibilidades de perdonar. De entre ellas, la que más se ajusta a los sentimientos de perdón del protagonista es la solución ritual (pag. 79), que es la tercera esfera en la búsqueda del perdón del adulterio. Así pues, la estructura de la representación del cuento sigue los pasos necesarios para salvar los obstáculos que la situación del adulterio le ha ocasionado al protagonista. La estructura de la representación se vuelve un esfuerzo que enfrenta los obstáculos en los ámbitos



familiar, de consanguinidad y ritual de la vida social del protagonista.

Del esfuerzo de la búsqueda y de los obstáculos que enfrenta el protagonista se alcanza a visualizar cómo los aspectos públicos tienen un peso sustancial como reguladores de los patrones de comportamiento individual. Recuérdese que de los modos de determinación de "El huellero" se sabe que el adulterio es castigado con la muerte, y que el descubrimiento del adulterio tiene un peso considerable en relación con el adulterio mismo. La adúltera siente más vergüenza que miedo al ser descubierta su falta. De aquí que la adúltera no sienta arrepentimiento por sus acciones, situación que presenta la problemática central del cuento, ya que el protagonista intenta perdonar una falta que adolece de arrepentimiento. No quiere esto decir que sólo el arrepentimiento es digno de perdón, sino que la intención que tiene el protagonista de perdonar se basa principalmente en su creencia de que la adúltera está arrepentida. Así que el perdón del no arrepentimiento sólo puede ser definido como amor ciego. El protagonista perdona lo imperdonable porque ama ciegamente a su esposa.

El mundo representado como mundo posible alternativo propuesto por la autora ubica la problemática del cuento en un enfrentamiento en el cual los aspectos privados intentan obtener la aprobación de la vida pública acerca de un suceso

que implica a ambos ámbitos. Pero más aún, en términos ideológicos, la problemática de "El huellero" aboga por la voluntad que supere no sólo los aspectos públicos, sino también los aspectos emocionales que son los resortes que mueven la búsqueda del perdón. El dolor del engaño también debe ser superado por la voluntad. Esto explica en gran medida que el protagonista haya perdonado lo imperdonable. Por un lado, la función de esta voluntad sólo queda explicada en el ámbito familiar. El amor es el elemento que alimenta esta voluntad. Por otro lado, la función social de esta voluntad en tanto imagen de totalidad de mundo queda sujeta a la decisión divina del ritual mismo. Si crece un retoño de planta bajo los pies de la adúltera, entonces significa que Dios la ha perdonado. Se visualiza una relación muy estrecha entre los fenómenos sociales y los religiosos en el contexto general que se puede desprender del cuento "El huellero".

Los estratos del cuento "Toribio Chacón" hacen de la estructura de la representación la aceptación del cumplimiento de una promesa. El protagonista, por cuestiones de respeto a su padre, se siente obligado a comprometerse a cumplir una promesa. Por tal motivo, el compromiso que adquiere se traduce en aceptación y no en voluntad de cumplir la promesa. A su vez, el aspecto comprometido de la aceptación le infunde un tono pusilánime

a su comportamiento. Aunque Toribio Chacón está de acuerdo con el formato de la promesa, la cual cree le debe a su padre, el desacuerdo del contenido de la misma provoca una reacción de contrariedad que finalmente se convierte en un comportamiento pusilánime. Este tipo de estructura de comportamiento formalmente normativo provoca una serie de efectos objetivos y subjetivos en los personajes, particularmente en el protagonista, que restringe su ámbito de acción al interior del formato mismo de la normatividad. Esto quiere decir que aunque el protagonista se muestre un poco renuente a seguir las normas de comportamiento en el cumplimiento de la promesa, y que alcance a visualizar el perjuicio que esta normatividad le ha ocasionado en su vida, sigue predominando la aceptación de cumplir con sus obligaciones. Podría decirse que la estructura misma de los estratos del cuento apuntan a un formato de fábula, entendida ésta como aquel formato literario del cual se desprende una moraleja. El protagonista emprende el cumplimiento obligado de una promesa, y al cifrar todo su futuro en este cumplimiento los aspectos ajenos de la naturaleza misma de la promesa lo traicionan, ya que esta ajenez no le permite incursionar en el ámbito de su individualidad. Con la esperanza de obtener beneficio propio cumpliendo lo ajeno, descuidó lo propio. La dinámica de la promesa que acepta cumplir el protagonista sólo

atiende los aspectos públicos de la misma, porque las consecuencias privadas que el protagonista piensa obtener son minimizadas por el comportamiento pusilánime que el aspecto de reserva que constituye la aceptación le ha ocasionado.

En términos ideológicos, se genera una desproporción entre el peso del ámbito público sobre el de la individualidad. Los aspectos públicos de la aceptación de la promesa dominan las intenciones de rebelión que los aspectos individuales de la aceptación podrían haber ejercido. Por tanto, el mundo posible alternativo como propuesta de la autora apunta a una exposición, con formato de fábula con moraleja, de los efectos objetivos y subjetivos que el ámbito público y social pueden ocasionar en los proyectos de individualismo. La libertad se ve frenada por la normatividad de los patrones culturales de los individuos de una determinada comunidad.

El estructura de la representación en tanto estratos del cuento es la exposición del funcionamiento de un tipo de castigo indígena. Este se refiere al que se impone en las fiestas de Semana Santa a los que ejecutan el ritual de pascola. Sin embargo, tal funcionamiento no es homogéneo, sino que además de las reglas que rigen su dinámica se encuentran las casualidades o eventualidades que aparecen al margen de todo sistema pragmático funcional. Si bien es

cierto que las reglas de este funcionamiento son sustentadas por algunos ejes que constituyen los modos de determinación del comportamiento de los personajes, es a partir de las eventualidades desde las cuales se puede construir el mundo posible alternativo como propuesta de la autora. Las dos principales eventualidades son el levantamiento del castigo por la repentina enfermedad de uno de los pascolas, por un lado, y el compromiso personal del protagonista a un nivel diferente al que ha adquirido socialmente como pascola, por el otro. Se podría decir que la primera eventualidad sirve de pauta para la aparición obligada de la segunda. Sin el levantamiento casual del castigo, el compromiso del protagonista se habría modificado sustancialmente. Recuérdense que el compromiso del protagonista parte de la promesa que a su madre le hizo de nunca descuidar a su hermano, secreto culpable éste de un asesinato. Por otro lado, de éste está acusado el hijo de la esposa del protagonista. Así que sin el levantamiento del castigo, el fusilamiento de un inocente habría sólo permitido cumplir la promesa hecha a su madre, y no su compromiso con la verdad de pascola que le obligaba a contestar con la verdad a todas las preguntas que se le hicieran, entre las cuales figuraba la identidad del culpable del asesinato.

De las eventualidades anteriores como constituyentes de un mundo posible, se infiere el mundo representado del

cuento. La imagen de totalidad de mundo apunta a un tipo de compromiso que se proyecta desde la posición de pascola hasta la de un individuo con libertad de elegir la ética que más le convenga. Si bien es cierto que el compromiso en términos generales parte de la naturaleza misma del ritual de pascola, no menos importante se presenta el compromiso que le debe el protagonista a su persona. El compromiso con la verdad se hace abstracta en el ámbito de pascola, pero se materializa como respuesta a sus necesidades morales individuales. Los efectos de este compromiso con la verdad alcanzan el ámbito de la individualidad del protagonista. El concepto de verdad hace caso omiso del ámbito de lo público y se concentra en el ámbito de lo individual, lo privado. Sin embargo, esta proyección de lo público a lo privado no se detiene en los intereses individuales del protagonista. Su compromiso con su verdad particular se convierte en un sacrificio, ya que los motivos de su comportamiento son motivados por factores externos: los compromisos con respecto a su madre y a su esposa. Así que el mundo representado en "El pascola" apunta a los efectos ideológicos subjetivos que el compromiso de pascola provoca en el comportamiento particular del protagonista. La elección personal del protagonista de sacrificarse no es expresión de una libre individualidad.

## 5.2 Sistemas Culturales de Cuentos del desierto

Aunque un tratamiento global acerca de Cuentos del desierto en tanto mundos posibles alternativos como propuesta de la autora es en términos metodológicos delimitadamente pertinente, sí se puede proponer algunas notas acerca de los sistemas culturales en tanto instancias ideológicas que se desprenden del análisis de la colección de cuentos de Emma Dolujanoff.

Por lo que se refiere al sistema económico o mejor dicho socioeconómico, se pueden extraer estructuras que se presentan como automatizadas. En cuentos como "¡Siéntate, Teófilo!" se percibe la osificación de tales estructuras socioeconómicas que incluso alcanzan una historia decimonónica, con el tipo de economía hacendaria que está explícita en el cuento. Otro aspecto de las estructuras socioeconómicas la ofrece "Llano grande" en donde se visualiza la fuerza que tienen las determinaciones económicas sobre otras esferas de la actividad humana cotidiana. Incluso se llega a concebir estas determinaciones socioeconómicas como aspectos intrínsecos de la vida cotidiana, a tal grado que pudiera entenderse sus efectos como parte de una vida alienada de la realidad social.

Otro sistema cultural que se percibe en la colección de cuentos es el sociopolítico. Los rasgos más importantes de

este sistema cultural se encuentran sintetizados en "La correría del venado" y "!Siéntate, Teófilo!". Cada uno de ellos presenta un aspecto contrario sobre el sistema sociopolítico. Por un lado, "La correría del venado" es una muestra de la importancia que los individuos tienen en una comunidad determinada, como es el caso de la comunidad indígena que se visualiza en el cuento. Por el otro lado, "!Siéntate, Teófilo!" expone cómo la intolerancia étnica puede llevar a la impunidad a tal grado que su caracterización la hace identificarse con períodos históricos alejados en el tiempo que se infiere del contexto de Cuentos del desierto de Dolujanoff.

En el ámbito religioso, "!Siéntate, Teófilo!" es una muestra de la defensa que las comunidades indígenas llevan a cabo para salvaguardar sus tradiciones. Por su parte, "La cuesta de las ballenas" aboga por una humanización de prácticas religiosas predominantemente católicas. Una participación más sustancial de las problemáticas individuales hace que la normatividad de tales prácticas religiosas sea cuestionada.

Como una de las consecuencias del ámbito religioso, la moral se divide en social e individual. Esta normatividad de la moral social es confrontada en "Arriba del mezquite", "El huellero", "Las cuesta de las ballenas". Se les opone una ética que contempla aspectos particularmente



individuales. Todos estos cuentos abogan por una moral contextual, pragmática, que pueda superar los conflictos sociales que cercan las particularidades de una ética individual.

Finalmente, en lo relativo a lo sociocultural, Cuentos del desierto divide su problemática en términos de tiempo. Por un lado, se encuentra la historia de esta problemática, y por el otro, lo que pudiera considerarse el momento actual o presente de los cuentos. Históricamente, se puede rastrear el conflicto entre las comunidades indígenas y las no-indígenas en "María Galdina". Este conflicto ha proyectado sus secuelas hasta el tiempo presente. Uno de los enfrentamientos más evidentes es la oposición entre la aculturación presente en "La olla de los remedios" y la defensa de las actividades tradicionales de la comunidad indígena como son expuestas en "!Siéntate, Teófilo!" y "La correría del venado". Una de las consecuencias más evidentes de esta aculturación es el predominio que han ejercido la cultura externa sobre la indígena, como se puede apreciar en los cuentos "María Galdina", "La historia de Tatán", "La olla de los remedios", "Llano grande" entre otros. Como una de las respuestas más lógicas a este predominio está la aceptación obligada que sufren las comunidades indígenas a vivir bajo condiciones adversas, que generalmente los obligan a desarrollar una vida doble, que

les permita sobrevivir y mantenerse como una comunidad con  
identidad propia.

## 6. ASPECTOS IDEOLÓGICOS Y LITERARIOS DEL REFERENTE

Para poder describir los aspectos ideológicos y literarios de Cuentos del desierto es necesario, por un lado, explicar el funcionamiento de los elementos que constituyen la base de los aspectos ideológicos, y, por otro lado, situar el sistema de ideas que se desprende de estos aspectos ideológicos, en una tradición literaria que desde la época de la Conquista ha manejado el material relativo a lo indígena.

Primeramente, los elementos constitutivos de los aspectos ideológicos están relacionados con el referente, que como se asentó en el primer capítulo (pag. 29) posee cualidades naturales y sociales o culturales. Este referente, presente en los textos literarios, se encarna en los enunciados, los cuales participan tanto de aspectos del lenguaje, como de aspectos experienciales de la vida, los cuales asoman en los enunciados debido a sus usuarios. Así pues, el esquema de la enunciación presenta un sujeto que emite un enunciado que alberga en su seno un referente con características naturales, por un lado, que lo identifican como relativo a lo indígena, y con características sociales o culturales, por el otro, que a nivel de autor o narrador son rearticuladas con el fin de una nueva proyección de sentidos acerca del referente y los diferentes aspectos que lo rodean. En términos más concretos, las cualidades

naturales del referente de Cuentos del desierto es la materia prima a partir de la cual la autora articula sus cuentos. Es importante anotar que esta materia prima, en tanto objeto de conocimiento, posee características previas a los momentos tanto del proceso de conocimiento como el de la enunciación. Cuentos del desierto remite a una cultura indígena, que en tanto cultura, apunta a un tipo de comunidad diferente a la que pertenece la autora de los cuentos. Por tanto, se hace necesario tener presente que la cultura indígena a la que hace referencia Cuentos del desierto posee otros valores diferentes, teóricamente hablando, a los que posee la autora de los cuentos. Por su parte, las cualidades sociales o culturales de este referente tienen que ver con el pasado histórico y cultural de las comunidades indígenas, que en el caso de Cuentos del desierto es la comunidad indígena mayo, situada al sur del Estado de Sonora en México. Sin embargo, aunque se pudiera rastrear la historia de esta comunidad indígena varios siglos atrás, se puede aventurar a afirmar que su situación, en términos generales, no es muy diferente a la de las comunidades indígenas del resto del país. Lienhard (1991) presenta un estudio de la historia de estas comunidades, el cual empieza desde la Conquista, y su relevancia coyuntural ha desempeñado un papel social en los períodos de la Colonia, en el proceso de Independencia, y su participación

en el movimiento revolucionario de principios del siglo XX. Por tanto, la rearticulación del referente acerca de lo indígena en la enunciación de los textos literarios pone en juego estas cualidades sociales o culturales mencionadas anteriormente con las intenciones que la rearticulación de ellas se haga al nivel del autor o narradores. El pasado no puede eludirse, pero sí acepta una reestructuración.

Un desarrollo de las formas que adquieren los enunciados en conjunto desemboca en una tipología de géneros discursivos, entre los cuales se encuentra el cuento, que es el género que utiliza Emma Dolujanoff para rearticular los sentidos de su referente indígena. Así pues, independientemente de las posibilidades técnicas que pueda ofrecer el género cuento, el carácter ritualizado de éste no pertenece a ninguna tipología literaria dentro la comunidad que sirve de referente para Cuentos del desierto. Se opera aquí lo que Antonio Cornejo Polar (1978) denomina como literatura heterogénea. La utilización de un género discursivo que no pertenece a las esferas del referente que menciona. Se establece así una interacción entre un referente con sus propias cualidades naturales y sociales o culturales, y una forma discursiva que canaliza el orden y dirección de este mismo referente, el cual se presenta como ajeno a la forma discursiva. Lienhard (1991) denomina este

fenómeno con el concepto de **etnoficción**: la recreación del discurso del otro.

Este proceso de recreación del discurso del otro, como ya se dijo anteriormente, alcanza hasta la época de la Conquista. Pero el contexto histórico más inmediato para ubicar la narrativa de Dolujanoff es la etnoficción que arranca desde el movimiento revolucionario de 1910. Esta delimitación de la etnoficción indigenista parte de la importancia que críticos literarios como Jean Franco (1970) y críticos culturales del indigenismo como Guillermo Bonfil (1970) le dan al surgimiento de los movimientos intelectuales indigenistas posrevolucionarios. Ya se especificó anteriormente (p. 38) que cuatro son las etapas que se reconocen como las representativas de estos movimientos indigenistas en lo que va de la Revolución mexicana hasta los albores de los años sesenta, en los que cuentistas como Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda, entre los cuales se encuentra Emma Dolujanoff, publican sus trabajos utilizando como referente a ciertas comunidades indígenas.

Como contexto de las varias etapas que los movimientos indigenistas han realizado, se puede seguir una línea que apunte a mencionar los aspectos más generales y sociohistóricos del referente articulado por los escritores de estos movimientos. No obstante, es importante mencionar

la secuela histórica más importante de las diferentes actitudes que las clases dirigentes de México toman con respecto a las comunidades indígenas. Leopoldo Zea (1985) explica cómo en la época de las Leyes de Reforma, ante las manifestaciones más feroces de escaramuzas civiles, el gobierno de Juárez opta por la implementación del Positivismo en México, con el objetivo de pacificar política e ideológicamente las diferentes facciones. Zea menciona que ésta es la primera vez que una doctrina filosófica es adoptada a priori para servir de guía política. **Libertad, orden y progreso** son los bastiones que Gabino Barreda, el ideólogo educador bajo el gobierno de Juárez, propone como medio, base y fin de una política que buscaba la pacificación del país. Por supuesto, esta adopción ocasiona secuelas en diferentes campos de la vida pública mexicana, las cuales se extienden incluso hasta la época de la publicación de Cuentos del desierto. Carlos Monsiváis (1981) cataloga la época que va desde el año de la Constitución de México hasta 1975 como una época que promueve uno de los mayores objetivos de esta filosofía positivista: el progreso. En aras de este objetivo el Estado mexicano se permite cualquier iniciativa para imponer su ideología hegemónica. La historia nacional se sustenta en la idea de progreso, cuyos fracasos o triunfos se nutren de las

comparaciones con el resto de las naciones latinoamericanas y con Estados Unidos. Afirma Monsiváis:

"La Unidad Nacional es la tierra firme y el salvoconducto: funde armoniosamente a las clases sociales, y a las tendencias ideológicas, a los logros antagónicos, a los héroes opuestos o contradictorios. A posteriori, reconcilia y redime, como lo demuestra la célebre frase "En México puede haber equivocados pero no hay traidores". La Unidad Nacional es el requisito para el Progreso, la exaltación del sincretismo como garantía del equilibrio político, cultural y social. Desunidos, somos víctimas propicias del enemigo (el imperialismo, la oligarquía, la subversión, la derecha, la izquierda). Nos congregan el sentimiento nacionalista (virtudes insustituibles de nuestra problemática, perfiles propios, sustentación en las raíces), el culto a los héroes (la cultura y la historia como analogía de personalidades y obras excepcionales, el pasado como catálogo o enumeración orgullosa, de las ruinas prehispánicas a Juárez, del muralismo a José Gorostiza)" (1981:1381).

Esta misma idea de progreso en los terrenos de lo social, lo político y lo cultural, es la que se ha intentado hasta ahora para la unificación del país.

Esta idea de progreso no encontraría tantos obstáculos en realizarse, si no fuera porque México no es un país homogéneo. Manuel Gamio (1948) y Miguel Othón de Mendizábal (1946), a principios de siglo, como Octavio Paz (1994) en los años cincuentas y sesentas, presentan en sus estudios la heterogeneidad cultural del pueblo mexicano. Los primeros se centran en la población indígena, que si no es una mayoría, sí pide ser escuchada como comunidad que tiene su historia social, cultural y predominantemente política y



económica en el desarrollo de México. Paz (1994) habla de dos Méxicos, como dos caras incomunicadas de un mismo país. Por un lado está la población que ha seguido la idea de progreso en aras de la industrialización del país, y la otra cara es la de los desposeídos, en la cual se encuentran la gran masa de todas las comunidades indígenas. Esta misma idea sociopolítica de los dos Méxicos es explicada por Luis Villoro (1979) como enraizada en las relaciones de producción practicadas en México. Villoro, quien desarrolla un estudio sobre el indigenismo en México, define a éste como una consecuencia de los sistemas de producción que imperan en México. Para Villoro, la pobreza y el aislamiento del indígena no es tanto más porque sea indígena, sino porque participa de unos sistemas de producción pre-capitalista, cuyos productos no son redituables. Así pues, para este crítico, el problema indígena no es étnico, sino socioeconómico.

Un acercamiento más particularizado sobre el problema del indigenismo en relación con la idea de progreso que trasmina toda la política mexicana desde la época de la pos-independencia, es el que ofrecen Alfonso Caso (1958) y Margarita Nolasco (1970), en términos antropológicos, y Martín Lienhard (1991), en relación a los textos literarios. No obstante las diferentes disciplinas, ambos acercamientos concuerdan en la idea de **aculturación** como el concepto clave

para abordar la problemática indigenista. Bajo la idea de progreso, la Unidad Nacional, comenta Carlos Monsiváis (1981), pide homogeneidad, situación que evidentemente se enfrenta a la posición ideológica indígena. Al margen de los que apoyan una estandarización de la ideología del Estado mexicano, integrando a los indígenas al proceso de industrialización del país, haciéndolos que abandonen sus sistemas de propiedad comunal, sus costumbres y hasta su idioma mismo, el problema de la aculturación ha desembocado en una postura más moderada, que busca integrar a los indígenas al proyecto nacional del país, pero sin destruir sus sistemas comunitarios. Según Alfonso Caso, el proceso de aculturación significa "la transformación de su cultura (la indígena), cambiando los aspectos arcaicos, deficientes, --y en muchos casos nocivos, de esa cultura--, en aspectos más útiles para la vida del individuo y de la comunidad" (1958:35).

Estas ideas fueron sintetizadas en las mesas de trabajo del Primer Congreso Indigenista Interamericano que se realizó en Pátzcuaro en 1940, y cuyas propuestas se empezaron a materializar en 1948, cuando se creó el Instituto Nacional Indigenista en México. La idea principal de este Congreso fue, dice Margarita Nolasco (1970), que había que cambiar a los indígenas sin que hubiera conflictos. "Pero el conflicto es la esencia misma del

problema; casi no es posible hacer cambios trascendentales sin conflictos ... Las innovaciones rápidamente introducidas en sociedades ágrafas originan traumatismos" (1970:83-85). Se intenta occidentalizar al indígena teniendo como parámetro la utilidad de las innovaciones desde una perspectiva de los que ofrecen las innovaciones y no desde la perspectiva de los que las reciben. En otras palabras, la utilidad en tanto tal, solamente se juzga desde la perspectiva de los que ofrecen las innovaciones, sin tomar en cuenta, aparentemente, aspectos de la funcionalidad de los métodos indígenas que se piensan sustituir.

Esta forma de aculturación parece acusar una falta de análisis de los sistemas culturales que configuran las comunidades indígenas que se piensan modificar. Este fenómeno, que se podría denominar como un tipo de racismo epistémico, ha izado diferentes tipos de banderas, tanto en el terreno político como en el literario. Políticamente, el indígena desempeña una subordinada función primordial desde la época de la Conquista. En el siglo XX, el indígena ha pasado de ser un individuo diferente a la comunidad no indígena hasta un proletario que comulga con las corrientes ideológicas más acendradas de la izquierda. En el terreno literario, las banderas izadas son articuladas en las etapas ya explicadas (p. 38) de la narrativa indigenista, y su

desarrollo viene a constituir el sistema de ideas en la tradición literaria de México acerca de lo indígena.

No es hasta los años cincuenta en que surgen los movimientos indigenistas que tratan de salvar a los indígenas del proceso de aculturación delimitadamente occidental. Estos indigenismos intelectuales y movimientos étnico-sociales modernos, como los conceptualiza Leinhard (1991), procuran penetrar la mentalidad del indígena a través de la funcionalidad de sus sistemas culturales. Intentan observar desde dentro de la mitología, poesía y leyenda indígenas la dinámica de su proceder cultural. Este tipo de acercamiento particularizado conduce a la necesaria diferenciación de las comunidades indígenas que integran la realidad mexicana. Tal diferenciación, comenta Margarita Nolasco (1970), es consecuencia de una antropología menos colonialista, en el sentido que no estudia a las comunidades indígenas abstrayéndolas de las comunidades mestizas con las cuales está en constante contacto.

A diferencia de estudios antropológicos de los años cuarenta en la voz de Miguel Othón de Mendizábal (1946), que encontraba al aislamiento como el problema central del indígena, Margarita Nolasco muestra cómo los indígenas no viven aislados del mundo que los rodea, sino que están en relación con él a través de un sistema integrado de relaciones, básicamente comerciales, "asimétricas y

antagónicas, en detrimento de los indios" (1970:72). Este tipo de enfoques tiene como precedente la historia de las comunidades indígenas desde la Conquista, pasando por tres siglos de colonización y de un siglo y medio de luchas internas y épocas de paz. Durante este trayecto las comunidades indígenas desempeñaron varias funciones. Al principio fueron mano de obra barata. Pero a partir de la Independencia el problema indígena se hace más social. Había que crear un sentido de nación, y la participación indígena se hacía necesaria. En la situación presente, el problema indígena se ha teñido más de aspectos políticos y económicos. Desde que México emprende la carrera en favor de la industrialización como proyecto nacional, las comunidades indígenas sólo interesan al Estado mexicano como fuerza de trabajo o como masas que pueden ser manipuladas en favor de intereses ya sean sindicales o gubernamentales, principalmente.

Estas notas que muestran a los indígenas en constante contacto con el resto de las comunidades no-indígenas, lógicamente llevan a la concepción de diferentes tipos de comunidades indígenas, dependiendo de los tipos de relaciones que éstas establezcan con las comunidades que las rodean. De lo cual se sigue que haya un rango de comunidades más o menos indígenas. Lienhard (1991) afirma que dependiendo del tipo de aculturación establecida en las

comunidades indígenas se puede hablar de comunidades más o menos indígenas. Así pues, el panorama de la realidad mexicana presenta una gama de diferentes comunidades indígenas.

Por otro lado, sin abandonar la idea de concebir la literatura como un género cultural que reflexiona acerca de los fenómenos sociales que configuran una comunidad determinada, y si la gama de las diferentes comunidades indígenas son unidades de estos fenómenos sociales, entonces la literatura sobre lo indígena mostrará una gama también de posibilidades acerca de lo indígena. En otras palabras, las cualidades naturales y sociales o culturales del referente indígena, que en el caso de la realidad mexicana no es uno sólo sino muchos referentes, están determinando, en cierta medida, la rearticulación del referente mismo. Hay ciertos parámetros básicos en la lógica del referente que se deben respetar en el proceso de su recreación literaria. De esto se hace posible poder diferenciar, en lo concerniente al referente literario, entre varios de los escritores como Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda, Francisco Rojas González y Emma Dolujanoff, los cuales toman como referente de sus creaciones literarias cuentísticas a las diferentes comunidades indígenas que integran la realidad mexicana.

Una explicación más particular de esta gama de posibilidades literarias requiere una exposición breve de la

relación que se establece entre los fenómenos sociales y el género literario que reflexiona sobre ellos, lo que en palabras de Turner (1981) sería la relación entre el drama social y el drama escénico. Esta relación es de codeterminación. El drama social es un fluir de la acción social en el que la recurrencia de ciertos fenómenos sociales configuran ciertas formas de esa experiencia social. Estas formas, que Turner denomina estéticas en el más amplio sentido del término, alcanzan otro nivel más alto que el de simples formas aisladas. Su articulación crea una sintaxis cuya constitución copia la determinación de aquellos fenómenos que ya han sido institucionalmente establecidos, pero no impide que los fenómenos indeterminados afecten los modos de determinación de estos mismos fenómenos sociales. Así que la forma de esta sintaxis sirve de motivo para el metacomentario que los géneros culturales hacen de ella. Por consiguiente, la forma de la sintaxis del drama social afecta la forma y el contenido de los metacomentarios que están encarnados en los géneros culturales. Así pues, los géneros culturales albergan los procesos sociales que se desprenden del metacomentario, y los cuales son alimentados por el fluir de la acción social. Por su parte, el proceso de formación de las formas de los géneros culturales alimenta la sintaxis del drama social. Esta se crea a

partir del alimento que la reflexión de los géneros culturales elabora en su dinámica propia.

En el caso particular de este trabajo de tesis, se puede concretizar diciendo que el drama escénico o género cultural utilizado es el cuento. Este género literario se constituye como la reflexión sobre la forma estética que los aspectos naturales y socioculturales del referente indígena Mayo han creado en una sintaxis de su vida cotidiana, la cual da cuenta tanto de los modos de determinación debidamente institucionalizados, como de los modos de indeterminación, que aunque no copados por la misma sintaxis, son elementos constitutivos del drama social en su totalidad. En otras palabras, Cuentos del desierto viene a ser una particular reflexión sobre la sintaxis cotidiana de la historia natural y sociocultural de varios aspectos de la comunidad indígena Mayo. La posible ritualización de esta sintaxis convertiría a la colección de cuentos en un 'modelo de' formas de conciencia social. La no ritualización de esta sintaxis los convertiría en un 'modelo para' nuevas formas de conciencia social. Así que el contexto sociocultural del problema del indigenismo y la filiación literaria de su referente, ofrecerán los elementos necesarios para ubicar Cuentos del desierto de Emma Dolujanoff en la tradición literaria mexicana.



Si como se afirmó anteriormente, la homogeneidad cultural de una comunidad indígena va a depender en gran medida del grado de aculturación que haya recibido, los esquemas que evidencian este proceso en Cuentos del desierto no es la excepción al caso. Los cuentos muestran diferentes niveles de aculturación en los diferentes sistemas culturales de la comunidad indígena representada en Cuentos del desierto. En algunos cuentos la interacción entre ambas comunidades viene a ser el punto central de la trama y la temática. En otros, ciertos aspectos de la aculturación recibida matizan la trama o la temática del cuento. En algunos otros, la presencia de la cultura no-indígena se tiene que inferir, ya que no hay una manifestación explícita de ella. Por tanto, una clasificación de la colección de cuentos se hace problemática. Lo que sí es evidente es el referente indígena, que en tanto tal configura una clase de información diferente a la manejada por una cultura predominantemente occidental. Así que una clasificación de la colección de cuentos tendría que tomar en cuenta la apropiación de esta información diferente. En este intento de clasificación se puede hablar en términos globales de cuentos etnográficos, ya que muchos aspectos del referente están codificados en sistemas culturales de una comunidad diferente a la de la producción de Cuentos del desierto; y en términos particulares, se puede hablar de cuentos más o

menos etnológicos, dependiendo del grado y nivel de interacción de las comunidades que entran en juego en los cuentos.

El análisis de un par de cuentos mostrará el grado de aculturación que la comunidad indígena Mayo ha recibido, y la diferencia que hay en los dos planos que caracterizan Cuentos del desierto en cuentos etnográficos y etnológicos. El cuento más representativo del nivel global etnográfico de Cuentos del desierto es "La correría del venado". Retomando un poco lo ya realizado en el análisis del cuento, éste narra el desarrollo de un rito de iniciación al interior de una comunidad indígena muy particular, que en este caso se refiere a la comunidad mayo. El objetivo de este rito de iniciación es posibilitar a los jóvenes adolescentes para que contraigan matrimonio. El carácter etnográfico de este cuento es evidente. La descripción del rito de iniciación (Mircea Eliade, 1994) viene a ser uno de tantos canales rituales que cualquier comunidad tiene para socializar a sus integrantes y obligarlos a que desempeñen un rol que la misma comunidad necesita para su continuidad. Sin embargo, los datos etnográficos del cuento no pueden permanecer en este estado de análisis. Esto podría llegar a confundir la etnografía con la literatura en lo que concierne al referente utilizado. Este material etnográfico es rearticulado en Cuentos del desierto. La nueva ordenación

que le da la autora presenta una confrontación entre el protagonista del cuento y los valores comunitarios que son los que dan sustento social y político al proceso del ritual de iniciación. Así articulada la trama, la autora presenta una problemática que apunta a la ineludible interacción entre el individuo y el Estado. En términos de "La correría del venado", el protagonista, obligado a participar en el ritual, hace caso omiso de las reglas del mismo. Además, el desenlace del cuento muestra cómo la autora le aplica su orientación muy particular al referente del cuento. El protagonista modifica su comportamiento en el desarrollo del ritual, como una manifestación de rebelión ante las autoridades, ya que sabe que al final del ritual tendrá que enfrentarse a la realidad de aceptar por futura esposa a la que los más ancianos de la comunidad le hubiesen asignado. Esta futura esposa tenía la característica de llevar en parte sangre yori, es decir, no-indígena. Esto, al interior de la trama del cuento, se interpreta como un motivo que conllevaría tristeza a esta futura pareja, por lo que los líderes de la comunidad le permiten al protagonista que sea él quien elija a su futura esposa. Este desenlace en tanto reorientación de la información etnográfica hecha por la autora, muestra cómo la problemática entre el individuo y el Estado presenta un cariz menos público y más particular, más emocional. En el tercer capítulo (pp. 137-138) se expresa

la diferencia que esta problemática encarna en este cuento y la que presenta un obra de la antigüedad clásica (Antígona). En términos de drama social y drama escénico, se diría que la forma estética, en tanto unidad básica sobre la que el cuento realiza su metacomentario, es el ritual de iniciación. Este desarrolla una sintaxis en la que sus clases funcionales de palabras, es decir, las unidades narrativas, muestran cómo los modos de determinación públicos predominan sobre los intereses del individuo. Sin embargo, el desenlace del cuento ofrece la alternativa de tomar en consideración los intereses individuales en tanto elementos constitutivos de los intereses de la comunidad o Estado. "La correría del venado" evidencia información etnográfica en casi la totalidad del cuento, pero la rearticulación que la autora hace de ella matiza de humanismo la interacción que el Estado entabla con el individuo. El metacomentario del cuento, en tanto género cultural, sugiere una alternativa al viejo problema planteado en el mismo. En "La correría del venado" el Estado no condena la desobediencia de sus integrantes, en tanto el status emocional de los mismos esté en posibilidad de ser un peligro para la estabilidad misma del Estado. Es una actitud lógicamente individual, mas no social o pública, como lo esperaría la lógica más tradicional de un Estado que sólo velara por sus propios intereses, en tanto patrones de

comportamiento institucionalmente establecidos, situación que no está lejos de poderse aplicar al proyecto de unificación nacional que México ha tratado de imponer sobre las comunidades indígenas que lo constituyen.

Por su parte, el cuento más representativo en el nivel etnológico particular de Cuentos del desierto es "¡Siéntate, Teófilo!". El cuento narra el desarrollo psicosocial del protagonista mientras espera recibir una orden de su patrón. Este desarrollo está enmarcado en los diferentes estadios emocionales que experimenta el protagonista en su espera. El cuento inicia con la sorpresa que el protagonista recibe cuando se entera que su patrón lo ha mandado llamar. Es inevitable que la sorpresa se matize de factores sociales, ya que la modalidad del llamado es poco habitual en el trato del patrón hacia sus sirvientes. Las relaciones de trabajo y personales nunca habían presentado este parámetro entre el protagonista y su patrón. En términos de drama social de Turner, la sorpresa del protagonista se constituye como la ruptura del drama social del cuento. Esta ruptura viola una norma de costumbre. Así que desde el primer momento del cuento se instaura un estado emocional que tiene sus antecedentes en el terreno social. Es el primer momento en que las culturas indígena y no-indígena entran en contacto, que bien pudiera decirse que entran en conflicto. El segundo estadio del cuento, que abarca casi la totalidad de

la extensión del cuento, es la incertidumbre que experimenta el protagonista al no saber la razón por la cual fue llamado por su patrón. Esta incertidumbre también está enmarcada por fenómenos sociales que en su conjunto evidencian la injusticia de que son presa los indígenas de las haciendas por parte de sus patronos. Las razones que esgrime el protagonista ante esta incertidumbre van desde el uso cotidiano de relaciones de producción pre-capitalista hasta el ejercicio indiscriminado de la impunidad patronal. Caracterizada de esta manera la incertidumbre del protagonista, las posibles respuestas a ella se reducen a un radio de acción centrado solamente en los aspectos socioeconómicos. Se hace evidente el tipo de relaciones asimétricas y antagónicas, en detrimento del protagonista. Por tanto, en esta misma lógica, la resolución de esta incertidumbre no podría conducir a un final feliz. El protagonista ni siquiera espera a saber cuál es la verdadera razón que lo tiene esperando la orden de su patrón. Las elucubraciones de su espera produce ciertos efectos en su situación emocional que lo hacen huir de la presencia de su patrón. Se apodera del protagonista un temor que puede interpretarse como un sentimiento que tiene sus fundamentos en un pasado trágico, que puede ser explicado en términos textuales y contextuales. Hay que recordar que el protagonista decide huir de la presencia de su patrón porque

recuerda que una situación similar le ocurrió a su padre, a quien el patrón le había enseñado a leer y a escribir. Así que la razón textual que tiene el protagonista es el precedente de la burla de que fue objeto su padre cuando presumía que sabía escribir su nombre. Aunado a este precedente, el protagonista esgrime en el tiempo objetivo del cuento que la adquisición de esa habilidad gráfica no-indígena ofende a Dios, ya que es un trabajo que no cansa. Contextualmente hablando, la innovación de la escritura en una comunidad ágrafa arrastra conflictos, incluso desde los tiempos del proceso de la Conquista. En las postrimerías de ésta, no sólo los cronistas españoles ofrecieron sus visiones acerca del proceso de Conquista, sino que los cronistas indígenas, aún después de haberse apropiado del sistema escritural europeo, no dejaron de mantener una batalla con este sistema, ya que intentaron vertir el proceso de la Conquista desde una perspectiva de las tradiciones orales de las cuales provenían, en un marco escritural cuyos marcos epistémicos les era ajeno. Este conflicto epistémico entre la mentalidad indígena y la occidental es planteado en el cuento a través de un proyecto gubernamental: la alfabetización.

Este proyecto gubernamental, hecho realidad en el contexto del padre del protagonista, y sólo asomado como posibilidad en el protagonista, se articula en el cuento

como una unidad estética al nivel de la sintaxis del drama social expuesto por el cuento. Es decir, el cuento "¡Siéntate, Teófilo!" viene a ser un metacomentario de la recurrencia de la unidad estética alfabetización, entendida ésta como experiencia social. Y en tanto proyecto nacional que intenta ser una innovación en una comunidad indígena, la alfabetización se constituye como un proceso de aculturación. Esto evidencia el carácter etnológico del cuento. La alfabetización se presenta en el cuento no sólo como un proceso violento real, encarnado en la experiencia del padre del protagonista, sino también como amenaza futura, en la perspectiva del protagonista, para la estabilidad emocional de los integrantes de las comunidades ágrafas. Este proceso de aculturación, enmarcado en una sintaxis de injusticia social automatizada, muestra el conflicto que diferentes sistemas culturales generan en su contacto. Por un lado, los intereses del proyecto nacional de alfabetización apuntan a la ruptura epistémica que conlleva la adquisición de un lenguaje, la cual esconde intereses básicamente económicos. Por otro lado, las comunidades indígenas enfrentan este embate con la religión, sistema cultural que les permite darle sentido a sus existencias en tanto seres humanos que conviven con la realidad que les rodea. Para estas comunidades, la religión se constituye como la expresión más fidedigna de su



mentalidad. Además, tal abrigo se constituye como la única respuesta que las comunidades indígenas esgrimen ante la venidera injusticia de los proyectos gubernamentales de unificación nacional. Pero este sistema cultural, en tanto medio de expresión propio de las comunidades indígenas, es un sistema de comunicación diferente al empleado por los hacendados que aparecen en el cuento. Los sistemas culturales son diferentes, dispares, y hasta cierto punto opuestos. Es esta falta de comunicación lo que agrava la denuncia que se hace de los métodos rupestres gubernamentales empleados en el proceso de aculturación que encarna la alfabetización. A la vez, esta misma falta de comunicación sugiere que el contacto entre las dos comunidades debe realizarse a otro nivel diferente al que evidencia este enfrentamiento. Se opera en este conflicto una intolerancia epistémica que desemboca en una intolerancia étnica. El mismo significado etimológico del protagonista (Teófilo; Teo=Dios, Filo=Amigo) evidencia que el canal de comunicación con la comunidad a la que pertenece es el religioso. Por tanto, el cuento, que está representado en una estructura de un orden, puede interpretarse como una paradoja. El cuento es una ordenada a quien se debe dirigir sin órdenes.

Como se puede apreciar en el análisis de los cuentos representativos de los niveles etnográfico y etnológico,

respectivamente, la rearticulación del referente indígena está inscrita no sólo en la temática universal, como lo muestra el cuento "La correría del venado", sino que también su temática puede ser rastreada hasta los albores del proceso de Conquista, como lo presenta "¡Siéntate, Teófilo!". Más aún, su temática recibe sugerencias del referente indígena, el cual muestra una alternativa a la problemática presentada en los cuentos analizados. Por un lado, la importancia del individuo en el contexto del Estado en "La correría del venado" es una sugerencia alternativa al comportamiento primordialmente institucionalizado de un Estado. Por su parte, el recogimiento de las comunidades indígenas en la religión, planteado en "¡Siéntate, Teófilo!", sugiere que existe una falta de comunicación que es alimentada por una intolerancia epistémica que desemboca en una intolerancia étnica.

El resto de los cuentos de la colección Cuentos del desierto presentan información etnográfica y en diferente medida se puede hablar de cuentos etnológicos. Una semblanza en conjunto de Cuentos del desierto muestra cómo las relaciones establecidas en las dos comunidades de los cuentos etnológicos son asimétricas y antagónicas, en detrimento de los indígenas.

Una de los principales rasgos que evidencian esta desigual relación entre ambas comunidades es lo concerniente

a las relaciones económicas. Hay una terna de cuentos que muestran cómo los integrantes de las comunidades indígenas desempeñan labores de servicio en beneficio de las culturas blancas no-indígenas. "María Galdina", por ejemplo, es un cuento en el que los sentimientos de impotencia del protagonista encuentran su mayor obstáculo en el hermetismo que representan para él no sólo los muros que lo separan de los yoris, sino también las actitudes de su esposa María Galdina, las cuales se constituyen como un obstáculo para penetrar ese otro mundo que le modifica su existencia. Su esposa María Galdina se constituye así en una mediación que aliena la existencia del protagonista. María Galdina desempeña funciones de servicio en el mundo yori, y esta función la enviste de una superioridad cultural sobre su marido, quien no puede sacudírsela durante todo el desarrollo del cuento. Por esta razón, la tristeza que muestra durante todo el cuento es el sentimiento que expresa al nivel de su relación con su esposa. Pero en el fondo, la tristeza esconde una impotencia contra las modalidades de dominio que la comunidad yori ejerce sobre las comunidades indígenas. Son estos niveles dentro del cuento y la función que cumple el personaje María Galdina en estos niveles, lo que explica por qué el nombre del cuento no sea el nombre que lleva el protagonista, sino lo que el título del cuento

significa para el protagonista en términos emocionales, sociales y económicos.

Los otros dos cuentos que muestran este tipo de relaciones de servicio entre ambas comunidades son "¡Siéntate, Teófilo!" y "La historia de Tatán". Del primero ya se ha explicado cómo tales relaciones se muestran hasta cierto punto automatizadas. Teófilo no se sorprende nunca de sus obligaciones como sirviente de su patrón, sino de la forma como lo ha mandado llamar. No obstante esta automatización de relaciones económicas, ésta no alcanza todos los aspectos de la vida comunitaria de los indígenas. Como ya se explicó (pag. 182), la comunicación entre ambas comunidades se da en muchas esferas, pero no alcanza los aspectos religiosos de las comunidades indígenas. Por su parte, "La historia de Tatán" ubica al ser amado de la historia de amor representada en el cuento, desempeñando labores de servicio en las comunidades yoris. El cuento presenta al protagonista con la esperanza de recibir noticias de su amada, y no en una actitud de búsqueda del ser amado. Esto ocasiona que el cuento sugiera cómo la inaccesibilidad cultural entre ambas comunidades pudiera ser una de las causas que alimentan la pasiva espera del protagonista de una carta que jamás llega. La bidireccionalidad del amor que la situación triste del protagonista espera es una forma de sugerir, políticamente,

que las relaciones de contacto de ambas comunidades deben ser en términos más equitativos. Más bien, el sufrimiento del protagonista por la unidireccionalidad de su amor, se puede proyectar políticamente a las relaciones desiguales que se establecen entre las dos comunidades en contacto.

Otro cuento en donde las relaciones económicas juegan un papel importante en la interacción entre ambas comunidades es en "Llano grande". Este cuento muestra el alcance negativo que tienen los intereses económicos en la vida cotidiana de las comunidades indígenas. El éxodo que ocurre en el cuento se debe a razones primordialmente económicas. La baja productividad del padre de la protagonista del cuento redundaba en su despido, que circunstancialmente no ocurre porque la muerte lo alcanza antes. De cualquier forma, el éxodo se da y los efectos que imponen en la vida espiritual de la protagonista son irreversibles. Todo esto es resultado del contacto de dos lógicas encontradas. Por una parte, la lógica de los intereses económicos que apuntan a la constitución del progreso de una nación, y por el otro, la lógica que pone en contacto la vida espiritual de una comunidad indígena con su habitat.

Esta intromisión de factores culturales yoris en las comunidades indígenas se manifiestan en niveles de consanguineidad y de dinámica médica en los cuentos "La

correría del venado" y "La olla de los remedios", respectivamente. En el primero, la participación de sangre yori en una familia indígena irrumpe la estabilidad emocional de la misma. Así que la política indígena ante esta situación es la de proteger la estabilidad de los integrantes de su comunidad. Por su parte, "La olla de los remedios" muestra los efectos negativos de la aculturación médica. La sintaxis del drama social del cuento muestra la impostación que una curandera hace de la lógica médica occidental. La generalidad del seguimiento que hace la curandera para diagnosticar la enfermedad de un paciente es similar a la que realizan los practicantes de medicina occidental. Así que los resultados de tal diagnóstico no sólo afectan a la lógica impostada sino también al que adopta tal impostación. Por tal motivo, el cuento "La olla de los remedios" bien pudiera ser una paradoja, ya que su título sugiere los remedios infalibles para cualquier enfermedad, siendo que el diagnóstico de la enfermedad que aparece en el cuento es equivocado. Lo que se podría erigir como una olla que remediara todo, no remedia nada.

Por otra parte, la colección Cuentos del desierto también tiene algunos cuentos en donde no aparece explícitamente la participación de las comunidades no-indígenas. En ellos, conceptos tales como el de justicia, o fenómenos religiosos como la confesión o civiles como el

adulterio, sirven de objeto para los metacomentarios que de ellos hacen los cuentos. "Arriba del mezquite", por ejemplo, presenta el dilema de la justicia en términos públicos y privados. El protagonista llega a la desafortunada situación en la que tiene que decidir si su apoyo se inclina hacia los intereses públicos que esgrime su padre, los cuales tienen como objetivo matar a su esposa por haberlo abandonado, o se inclinan a favor de su madre, que opta por la huida debido a la vida ruin que le ofrecía su esposo. El desarrollo de la persecución presente en el cuento sirve de contexto para que vayan apareciendo los pros y contras que el protagonista pone en la balanza de la justicia. Finalmente, la decisión del protagonista obedece los instintos maternales y de supervivencia. Si bien es cierto que en el cuento no aparece explícitamente la intromisión de las comunidades yoris, hay que recordar que esta colección de cuentos está inscrita en lo que Cornejo Polar (1978) denominó como literaturas heterogéneas. Los aspectos socioculturales del formato de Cuentos del desierto es diferente a los aspectos culturales del referente. Así que la problemática presente en la colección, y predominantemente en los cuentos donde no hay una presencia explícita de la comunidad yori, incide de cualquier manera en esta comunidad yori, ya que es la masa lectora de estos cuentos. En este tenor de cosas, "Arriba del mezquite" se

constituye como un cuento en el que el balance del concepto de justicia, que se inclina más al aspecto humano de los instintos que a lo normativo, se proyecte como una parábola para sociedades no-indígenas que se enfrentan a problemas similares. Afirmaciones de esta naturaleza están inscritas en el entendido de la función ética de la literatura, como una de sus funciones sustanciales.

"La cuesta de las ballenas", por su parte, es un cuento que presenta como motivo de metacomentario el fenómeno de la confesión. En este cuento, aunque no hay presencia explícita de la comunidad yori, se pudiera llegar a inferirla, ya que la dinámica de la confesión que se está cuestionando sigue el formato del fenómeno de confesión que las comunidades católicas practican. Además de evidenciar esta dinámica, la evidente aculturación de las prácticas religiosas al interior de las comunidades indígenas, no por eso la rearticulación del cuento deja de cuestionar el fenómeno de la confesión, lo cual trae como consecuencia que la problemática del cuento, aunque inscrita en una comunidad indígena, pueda ser proyectada a la masa lectora de los cuentos. "La cuesta de las ballenas" presenta la posibilidad, en términos muy individuales, de un tipo de confesión sin arrepentimiento. La rearticulación del referente denuncia la limitada función del carácter normativo de la confesión. En su lugar, el amor del



protagonista humaniza esta normatividad, la cual es presentada en términos muy individuales.

Finalmente, "El huellero" aborda el problema del adulterio en cuyo dilema las opciones son el de castigarlo o perdonarlo. Públicamente, el adulterio debe ser castigado con la muerte. Pero el protagonista quiere perdonar porque ama. Este esquema se explica en el cuento por el amor ciego del protagonista, pero en términos de proyección a la masa de lectores no-indígenas, el cuento es la voluntad de perdonar un error que a los ojos del protagonista es de menor valía que los valores que la constitución de una familia, en tanto estabilidad emocional y social, puedan aportar al seno de la familia misma de una comunidad no-occidental, como puede inferirse del contexto general del cuento.

Cuentos del desierto, pues, es una colección de cuentos que esgrimen temáticas universales, pero cuyas resoluciones pueden describirse como locales o folclóricas. La etnografía de los referentes indígenas sobresalen en la articulación del discurso de la colección de cuentos. Los resultados etnográficos se constituyen como clases funcionales dentro de la gramática de la temática universal de Cuentos del desierto. Algunas veces los resultados etnográficos se hacen explícitos, creando así cuentos típicamente etnológicos. Pero en otras ocasiones, los

resultados etnográficos son codificados en lenguaje occidental, de tal manera que la problemática al interior del cuento se proyecta a la masa lectora que no es indígena.

Estos resultados etnográficos funcionan como alternativas a la temática universal de la colección de cuentos. Más bien, están sugeridos en el nivel principal de la sintaxis discursiva de Cuentos del desierto. Se pudiera decir que Cuentos del desierto coteja su temática universal con un referente que encarna una comunidad con un particular punto de vista. En términos de etnoficción, como la entiende Lienhard (1991), Cuentos del desierto recrea el discurso del otro al codificar los aspectos etnográficos seleccionados como materia prima, como clases funcionales de palabras de una sintaxis narrativa, en la que tales clases funcionales de palabras provienen no sólo de estos aspectos etnográficos sino también de temáticas universales, las que en conjunto constituyen la gramática narrativa de Cuentos del desierto. La relevancia de estos dos elementos constitutivos de la sintaxis narrativa de la colección de cuentos pone al descubierto, por un lado, las relaciones asimétricas y antagónicas que desembocan en detrimento de las comunidades indígenas, y por el otro, los aspectos alternativos que los aspectos etnográficos de estas comunidades indígenas sugieren a la temática universal propuesta en Cuentos del desierto.

Estas conclusiones acerca de la colección de cuentos representan una voz particular en el contexto de la tradición literaria mexicana con respecto al género cuento que tiene como referente a las comunidades indígenas. Cuentos del desierto es publicado en 1959, alrededor del cual son publicados las colecciones de cuentos más representativos acerca del referente indígena. En 1952, Francisco Rojas González publica su colección de cuentos El diosero; en el mismo año de Cuentos del desierto, Eraclio Zepeda publica Benzulul; y, un año después, Rosario Castellanos saca a la luz su colección de cuentos titulada Ciudad Real. Así que esta década viene a ser la más importante en relación a la cuentística indigenista en tanto orientación ideológica que trata de comprender a las comunidades indígenas desde sus perspectivas.

Una semblanza general de la cuentística de estos escritores muestra cómo los aspectos naturales y socioculturales del referente que cada uno de ellos escoge pueden ser discriminados en sus colecciones de cuentos. Pero lo más importante es la actitud que cada uno de ellos toma con respecto al referente indígena. En el primer capítulo de referencias metodológicas (p. 38) se hace referencia a cada una de las etapas que la narrativa indigenista marca en su objetivo de reflejar la realidad que rodea a las comunidades indígenas. De las cuatro que se

mencionan, la cuarta es la más relevante, ya que es donde se pueden ubicar a los cuatro escritores que se mencionaron anteriormente. Esta cuarta etapa viene a ser una orientación ideológica que intenta penetrar la mente del indio a través de su mitología, su poesía y su leyenda. Literariamente hablando, la tradición en México ubica a Francisco Rojas González como uno de los cuentistas pioneros que intentó descubrir la naturaleza de las leyendas que estas comunidades indígenas practican. Gran parte de su colección de cuentos se constituye así como una serie de anécdotas que exponen el folclore de estas comunidades. Sin embargo, la explicación que se hace de estos aspectos folclóricos no es vista desde una perspectiva completamente indígena. La rearticulación que hace Rojas González de su referente apunta a presentar los aspectos del referente seleccionados como mundos nuevos y desconocidos para la masa lectora. Una de las contribuciones que hace Rojas González a la narrativa indigenista es la introducción de las leyendas que las comunidades indígenas practican, las cuales tienen su sentido dentro de las mismas comunidades, pero que en el nivel de las literaturas heterogéneas, la colección de cuentos El diosero presenta estos aspectos folclóricos, como tales. En otras palabras, los aspectos folclóricos se constituyen como tales por estar presentados como elementos curiosos en la globalidad de la sintaxis discursiva de la

colección de cuentos. Una afirmación un poco atrevida diría que la técnica cuentística de Rojas González se ajusta a los aspectos folclóricos que esgrimen sus cuentos. La expresión de la frase !Qué curioso! deviene un lugar común en la lectura de El diosero.

Por su parte, Ciudad Real de Rosario Castellanos rearticula su referente alrededor de las justificaciones vitales que tienen las leyendas y mitos de las comunidades indígenas. En Ciudad Real, la contribución de Castellanos es ampliar la voz de los indígenas en términos más globales de visión de mundo. Sin embargo, la recreación que hace de la voz indígena no logra desprenderse del peso que las relaciones de desigualdad que se operan entre las comunidades indígenas y las que las rodean. Se podría afirmar que las características naturales y principalmente socioculturales del referente sobresalen de la técnica cuentística. Los aspectos sociales de injusticia que indudablemente permean las situaciones de estas comunidades indígenas, adquieren mayor relevancia en la cuentística de Castellanos. La denuncia sobresale a la técnica. Así que no es difícil ubicar Ciudad Real en una tradición literaria que arranca en fray Bartolomé de las Casas. No puede sentirse menos que coraje ajeno en la lectura de Ciudad Real de Rosario Castellanos.

Con respecto a Benzulul de Eraclio Zepeda, las apreciaciones de su cuentística se hacen más complejas. Algunos críticos autorizados (Brigas Torres, 1990; Lienhard, 1991) consideran a Zepeda como el exponente más representativo de la orientación ideológica que intenta penetrar la mentalidad de los indígenas. En Benzulul técnica y folclore van unidos. Aunque las relaciones estén presentadas en detrimento del indígena, la técnica no permite que el folclore sobresalga. El referente indígena es rearticulado de tal manera que no suene a denuncia solamente, sino que las leyendas utilizadas de anécdota para los cuentos, se entrelazan con la temática de los mismos. La colección de cuentos presenta así una visión de la mentalidad indígena a través de sus mitos y leyendas, pero encarnada en una sintaxis discursiva de las literaturas heterogéneas. Se percibe el talento de la rearticulación del referente indígena, que sin dejar de ser tal, se incrusta como elemento constitutivo en la cuentística literaria occidental.

Esta es una breve semblanza de los mejores representantes de la cuentística indigenista en lo que respecta a la orientación ideológica de intentar penetrar la mentalidad del indígena. En este contexto, Cuentos del desierto ofrece una voz o recreación de la voz indígena. Si bien es cierto que en esta colección de cuentos las leyendas

indígenas no son el punto central de la anécdota, los aspectos naturales y socioculturales del referente indígena sí desarrollan sus modalidades epistémicas propias de esas culturas. Pero su función no es explícitamente toral, ya que la temática que desarrolla la colección de cuentos es más bien universal. Las funciones que desempeñan los referentes se encuentran en los significados liminales de la temática universal que esgrimen Cuentos del desierto. El referente rearticulado aquí presenta aspectos etnográficos, similares, antropológicamente hablando, a los que se encuentran en El diosero por ejemplo, pero la diferencia estriba en la función que en ambos escritores cumplen estos aspectos. En Rojas González, los aspectos etnográficos se constituyen en una novedad epistémica en el marco de una cultura no-indígena. En Dolujanoff, los marcos epistémicos de las culturas indígenas se constituyen como alternativas sugeridas a los marcos epistémicos de las culturas no-indígenas. Este mismo carácter alternativo de Cuentos del desierto presenta al mundo indígena en una relación asimétrica con las comunidades que los rodean, pero con una propuesta sugerida. Sus cuentos denuncian, pero además sugieren.

## 7. CONCLUSIONES

Unas palabras finales acerca de este trabajo de tesis apuntan preponderantemente a mostrar la relevancia de los puntos principales del análisis realizado. Básicamente, el análisis se puede caracterizar como un tipo de acercamiento que trata de ceñir las cualidades naturales y sociales o culturales acerca del referente que Emma Dolujanoff utilizó para articular su colección de Cuentos del desierto. Como ya se vio en el análisis, este referente puede ser caracterizado como un referente etnográfico, en la medida en que denota características pertenecientes a una determinada cultura. Así que el marco más global en el cual se inscribe este trabajo de tesis es la relación que se establece entre el texto literario y su contexto extratextual.

La ayuda teórico-metodológica a este tipo de análisis fue extraída principalmente de las aportaciones que en el terreno de la antropología cultural ha hecho Victor Turner. El tipo de relaciones que él establece entre el drama social y el drama escénico ofrecen una posibilidad de ser explotada en los análisis literarios. Recuérdese que uno de los puntos principales de esta relación es su carácter reflexivo. Los dramas escénicos, entre los cuales se encuentra la literatura, vienen a constituirse como reflexiones o metacomentarios de los dramas sociales, entre los cuales se puede ubicar el referente que en este trabajo



de tesis se denomina etnográfico. Otro punto importante en la dinámica de esta reflexividad de los dramas escénicos es el carácter axial que tienen sus metacomentarios.

Básicamente, esta axialidad permite acercarse al concepto teórico de reflejo como un concepto que presenta al texto literario como un reflejo de la realidad en términos de matrices. Así que el reflejo que se desprenda de la relación entre el texto literario y su realidad extratextual no es mecánica, sino a nivel de los ejes socioculturales y vitales que constituyen una determinada comunidad. En este sentido, el análisis realizado a Cuentos del desierto apuntó a preponderar no sólo las características naturales y socioculturales del referente que sirvió de materia prima para la creación de la colección de cuentos, sino que también la rearticulación de estas características del referente le agregaron a éste una particular perspectiva en el terreno del fluir de la acción social. Dolujanoff manipula el referente etnográfico dentro de un marco institucionalmente sociocultural, no haciendo caso omiso de la historia que el referente seleccionado le proporciona, sino que también su personal rearticulación del referente sugiere a su temática algunos aspectos más vitales que socioculturales.

Ahora bien, la rearticulación de estos referentes etnográficos, configurados como mundos posibles o mundos

representados, crean 'modelos de' o 'modelos para' formas de conciencia social. Esto implica la identificación de las matrices culturales representadas en los cuentos, las cuales son el resultado de la rearticulación que hace la autora de las características naturales y socioculturales del referente utilizado para la creación de Cuentos del desierto. Tales matrices culturales fueron identificadas en el análisis de los cuentos en términos de modos de determinación y de indeterminación. Como consecuencia de tal identificación, se pudo observar que Cuentos del desierto presenta una interacción explícita e implícita entre algunos aspectos culturales de dos comunidades diferentes. Cuando esta interacción se hacía explícita, resaltaban los aspectos etnológicos de los cuentos. Por el contrario, la implícitez de la interacción hacía necesaria la proyección de las matrices culturales de los cuentos hacia el proceso de lectura. Sin embargo, sólo a partir de la ubicación de la cuentística de Emma Dolujanoff en la tradición literaria mexicana se pudo discriminar entre el carácter de 'modelo de' o 'modelo para' formas de conciencia social.

Si las formas de conciencia social son las formas bajo las cuales "los hombre viven, perciben y se representan los conflictos sociales y toman conciencia de ellos", y además si son entendidas como estructuras históricamente dadas, los

modelos que se representen en Cuentos del desierto, vienen a ser los tipos de reflexiones que se elaboren con respecto al referente etnográfico utilizado en la colección de cuentos. En otras palabras, las matrices culturales representadas en Cuentos del desierto constituyen modelos que canalizan la forma en que los lectores van a concebir los conflictos sociales que se presenten en los cuentos. La toma de conciencia de ellos vendrá a ser de reproducción de formas de conciencia social si las matrices culturales representadas en los cuentos mantienen una línea ideológica en favor del canon de las literaturas hegemónicas. Una actitud contraria presenta a la colección de cuentos como 'modelos para' nuevas formas de conciencia social. En el contexto de la tradición literaria mexicana, el referente etnográfico indígena había sido considerado siempre desde fuera. Los acercamientos eran predominantemente externos, bajo presupuestos ajenos a la mentalidad indígena. Sólo hasta la década de los 50's y 60's, la narrativa indigenista representa sus matrices culturales al intentar penetrar la mentalidad de estas comunidades indígenas. Así que la representación de matrices culturales que apunten a la constitución de modelos de mundo al margen de estos acercamientos internos, agrega poco a las formas de conciencia social que se tiene de este referente etnográfico. Por tanto, tales modelos se constituyen como

'modelos de' o reproducciones de formas de conciencia social ya en existencia, las cuales pueden ser interpretadas como alienantes en términos ideológicos. Por el contrario, una desautomatización de continuas matrices culturales redundaría en la creación de 'modelos para' nuevas formas de conciencia social. En el caso de Cuentos del desierto, los modelos creados apuntan a una serie de alternativas acerca de las temáticas presentadas en los cuentos. Cuentos del desierto sugiere varias alternativas no sólo acerca de la dinámica epistémica del referente etnográfico, sino también en lo que respecta a los conflictos sociales que entablan las dos comunidades presentes en los cuentos.

Si se afirma, entonces, que Cuentos del desierto son modelos para nuevas formas de conciencia social, y si estos modelos son construcciones, resultado de las rearticulaciones que la autora hace del referente etnográfico, tales modelos se convierten así en la propuesta ideológica-literaria de la cuentística de Emma Dolujanoff dentro de la tradición literaria mexicana de los años 50's y 60's. Su cuentística, entonces, en el terreno ideológico-literario se convierte en una propuesta alternativa acerca de la automatización del referente etnográfico indígena. La perspectiva de Cuentos del desierto viene a ser la etnoficción de una comunidad indígena, que en cuanto tal recrea la voz de esta comunidad como una alternativa a la

problemática epistémica y sociocultural entre dos comunidades diferentes en contacto, como es el caso de la realidad mexicana de estos tiempos.

## REFERENCIAS

- Bajtín, M.M. Estética de la Creación Verbal. 1979. Trad. Tatiana Bubnova. Quinta Edición. México: Siglo Veintiuno Editores, 1992.
- Bigas Torres, Sylvia. La narrativa indigenista mexicana del siglo XX. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1990.
- Bonfil, Guillermo. "Del Indigenismo de la Revolución a la Antropología Crítica." De eso que Lllaman Antropología Mexicana. Ed. Arturo Warman et al. México, 1970: 39-65.
- Caso, Alfonso. Indigenismo. México: Instituto Nacional Indigenista, 1958.
- Castellanos, Rosario. Ciudad real. México: Universidad Veracruzana Xalapa, 1960.
- Cornejo Polar, Antonio. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural." Revista de crítica literaria latinoamericana. IV:7-8 (1978): 7-21.
- Crosman, Inge. "Reference and the Reader." Poetics Today. 4:1 (1983): 89-97.
- Dolezel, Lubomír. "Extensional and Intensional Narrative Worlds." Poetics. 8 (1979): 193-211.
- . "Mimesis and Possible Worlds." Poetics Today. 9:3 (1988): 475-496.

- . "Narrative Modalities." Journal of Literary Semantics.  
V:1 (1976): 5-14.
- Dolujanoff, Emma. Cuentos del desierto. (1959) Tercera  
edición. Sonora: Gobierno del Estado de Sonora, 1988.
- Dorward, Frances R. "Benzulul: el cuento indigenista y su  
apoteosis." Texto crítico. Enero-diciembre 34-35  
(1986): 93-104.
- Eliade, Mircea. Rites and Symbols of Initiation: The  
Mysteries of Birth and Rebirth. 1958. Trans. William  
R. Trask. Foreword Michael Meade. Dallas, TX: Spring  
Publications, 1994.
- Even-Zohar, Itamar. "Constraints of Realeme Insertability in  
Narrative." Poetics Today. 1:3 (1980): 65-74.
- Gamio, Manuel M. Consideraciones sobre el problema  
indigenista. México: Instituto Indigenista  
Interamericano, 1948.
- Homero. La Odisea. Sepan Cuantos, 4. México: Editorial  
Porrúa, 1982.
- Leal, Luis. Breve Historia del Cuento Mexicano. Prólogo John  
Bruce-Novoa. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala y  
Universidad Autónoma de Puebla, 1990.
- Lewis, Thomas E. "Notes toward a Theory of the Referent."  
PMLA. 94:3 (1979): 459-475.

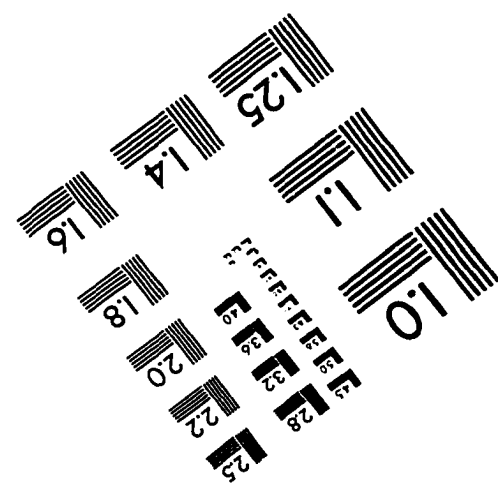
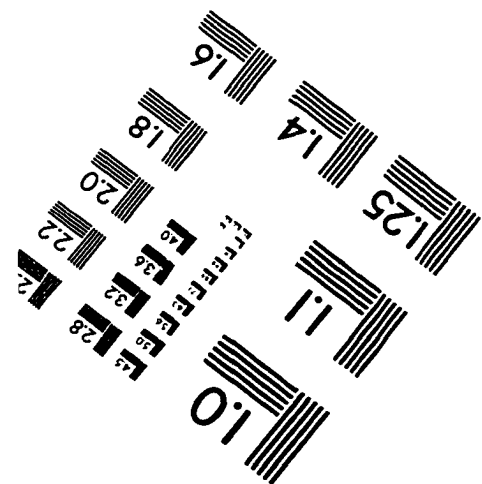
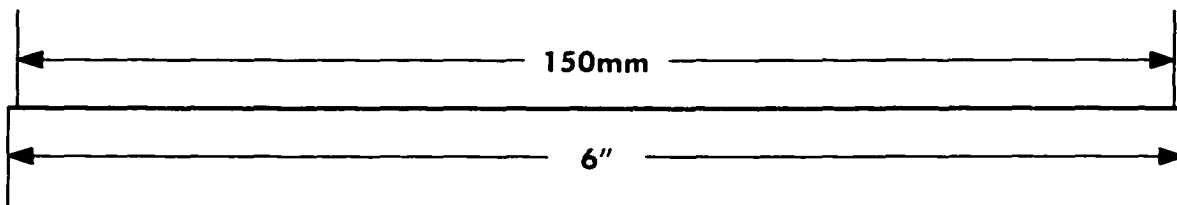
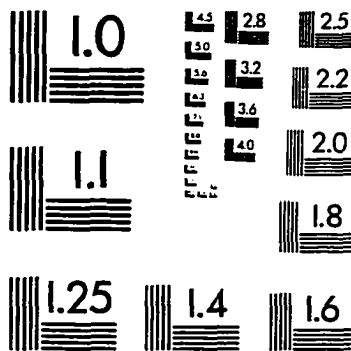
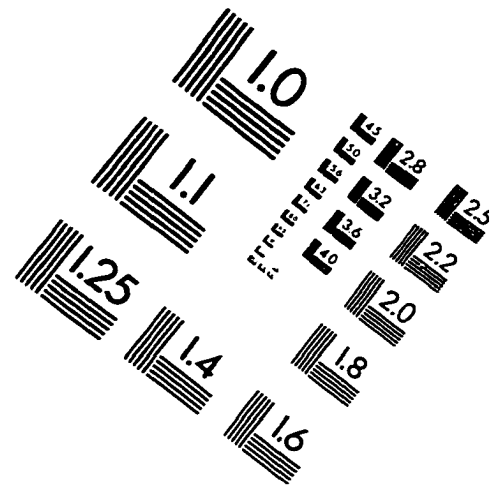
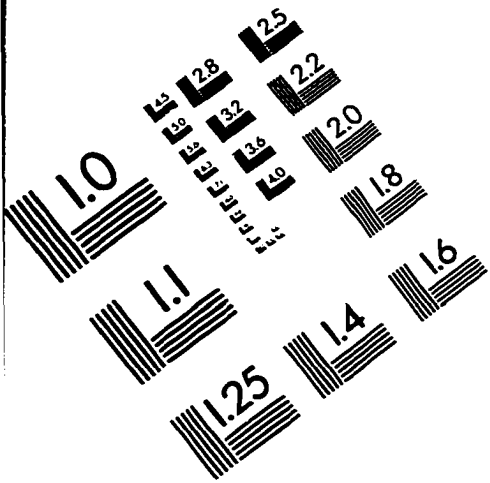
- Lienhard, Martín. La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1991.
- Martínez Bonati, Félix. "Estructura narrativa y teoría ontológica de estratos." La ficción narrativa: (su lógica y ontología). España: Universidad de Murcia, 1992: 51-60.
- . "El acto de escribir ficciones." La ficción narrativa: (su lógica y ontología). España: Universidad de Murcia, 1992: 61-70.
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la Cultura Mexicana en el Siglo XX." Historia General de México. Vol. 2. Tercera Edición. México: El Colegio de México, 1976
- Nolasco Armas, Margarita. "La Antropología Aplicada en México y su Destino Final: el Indigenismo." De eso que Lllaman Antropología Mexicana. Ed. Arturo Warman et al. México, 1970: 66-93.
- Ortega y Gasset, José. "La doctrina del punto de vista." El tema de nuestro tiempo. (1923) Decimosexta edición. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1966: 91-101.
- Othón de Mendizábal, Miguel. "Etica indígena." Obras completas, Tomo II. México, 1946: 403-419.
- . "Los cuatro problemas fundamentales del indígena." Obras completas. Tomo II. México, 1946: 485-505.



- Pavel, Thomas G. "Incomplete Worlds, Ritual Emotions." Philosophy and Literature. 7 (1983): 48-58.
- . "'Possible Worlds' in Literary Semantics." Journal of Aesthetics and Art Criticism. 34:2 (1975): 165-176.
- Paz, Octavio. El Laberinto de la Soledad. Posdata. Vuelta al Laberinto de la Soledad. Primera Reimpresión, Segunda Edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Perus, Françoise. Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica. Cuba: Casa de las Américas, 1981.
- Rojas, Fernando de. La Celestina. Sepan Cuantos, 88. México: Editorial Porrúa, 1974.
- Rojas González, Francisco. El Diosero. 1952. Tercera Edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Said, Edward W. Culture and Imperialism. New York: Vintage Books Edition, 1994.
- Searle, John. "The Logical Status of Fictional Discourse." Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge: Cambridge University Press, 1979: 58-75.
- . "A Taxonomy of Illocutionary Acts." Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge: Cambridge University Press, 1979: 1-29.
- Sófocles. "Antígona." Las siete tragedias. Sepan Cuantos, 14. México: Editorial Porrúa, 1984.

- Sommers, Joseph. "Literatura e historia: las contradicciones ideológicas de la ficción indigenista." Revista de crítica literaria hispanoamericana. V:10 (1979): 9-39.
- Turner, Victor. "Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?." On the Edge of the Bush: Anthropology of experience. Arizona: University of Arizona Press, 1986: 291-301.
- . "Betwixt and Between: The Liminal Period in **Rites of Passage\***." The Forest of Symbols. Ithaca: Cornell University Press, 1967: 93-111.
- . "Social Dramas and Stories about Them." On Narrative. Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1981: 137-164.
- . "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology." The Anthropological Study of Human Play. Ed. Edward Norbeck. 60:3 (1974): 53-92.
- Villoro, Luis. Los grandes momentos del indigenismo mexicano. (1950). México: Ediciones de la Casa Chata, 1979.
- Zea, Leopoldo. El positivismo y la circunstancia mexicana. México: Lecturas mexicanas 81, 1985.
- Zepeda, Heraclio. Benzulul. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1959.

# IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc  
1653 East Main Street  
Rochester, NY 14609 USA  
Phone: 716/482-0300  
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved