

## LOS CONDICIONAMIENTOS TEXTUALES DE UNA NOVELA: "LA CASA DE LAS MIL VIRGENES" DE ARTURO AZUELA\*

CARMEN FOXLEY  
Universidad de Chile

*La Casa de las Mil Vírgenes* es la cuarta novela del escritor mexicano Arturo Azuela (1938), músico, matemático e historiador, docente universitario y representante de la Asociación de Escritores y del Instituto Nacional de Bellas Artes, quien ha indagado en diferentes aspectos de la narrativa urbana desde 1974<sup>1</sup>. Esta novela adopta la forma de una reflexión que pone de relieve los impactos cognoscitivos y emocionales que los acontecimientos de la vida individual y colectiva han producido en los agentes y testigos de la historia narrada. Los sujetos involucrados en la historia de los hechos refractan ciertas circunstancias de la historia urbana de la ciudad de México y de la historia política del país, otorgándoles una relevancia indirecta, mediatizada por la supremacía del compromiso humano de los testigos, el que se manifiesta en el modo de interacción de su sensibilidad, conciencia, imaginación y cultura en la reconstitución de los hechos. El efecto de esta perspectiva es producir una imagen de mundo alternativa<sup>2</sup>, campo de cultivo para que la imaginación recree ciertas propiedades de nuestro mundo histórico y cultural. En correlación con este tipo de focalización se monta una estrategia textual<sup>3</sup> fragmentaria y abierta que exige la participación del lector.

En realidad, el carácter elíptico del texto, en contradicción con una información dispersa y acumulativa, hace depender su coherencia de conocidos *modelos* cognoscitivos, *marcos* semánticos estereotipados y frases *tópicas*<sup>4</sup>; de presuposiciones de carácter

\*Este trabajo forma parte de una investigación en curso sobre los rasgos definitorios de la narrativa de la generación del 72, emprendida colectivamente por miembros del Departamento de Literatura de esta Universidad.

<sup>1</sup>*El Tamaño del Infierno*, Premio Javier Villaurrutia, 1974, México, Joaquín Moritz, 1973; *Un tal José Salomé*, México, Joaquín Moritz, 1975; *Manifestación de Silencio*, Premio Nacional de Novela de 1980; *La Casa de las Mil Vírgenes*, Barcelona, Argos Vergara, 1983; *Avenida Insurgentes* (en preparación).

<sup>2</sup>Una de las propiedades semánticas de la narrativa 'artificial' es la posibilidad de representación de un mundo alternativo o segmento histórico próximo a nuestro mundo (cfr. T.A. van Dijk, "Philosophy of action and theory of narrative" en *Poetics* 5, North Holland Publishing Company).

<sup>3</sup>La estrategia textual es un modo de operar en el texto que cuenta con el receptor para la actualización de la cadena de artificios de su superficie, de los códigos, y para la completación de 'espacios en blanco' dejados por omisiones y presuposiciones. Es un mecanismo generativo que prevé los movimientos del otro e instituye el tipo de competencia adecuada para la recepción interpretativa, actividad que se engendra en base a estímulos y marcas textuales (cfr. Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 89).

<sup>4</sup>Para reconstruir la macroestructura semántica de un texto es necesario reducir la información en

emocional, social y cognoscitivas; de la fragmentación de las Partes y discontinuidad formal entre Capítulos que configuran la macroestructura semántica<sup>5</sup>; del significado pragmático inscrito en el acto de narrar, y en gestos y actitudes de los personajes más allá de lo dicho. Todo esto contribuye a centrar la reconstrucción de las conexiones y la coherencia textual en una participación muy importante del receptor. La interacción comunicativa aparece pues privilegiada en este universo signifiante, y reforzada a nivel del enunciado por la escenificación de las subjetividades en interacción en el episodio de la entrevista entre Sergio, posible cronista urbano, y Aliba, gran fabulador e improvisado cronista histórico, a la que accedemos por "entregas" en capítulos dispersos del texto. Pero el proceso intersubjetivo de la actividad de recepción se refuerza doblemente por la disposición textual, la que confronta diversas versiones de la historia de La Casa: 1) la versión de los jóvenes de los años 1952, 2) la versión de Federico, el bohemio voyerista al que se ve hacer el recuento de su vida en vísperas de su muerte, 3) la versión de Aliba, quien incorpora el testimonio de su participación en la etapa de fundación de La Casa, 4) la versión de Sergio, incluida en algunos capítulos denominados Intermedios, y transmitida aquí y allá por el narrador básico.

Toda esta variedad de versiones se transmite conservando sus divergencias, pero sobre todo su aislamiento e incomunicación en el tiempo. Cada fragmento de experiencia vital es el testimonio mudo de una aventura espiritual precaria, siempre interrumpida por lo insólito y lo grotesco, pero digna de ser rescatada por la lucidez de un narrador que pretende construir en la palabra misma un lenguaje fundante. El proyecto utópico es reunir lo diverso y ser la memoria del pasado y el futuro, pero con una actitud polemizante, reflexiva y crítica, y por ello desmistificadora. Esta voz narrativa hace suya la aventura de las intersubjetividades en la historia y, por homología, confronta en la enunciación su propia versión interpretativa con la de un *nosotros*, en el que se desdobra para entregar la interpretación grupal del pasado. De modo que el *yo* de la enunciación se enfrenta intersubjetivamente al *nosotros* de la enunciación y al *yo* del enunciado, cuyas palabras y reacciones son citadas o reproducidas en focalización interna y confundidas en una misma voz. Desde una conciencia interpretativa y reflexiva, y desde una focalización que incluye un mayor conocimiento, los relaciona el narrador, pero sobre todo los distancia críticamente y los reconcilia en la versión compleja y polivalente que integra lo diverso y contingente con notas de irrealidad,

---

diferentes niveles jerárquicos. Son relevantes, en este caso, unidades tales como el *modelo*, conjunto de conocimientos que permite identificar conjuntos de individuos, propiedades y relaciones; el *marco*, estructura conceptual que organiza y representa parte de nuestro conocimiento del mundo y que "por convención y experiencia forman de algún modo una unidad" (van Dijk, *Texto y Contexto*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 235). El marco unifica conceptualmente ciertas "propiedades de objetos, transcurso de sucesos que están típicamente juntos" (ibíd. p. 235). Por ejemplo, en el restaurante, en el supermercado, etc.; y, por último, las *frases tópicas*; proposiciones lingüísticas del texto que se presentan "para recalcar el tópico. Tienen una función específica en el proceso cognoscitivo del discurso: anunciar el tópico... o confirmar el tópico hipotético establecido por el lector" (pp. 203-204), o bien, "facilitan la comprensión proporcionando directamente la macroestructura de un pasaje" (ibíd., p. 222).

<sup>5</sup>El concepto de macroestructura puede ser considerado desde la perspectiva semántica o pragmática. En general, es una proposición global que reduce un conjunto de proposiciones, "determina la coherencia global de un discurso" y "está(n) determinada(s) en sí misma(s) por la coherencia lineal de las secuencias" (ibíd., p. 151).

pues esa integración sólo existe y se instaura en la recepción, pero no se fija en el texto, todo fragmentación y discontinuidad.

Basándome en estas observaciones preliminares opto por seleccionar como objeto de estudio un aspecto fundamental de la estrategia textual, es decir, los condicionamientos cognoscitivos, emocionales y culturales que hacen posible la estructuración semántica y pragmática en diversos niveles. Me ocuparé de la disposición textual, del significado pragmático y semántico de la diégesis y del acto de narrar, a fin de desplegar el potencial significativo<sup>6</sup>, sin que esto signifique su interpretación, pues sólo pretendo seleccionar y sistematizar algunos condicionamientos de su producción y recepción semántica y pragmática<sup>7</sup>, los que actualizados en la lectura forman parte de la estructura de la obra. Específicamente, describo las relaciones entre textos en el interior del texto y a lo largo de la disposición textual, entre versiones semánticas diversas, pero privilegio la historia que configura el proceso de interacción informativa que originó la novela y, también, la versión de los adolescentes. Y, por último, analizo las condiciones de interacción pragmática a nivel de la enunciación.

El concepto de interacción que manejo se basa en los rasgos generales de toda situación comunicativa<sup>8</sup>, pero tiene en cuenta que en los textos escritos la comunicación es diferida y se produce en ausencia de los interlocutores y, en consecuencia, el texto debe entregar la información necesaria para reconstituir la situación comunicativa. Esto exige mucha minuciosidad en la observación del texto. La hipótesis de lectura que propongo es la existencia de una intención y un propósito en la organización textual, es decir, que el texto abre, como consecuencia de la organización textual, una posibilidad de modificación del conocimiento y de la actitud del receptor, con su consiguiente reacción correlativa. Debe considerarse, además, que "la acción de uno no desencadena la otra a manera de los sucesos", pues "una acción es meramente un motivo para otra acción, es decir, una parte en el proceso saber-desear-decidir que lleva a otra acción"<sup>9</sup>. Debe tenerse en cuenta, además, que "los individuos se comportan de acuerdo a sus interpretaciones, conocimientos, suposiciones y criterios y lo hacen en relación a otros individuos, a la estructura social y al mundo en general"<sup>10</sup>. Este principio de racional-

<sup>6</sup>Desplegar el potencial significativo del texto no es un juego indeterminado, sino que debe realizarse dentro de ciertas restricciones. Un juego dentro del contexto semántico y pragmático condicionado por artificios textuales, citas, referencias, recursos sintácticos ligados a la sucesión y transformaciones de la secuencia. Comparto al respecto algunos supuestos de Emil Volek expresados en "La carnavalización y la alegoría en *El Mundo Alucinante* de Reinaldo Arenas", (*Revista Iberoamericana*, 130-131, enero-junio, 1985), modificando el criterio de integración parte versus todo por el de parte dentro del todo, para esta lectura.

<sup>7</sup>Para la dimensión pragmática, véase John Austin, *Cómo Decir Cosas con Palabras*, Buenos Aires, Paidós, 1982 (1962) y John Searle, *Los Actos de Habla*, Madrid, Cátedra, 1980.

<sup>8</sup>En una situación comunicativa hay por lo menos dos personas, una, un agente real, la otra, un agente posible. Ambos pertenecen a una comunidad de habla, comparten un saber sobre el mundo en el que hay que interpretar los textos, conocen las reglas de otros sistemas de convenciones interaccionales y los varios estados del contexto comunicativo que en sí es "un transcurso de sucesos". Durante un período de tiempo las actividades de ambos están coordinadas, en el sentido que el hablante produce una expresión con ciertas consecuencias para el oyente, después de la cual puede convertirse en agente y llevar a cabo un cierto número de acciones (van Dijk, op. cit., pp. 243 y 282).

<sup>9</sup>T.A. van Dijk, *La Ciencia del Texto*, Buenos Aires, Paidós, 1983 (p. 243).

<sup>10</sup>Ibíd. (p. 282).

dad nos permite extender la noción de interacción a los textos, los que sin duda son estructuras convencionales regidas por un acuerdo social renovado una y otra vez, e inscrito en las reglas instituidas como variables de una convención, en el texto. Estas reglas permiten jugar el juego de interacción comunicativa en el que las estructuras textuales son el *motivo* del proceso de interacción y el estímulo de la reacción fundada en los condicionamientos cognoscitivos, emocionales y culturales.

Hay que decir que en este libro la interacción no es sólo una actividad pragmática que depende de la recepción, y como tal se muestra autorreflexivamente en la forma del texto, sino que además es tematizada en la historia y, por lo tanto, es objeto de representación.

## 1. ANTICIPOS DE LA HIPÓTESIS INTERPRETATIVA

### 1.1. *La Introducción*

El libro se inicia con un texto en cursiva a modo de introducción. Se exponen allí algunos antecedentes que permiten al lector abrir ciertas expectativas interpretativas e inferir ciertas claves que hipotéticamente faciliten la lectura.

Estas páginas que “nacen” aquí tienen por objeto hacer resurgir la Casa de las Mil Vírgenes, rescatarla de su destrucción y del olvido, posibilitar el renacimiento de ese espacio soñado por los habitantes de la ciudad. El texto tiene por objeto revivir ese espacio mítico, “mundo aparte” al margen de la cotidianidad, propicio para la liberación de los sueños, y sugerente para impulsar también “las murmuraciones” y la maledicencia. El poder de la imaginación de varias generaciones anónimas creó “una historia clandestina” para La Casa, y fueron esas versiones las que activaron la leyenda o hicieron de ella el centro de la atracción y de los deseos de todos. Hoy día, “estas páginas” y la palabra, eco y voz de la “crónica anónima” que circula de boca en boca, y que “oídos atentos dieron a conocer”, dan ocasión para el renacer del “ave mitológica”, un nuevo intento que se suma a muchos para ennoblecer su recuerdo, en un gesto que contradice la maledicencia e insta una versión, no positiva, sino “extraordinaria”. Y a la inversa, agrega irónicamente el autor implícito, será también una “revelación extraordinaria” relacionar la suerte “de los vivos y muertos que por ahí transitan” con la realidad. La intención es sacar a luz y hacer públicas las versiones de aquellos que, al atribuirle a La Casa un significado esencial, transformaron poco a poco esa imagen en un mito y en una implícita invitación a su reinterpretación.

Antes que nada, el texto introductorio anticipa la ubicación de ese “lugar sagrado”: “En el costado oriente de la Alameda de Santa María la Ribera, en la calle del Pino—hoy doctor Atl—había una casa en completo abandono” (p. 9)<sup>11</sup>. Se anticipa el lugar preciso de su emplazamiento y se incluyen notas sobre el proceso de su deterioro y del transcurso del tiempo: el antes de su existencia, el “día a día” de su abandono y el hoy de su evocación. Un hoy ubicuo en relación a ese pasado indeterminado de la fórmula típica “había una casa”, “en aquel tiempo”, que ahora se recuerda.

Pero el que narra es alguien involucrado en la historia de “aquel viejo palacio ennoblecido por nosotros y cómplice de nuestros primeros escauceos eróticos, de

<sup>11</sup>Todas las citas llevarán el número de página de la edición Argos Vergara, 1983.

nuestra primera estación de libertad”, en ese entonces cuando los adolescentes, entre los que se contaba el actual autor implícito, hicieron de ese palacio “su centro de operaciones”, y ocurrieron los hechos extraordinarios que están mezclados con su propia vida y proceso de formación.

Indudablemente, el código mítico es una de las puertas de ingreso a la historia que se nos va a contar, expectativa que se defrauda por cuanto constatamos que la enunciación corrige y completa esa versión, no tan sagrada, sino contingente y precaria, ocasionada por las limitaciones del saber. Esto implica que el narrador desconstruye la inocencia original del mito guardado por la memoria, desmistificándolo.

Por otra parte, referirse a ese lugar como “un centro de operaciones” anticipa otra de las pistas cognoscitivas del enigma que se intenta esclarecer desde la producción del texto. El código bélico en el que crecieron esos adolescentes de después de la segunda guerra mundial, y el de las películas de aventuras que constituían la principal diversión de aquellos tiempos, fueron sin duda importantes condicionamientos de la primera juventud, y algunas de las motivaciones inconscientes cuyo carácter enajenante quedará implícitamente inscrito para que lo revele el receptor, quien, ayudado por su conocimiento cultural, puede deducir la influencia restrictiva a su libertad que ellas ejercieron. Junto con ello, el código iniciático de la experiencia mítica es otra clave que nos permite estar a la expectativa de una experiencia iniciática “no sólo de dudas y líneas grises, sino de sectas y profanaciones”, tránsito “entre lo insólito y lo prohibido”, “entre misterios de los que sólo unos cuantos participan”.

Se anuncia, entonces, que el objeto de la historia narrada no será sólo la historia mítica de La Casa sino también de esos adolescentes que, sin saberlo, hicieron un recorrido fundacional por “lugares oscuros” y contradictorios.

Hay que agregar que el código bíblico es otro condicionamiento cognoscitivo y cultural del comportamiento de algunos personajes y clave de la interpretación. Las vírgenes de la Biblia han sufrido una transformación significativa que invierte su sentido original; lo mismo ocurre con la idea de inmortalidad, de infierno y de paraíso.

Ahora, desde el punto de vista emocional, la actitud del autor implícito es de una gran objetividad, desmentida sutilmente por una tenue ironía, base retórica imprescindible para la lectura de un texto abierto que cuenta con las presuposiciones. Es evidente que una actitud maliciosa se oculta en su aparente objetividad ocupada en escenificar poses, desafíos y actuaciones privadas que, a los ojos del espectador, no pueden sino suscitar una cierta sonrisa, producto de la distancia y de la posesión de las claves que hacen risibles la supuesta naturalidad y espontaneidad propias de la vitalidad juvenil.

En esta Introducción, por ejemplo, el autor implícito tiene la picardía de recurrir al texto estereotipo que acompañaba al reparto de actores en las películas para advertir, irónicamente, lo contrario de lo allí afirmado. Se sugiere que si hay alguna semejanza con la realidad no es pura coincidencia, sino “una entretenida y milagrosa coincidencia”. La fórmula invierte su signo negativo y se transforma, no en advertencia, sino en sutil invitación a asociar “los vivos y muertos” con la realidad y a compartir la actitud del que juega narrando y, desde ahí, la posibilidad de acceder a lo extraordinario y prohibido.

### 1.2. *Los títulos*

Los títulos de las Partes y Capítulos que distribuyen la información son otros tantos textos complementarios que reiteran implícitamente los supuestos cognoscitivos de la comunicación textual.

“En el Umbral”, título de la primera Parte, inscribe el contexto semántico de tránsito iniciático determinante no sólo para los adolescentes sino para Federico de paso hacia la muerte, y para los agentes de la entrevista, en tránsito hacia el conocimiento.

“Qué suerte la mía” se titula la segunda Parte. El discurso coloquial y expresivo del habla viva y la historia colectiva fundan el sentimiento de comunidad. Desde ese sentir, y desde el contexto pragmático del gozo, el entusiasmo y el asombro, es posible acceder a la experiencia iniciática. Pero, de hecho, estas dos primeras Partes configuran la unidad narrativa de la *Exposición* de la historia de los adolescentes y de la situación de la entrevista.

El título de la tercera Parte, “Entre el paraíso y el infierno”, pone de relieve el contexto bíblico como condicionamiento cognoscitivo que permite imaginar y comprender la experiencia de tránsito entre situaciones contrarias. En esta unidad de la *Complicación* se produce la confrontación de opiniones de la entrevista y el conflicto interno adolescente que deriva en transgresión de lo prohibido.

“La última jugada” es el título de la cuarta Parte. Esta inscribe el contexto del juego como situación cultural que condiciona el trabajo del texto y la interacción. Podemos ver que la estructura de la disposición textual ya supone un juego de claves y de enigmas que se refuerza por la indeterminación del acto de narrar, dinámica que se hace indispensable para encontrar la conexión entre fragmentos y el tránsito por la significancia.

### 1.3. *La disposición textual*

Cada parte del libro está constituida por cinco capítulos en los que se describe el disfrute día tras día, hora tras hora, durante una semana de vida adolescente. Dos capítulos centrados en la entrevista que se desarrolla en momentos discontinuos, entre 1952 y 1983, y un capítulo *Intermedio* que recuerda aquel día en que se tuvo una experiencia definitiva para la formación. “Un día de Mayo de 1945” es una de ellas, centrada en la impresión que la noticia del fin de la guerra causó en los jóvenes. El clamor de una “voz colectiva plena, con un solo tono, como una verdad hecha de un solo diapasón” y la reacción de Aliba, “el primero en levantar los brazos, reír, en ponerse de pie” (p. 41), grabada en la memoria, es un recuerdo determinante que impulsó toda la indagación del futuro escritor cuyo proyecto es construir en el texto la utopía de la voz colectiva. O bien aquel “día de Octubre de 1954”, fecha en que Sergio y Aliba visitan aquel bar para escuchar las canciones de José Alfredo, otro hito importante en la formación cultural del joven, centrada en esa ocasión en el sentir popular grabado en las rancheras. “Un día de Septiembre de 1961”, de la tercera Parte, muestra el anverso y el reverso de la misma situación. En el “paraíso”, Catalina planea la “entrega” al hombre de su vida y en el “infierno” Amanda, decepcionada, planea el aborto. “Un día de Junio de 1971” narra la huida y auxilio de Sergio y marca el fin de las ilusiones políticas de la juventud. Fue

importante también porque se retoma el diálogo sobre La Casa, plática que concluye ese largo día de 1983 consagrado a atar cabos y a completar el registro de datos necesarios para la futura novela del escritor en formación.

## 2. LA SITUACIÓN DIEGÉTICA

### 2.1. *El registro de datos*

Un fragmento del contenido total de la historia contada es el relato del proceso comunicativo que hizo posible la recolección de datos para la proyectada crónica urbana. El objeto de la diégesis es, en parte, el relato del proceso de producción de la novela misma y, como tal, instaura un contenido diegético autorreflexivo que exhibe el trabajo de la producción textual ligado al tiempo cronológico de cambio de los personajes.

El intercambio informativo y registro de datos se inscribe en el *marco* típico de la *entrevista*, situación en la que uno de los interlocutores hace las preguntas y el otro responde entregando la información solicitada. En este caso, Sergio es el que pregunta y Aliba no responde sino que toma la palabra como reacción a esas preguntas para emitir una réplica a modo de relato sobre hechos acerca de los que no se ha preguntado. Su reacción rompe el marco de comunicación convencional que se había adoptado como acuerdo tácito y regla del juego del intercambio y defrauda la expectativa del interlocutor cuyas preguntas no son ya más que un estímulo que desencadena el desborde fabulador de Aliba. Y así presenciamos la representación de una nueva distribución de roles. Ahora Aliba es el que cuenta porque se ha apropiado de la voz en un gesto de autoafirmación y dominio sobre la palabra y sobre el otro, y Sergio sólo escucha, percibe e imagina los matices descriptivos de la historia de La Casa.

Estas primeras observaciones nos permiten aventurar una hipótesis interpretativa que consiste en suponer que la acción pragmática es una condición relevante del proceso de intercambio que se distribuye a lo largo de la secuencia textual. Intentaremos, entonces, definir la coherencia significativa del proceso de la acción pragmática representada en el interior de la macroestructura textual, organizada en Partes y Capítulos. Pero, a la vez, esta disposición significativa sólo puede encontrar su coherencia dentro de la macroestructura formal genérica, la que prevé una distribución convencional para el discurso narrativo<sup>12</sup>. La hipótesis es que las dos primeras Partes del libro configuran la primera unidad macroestructural textual cuyo contenido pragmático cobra coherencia dentro de la primera unidad macroestructural genérica, la que distribuye formalmente la dinámica del proceso narrativo en una secuencia de *Exposi-*

<sup>12</sup>Las superestructuras “determinan el *orden* (la *coordinación*) global de las partes del texto. Así resulta que la propia superestructura debe componerse de determinadas *unidades* de una *categoría* determinada que están vinculadas con esas partes del texto previamente ordenadas. La expresión formal sería la siguiente: una superestructura se *plasma* en la estructura del texto (como la hemos construido hasta ahora). Es decir que la superestructura es una especie de *esquema* al que el texto se adapta. Como esquema de producción esto significa que el hablante sabe: “Ahora contaré un cuento”, mientras que como esquema de interpretación esto significa que el lector no sólo sabe de lo que se trata el texto, sino, sobre todo, que el texto es una narración”. (*La Ciencia del Texto*, p. 143). Las unidades de la superestructura narrativa son la ‘exposición’, ‘la complicación’ y ‘la resolución’.

*ción*. Esta primera secuencia introduce la situación del conflicto comunicativo y puede reducirse a las proposiciones 'distribución de roles' e 'imposición de la voz por oposición a cesión de la voz'. La segunda secuencia narrativa, la de la *Complicación* constituida por la tercera Parte del texto, "Entre el paraíso y el infierno", desarrolla el conflicto comunicativo bajo la forma de la acción pragmática de 'confrontación de versiones' sobre los hechos. Este conflicto se resuelve por la acción pragmática de "inversión de roles y de la voz" en la cuarta Parte de la macroestructura textual, la que encuentra su coherencia en la secuencia de *Resolución*, en la que finaliza el conflicto comunicativo representado en la historia contada, pero el que, en un ademán reflexivo circular, insinúa reiniciarse hasta el infinito.

La secuencia de la *Exposición* coloca a Sergio en el rol de entrevistador y reproduce directamente algunas de sus preguntas, "¿Y por qué sola?, ¿Y de veras tan joven?, ¿Y cómo sería su piel?" (p. 25), o bien las transpone indirectamente en boca de Aliba, sin cesión de la voz, "¿Qué por qué le doy tanta importancia a la virginidad?" (p. 56), "¿Qué si aquella mujer no tenía defectos?" (p. 58). Aliba no responde, pero replica con un relato en el que se impone su voz desbordante de exclamaciones vehementes y pintorescas propias del habla popular, toda clase de apreciaciones hiperbólicas, confidenciales o descalificatorias, apelando siempre a la complicidad bajo la forma de la persuasión. Dice Aliba, "La respuesta no existe mi paisa, hoy se la dejo para que la invente usted" (p. 59), pero agrega, "Se lo voy a contar todo de primera mano. Sin aquello de que fulano y zutano me lo dijeron. Aquí la voz cantante será la de mis ojos y la de mi memoria" (p. 20), y reitera, "Pues yo le digo mi jefe" (p. 24), "yo le digo mi jefazo" (p. 27), "Sí, en serio, no se burle usted" (p. 59), e insiste con vehemencia, "Si ya de por sí andamos más jodidos que esos perros hambrientos, imagínese no más si nos quitaran las ganas de hablar, a dónde iríamos a parar, mejor ni pensarlo, ¡chihuahua!" (p. 90), o bien dice, "Mire paisa, usted bien sabe que yo no ando por las ramas, que todo lo que le cuento es la pura verdad, claro que en mi estilo y no me voy a traicionar" (p. 95). La reacción de Sergio es escuchar, imaginar, "darse cuenta". "No lo interrumpo... lo dejo que él diga la última palabra" (p. 54), y agrega, "No me queda otra cosa que empezar a recordar viejas películas" (p. 25). La reacción de Sergio es no sólo ceder la voz, sino replegarse en su interior incorporando su acción imaginativa, emocional, reflexiva, además de su reacción cognoscitiva. Lo que hace es incorporar su información cinematográfica a modo de filtro imaginativo que se agrega a sus habilidades perceptivas, sensoriales y memorísticas. "De inmediato me *imagino* los tiempos del cine mudo en el Majestic, los gestos y las pianolas, los aplausos entusiastas a Douglas Fairbanks y a Mary Pickford, *pienso* en el apogeo del charleston y los años eufóricos en Europa, y *le doy vueltas* a los asesinatos de generales y al botín que pasa de caudillo en caudillo, la vieja burguesía en el reacomodo y casándose con la plebe en ascenso..." (p. 91), "pienso en el Maximato y las luchas universitarias, cuando después Cárdenas enfrentó a Calles y se llevó a cabo la Expropiación Petrolera..." (p. 131). Aliba ya le ha impuesto una información sobre temas que no estaban previstos en su proyecto de cronista urbano, ya intercala episodios de la historia gubernativa de México, de su vida personal de soldado, dirigente sindical y aseador en los tiempos de fundación de La Casa. La reacción a la información no solicitada produce en Sergio cierta impaciencia, burla pasando por la indiferencia, pero lo arrastran sin embargo a incorporarse, replegado en su interior, al proceso de recreación de La Casa en el contexto no sólo del barrio sino de la trayectoria política del país.

El resultado es que toda esta información suplementaria se transmite a través de la instancia de narración básica, la que transformó el proyecto de cronista urbano de Sergio en el de cronista histórico, y hace de La Casa la cifra de la historia mexicana y de ciertos rasgos de su idiosincrasia, generando con ello la actividad reflexiva de la recepción.

En la *Exposición* ya se dan en forma latente las bases de la confrontación de datos, convicciones y versiones personales que se desarrollan de lleno en la secuencia de la *Complicación*. En esa unidad significativa, Aliba intensifica el proceso de su propia autoafirmación sincerándose con gran despliegue de vitalidad, cierto desdén, indudable autenticidad y humor. Se enorgullece de su autoctonía y de sus dotes de fabulador, reafirma con energía su versión y contradice las ajenas en una suerte de confrontación unilateral<sup>13</sup> que lo aparta del tema y no contribuye al diálogo ni a cooperar en la entrega de información solicitada por Sergio. Se expresa así: “si usted hubiera visto la miseria aquí a unas cuadras... todo lleno de basureros, calles de fango, casuchas de lo peor, la indiada en los puros huesos, bueno, eso de decir indiada es sólo una mala costumbre porque a mí no me anden con cuentos: en este país todos somos indios, unos más que otros, y se lo digo con puritito orgullo, lo que pasa es que tenemos algunos indios finos y otros naturalitos, corrientes y eso es todo. Véame bien a mí, yo no puedo andar de hablador, un poco más picado... Picado o no... aquí casi todos somos indios, y que no me anden con arguendes porque si no es la apariencia entonces lo será el alma” (p. 163), y discute otra vez, “no mi jefe, a otro perro con ese hueso... no me vengan con historias ridículas” (p. 241).

A esas alturas Sergio, cansado de escuchar, interrumpe a Aliba e insiste en que éste vuelva a la historia de La Casa, “Ahora yo soy el que presta atención a otros temas, mientras Aliba se explaya a sus anchas” (p. 213), “tengo que interrumpir a Aliba para que volvamos a la historia de La Casa. Ya el nudo se nos perdió y se nos empiezan a soltar muchos cabos; yo no sé dónde se nos quedó la Esperanza... él sigue metido en sus especulaciones” (p. 166), e “incluso al poner en tela de juicio algunas de sus afirmaciones no me hace el menor caso” (p. 214). En medio de este diálogo de sordos, Sergio compara su experiencia de adolescente en el Redondel con la de Aliba, en una suerte de confrontación de la que extraerá las primeras conclusiones formativas en el interior de su conciencia. Reconoce reflexivamente que la inclinación imaginativa nació en la época de sus primeros juegos y supone, sin decírselo a Aliba, que las dotes narrativas de éste quizás surgieron del contacto con La Casa “en aquellos tiempos”. “De inmediato se entrecruzan las imágenes de hace más de treinta años, los pelotazos de la penumbra... y luego los gritos, siempre los vivos, a la vida, al juego, a los campeones, a las maravillosas películas de las matinées” (p. 168) y concluye: “Quizás Aliba quiera ir más allá de lo que él llama la escuela del fútbol de nuestro Redondel, quizás entienda muy bien que así como su Casa antigua con sus mil vírgenes hizo de su adolescencia el mundo más imaginativo habido y por haber, así también para muchos de nosotros aquel magnífico

<sup>13</sup>“...en la comunicación unilateral de un hablante/escribiente debe poder suponerse que ahora (o más tarde) existe un oyente/lector actual o posible que elaborará conscientemente lo que se dice/escribe, de manera que quedará informado de algo, invitado a hacer algo, culpado de algo, etc., a consecuencia de la comunicación; en resumen: experimentará una modificación cognitiva y eventualmente social”. (*La Ciencia del Texto*, p. 250).

Redondel fue el lugar de la primera cita nocturna y las primeras aventuras de peligros, de aquellas pláticas de pubertad...”

Y por último, la secuencia de la *Resolución* tiene un ambiguo carácter de clausura y reapertura de un proceso que, a estas alturas, se define por ‘la tolerancia lúcida de la voz del otro’ y por la concreción de una situación de tránsito hacia la inversión de roles. En resumen, en la unidad final se resuelve el conflicto comunicativo por ‘cesión y relevo de la voz’ narrativa, e incorporación de las versiones diversas en una unidad. Dice Sergio, “Mientras Aliba me habla de su clientela... yo pienso en... fijo mi atención en... y al preguntarle otra vez por La Casa, el amigo Aliba ya no quiere agregar mucho más” (p. 243), “Dejo que Aliba se explaye... le dé vuelo a sus expresiones y todo lo traiga al presente, lo viva con intensidad, lo perfeccione...” (p. 291), “también pienso en que Polo Duarte... será el sucesor de Aliba y don Federico, y aunque él no quiera muy pronto será el nuevo cronista de la colonia” (p. 291). Y así todo vuelve al reinicio por relevo de la voz. Ahora el que pregunta es Aliba, “¿Qué más puedo contar?, y agrega, “Claro que usted debe contarme lo que pasó antes del suicidio del viejo Federico” (p. 294). Y el recommienzo se insinúa, “De pronto, antes que Aliba termine, se acerca don Rafael... se me ocurre preguntarle por las Mil Vírgenes y me contesta con seguridad: Muy importante lo que pasó ahí... Si usted quiere con muchísimo gusto le puedo contar lo que yo recuerdo de aquellos tiempos” (p. 298)<sup>14</sup>.

Sin embargo no todo es igual que al comienzo, pues la comunicación, aunque no ha constituido un verdadero diálogo sino una confrontación de versiones desde trincheras opuestas, ha producido, a pesar de todo, un cambio epistémico en la actitud de los interlocutores, los que han conquistado una mayor lucidez. Ahora están conscientes del tránsito permanente que significa la historia fundacional de La Casa y la necesidad de incorporar las mil versiones anónimas como materia de su historia. Dice Aliba, “Ya ve mi jefe como esta historia nunca termina. Imagínese los testigos que andan por ahí desbalagados. Mejor ni rascarle porque a lo mejor resulta que usted va a tener que recurrir a más de mil historias. Quédese con la mía y no le dé tantas vueltas” (p. 298). Aliba ha tomado también conciencia del sentido que él atribuye a su insistente apropiación de la voz. Aunque el lector la percibe como una *imposición* a nivel de la dinámica de la interacción comunicativa, él la ve como *entrega* desinteresada a los otros. Para el lector es evidente que un eje semántico contradictorio regula el comportamiento de los personajes de la novela, y aunque todos se mueven dentro del predicado de base del Poder, éste toma, en algunos, la forma de la imposición y, en otros, la de la entrega. Por supuesto que el receptor las interpreta como una falacia, entrenado ya para asociar los datos del texto con las presuposiciones contrarias, de cuya relación se desprende el efecto de ironía. Pero Aliba nos entrega su filosofía de la vida y dice, “La gente... la endemoniada o la generosa, qué más da sólo se acerca *al que sabe dar*, al que de veras le sale de adentro ofrecer a los demás. Y claro, amigo Sergio, hay muchas maneras de dar. Por eso aquí mismo, cuando de veras le meto duro a la chamba, me gusta la platicadera; yo no estoy no más “mirando los zapatos, pues qué chiste sería ése, a mis clientes los

<sup>14</sup>Es indudable que don Polo Duarte, el librero, y don Rafael Ventura, el dueño de la papelería La Honradez de la calle de la Rosa, son otros tantos cronistas a quienes se les debe gran parte del contenido de las versiones diversas que son materia de la narración básica.

tengo al tanto de muchas cuestiones, cuando menos *les doy* algo de lo que me ha tocado vivir” (p. 296).

Ahora bien, el contenido de la información semántica entregada por Aliba constituye sólo un esbozo de historia; es más bien un conjunto de referencias fragmentarias y graduadas, en las que la historia de La Casa está asociada a las vírgenes de ocasión y a la historia del país. Aliba privilegia en su relato las referencias a la Purísima, ligadas a alusiones históricas cuyo significado hay que deducir a partir del conocimiento de los periodos de cambio gubernativo de la historia mexicana. La Purísima ocupó la Casa entre 1904 y 1924, época del fin de la dictadura de Porfirio Díaz y la revolución. Esa es la época original mitificada en su memoria, y coincide con la Exposición narrativa. La secuencia de la *Complicación* se centra en lo que históricamente se llamó “años de transición en los que hay anomalías en la sucesión presidencial como resultado de las anteriores perturbaciones”<sup>15</sup>. Es el período de pacificación y de alternancia de caudillos en el gobierno. Este período se inicia en 1917, pero el texto lo fija en 1924, año de la muerte de la Purísima y del inicio del gobierno del general Calles, un período de primeros intentos fallidos por la instauración de la democracia. En este período se menciona a cambiantes propietarios de La Casa, la virgen católica (1928), la Inmaculada virgen inglesa (1932) y el regreso de la Esperanza (1934-1938). La secuencia de la *Resolución* fija las referencias en la segunda guerra mundial y alude al gobierno de éxito económico del Presidente Avila Camacho (1940-1946). Un período de despilfarro e inmoralidad, para escándalo de Aliba. Lo interesante, sin embargo, no son las referencias en sí, sino las presuposiciones cognitivas y culturales inscritas en esas referencias, a lo que aludiremos más adelante.

## 2.2. *El tránsito iniciático adolescente*

La historia de los jóvenes se ciñe a la misma estructura de distribución de la información que ya inscribe el proceso de registro de datos. Primero, una secuencia de *Exposición* que podríamos llamar “el tiempo de dominio y resistencia al dominio” que sobre los jóvenes pudieran ejercer el mundo circundante, sus mayores y la información oficial. Resistir es para ellos un modo de autoafirmación dentro del marco de un proceso de formación iniciática para ingresar al mundo de los adultos... Tiempo en que ponen a prueba sus facultades físicas y espirituales, particularmente sus dotes imaginativas, ocupando su tiempo en fantaseos y recreación de historias inventadas en las que ellos son protagonistas. En esa etapa crean un mundo aparte, establecen reglas estrictas que los constriñen a la autoexigencia centrada en desafíos, juegos, disputas y aventuras en las que miden su temple. Con esta actitud se enfrentan a las experiencias memorables de aprendizaje propias de la edad. Estas experiencias típicas son el *marco* semántico que da coherencia y conexión a los capítulos de esta unidad. Por ejemplo, el conocimiento de nuevas situaciones como el parto, el misterio del nacimiento, el enfrentamiento con un exhibicionista, la primera regla, los desafíos deportivos, la ensoñación persistente, el primer baile, el primer encuentro con lo canallesco y las violencias arbitrarias que producen pánico, son las situaciones a las que se recurre para dar coherencia a esta unidad inicial del proceso de formación. Las *frases tópicas* reiteran las mismas cualificaciones para

<sup>15</sup>José Bravo Ugarte, *México Independiente*, Madrid, Salvat, 1959 (p. 373).

todos los personajes y crean cierta homogeneidad en la dispersión y multiplicidad generada por el tratamiento acumulativo de la información. Sobresalen los predicados de *dominio* de sí, la actitud de asombro y apartamiento, la recreación imaginativa, o bien, la impotencia y la rabia como formas de resistencia.

En relación al tópico de *dominio*, se dice: de los jóvenes, “con despreocupación y dueños del atardecer” (p. 14), de Amanda, “se sentía dueña de aquella calle del Pino” (p. 29), del Huesos, “listo para ir a sus dominios” (p. 62) y “con el dominio de la situación en sus manos” (p. 62), de Federico, “sin el temor del dolor y dueño de sí mismo dejó las penas a un lado” (p. 76) y, de todos, “sentían que ahora sí se hacían dueños de todo el lugar” (p. 118).

En relación a la actitud constante de asombro como forma de resistencia, se dice: del Artista, “como asombrado, lleno de temores y una angustia indefinida” (p. 14), de Catalina, “las frases de su padre herían sus sentimientos y le causaban asombro” (p. 44) los cuatro “desechaban fracasos y buscaban nuevos asombros” (p. 115). Respecto a la actitud de apartamiento como forma de resistencia, se dice: del Artista, “la voz del narrador se había adueñado de los espectadores... el Artista... no podía *entregar* su imaginación y su sensibilidad al servicio de las enseñanzas de la medicina de post-guerra... no podía compartir aquel estado de ánimo” (p. 17), de Amanda, “aprendió a odiar a los injustos y los prepotentes” (p. 29), de Catalina, “por primera vez en su vida ocupaba posiciones extremas rechazando el ambiente... ya no podía aceptar ni las actitudes prepotentes ni el puritanismo” (p. 16), del Huesos, “sin poder resignarse a las violencias del padre ni a las actitudes prepotentes de los dos hermanos mayores” (p. 65).

La recreación imaginativa es otra forma de autoafirmación y resistencia. Del Artista, “volvía a las preguntas... las que interrumpían sus fantasías” (p. 16), de Federico, “nada importaría a cambio de aquella recreación de tantas cosas sucedidas en la primera década del siglo” (p. 72), del Artista “no hacía otra cosa que recrear historias que su padre le contaba” (p. 100). Pero, la rabia es también una forma de resistencia. Se dice: de Amanda, “con los puños apretados... y firme como una roca” (p. 32), de Catalina, “no podía aguantar de rabia” (p. 45), del Huesos, “el reverso de las horas con los puños apretados” (p. 66) “con el coraje en los puños debe aguantarse” (p. 86).

La secuencia de la *Complicación* se centra en la situación de transgresión al mundo adulto lleno de maledicencia, vulgaridad y violencia, período de pruebas iniciáticas e ingreso a un mundo aparte pleno de aventuras y de “goce y placer”. El joven se enfrenta consigo mismo en la experiencia sexual, en la comunicación y el dominio imaginativo. Estas resultan frustradas, degradadas o insatisfactorias, pero se gana en conocimiento de las propias limitaciones a pesar del aparente goce y placer. La causa de la frustración parece ser la inconsciencia con que se emprende la vida. Por ejemplo, en la escena de la iniciación sexual del Huesos, marco estereotipo de la prueba, se dice que “llegó al umbral como si todo aquello fuera suyo” (p. 156), “a una zona sagrada donde al fin recibiría el primer goce de su vida” (p. 157), pero “las cosas sucedían de manera opuesta a lo imaginado” (p. 158), “ella empezó a dominar la situación” (p. 156), “ella era la dueña absoluta de la situación” y “el gran Huesos entró a otra vida sin buscarlo, sin quererlo, sin darse cuenta” (p. 161).

Dentro del tópico de la *entrega*, Federico reconoce antes de su muerte que “él no había entregado nada de sí mismo... reconocía su torpe protagonismo y su inclinación a ver a los demás por debajo del hombro” (p. 172).

Sentirse dominado y muy poco dueño de sí mismo es también causa de frustración; por ejemplo, en la prueba iniciática de comunicación, el Artista se da cuenta “que su propia voz no era para que la escuchara él mismo” (p. 181)... pero no podía expresarse, “se le trabó la lengua” y cada uno habló por su cuenta o se reservó el tema prohibido.

Por otra parte, el dominio sobre la propia fantasía termina también en sensación de impotencia y esterilidad porque la experiencia tabú es la de la masturbación. Las fotografías pornográficas asaltan la imaginación del Artista y “volvían a romperle la construcción de la mujer ideal y los perfiles sensuales de la venus de la ventana” (p. 201). Pero, “Lidia Prado fue la llave maestra... se olvidó de su venus de porcelana, se acostó y empezó a sentirse como pocas veces... como si fuese la primera mujer que se le *entregaba* en la vida” (p. 205). Y así, el único modo de vencer la sensación de impotencia es dejándose dominar por la imagen de la actriz de cine de curvilínea figura, la que opaca el sueño de la mujer ideal. Y, por último, la imagen del hidrocéfalo en el asilo, prototipo de lo monstruoso, obstruye el ritmo de vida calculado para el placer y el optimismo, en la inconsciencia del dolor y el sufrimiento humano.

Y, para terminar esta ilustración, la secuencia de *Resolución* es el tiempo de las decepciones, fracasos y reinicios. Federico siente que “esa insólita invasión le causaba una decepción muy profunda” (p. 232), el Huesos “conoce su primera decepción” (p. 252) y, para el Artista, es la primera gran decepción: “se deshacían los sueños del iluso, que pensaba vivir la gran *entrega* en carne propia” (p. 282).

La experiencia iniciática ha sido formadora a pesar de las frustraciones. Los adolescentes han comprendido que el cambio se acerca y que es frágil lo vivido como puro goce del presente. “Poco a poco nos acercábamos al tiempo en que tendríamos que derrumbar el pedestal y la estatua erigida con materiales de arena” (p. 249) e incluso se vislumbra que “pronto tendríamos que ordenar un nuevo mundo y no sólo el más íntimo y entrañable sino el de las definiciones históricas y sociales” (p. 250).

La experiencia termina con un comentario propio de la lucidez ulterior del narrador: “quizás por primera vez adquiriría conciencia de que con las fantasías sin raíces en la realidad no llegaría a ningún lado” (p. 289).

### 3. LA INSTANCIA NARRATIVA

El rasgo relevante de la instancia narrativa es la voluntaria indiferenciación entre las impresiones de Sergio en la escena de la representación y las interpretaciones del narrador, quien esporádicamente se deja diferenciar por la lucidez que sólo otorga el paso del tiempo. Es habitual encontrar frases como éstas, “sabía muy bien...” en oposición a “nadie sabía entonces” (p. 25), “nadie era consciente” (p. 43) “no se daba cuenta que horas más tarde podría arrepentirse” (p. 49), “no tenía la más remota idea” (p. 101), “todavía no éramos conscientes” (p. 113), “todavía no sabía cómo vincular los sueños inauditos... con la única realidad posible” (p. 141). Es evidente que el narrador sabe más que el personaje y la comunicación de esa experiencia e interpretación es una de las intenciones del acto de narrar, y uno de los rasgos que nos permiten distinguir al yo narrante del yo narrado, a pesar de la indiferenciación deíctica.

Por otra parte, el narrador es el que presenta y pone en escena a los personajes de la historia con cierta neutralidad y objetividad que regula su intención interpretativa. Se limita, en general, a acotar los gestos y palabras de Aliba y lo que sienten los personajes

adolescentes, a fin de hacer visibles los códigos de comportamiento que rigen su actuación. Transmite las observaciones de Sergio y de los jóvenes del 52, agregando un reducido, pero fundamental, conjunto de cualificaciones interpretativas, como ya hemos visto. Pero sobre todo adopta e incorpora a su propio discurso los códigos culturales que rigen el universo de Aliba y los adolescentes. Con ello, el narrador muestra, sin decirlo, y hace públicos los códigos de comportamiento e interpretación del mundo, que los dominan sin que ellos se percaten. El narrador no hace más que desmistificar el dominio que sobre ellos ejercen sus emociones, sus conocimientos, creencias y supersticiones, pero pone en evidencia también que el factor clave que permitió sacar alguna experiencia cognoscitiva de la interacción fallida de la entrevista y de la experiencia iniciática degradada, es el uso de los mismos códigos, el compartir ciertos supuestos culturales que los hacen formar parte de una comunidad más allá de cualquier fracaso, y de allí la autoexigencia de lucidez. Por eso, hacer pública la experiencia, adoptar la máscara de la infidencia es tal vez necesario, junto a la respetuosa, admirada y benevolente actitud de aquél que, vistiéndose de "perverso", valiéndose de la ventaja que su propia lucidez le da por sobre los personajes y, escuchándose en el receptor, hace luz sobre el patrimonio común.

Hay que agregar que el uso del presente para recrear, hoy, el pasado entrega una imagen más bien desrealizada y contribuye a situarla fuera del tiempo, en el lugar indeterminado y utópico en el que se produce la voz, no individual sino colectiva, un lugar vacío, creado por la ficción. La anonimidad y la marginalidad permiten la irreverencia de la actividad desmistificadora y reflexiva, la que constituye, por lo demás, un juego que queda inscrito en el mismo texto, en frases en las que simultáneamente se devela y oculta la identidad de la voz. Se dice, por ejemplo, "al fin ya me reconoció y recuerda que nos vimos hace más de diez años" (p. 54). La información es evidentemente elíptica y sólo recuperable mediante cálculos cronológicos que nos llevan a conjeturar la equivalencia entre el que habla y el Sergio de 1971. Se agrega, "es el mismo Aliba, el gran bolero de hace más de treinta años" (p. 21), lo que lleva a suponer ahora su equivalencia con el Artista de 1952. Pero sólo se confirma la equivalencia entre todos ellos y la ulterioridad del acto de narrar en la frase que cierra la novela: "Esa noche de Junio de 1983, quizá nunca desde hacía treinta años, otra vez quise vivir en la calle del Pino —hoy doctor Atl— en el costado oriente de la Alameda de Santa María la Ribera" (p. 300). Con esta frase se aúna la experiencia y se concreta el deseo de reiniciarla, y con ello se alude a la motivación implícita que llevó a la novela de formación del escritor.

Hay que precisar, eso sí, que si bien la novela está centrada aparentemente en una perspectiva omnisciente, este tipo de conocimiento alterna con la focalización interna con la que se transmite la experiencia de Sergio, el *yo* narrado, de modo que las percepciones y fantasías de éste se superponen a los pensamientos del narrador ulterior, el que hace suyos también los pensamientos de los jóvenes adoptando ese *nosotros* grupal. La voz narrativa entrega así las diversas facetas de la experiencia de todos en una simultaneidad pero, en forma muy particular, refracta escenificada la reacción inmediata de Sergio al relato de Aliba, lo que, además de servir para recrearlo, produce la ilusión de la mirada en el espejo. El que habla hoy se mira en la escena de ayer como si el tiempo no consiguiera borrar nada sino, al revés, como si pudiera amplificar y hacer tangible lo que es memorable para la experiencia futura de la que estoy siendo conscien-

te hoy. Esa mirada especular hace el gesto utópico<sup>16</sup> de fundar un espacio en el que todo es posible, un espacio irreal donde sea posible, por ejemplo, la inversión de roles y el traspaso de la voz, donde sea posible la tolerancia lúcida a la voz del otro, tal como ocurrió en ese pasado mítico revivido por la palabra fundante y destructiva del narrador.

Es evidente que las expectativas de encontrar al narrador individual han sido defraudadas, pero el propósito es, justamente, operar este cambio epistémico en nuestras convenciones y legitimar la voz colectiva como la voz adecuada para entregar “la crónica anónima” que el relato quiere ser en cuanto narrativa. Y, desde la perspectiva pragmática, no se ha hecho otra cosa que “intentar el cambio evaluativo del oyente de manera que encuentre la historia y la descripción notables”<sup>17</sup>, lo que nos resitúa en la convención emocional de toda narrativa artificial, permitiéndonos jugar el juego de la ficción.

#### 4. LOS MODELOS CONTEXTUALES

##### 4.1. *El exceso emocional e imaginativo del personaje mítico*

El narrador acota al margen de las palabras y gestos emocionales de Aliba, para destacar el contenido ilocucionario, la fuerza, vehemencia, apasionamiento, altanería, soberbia, las rabias, el rencor, el entusiasmo y pintoresquismo popular del personaje y para sugerir su parecido a tantos personajes anónimos del pueblo mexicano, quienes, como Aliba, son cronistas aficionados de su historia colectiva. Con ello se manifiesta la intención de rastrear las claves interpretativas de su discurso y el de los otros personajes, pero sobre todo revelar la visión “extraordinaria” que implica la visión subjetiva, deformadora y mitificadora de los sujetos, cuando se trata de dar cuenta de sus relaciones con la historia y con sus vivencias íntimas, en las que ocupan el lugar privilegiado de “centro del mundo” y dueños de la situación.

El narrador destaca la naturalidad y asertividad del discurso de Aliba. También su displicencia, su vehemencia o su ímpetu injurioso y, con ello, su carisma de narrador: “Aliba asegura... se distrae, se rasca el cuello, aprieta los ojos, suelta algunas palabras como no queriendo” (p. 25), “es dueño y señor de la palabra” (p. 26). “Después de mentar madres por corruptos y drogadictos... retoma la historia original de La Casa” (p. 53) y agrega, “se vuelve a desbordar, a darle más vuelo a la imaginación” (p. 58), “aprieta los puños, los abre y los cierra” (p. 57), “parece que Aliba tiene el mundo en la palma de la mano: todo lo que usted quiera y mande está aquí... y cierra el puño como si fuera una señal de victoria”, “Aliba se ríe, abre los brazos y aprieta los puños, mira el

<sup>16</sup>Utopías: “Ce sont les emplacements sans lieu réel... qui entretiennent avec l'espace réel de la Société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui son fondamentalement, essentiellement irréels”. (A.M.C. *Revue d'Architecture*, octubre, 1984, p. 47).

<sup>17</sup>Narrativa artificial (cfr. T.A. van Dijk, *Poetics* 5, y Umberto Eco, *Lector in Fabula*, p. 101). Mediante una fórmula introductoria se invita al lector a no preguntarse si los hechos son verdaderos o falsos, sino sólo verosímiles. Se presenta a determinados individuos a través de descripciones que “se cuelgan de sus nombres propios”. La secuencia de acciones se encuentra más o menos localizada temporalmente. Se considera acabada porque hay un comienzo y un fin. El texto parte de un estado inicial y sigue un cambio de estado que insta a preguntarse qué sigue. El desarrollo completo puede resumirse en macroproposiciones.

fondo de la Alameda con señorío, como si fuera el único dueño de todo aquello” (p. 298).

El narrador completa la imagen con el elogio de sus aptitudes de cuentista, de pensador y de sus dotes visionarias de historiador porque “lo que cuenta tiene sentido por lo que ahora mismo está pasando” (p. 28). Pero la actitud del narrador fluctúa entre la admiración y la burla. Dice, por ejemplo, “parece que Aliba tiene el mundo en la palma de la mano... y el Napoleón de bolsillo aparece de buenas a primeras” (p. 211) y agrega, “su sonrisa... va de la malicia a la burla, del engrimiento a la satisfacción, luego se detiene en el analíceme con gusto” (p. 132). Y concluye con la lucidez que lo caracteriza y una cierta desconfianza en la versión de Aliba. Dice, “de las ilusiones fallidas de su propia adolescencia Aliba entresacaba fantasías peliculescas como si una síntesis de Ingrid Bergman, Greta Garbo y Vanessa Redgrave hubiese sido la creadora de la historia y leyendas de La Casa” (p. 292). Sin embargo lo que se logró, por sobre las exageraciones informativas, fue evidenciar el ímpetu emocional que contribuye a reforzar el sentimiento de autosuficiencia y poderío que define el comportamiento de Aliba, condicionamiento emocional que permite explicar, por equivalencia, la conducta de todos.

#### 4.2. *El contexto cinematográfico*

El cine era el lugar donde se podía encontrar la clave y respuesta a todos los misterios y fantasías. Desde el primer capítulo se enfatiza la importancia que el cine Majestic tuvo para los adolescentes y Aliba, “conocedor del cine de barriada hasta la médula de los huesos” (p. 25), “va y viene de las películas mudas de Valentino a la gran Greta Garbo en *La Dama de las Camelias...*” (p. 26).

El cine fue el gran regulador de la fantasía y un modelo importante en su interpretación del mundo. Grandes héroes capaces de dominar todas las situaciones y arriesgando el todo por el todo en grandes aventuras, “legionarios perdidos en el corazón de Africa”, grandes jugadores de principios de siglo, detectives de Scotland Yard transformados en “seres superiores”. Héroes románticos, besos infinitos “paciente espera de un hombre de fuertes brazos... que la hacía suya” (p. 110), pasiones descomunales, historias increíbles, es el contexto en el que crecieron esos adolescentes y Aliba, pero es también uno de los sistemas convencionales que posibilitan la interacción entre Sergio y Aliba en la escena y el ‘imaginario’ compartido con los receptores para distanciar la experiencia del pasado y mostrarla como un factor de dominio, posesión y enajenación de los personajes. Nadie era consciente “en aquel entonces” de que los personajes de películas se adueñaban de ellos, pero “Marlon Brando metido en su cuerpo, de chaqueta oscura y piel de víbora se adueñaba de todas las situaciones, despreciaba a los cobardes y a los aristócratas, se enfrentaba a un Al Capone de bolsillo” (p. 97). Luego el Artista ve a Catalina como “la protagonista ideal para una historia de fantasía, una heroína inteligente, una combinación de la mujer de Espartaco, de la cristiana Fabiola y de Isadora Duncan... para una historia increíble que aconteciera en varios continentes... donde aquella mujer de pezones azulados y piernas perfectas pudiera hacer un resumen de su misterioso pasado, su orfandad, su adolescencia por el Mare Nostrum, la huida asombrosa de centros de drogadicción y tratantes de blancas” (p. 101). Los sueños del Artista están absolutamente poseídos por los modelos estereotipados de las

películas melodramáticas de amor y de aventura en los que se filtran esquemas fantásticos de sensualidad y erotismo. Igual cosa sienten las niñas, ansiosas de “recrear algunas escenas de la película con cantantes y bailarinas espléndidas” (p. 109). Por ejemplo, Amanda “de pronto sentía que Debbie Reynolds se entrometía en su cuerpo, que sus músculos se aflojaban y que sus brazos y piernas empezaban a moverse al lado de Gene Kelly” (p. 109). El Artista “sabía que esa ilusión de dominar los cuatro puntos cardinales había que prolongarla” más allá de las películas, pero lo que no sabía era que sus fijaciones eróticas con heroínas de películas es lo que controla y vuelve angustiosas sus primeras emociones amorosas y sexuales. En fin, esa dominación lo hace adoptar poses que a la distancia parecen tan grotescas que hacen inútil toda mayor explicación. Para ello se cuenta con el lector quien no podrá sino reír cuando lea que Amanda reacciona “como si de veras fuera una película, como si Las Mil Vírgenes pudieran ser un transatlántico que pudiese dominar los siete mares... se le ocurrió que deberíamos romper una botella de champagne... de inmediato conseguimos una de sidra... y ella misma rompió la botella como si en realidad el Magnífico Titanic... partiera a ciegas hacia dominios misteriosos y desconocidos” (p. 252).

#### 4.3. *El contexto de las canciones*

Algo muy similar ocurre con el contexto de rancheras mexicanas citadas en el libro. Mucho se menciona a José Alfredo, personaje importante en el recuerdo de los adolescentes e ídolo popular de Aliba, tan famoso en el recuerdo de los adolescentes que hace superflua toda precisión. Se guarda, pues, el anonimato de este trovador, aunque se cuenta con el conocimiento colectivo sobre su identidad para completar la caracterización de los personajes y el desenmascaramiento de sus dependencias culturales enajenantes. El cantante y compositor popular es el conocido y admirado José Alfredo Jiménez, nacido en Dolores Hidalgo, Guanajuato, en 1926, y muerto en 1978. El cantante llegó a ciudad de México en 1946 y su mayor éxito se produjo alrededor de 1951, época en que se sitúa la historia de los adolescentes. El compositor transmite el sentir sencillo y doliente del pueblo en esas rancheras interpretadas con violines, guitarras, vihuelas y trompetas, “a todo dar” como en el mariachi, ese alegre ritmo popular.

En el texto se menciona elípticamente al “compositor de un mundo raro, aquel José Alfredo que él mismo conoció” (p. 22), pero en forma tal, que no captamos la referencia a la canción “Un mundo raro”, una de sus canciones famosas, junto a “Ella”, “El Rey”, “Cuatro caminos”, “El último trago” y muchas otras que llenaron la imaginación de los auditores de América durante muchos años. El capítulo “Un día de Octubre de 1954” está centrado en la visita a la cantina “Las Nalgonas” donde, acompañados por Aliba, los adolescentes escucharon a José Alfredo, creándose un lazo memorable entre ellos y un contexto imprescindible para completar el universo representado.

La canción “Cuando vivas conmigo” es un subtexto implícito importante que condiciona la caracterización del inmortal Aliba: “De mis ojos está brotando llanto / a mis años estoy enamorado, tengo el pelo completamente blanco / pero, voy a sacar juventud de mi pasado”<sup>18</sup>.

<sup>18</sup>*Cancionero Romántico*, selección de M. Inés Solimano y Sandra Solimano, con el apoyo de un grupo de

Sobresalen en las citas los rasgos caracterizadores del pueblo, tales como: la prepotencia, "porque quieras o no yo soy tu dueño" de "La Media Vuelta"; la arrogancia amarga y el gusto por el dolor, "qué suerte la mía estar tan perdido y volver a perder / qué suerte la mía después de una pena volver a sufrir / qué triste agonía después de caído volver a caer" (p. 114); la desesperanza sombría, "mi vida se perdía en un abismo profundo y negro como mi suerte" (p. 114) de la canción "Ella", reforzada por el texto "yo que llevo entornados tantos sueños / yo que guardo tantas tumbas en el alma" (p. 59). La concepción del destino como juego y la displicencia frente a la mala suerte es otra constante del modelo de comportamiento y visión del mundo. En "Cuando el destino", se dice "el destino en la revancha te tenía que hacer perder" y se agrega en el texto, "la dicha de tu amor fingido, miénteme una eternidad que me hace tu maldad feliz" (p. 21). Pero, sobre todo, el sueño, la ilusión y la mentira son estereotipos de comportamiento de ese "Mundo raro": "Cuando te hablen de amor / y de ilusiones / y te ofrezcan un sol / y un cielo entero / si te acuerdas de mí / no me menciones / porque vas a sentir amor de nuevo. / Y si quieren saber de tu pasado / es preciso decir una mentira. / Di que vienes de allá / de un mundo raro / que no sabes llorar / que no entiendes de amor / y que nunca has llorado. Y si nos entusiasmos con el juego podemos buscar otros subtextos implícitos como el "Si nos dejan" de José Alfredo: "Si nos dejan, nos vamos a vivir a un mundo nuevo / nos vamos a querer toda la vida / si nos dejan buscamos un rincón cerca del cielo / si nos dejan, hacemos de las nubes terciopelo / y ahí, cerquita del cielo, será lo que soñamos"<sup>19</sup>.

En resumen, las referencias musicales refuerzan el universo semántico del texto y exhiben un contexto emocional que "une a las generaciones en un sentir común"<sup>20</sup>, propio de la música popular latinoamericana, la que sin duda nos interpreta. De hecho, sus textos citados entre comillas, instauran un gesto autorreflexivo que invita por lo menos a meditar.

#### 4.4. *El contexto histórico-político*

Aliba no puede referirse a La Casa de las Mil Vírgenes sin asociarla al modelo histórico que, más que un simple telón de fondo es un factor necesario para comprender los cambios operados en el destino de las vírgenes y La Casa. Para él, el período de fundación del burdel, entre 1902 y 1904, es el período más idealizado de su memoria, y la Purísima constituye un recuerdo sagrado, imborrable, apasionado y lleno de gratitud. Aliba fue testigo del espectáculo maravilloso de lujos, miradas lánguidas, placeres inagotables, canciones profanas, bellezas a granel, afirmación de la vida e inconsciencia coincidente con el período de Porfirio Díaz y la revolución, presupuestos en el texto. Pero el héroe de la historia mexicana es para Aliba el general Plutarco Elías Calles, quien asume en el período de la post-revolución, y es un ejemplo de caudillo por su don de mando, determinación y sentido de organización, atributos personales que dan una cierta estabilidad a un país desangrado por guerras civiles, matanzas e insurrecciones.

---

artistas y pintores: Nemesio Antúnez, Germán Arestizábal, Valentina Cruz, Dinora, Fernando Krahn, J. Pablo Langlois y Héctor Herrera, Santiago, 1973.

<sup>19</sup>Con agradecimientos a mi amable informante, el locutor de Radio Yungay, don Jorge Inostroza, quien me proporcionó valiosos antecedentes sobre la música mexicana y también el texto de algunas canciones.

<sup>20</sup>*Cancionero Romántico*, op. cit.

En este período se declara la guerra contra la educación religiosa, lo que provoca la reacción de los católicos en la famosa guerra cristera contra las posturas impositivas del gobierno de Calles. La guerra cristera y el Maximato son dos tópicos que reaparecen una y otra vez como fuente de desacuerdos en la verdadera confrontación ideológica subyacente en el intercambio informativo de Sergio y Aliba. Sergio privilegia en su memoria el gobierno del general Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien supo oponerse con firmeza al Maximato de Calles, lo que le permitió cierta autonomía y tranquilidad para gobernar en un período de paz. El general Calles se había autoasignado hasta ese momento la función de Jefe Máximo del Partido Nacional Revolucionario y, en cuanto tal, tuvo el monopolio político de tres gobiernos sucesivos desde el lugar secundario de encargado de los asuntos electorales pero, desde ahí, “ni se favoreció la formación de otros partidos ni se reconocieron sus triunfos electorales”<sup>21</sup>, lo que hizo irrisoria la democracia. “A partir de 1934 la transmisión del poder se hace pacíficamente y la sucesión de los presidentes es regular. La democracia, sin llegar ni mucho menos a su ideal, se ejerce con creciente interés del pueblo... la atención pública se concentra en las aspiraciones populares al progreso político, social y económico del país”<sup>22</sup>. Cárdenas fomentó el obrerismo y la reforma agraria, dio libertad para el culto, respetó la vida y la libertad de prensa, promulgó las leyes de nacionalización y expropiación del petróleo y “emprendió con energía la implantación de la educación socialista en todo el país”<sup>23</sup>.

No es necesario mayor información para poder situar el contexto de las diferencias de opinión de Aliba y de Sergio. El primero admira al caudillo impositivo y el segundo al presidente democrático y socialista que pone fin al período de transición post-revolucionaria, para abrir un período de paz y de prosperidad que continúa con el presidente Avila Camacho (1940-1946) y el presidente Alemán (1946-1952) que “concentró el poder quizá como ningún presidente desde los tiempos de Porfirio Díaz, y ninguno de sus colaboradores pudo opacar su personalidad política”<sup>24</sup>. En este último período ocurre el episodio de los adolescentes que resucitaron La Casa del abandono en que quedó después de la guerra. Ello coincide con un período histórico en que reflora el autoritarismo, modelo de comportamiento que deja sus huellas en los jóvenes de esa época y, en general, en todos los personajes de la novela. “El Presidente de la corbata de moño” alude a don Adolfo Ruiz Cortina, con quien se abre una nueva época que no puede ser sino un reinicio de la historia anterior y de siempre.

Lo que es claro es la intención de poner en equivalencia el período de transición post-revolucionaria con el período de transición de La Casa ocurrido después de la muerte de la Purísima (1924). Circulan en ese período, como residentes del lugar, la familia consagrada al culto de la Virgen —cuya hija pierde la virginidad (1928) a fines del gobierno del general Calles—, la mujer inglesa, la Inmaculada (1932) y la Esperanza (1934-1938), que regresa durante el período del general Cárdenas. Viene después el período infernal de La Casa durante los años de la guerra en los que, desembozadamente en el recuerdo de Aliba, La Casa se transforma en un prostíbulo con todas las de la ley, centro de operaciones de gangsters, traficantes internacionales, crímenes y vicios

<sup>21</sup>*México Independiente*, p. 402.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 405.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 454.

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 410.

horrendos, según murmura la población, años a los que Aliba llama “de las mil putas y los mil degenerados” (p. 292).

Cito algunos fragmentos que dan el tono de la discusión de Aliba y Sergio: “Por ese entonces, amigo Sergio, la matazón de generales había terminado, una matazón muy cabrona, fuera de mi general Calles ya no quedaba nadie de verdadera altura ¿Cárdenas? Ese lo querrá usted mucho y ya conoce mi postura... Perdone si vuelvo al tema pero estos generalitos de ahora están llenos de medallas, hasta se ladean de tanto que les pesan las condecoraciones... vea mis manos: éstas han sabido mandar, dar instrucciones a quienes las necesitan” (p. 131) y agrega el narrador, “Sin aceptar la figura del general Cárdenas insiste en que eran años de paso, difíciles, todavía con la presencia de tantos muertos y traiciones” (p. 212).

“¿Y qué fue de la Esperanza? Pregunto, mientras Aliba entra en consideraciones sobre la Expropiación Petrolera, que si eran sólo minucias, que si se expropia todo o no se expropia nada, que Cárdenas se sacó de la manga al soldado desconocido... al poner en tela de juicio algunas de sus afirmaciones no me hace el menor caso y después de asegurar que su general Calles sí sabía fajarse los pantalones como los grandes, me contesta lo de la Esperanza con claridad” (p. 214).

Sergio lo deja opinar a su manera, lo escucha y al final Aliba le cede la voz, de modo que más allá de las divergencias ideológicas lo que hace el texto es instaurar la divergencia, pero sin opacar la diversidad de versiones enriquecedoras de la visión histórica.

#### 4.5. *El contexto bíblico*

Tal como el poder divino puede resucitar incorruptibles a las vírgenes del final de los tiempos, “a las ciento cuarenta y cuatro mil que llevan escrito en su frente el nombre del Cordero y el nombre de su Padre”, “los únicos que podían aprender el cántico”, “los únicos que no se contaminan con mujeres porque son vírgenes” y “en su boca no halló mentira porque son inmaculados”<sup>25</sup>, así también el poder de la imaginación popular pudo operar ciertas transformaciones por equivalencia y ciertas sustituciones para llamar vírgenes a las prostitutas del burdel y otorgarles el privilegio de, a pesar de ser “sembrados corruptibles”, ser “resucitados incorruptibles”, “sembrados en cuerpo natural, resucitados en cuerpo espiritual”<sup>26</sup>. Pero, a esta imagen cultural que llama vírgenes a los puros del último día, se mezclan en la imaginación popular algunas notas que definen a la Virgen María, la llena de gracia y objeto del favor divino, la inmaculada y bendita entre todas las mujeres<sup>27</sup>, la imagen misma de la entrega espiritual y la fe. En la primera versión del Apocalipsis, las vírgenes son los puros de espíritu de la última generación “que serán gloriosamente transformados sin pasar por la muerte”<sup>28</sup> “porque es necesario que esto corruptible se vista de incorruptibilidad, y esto mortal se vista

<sup>25</sup> *El Nuevo Testamento*, Buenos Aires, Ediciones Desclée de Brouwer, “Apocalipsis”, San Juan 14/1-3, p. 375.

<sup>26</sup> *El Nuevo Testamento*, “Primera Carta a los Corintios”, San Pablo, 15/21-47, p. 241.

<sup>27</sup> *El Nuevo Testamento*, “Evangelio”, San Lucas, 1/15-38, p. 77.

<sup>28</sup> *El Nuevo Testamento*, Nota del Padre Bover a “Primera Carta a los Corintios”, p. 241.

de inmortalidad”<sup>29</sup>. En la segunda versión está también la imagen de la pureza, pero en el sentido físico.

En la versión profana de la novela, la pureza, belleza y generosidad no provienen ni del cuerpo ni del espíritu de las vírgenes sino de la fuerza de la imaginación y del deseo, de los sueños de tantos que las rescatan de la muerte, de la maledicencia y la murmuración, para resucitarlas en el mito, transformación legítima porque son ellas “las que cambian el dolor y las penas por dicha y placer”, como dice Aliba, las únicas que pueden postergar lo que está cerca de la muerte haciendo posible el acceso a la eternidad del goce terrenal. Como vemos, se operan ciertas sustituciones y una inversión del modelo cultural de las vírgenes, y se sitúa el reino en este mundo y no en el otro, inversión propia de los réprobos, de los hijos del demonio “verdaderos fundadores del goce terrenal y los primeros en admitir que la pérdida de la virginidad es una gracia excelsa” (p. 299), según insiste con irreverencia Polo Duarte al final del libro, y agrega, “al entregarse al éxtasis de la posesión demoníaca pregonaban su calidad indestructible” y “nadie podía romper su derecho a la perfección de los placeres” (p. 300).

El mito profano de las Vírgenes de la novela ha invertido su signo transformando la tierra en Paraíso y La Casa “en el lugar más sensual de la tierra, el más refinado mi paisa, lo que muy pocos ojos habrán visto, donde se desfloraron a las mujeres más hermosas y se seguían... por gusto... llamando las vírgenes, las inmaculadas, aquellas palomas queridas de cuerpos divinos y que cambiaban las penas por dicha y placer” (p. 22). “La vida no puede ser un puente transitorio, hay que entregarse a ella, diría la primera virgen, entregarse sin medida y postergar todo cuanto esté cerca de la muerte” (p. 27). El rasgo que las ennoblece a los ojos de Aliba y las transforma en un mito es la famosa idea de la entrega, engrandecida por la imaginación popular, “porque mire usted, regalar lo que no ha salido de uno, lo que no se ha sufrido ni se ha cuidado con amor no es regalo ni es nada. Por eso recuerdo tanto a mi Purísima: esa mujer sabía regalar con una generosidad para desprenderse de lo que más le había costado” (p. 57). Pero Sergio lo pone en duda y el narrador dice, “de tantos elogios que Aliba dedica a la primera virgen no se llega a ver la otra cara de la moneda: todo es magnífico, todo es perfecto, todo aquello era el paraíso... sólo queda en claro que aquella mujer bellísima, como venida de otro mundo era un ser que poseía el erotismo más ennoblecido con la sensualidad más profunda, donde siempre se perfeccionaba su mundo inmaculado” (p. 54).

Y así a todas las mujeres que pasan por la historia se las llama vírgenes, extendiéndose el mito y el imaginario popular mucho más allá de los límites del burdel para abarcarlo todo e incluir, junto a la idea de entrega, su contraparte, el instinto de posesión y de dominio latentes en todos los sujetos de la historia.

Se dice, por ejemplo, de Diamantina, “mujer perfecta, magnífica, maravillosa” (p. 69), “la virgen más atractiva de toda la colonia” (p. 81). De Catalina, “como si fuera verdaderamente pura, sin mácula” (p. 49), o bien, “aquella virgen de ensueño, distante, intocable, sólo para los elegidos” (p. 98), “combinación de lo deseable y de lo prohibido” (p. 100). De la Purísima se dice, “la rodea siempre una especie de halo misterioso, y de sensualidad mística y poética, una intimidad donde los elegidos llegan a gozar una

<sup>29</sup>El Nuevo Testamento “Primera Carta a los Corintios”, p. 242.

entrega sin concesiones" (p. 166). Pero, cuando empieza a describirse la decadencia de La Casa el esquema varía. Ya no dan con generosidad, ya no se entregan sino toman posesión como "dueñas de la Casa", lo que a los ojos de Aliba es síntoma de deterioro.

En resumen, la inversión del modelo cultural de las vírgenes de la Biblia contribuye a magnificar los tópicos del dominio por oposición a la entrega, y a engrandecer la idea de inmortalidad. Estas invenciones de la imaginación popular son, por lo demás, la base de "la crónica anónima" que construye la historia, los modelos de comportamiento y la visión del mundo de un grupo humano, y esa es la ironía, pues, a pesar de sus rasgos enajenantes, constituyen de hecho notas del comportamiento social.

En síntesis, el texto es un acontecimiento que ocurre por interacción de los supuestos cognoscitivos y emocionales de carácter histórico y cultural, activados por las marcas textuales y como condicionantes de la producción y recepción textual. Los supuestos míticos, bíblicos, cinematográficos de la historia gubernativa de México y de sus canciones, junto a las convenciones de interacción informativa, rigen el comportamiento de los personajes y son el sustrato de la imagen de mundo reconstruida por el receptor, quien debe llenar los vacíos de información textual con su propio conocimiento cultural e, inevitablemente, desplegar su lucidez para captar la ironía latente en la imperturbable objetividad de la forma textual del discurso.

Por otra parte, la historia no se funda en las acciones de los personajes sino en el contexto discursivo de citas, referencias y predicaciones cualificativas relativas a los personajes o al contexto estereotipado de la cultura, las que son fijadas en sus poses u opciones culturales e intervenidas por inversión o sustitución que contribuye al proceso de desmistificación reflexiva de la recepción y permite la construcción de una imagen de 'mundo-posible', constituido por un conjunto de individuos dotados de ciertas propiedades que los singularizan. La historia se funda también en la escenificación de una situación de comunicación que promueve a primer plano el contenido pragmático del proceso de intercambio por sobre el contenido de lo dicho. Sin embargo, esta modalidad discursiva adoptada por el narrador, mediatiza y distancia el intercambio pragmático, representándolo en un ademán reflexivo que —si bien posibilita su reconstrucción y el despliegue de su inteligibilidad en el marco de una imagen que puede ser contemplada— pone en evidencia la imposibilidad de su efectiva realización pragmática en aquella situación recordada. Esto lleva a que la acción pragmática de 'tolerancia y traspaso de la voz' representada en la diégesis, sea una utopía, como lo es también la acción de instaurar 'la voz colectiva' inscrita en el acto de narrar básico.

Pero el texto es una estructura abierta y circular cuyo potencial sólo se desata en el proceso de recepción. Es entonces al lector a quien corresponde hacerse cargo, reflexivamente, de la utopía.