

MODERNIDAD Y TRAGEDIA EN “*EL VIENTO DISTANTE*” DE JOSÉ EMILIO PACHECO

Arturo Morales Campos
Juan Carlos González Vidal

Facultad de Letras
Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo
(México)

Recibido: 24/07/2015
Revisado: 13/08/2015
Aprobado: 15/09/2015

RESUMEN

El relato “El viento distante” transcribe una oposición dialéctica que se distribuye a lo largo de ese breve escrito; podemos representar tal dicotomía mediante los conceptos ‘mundo moderno’ y ‘mundo atrasado’ o ‘mundo tradicional’. El primero contiene al segundo, de tal manera que lo deforma y lo somete a sus reglas. El resultado es una conflictiva red de relaciones sociales que tienden a la deshumanización por la presencia del factor comercial.

Mediante una aproximación, con bases sociosemióticas, a determinadas distribuciones nocionales contenidas en el cuento, lograremos encontrar algunos significados de la oposición mencionada.

Palabras clave: Modernidad, teatro, tragedia, oposición, ideología.

Abstract

The short tale “El viento distante”, by the Mexican writer José Emilio Pacheco (1939-2014), reproduces a dialectical opposition that is distributed throughout this brief narration. It is possible to represent such dichotomy using the following concepts: ‘modern

world' and 'traditional world'. The first concept contains the second, in a way that distorts and submits it to its rules. The result is a conflicting network of social relationships that tend to the dehumanization, because of the presence of the commercial factor.

Key Words: Modernity, dramatics, tragedy, opposition, ideology.

Introducción

La agresividad de los embates de la Modernidad en México es uno de los temas más recurrentes en la obra de José Emilio Pacheco. Un ejemplo claro de esto es su tan reconocida novela *Las batallas en el desierto*, de 1981. El libro de cuentos (publicado por primera vez en 1963 y que ha presentado varias transformaciones desde 1969) *El viento distante*, se caracteriza por contener una serie de historias en las que niños o jóvenes son los protagonistas principales. El cuento homónimo, "El viento distante", no es la excepción, y transcribe una problemática basada en una confrontación entre constelaciones socio-históricas (Zima, 1996).

A pesar de su brevedad, es un texto complejo en suma. Dos son las razones fundamentales que contribuyen en tan difícil imbricación, a saber: la presencia de varias voces narrativas o pluridiscursividad¹ y el ambiguo final.

En cuanto a la primera razón, encontramos, al principio y al final, la existencia de un par de voces extradiegéticas —que quizás podrían ser las mismas— y el mismo número de intradiegéticas en la parte intermedia de la narración. De inicio, la posición desde la que cada una de ellas enuncia presenta diferencias sustanciales: edad, distancia respecto de los hechos, posición social, ideología, etc. Podríamos decir, bajo la anterior circunstancia textual, que se nos

¹ Mijail Bajtin propuso el concepto 'polifonía' para el mismo fenómeno. Nosotros preferimos el de 'pluridiscursividad', pues el término 'discurso' evidencia la presencia de formaciones ideológicas.

presenta una misma realidad, pero fragmentada, es decir, abordada desde, al menos, cuatro² posiciones (focalizaciones) distintas.

La segunda razón consiste en un recurso narrativo que precisa de una participación más decidida por el lado del lector: él es quien debe "construir" su propio final.

Por nuestra parte, trataremos de abordar ambas estrategias textuales para localizar un conflicto entre dos visiones antagónicas, desde donde se percibe parte del mundo, una moderna y tradicional (anacrónica) la otra.

Información preliminar

Como ya adelantamos, notamos tres grandes partes en el cuento. En la primera, la voz narrativa extradiegética nos presenta el panorama de una barraca que funciona como espacio para presentar un espectáculo propio de las ferias ambulantes. El ambiente es denso en la barraca, el aire y el calor contribuyen a esa pesadez. La relación que sostiene el dueño del lugar con una "niña-tortuga", Madreselva (quien es parte esencial del espectáculo), y el ambiente mantienen una determinada reciprocidad. El recuerdo del hombre acerca de un pasado contrastante con el presente abre una especie de vacío casi insalvable entre él y la niña.

En la segunda parte, de manera abrupta, el relato cambia de voz narrativa. Un joven que visita, junto con una chica, Adriana, la feria ambulante nos describe algunas de las atracciones del lugar. Debido a ciertas referencias, notamos que en ellos también existe un pasado que contrasta fuertemente con el presente.

En algún momento, la pareja se detiene frente a la barraca en la que se exhibe la "tragedia" de Madreselva, y ambos deciden entrar. Al final del

² Nada nos impide pensar que las dos voces extradiegéticas sean diferentes, por ello es que consideramos cuatro en lugar de tres voces.

espectáculo, Adriana expresa repudio por lo que acaba de presenciar. El joven, con una actitud un tanto jactanciosa, le explica el supuesto truco del espectáculo: el hombre es ventrílocuo y un efecto óptico hace ver a Madreselva dentro de una pecera, como si fuera una tortuga. Para comprobarlo, el joven invita a Adriana a espiar por entre una rendija de la barraca la escenificación del espectáculo. Después de un minuto, se apartan del lugar; perturbado, el joven nos explica: “–y nunca hemos hablado del domingo en la feria.” (28).

Un poco antes de entrar a presenciar el espectáculo, el joven le “presta” la voz al hombre dueño de la barraca, quien invita a los paseantes a conocer la “tragedia” de Madreselva.

Finalmente, en la tercera parte, vuelve a una voz extradiegética para desvelarnos parte de lo que ocurre entre el hombre y Madreselva: el abismo al que aludimos, el cual consiste en que esta última pareja subsiste gracias al espectáculo de Madreselva, dirigido por el hombre quien podría ser su padre.

El espacio ficcional

Tanto la voz narradora extradiegética inicial como el joven, de manera escueta, nos aportan datos de los espacios y el ambiente en los que se desarrolla el relato. El primero dice: “*La noche es densa y árida. El aire se ha detenido en la barraca. Sólo hay silencio en la feria ambulante.*” (27).

Por su parte, el joven explica:

Para matar las horas, para olvidarnos de nosotros mismos, Adriana y yo vagábamos por las desiertas calles de la aldea. En una plaza hallamos una feria ambulante y Adriana se obstinó en que subiéramos a algunos aparatos. (Ídem).

Más adelante, abunda:

Hastados del amor, de las palabras, de todo lo que dejan las palabras, encontramos aquella tarde de domingo un sitio primitivo que concedía el olvido y la inocencia. Me negué a entrar en la casa de los espejos, y Adriana vio a orillas de la feria una barraca sola, miserable. (Ídem).

La primera instancia narradora nos ofrece un concepto altamente significativo: 'barraca', puesto que implica nociones (denotaciones) de «rusticidad», «precariedad», «pobreza», «improvisación», «transitoriedad», «anacronismo», entre otras. La densidad del aire, el silencio y el calor acentúan, como ya dijimos, las nociones anteriores, además de la difícil relación entre el hombre y MadreSelva.

En cuanto al joven, éste expone los términos 'desiertas', 'aldea', 'primitivo', 'sola' y 'miserable'.

Notemos que las descripciones concuerdan, sin tomar en cuenta que los jóvenes, a su vez, mantienen una relación también conflictiva. Mas debemos detenernos en la posición desde la que se emiten ambos discursos. La coincidencia nos permite dilucidar la clase social a la que pertenecen, respectivamente, las dos voces narrativas. La distancia que cada una mantiene con la otredad material circundante y el lenguaje evidencian una oposición, en principio, tajante, cuyos polos podrían estar representados por la microsemiótica moderno/atrasado. Al extremo de "lo moderno" estaría asociada una posición económica desahogada, no así en el otro. Más adelante, veremos que la anterior dicotomía encierra una relación dialéctica entre sus extremos.

Las atracciones de la feria ambulante —la rueda de la fortuna, el látigo, las sillas voladoras, juegos de destreza, la casa de los espejos, etc.—, por la forma en las que se nos presentan, tienen un rasgo de tradicionalidad que contrasta con el de Modernidad. Pensemos, por ejemplo, en la máquina de los choques eléctricos y el pájaro amaestrado que adivina el futuro. Notemos, por el contrario, que la tecnología de los juegos mecánicos y del aparato de los choques eléctricos nos

hablan de instrumentos que, para cierta época pasada, se insertaban en una constelación nocional que va acorde con la Era Moderna. El caso particular del número de Madreselva, empero, tiene una larga historia que se extiende hasta las representaciones circenses ambulantes medievales³, en las que era común exhibir seres humanos y animales con alteraciones genéticas congénitas, que estigmatizaban de “monstruosos” o “diabólicos” a dichos individuos.

Ahora bien, la misma barraca de Madreselva es, ante todo, un lugar en el que se ve o, más específicamente, un lugar desde donde se ve. ¿Qué es lo que se ve? Una tragedia, la tragedia de Madreselva. Dice el hombre para invitar a los visitantes a entrar a la barraca:

—Pasen, señores, vean a Madreselva, la infeliz niña que un castigo del cielo convirtió en tortuga por desobedecer a sus mayores y no asistir a misa los domingos. Vean a Madreselva, escuchen en su boca la narración de su tragedia. (Ídem).

La palabra ‘teatro’, del griego *theatrón*, significa «lugar para contemplar o ver». La tragedia griega constituye el origen del teatro. Ese género artístico es, en pocas palabras, la representación que llevan a cabo los personajes, misma que se caracteriza por la de exhibirlos sujetos a los designios o caprichos de los dioses. Las fuerzas divinas “juegan” con el destino humano; para algunos personajes, las consecuencias suelen resultar catastróficas y definitivas.

Si bien es cierto que, en un primer momento, el narrador joven cree haber presenciado un acto falso, lleno de trucos, posteriormente, cuando la pareja regresa y atisba por entre una hendidura de las tablas de la barraca, se percata de que no existe ardid alguno. La representación se ve, supuestamente, superada por la realidad; mas la tragedia, a final de cuentas, no desaparece, al contrario, se

³ Incluso, algunas crónicas refieren que ciertos gobernantes indígenas de Mesoamérica se complacían con la muestra de seres con características semejantes.

acentúa. La barraca, por tanto, es el lugar desde donde se ve la moderna tragedia humana.

Llama la atención, por otro lado, que el joven se niegue a entrar en la casa de los espejos. Una posible explicación radica en que la pareja, dentro de la feria, ve la otredad, pero el joven no quiere verse, no quiere reconocerse frente a ella. Después de todo, ver la otredad, entrar en contacto con ella, es verse a sí mismo.

En general, el espacio en el que se localiza la feria ambulante contrasta fuertemente con la realidad de la pareja joven. El enfrentamiento de las otredades acarrea un conflicto identitario entre ellas y al interior de ellas. Los dos visitantes se encuentran con un mundo “primitivo” en el que se recrea una de las condiciones humanas actuales a su época (explotación, cosificación, denigración, etc.), lo cual no es extraño a ellos, pues son seres modernos; sin embargo, rechazan esa contundente visión y, de esta forma, se abre un abismo prácticamente insalvable entre cada uno de los dos grupos sociales representados en el texto. Esta misma división se asocia con la microsemiótica que expusimos.

Animalización y cosificación

Retomemos el pasaje en el que el joven narrador y Adriana se encuentran a la puerta de la barraca de Madreselva.

Al acercarnos el hombre que estaba en la puerta recitó una incoherente letanía:

—Pasen, señores, vean a Madreselva, la infeliz niña que un castigo del cielo convirtió en tortuga por desobedecer a sus mayores y no asistir a misa los domingos. Vean a Madreselva, escuchen en su boca la narración de su tragedia.

Queremos hacer notar, en principio, la estructura del discurso del hombre de la barraca. La especial condición de Madreselva tiene como origen la participación de fuerzas suprahumanas, es decir, divinas. La desobediencia que observó, en un

tiempo anterior, para con sus padres devino en un castigo que alteró radical, irreversible y dramáticamente su apariencia física. A raíz de esto, es objeto de explotación a cargo de su posible padre —según especula el joven narrador: "Sentimos vergüenza de estar allí disfrutando el ridículo del hombre y de la niña, que muy probablemente era su hija." (28). No obstante, este proceso, que denominamos como cosificación, tiene un antecedente: el proceso de animalización. Explicamos.

El castigo divino convirtió a Madreselva en una niña-tortuga, un ser con una combinación de rasgos humanos con animales. Esta mezcla de características físicas, por considerarse "extrañas", "diferentes" y/o "monstruosas", fuerza, por lo tanto, a la criatura a exhibirse bajo un contexto aleccionador, moralizante (recordemos la "letanía" del hombre o la invitación que él hace al público para entrar al presenciar el espectáculo) y comercial. Como resultado, tenemos la confluencia de campos ideológicos que plantea una contradicción insuperable: las intenciones moralizantes no pertenecen, en definitiva, a la esfera de las relaciones comerciales. Detrás de todo ello, prevalece el segundo ambiente sobre el primero:

el comercial
el moral

De esta forma, Madreselva es un objeto, una mercancía. Esto explica, en gran medida, la difícil relación entre el hombre y la niña. Él está consciente de la utilización que hace de Madreselva con fines de supervivencia. Sabemos que cada vez que inicia el espectáculo, ambos sufren.

Los recursos literarios de animalización y cosificación aludidos nos permiten encontrar un punto de unión entre los mundos moderno y atrasado. Las relaciones humanas se ven alteradas, deformadas, monstruosas, en gran medida, por causa

de la intervención de las reglas del capital. La pareja de jóvenes asiste a esa especie de ventana que es la barraca, en la que se escenifica una tragedia, la tragedia de la vida moderna. El atraso que representa el espacio de la feria no se circunscribe sólo a un desfase de orden temporal, sino también, como ya hicimos notar, a una diferencia tecnológica (el uso de materiales para la construcción y de máquinas para las atracciones). La presencia de la feria en el mundo moderno descompone las relaciones sociales o al contrario: la presencia del segundo en el primero es causa de conflictos sociales. Notemos la correspondencia de esta descomposición con la "deformidad" de Madreselva.

A su vez, la pareja de jóvenes sufre algunos de los efectos de la Modernidad: soledad, desamor⁴, etc. Ellos buscan escapar de ese mundo que los ha desgastado y tratan de refugiarse en un espacio donde, supuestamente, reinan "el olvido" y "la inocencia". La función primordial de la feria, brindar distracción, cae ante el abrupto encuentro con la tragedia. La pareja se sume en una nueva separación.

La ruptura que se da entre los dos polos (el moderno y el tradicional) plantea, pues, una *"imposibilidad de la identidad con las constantes irrupciones de lo extraño."* (Kozlarek, 2004: 67). El encuentro entre alteridades desvela, a pesar de todo, un punto en común: la Modernidad como base de las identidades sociales.

Final incierto

Las últimas líneas del cuento, narradas por una voz extradiegética, son ambiguas en demasía.

El hombre toma en brazos a la tortuga para extraerla del acuario. Ya en el suelo, la tortuga se despoja de la falsa cabeza. Su verdadera boca

⁴ No pretendemos decir que en otras épocas no hayan existido la soledad ni el desamor, simplemente queremos dejar implícita la forma en que se presentan esos dos fenómenos en la Modernidad. Algunos ejemplos pueden ser las obras de Heidegger, Sartre, Octavio Paz.

dice oscuras palabras que no se escuchan fuera del agua. El hombre se arrodilla, la besa y la atrae a su pecho. Lloro sobre el caparazón húmedo, tierno. Nadie comprendería que está solo, nadie entendería que la quiere. Vuelve a depositarla sobre el limo, oculta los sollozos y vende otros boletos. Se ilumina el acuario. Ascienden las burbujas. La tortuga comienza su relato. (28).

Esta instancia narrativa llama a Madreselva 'tortuga'; el hombre de la barraca la llama 'niña' y, además, por él sabemos su nombre. Finalmente, la pareja de jóvenes entiende, o cree entender, que Madreselva es una mujer. La triste relación del hombre y la niña, su profundidad, alude más a la que se construye entre dos personas cercanas. Existen otras relaciones, no obstante, que lo son también intensas: entre un ser humano y un animal, por ejemplo. Mas la referencia que hacen la voz narrativa extradiegética del desenlace y el hombre de la barraca en cuanto a que Madreselva es capaz de hablar ("Su verdadera boca dice oscuras palabras que no se escuchan fuera del agua.", "La tortuga comienza su relato.", "Vean a Madreselva, escuchen en su boca la narración de su tragedia.") nos inclina a ver en Madreselva una niña. A pesar de ello, no hemos superado la duda: Madreselva vive debajo el agua.

Por si fuera poco, no es posible entender la siguiente oración: "Ya en el suelo, la tortuga se despoja de la falsa cabeza." ¿Se deshace de una especie de máscara con rasgos humanos o animales? Si la voz narrativa extradiegética la llama 'tortuga', entonces, estamos hablando de la primera posibilidad: la máscara presenta rasgos humanos. De ser así, ¿qué hacemos con los argumentos expuestos en favor de que Madreselva es una persona?

La ambigüedad suma tensión al relato. Creemos que Madreselva usa una máscara de tortuga, pues la combinación niña-tortuga (en ese orden) hace más atractivo el espectáculo y acentúa los tonos moralizantes y comerciales que comentamos.

De cualquier forma, esta estrategia narrativa, la ambigüedad, invita al lector a ser un elemento activo en el fenómeno literario, lo invita a construir sus propias conclusiones.

Cerramos este apartado con una última reflexión. Otra de las funciones del final es la de enlazarse con el principio: es el momento en que va a iniciar el espectáculo. Esto hace del cuento una historia circular. El significado de esto es la permanencia y repetición de la tragedia humana en el mundo moderno, en pocas palabras, la deshumanización del humano a causa del factor económico como altamente determinante.

Conclusiones

La conocida frase que Marx escribiera para la posteridad en su *Manifiesto comunista* (de 1860), "Todo lo sólido se desvanece", parece ser un eje vector en el cuento que hemos seguido.

Todo parece indicar que en la producción de sentido del texto la noción de «ruptura» tiene una importancia capital. Las relaciones familiares, la ética, en fin, la vida tradicional parecen sucumbir ante un nuevo orden. Efectivamente, la tradición y sus implicaciones se perciben como un sistema axiológico superado, que ha sido sustituido por otro en el que las relaciones sociales han sufrido cambios considerables y, posiblemente, irreversibles.

Sin embargo, debemos dejar en claro que no vemos las distintas épocas como una simple sucesión de periodos, sino como un desplazamiento gradual de características, de valores, de actitudes, en fin, de modelos culturales (Zima, 1996). La relación afectiva del hombre con la niña-tortuga es una muestra de esos vínculos tradicionales, pese a la explotación comercial a la que esta última se ve sometida. Aquí observamos una superposición axiológica: la niña no es concebida simplemente como un objeto: la reificación no es total. Quizá por este motivo se habla de una especie de doble identidad de Madreselva.

Así, dentro de la Modernidad, los modelos de la tradición son vistos con cierta nostalgia. Desde este punto de vista, la solución a la situación planteada por el texto sería un regreso al pasado. La tragedia consiste precisamente en la imposibilidad de tal regreso. Cualquier intento de evasión termina finalmente siendo vano.

El texto reproduce visibilidades sociales del momento de su emergencia. A finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, México experimentaba los efectos de la industrialización y de la urbanización, bajo un modelo de dependencia económica, claro está. Esto implicaba la modificación no solamente de las relaciones de índole estrictamente económico, sino sociales también. En otros términos, los límites que antes balizaban el universo cultural cambiaron de manera profunda.

La política económica de la posguerra permitió a Miguel Alemán Valdés (presidente de México de 1946 a 1952) implementar un proyecto desarrollista que comprendió la “modernización” del país. Sus sucesores, Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y Adolfo López Mateos (1958-1964), dieron continuidad al proyecto. La entrada de México a una nueva etapa significó, para algunos sectores sociales, un choque por demás trascendental. Quedaban atrás modos de actuación y de interacción, visiones de mundo y formas de vida (la ruptura). Es explicable que el pasado fuera visto con nostalgia por ciertos grupos.

El texto analizado reproduce, bajo sus códigos de simbolización y bajo sus reglas de construcción, esta problemática. En lo que concierne a la producción de sentido, las relaciones texto-sociedad —como lo han expresado entre otros Cros (1986 y 2002) y Verón (2004)— son de carácter estructural. Esperamos haber mostrado en este trabajo este género de relaciones.

Bibliografía básica

Cros, Edmond (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.

_____ (2002). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Montpellier: Éditions du CERS.

Dijk, Teun A. van (coord.) (2006). *El discurso como estructura*. Barcelona: Gedisa.

Pacheco, José Emilio (1983). *El viento distante y otros relatos*. México: Era.

Kozlarek, Oliver (2004). *Crítica acción y modernidad. Hacia una conciencia del mundo*. Morelia (Méx.): UMSNH-Dríada.

Verón, Eliseo (2004). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Wodak, Ruth y Michael Meyer (comp.) (2003). *Métodos de análisis del discurso*. Barcelona: Gedisa.

Zima, Pierre (1996). "Vers une construction du postmoderne", en *Questionnement des formes, questionnement du sens*, t.I. Montpellier: Éditions du CERS.