UACM
Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

En busca de la identidad perdida.

La metalepsis en *El vuelo,* de Sergio González Rodríguez

TRABAJO RECEPCIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA

P R E S E N T A:

JUAN GALÁN LÓPEZ

D I R E C T O R A

DRA. CARMEN ARACELI EUDAVE LOERA

Ciudad de México, abril de 2022.

UACM
Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Nada humano me es ajeno

CA Coordinación Académica

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO
COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Resumen

La intención principal de esta investigación es analizar las temáticas y la estructura de la novela *El vuelo* de Sergio González Rodríguez. He tomado como eje primordial la figura del narrador y las características que sobre el narrador proponen los teóricos de la narratología. Entre los elementos que componen la figura del narrador menciono, principalmente, la perspectiva como una toma de posición que afecta la manera con que la voz narrativa establece la relación con el mundo diegético. Enseguida, la narratología define que el discurso del narrador cumple además con las funciones narrativa, de control, comunicativa, testimonial e ideológica. Al proponer una estructura para estudiar la novela *El vuelo*, he planteado que el narrador utiliza la metalepsis narrativa en su discurso como un recurso que lo sitúa dentro del mundo diegético. En esta historia se desarrollan los avatares de Rafael Asunción Vizcaya dentro del tráfico de cocaína, el ambiente de violencia que vive lo lleva a emprender singulares viajes mentales por el universo y confrontar una repentina escisión de identidad. Aunada a la metalepsis he formulado la hipótesis que señala una forma repetitiva dentro de la novela, la cual modifica el sentido de la historia cuando aparece. La combinación de estas estrategias genera la ironía como efecto de sentido, que se manifiesta en la autoconciencia del relato como un proceso inacabado.

Palabras clave: narrador, perspectiva, metalepsis, violencia, ironía.

Con gratitud y cariño a mis padres: Silvia y Juan

A mi hermana y mis hermanos

Con infinita admiración a Adriana,

con tu compañía todos los viajes serán el viaje

A mis profesoras y profesores por su orientación y paciencia

Agradezco el apoyo que la Universidad Autónoma de la Ciudad de México brindó para la impresión y empastado de esta tesis a través de la beca para la realización de trabajo recepcional.

ÍNDICE

Resumen ……... 2

Introducción ……. 5

1. Sobre la obra de Sergio González Rodríguez ……...11

1.1 La recepción de la novela ……... 16

2. Marco teórico……..... 27

2.1 El narrador y sus funciones …… 27

2.2 Las funciones del narrador en *El vuelo* ……..... 40

2.3 La metalepsis narrativa ……... 47

2.4 La metalepsis narrativa en *El vuelo* …… 49

3. Análisis de la obra …… 51

3.1 *El vuelo*, dos historias paralelas ……. 51

3.2 Las temáticas del relato enmarcado …… 66

3.3 Sobre la incertidumbre……. 79

3.4 La forma repetitiva y el tema del doble ……... 89

4. Conclusiones……... 98

Referencias ……... 103

Introducción

El vuelo, título de la novela de Sergio González Rodríguez, alude a la idea de elevarse sobre una situación, sobreponerse a un estado de cosas, lograr desprenderse del mundo material; evoca uno de los sueños del hombre, tener la capacidad de volar —quizá envidioso de las aves — y de sentirse libre de ataduras. También se refiere a la posibilidad de tomar impulso a través de la imaginación contaminada por el delirio y por la letra hermética impregnada de enigmas; esta posibilidad resulta evidente por la obsesión que genera sobre Rafael Asunción Vizcaya, protagonista de la novela, la lectura de un misterioso libro llamado *El despertar de los dioses*.

Por ello, en el caso de la novela de Sergio González Rodríguez, para volar no se requiere de alas, sino del uso de sustancias psicoactivas y del miedo que produce un entorno violento como detonador del viaje lejos de la tierra. La historia del personaje central, el joven Rafael Asunción Vizcaya, nos habla de un contexto y de un amor trágico: el tráfico de cocaína en la Ciudad de México al inicio de los años sesenta y el asesinato de su pareja, Andrea Barón. Sin embargo, esa trama está enlazada con otra clase de vuelo: el misterio que envuelve al narrador como parte de una secta que incluye a doña Refugio, una anciana que domina las artes chamánicas, la adivinación y los secretos para inducir estados de conciencia alterados.

Debido a la cercanía temporal del fenómeno de la violencia extrema que ha invadido la vida social, económica y cultural de nuestro país, he observado que esta novela ha sido abordada principalmente desde la problemática social, quizás en un intento por

explicar los motivos de dicha situación, que ha trastocado la vida de millones de personas. La violencia extrema se ha convertido en un fenómeno sin igual, no visto desde los periodos armados durante la Revolución mexicana y el subsecuente movimiento cristero. Es por ello, que, tras recorrer una parte de la minuciosa labor de Sergio González Rodríguez como crítico literario, es posible advertir su preferencia por las obras literarias que, más que denunciar, expresan su particular visión del mundo que cuestiona el discurso mediático y critica las relaciones de poder, enriquecida por la forma del texto narrativo.

Como estudiante de Creación Literaria en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, mi interés por abordar la novela de Sergio González Rodríguez desde la narratología está relacionado con la observación del proceso creativo que encuentro en el análisis, tanto de las temáticas, como de la estructura narrativa propuesta. En consonancia con la intención de aterrizar algunos de los conceptos que propone la narratología enfocada, sobre todo, en la figura del narrador y la manera en que indirectamente su relato lo refleja y nos dice cómo va construyendo su cosmovisión.

Llegados a este punto, cabe considerar que *El vuelo*, séptima novela de Sergio González Rodríguez, publicada en 2008, es una obra que no ha sido estudiada desde sus elementos estructurales, los cuales aportan el desarrollo de una trama con influencias del estilo cinematográfico; en ella podemos encontrar la construcción de una intriga que rompe la estructura espaciotemporal, de tal modo que cuestiona nuestro concepto de la realidad y la manera en que la aprehendemos. También es una obra que se construye a manera de metaficción, cuyos temas: el desdoblamiento de la identidad; las dimensiones múltiples de la percepción, provocadas por los estados alterados de la conciencia; el erotismo y la sangre como símbolo, son parte de un estilo autorreferencial que condensa el interés de Sergio

González Rodríguez por las culturas subterráneas, sólo tangibles a los iniciados y a los curiosos.

Entre sus múltiples lecturas, se puede mencionar que en la novela *El vuelo* hay una crítica de la manera en que concebimos el mundo actual, porque en su superficie se reflejan los valores más generalizados de nuestras sociedades, como la obtención de poder a toda costa, y la idea del derecho a consumir experiencias sensoriales por medio del comercio de sustancias psicoactivas que, en la actualidad, conlleva el estallido de la violencia extrema.

Con este trabajo de investigación pretendo exponer, mediante el análisis estructural y temático de la novela *El vuelo* (2008), la manera en que se genera un equilibrio entre los efectos de sentido y suspenso al interior del mundo narrado. Para ello, tomo la figura del narrador y sus recursos discursivos como centro del análisis. La hipótesis de la que parto es que la incertidumbre generada por el juego entre verosimilitud y suspenso se logra mediante el uso particular del cambio de focalización entre el narrador y los personajes; con omisiones precisas de información, mediante el manejo de las funciones del narrador (narrativa, de control, comunicativa, testimonial e ideológica). Así como por el juego de correspondencias entre los niveles narrativos y la dislocación de sus fronteras; todo ello genera un efecto de metalepsis[1] cuando el narrador, en principio externo a la historia, se convierte en personaje y se narra a sí mismo en tercera persona e interactúa con los personajes del mundo intradiegético.

[1] La metalepsis narrativa ha sido propuesta por Gérard Genette como "toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o, inversamente." *Figuras III,* trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989*,* p. 290.

La metalepsis narrativa ayudará a describir cómo, al principio de la trama, la voz narrativa aparece sin formar parte de la historia que expone a los lectores, por lo que se generan claramente los niveles narrativos. Pero hacia el final, esa voz hablará del periodista Sanvicente de Paula, un personaje que, a partir del asesinato de Andrea Barón, ha imaginado la vida del protagonista de la novela, Rafael Asunción Vizcaya. Estos aspectos muestran que existe incertidumbre —inclusive para el narrador y para los personajes— acerca de las motivaciones de los personajes para actuar dentro de este mundo ficcional. Observaremos cómo los sucesos de la narración pueden convertirse en escenas intrincadas, que alcanzan cierta complejidad, y no es factible entender totalmente las realidades que se presentan. Descubriremos que la obra no ofrece certeza respecto al mundo diegético, sólo plantea sus posibilidades.

Para el análisis de *El vuelo*, me apoyaré en otros trabajos de Sergio González Rodríguez, como *Teoría novelada de mí mismo* (2017), *El hombre sin cabeza* (2009) y *El triángulo imperfecto* (2003). De acuerdo con las características de la novela *El vuelo*, basaré mi investigación en los conceptos desarrollados por la narratología; revisaré el concepto de narrador y sus diferentes manifestaciones, de manera específica en autores como Gérard Genette con sus obras *Figuras III*, *Metalepsis*, y *Nuevo discurso del relato.* Además de Mieke Bal con su *Teoría de la narrativa;* Helena Beristáin con el *Análisis estructural del relato literario;* Luz Aurora Pimentel con *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*; Oscar Taca con *Las voces de la novela* y Lorena Ventura Ramos con *Metaléptica. Lógica y sentido en la ficción*.

En el capítulo 1: "*El vuelo*, dos historias paralelas" analizaré la manera en que se desarrolla la novela, con una estructura que propongo como conjuntos de oposiciones.

También propongo que en la novela existen dos historias interconectadas. Para comentar estas ideas me apoyaré en el juego de perspectivas que desarrolla el narrador de *El vuelo* en la construcción de la diégesis, y la manera en que construye la identidad de los personajes y el conflicto que ha provocado la crisis de su mundo.

En el capítulo 2: "Las temáticas del relato enmarcado" reflexionaré sobre la influencia que ejerce el libro *El despertar de los dioses,* como relato en segundo grado, en el desarrollo de la trama principal que narra los viajes de Rafael Asunción Vizcaya. Esto me ayudará a determinar gran parte de la cosmovisión de San Vicente de Paula. También comentaré la manera en que se manifiesta la crítica que contienen esas temáticas contra el estado actual del mundo.

En el capítulo 3: "Sobre la incertidumbre" describiré los hilos de la trama que han quedado suspendidos y abiertos a la interpretación. Así como la hipótesis de cómo se modifica la relación del narrador con su relato por el efecto de metalepsis narrativa y la escisión de la identidad que afecta a Rafael Asunción Vizcaya. Aunado a ello, revisaré la relación de secrecía entre Andrea Barón y Refugio que plantea el narrador como parte de un ritual.

En el capítulo 4: "La forma repetitiva y el tema del doble" abordaré la manera en que se representa la cosmovisión de San Vicente de Paula y el sentido hermético de la novela. También argumentaré sobre las estrategias narrativas que utiliza el narrador para mostrar que de ellas se deriva la ironía, que considero como efecto de sentido enfocado a la autoconciencia del relato como ejercicio de imaginación y por tanto a su autocrítica.

Considero que examinar las temáticas y la estructura que componen esta novela de Sergio González Rodríguez es una oportunidad para esclarecer la manera en que la ficción toma como referente la Ciudad de México, donde encontramos que, como parte de un país y mundo altamente globalizado, las relaciones interpersonales han sido modificadas por el tráfico de drogas. Esto permitirá profundizar en la manera en que el autor de *El vuelo* no evita el tema de la violencia, sino que tiene gran habilidad como periodista y escritor para ofrecer un relato emocionante y reflexivo a los lectores.

1. Sobre la obra de Sergio González Rodríguez

La obra de Sergio González Rodríguez (1950-2017) como escritor y periodista es prolífica; en su faceta como ensayista, aborda los estudios literarios, donde muestra un especial interés por la historia literaria de las prácticas ocultistas, de las geografías periféricas y subterráneas; consideradas de poco valor cultural en la época actual. Es de su interés la influencia de los símbolos, de los arquetipos y el conocimiento ancestral sobre la manera en que configuramos nuestra percepción del mundo.

La faceta ensayística de González Rodríguez complementa la labor del periodista en un esfuerzo por indagar en el alma humana, y se muestra inclinada por la búsqueda de arquetipos, ideogramas, efigies, que expliquen las motivaciones humanas y profundicen en las acciones de los individuos para que la vida y la muerte no se conviertan en un caso más en el inmenso mar de noticias efímeras.

Sus estudios atraviesan por la investigación de los problemas que genera la creciente violencia que ejerce el crimen organizado en México y el mundo, entendido como un sistema estructurado por poderes económicos y políticos que ha proliferado en los últimos años. En sus crónicas, González Rodríguez se pregunta cuál es la causa profunda de la espiral violenta que asciende y de la que podemos mirar lo que, sólo en apariencia, es evidente.

De manera especial, el periodista mexicano se decantó en una labor de varios años en la que se ocupó de investigar y difundir los casos de feminicidios que han sucedido y siguen ocurriendo en Ciudad Juárez. Es importante señalar —por la trascendencia posterior

que tuvo en su obra — que su trabajo como informador no estuvo exento de los peligros a los que se han visto expuestos los periodistas en las últimas décadas, quienes dedican su vida a informarnos sobre los hechos cruciales que ocurren en nuestro país: Sergio González Rodríguez sobrevivió al secuestro y la tortura, donde se le amenazaba por su tarea como investigador.

Ese terrible suceso, ocurrido en 1999 y del que salió con graves lesiones, ocupará de manera reiterada un espacio central en sus textos; otras veces, el tema estará presente de manera oblicua, latente, como un enigma irresoluble. Sergio González Rodríguez aborda la violencia desde diferentes ángulos, la analiza y la ilumina desde la posición de alguien que observa un fenómeno y trata de entenderlo, resolverlo o asimilarlo. La reiterada mención del hecho violento en sus textos se convierte en una lucha contra el olvido. No es una anécdota más, sino un *leitmotiv* para continuar su labor.

Desde mediados de los años ochenta, el trabajo del entonces joven escritor y periodista mexicano, comenzó a recibir amplio reconocimiento. Después de sus estudios de letras inglesas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), destaca su participación periodística en el ámbito cultural y como crítico literario, en diarios como *Reforma* dentro del suplemento "El Ángel", y *La Jornada Semanal*; también, con la columna "Tras la línea", en la *Revista de la Universidad de México*; en el suplemento: "La cultura en México", de la revista *Siempre!*, junto a Carlos Monsiváis; asimismo, publicó una gran cantidad de artículos en *Letras libres*, y *Nexos.*

González Rodríguez fue becario del FONCA (1990-1991), y de la Fundación Rockefeller (1998-1999). Participó como colaborador y asesor de la revista de fotografía

Luna Córnea, en la década de 1992 a 2002. También fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (1996-2000). Y en 2013 obtuvo el premio Casa América Catalunya a la Libertad de Expresión en Iberoamérica, así como el Premio Nacional de Periodismo Fernando Benítez en 2015.

Con la temprana publicación del ensayo *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café* (1988), Sergio González Rodríguez nos muestra su interés en reflexionar sobre los mitos de la vida urbana y realiza un paseo literario por los lugares donde no se atreven a entrar las buenas conciencias. Además, el autor ha planteado su visión del papel activo de la literatura en los fenómenos sociales con su recopilación de ensayos *El centauro en el paisaje* (1992), con el que recibió el premio Anagrama. También ha propuesto explorar una postura que retome los "símbolos originarios y universales", como instrumentos para la compresión del mundo, la muerte y la vida con *De sangre y de sol* (2006).

Entre sus novelas iniciales está *La noche oculta* (1990) narrada en primera persona, en donde el asesinato nunca resuelto de una mujer ―pareja sentimental del protagonista― empuja al lector junto al narrador por un recorrido especulativo a través de los sangrientos motivos de las prácticas ocultistas. *El momento preciso* (1991) es una narración que retoma el asesinato como un enigma trabado con la seducción. Les siguen obras como *El sendero de los gatos: el joven Esteban de Ordaz en la Ciudad de México en 1691* (1994), donde se combinan la reconstrucción de las calles de la Nueva España y los fantásticos dones de un personaje en su fase de aprendizaje. *El plan Schreber* (2004), es un artefacto literario que incluye música e imágenes que reproducen la complicada trama de la manipulación cibernética sobre el subconsciente. *La pandilla cósmica* (2005), es un texto híbrido donde se difumina la serpenteante línea que marca la no ficción y los temas autobiográficos; en

este texto aparece el caso de la muerte nunca aclarada de una mujer y la historia del secuestro y tortura del autor-narrador. *El vuelo* (2008) es una novela donde una trama principal teje otra trama, hecha de simbolismos que atrapa al protagonista y lo coloca en el centro de una intriga. Le siguen *Infecciosa* (2010), novela que traza las líneas de convergencia entre la fragmentación de la ciudad como espacio reconocible y el recuento de la vida del personaje como una serie de encuentros con lo ominoso. Y *El artista adolescente que confundía el mundo con un cómic* (2013), novela de aprendizaje donde el narrador suscita la tensión entre un personaje arraigado en el pasado y Dano, un joven que representa la inestabilidad de la identidad del sujeto en tiempos de internet.

El asesinato de mujeres en Ciudad Juárez se convirtió en uno de los temas centrales del trabajo de Sergio González Rodríguez a mediados de los 90. Ya desde su labor crítica de la política actual en México, como periodista en el diario *Reforma*, González Rodríguez había señalado la complejidad de intentar una explicación de los feminicidios en la frontera. Con la publicación del libro *Huesos en el desierto* (2002), conformado por un estilo donde se combina la crónica, el ensayo y el periodismo de fondo, Sergio González Rodríguez se adentra en uno de los grandes cuestionamientos de la sociedad mexicana que no parece tener una respuesta sencilla. Otros títulos que analizan el fenómeno de los asesinatos de mujeres y la violencia en México son *Femicide Machine* (2012), y *Extreme violence as spectacle: I within* (2014).

Campo de guerra (2014), es un amplio y profundo ensayo que analiza los efectos de la violencia en México, la globalización de los métodos represivos y el control de la población mundial; este trabajo fue reconocido con el premio Anagrama ese mismo año. En el análisis de la inédita violencia que está marcando la historia de México le siguieron la

publicación de *El hombre sin cabeza* (2009) y *Los 43 de Iguala* (2014). La novela de no ficción *El robo del siglo* (2015), está centrada en la noticia de los 205 millones de dólares que se decomisaron a Zhenli Ye Gon, la trama intenta elucidar las conexiones del poder político detrás de este hecho, que fue utilizado como propaganda. Con el libro *Teoría novelada de mí mismo* (2017), obra póstuma, Sergio González Rodríguez dejó testimonio de sus obsesiones, los temas recurrentes en su narrativa y en su obra ensayística. Una visión fantasmagórica, inasible, pero definitoria del mundo y las consecuencias de la violencia que lo configura.

1.1 La recepción de la novela

La novela *El vuelo* (2008), de Sergio González Rodríguez, ha sido enmarcada dentro de un *corpus* de obras que son consideradas como representativas de una situación social en México: la realidad de una sociedad envuelta por la violencia extrema, debida al crimen organizado. Es una novela que afronta el desafío de llegar a los límites del discurso narrativo, para contar una historia donde el protagonista se enfrenta a la experiencia del miedo y los efectos de la narcosis.

Las críticas que desarrollan en tres trabajos distintos, Anadeli Bencomo, Christian Sperling y Gerardo Castillo, vinculan ciertos factores que reflejan un momento de transformación, una época difícil de asimilar sobre la vida en México a principios del siglo XXI: coinciden en recalcar la influencia sobre la población de los medios de comunicación masiva, internet, y las redes sociales; los cuales difunden la violencia a manera de espectáculo y esa difusión es mirada como una amenaza a cierto orden social. De manera tangencial se alude a un orden socioeconómico alejado ya en el tiempo, cuando los crímenes ligados al tráfico de narcóticos no ocupaban el centro de las noticias diarias, como ocurre hoy en día, sino que eran parte de la marginal nota roja, por lo que no parecían incumbir a la mayoría de la población. Además, se plantea el creciente poder económico de un mercado editorial que no es regulado para evitar que se difunda y comercialice esa forma de violencia; difusión que desinforma, de la cual se benefician las empresas trasnacionales por los temas escabrosos, y que deteriora la imagen del país hacia el exterior.

También subrayan la ausencia de obras de mayor calidad que expliquen las causas de este momento histórico que ha trastocado las relaciones sociales y económicas.

Las perspectivas analíticas parten, por un lado, de los estudios culturales, en los cuales se distingue la violencia generada por el Estado y la violencia que se ha generalizado en la sociedad, la cual produce un discurso oficial que no logra explicarla y menos aún, detenerla. Por otro lado, encontramos que se analiza la manera en que la literatura busca representar la ruptura del sentido del mundo, debido a los estados traumáticos que produce la violencia en los ciudadanos. Además, desde la sociocrítica, se plantea la existencia de un subgénero con predominio del tema policial denominado "narconovela" o narrativas del narco, que reproduce los tópicos generados por el discurso gubernamental. En estos tres análisis que abordan la novela *El vuelo*, se toman elementos extraliterarios que describen la política imperante en nuestro país desde la llamada "Guerra contra el narco", y que se ve reflejada en los relatos elegidos por estos investigadores, junto con la obra de González Rodríguez. Dichos enfoques muestran la interpretación de la novela como un medio para denunciar la situación sociopolítica que impera en el México contemporáneo.

En el artículo publicado en 2011, "Los relatos de la violencia en Sergio González Rodríguez: *Huesos en el desierto*, *El vuelo* y *El hombre sin cabeza*", de Anadeli Bencomo destaca la percepción que se tiene de México a través de los medios periodísticos. Un contexto de recepción en el año 2010 da inicio al trabajo de Bencomo; las noticias sobre México que llegan a EE.-UU., subrayan el surgimiento de una violencia exacerbada que ha tenido gran auge en el país del sur, debido, sobre todo, al negocio del tráfico de estupefacientes prohibidos.

Desde la perspectiva de los estudios culturales, la novela *El vuelo* es tomada por Anadeli Bencomo como ejemplo para analizar la manera en que Sergio González Rodríguez aborda la violencia causada por el crimen organizado y sus distintas manifestaciones; nos muestra que los tres libros del autor mexicano ―que abarcan varios géneros, como el reportaje, la crónica periodística, la autobiografía, el ensayo y la ficción literaria― generan un contraste con el discurso oficial, que atraviesa los medios de comunicación. Es evidente que semejante discurso oficial no logra dilucidar las causas que provocan la violencia; de este modo coinciden parte de las materias que forman los estudios culturales, con el trabajo de González Rodríguez, pues ambos tratan de afrontar el fenómeno de la violencia "a contracorriente de los lenguajes oficiales y mediáticos."[2]

Bencomo puntualiza que, por la manera en que *El vuelo* aborda el contrabando de estupefacientes prohibidos se le puede deslindar de otras obras menos ambiciosas, pues considera que la mayoría de ellas aprovechan el tema del crimen como una moda comercializable. Enseguida, Bencomo menciona que a gran parte de las obras con temática sobre tráfico de drogas se les caracteriza como efectistas y de trama escabrosa "que alimenta el morbo de acercarnos a los bajos fondos y a la cultura de los traficantes y las redes corruptas del poder."[3]

Asimismo, Bencomo destaca dos peculiaridades de la novela *El vuelo*: por lo que se refiere al momento histórico, subraya que está ubicada a finales de los años sesenta, durante el sexenio de Díaz Ordaz (aunque en realidad ocurre al inicio de 1960 y si tomamos en cuenta el referente histórico, sería a principios del gobierno de Adolfo López Mateos), de

[2] Anadeli Bencomo, "Los relatos de la violencia en Sergio González Rodríguez: *Huesos en el desierto*, *El vuelo* y *El hombre sin cabeza*", en *Andamios* vol.8, número 15, enero-abril, México, 2011, p. 16.
[3] *Ibid*., p. 23.

modo que la obra rechaza el discurso mediático que describe el narcotráfico y sus consecuencias como un fenómeno reciente; por el contrario, *El vuelo* logra representar el entramado de relaciones entre sus personajes para ejercer el contrabando, como parte de un desarrollo histórico a la par de la avasallante modernización al interior de ese mundo narrado.

A continuación, Anadeli Bencomo hace hincapié en el entramado narrativo, porque el relato que protagoniza Rafael Asunción Vizcaya plantea cierta disparidad entre una construcción de efecto realista, es decir, del contexto histórico, contra pasajes de corte fantástico. Lo inefable de la experiencia que trastoca la vida de los personajes es el límite donde González Rodríguez comienza a describir los viajes mentales del protagonista y su inexplicable pérdida de la memoria. Esta voluntad de estilo, que busca asir lo inenarrable de la violencia sin sentido, es apreciable en otros trabajos del periodista, como *Huesos en el desierto* y *El hombre sin cabeza.*

Adicionalmente, Bencomo recalca que esta novela se aleja de la "narconarrativa" más comercial al evitar reproducir los pasajes violentos. No obstante, sí hay detalladas escenas de violencia extrema, pero ―como reza una frase cinematográfica respecto al desnudo― son justificadas. Es notable que en los libros *El hombre sin cabeza* (2009)[4] y *Teoría novelada de mí mismo* (2017)[5], los planteamientos de González Rodríguez sobre la exposición de la violencia se decantan a favor de no ocultarla.

[4] Sobre las imágenes de violencia extrema Sergio González Rodríguez considera que: "Como ha escrito Georges Didi-Huberman en su polémica contra las posturas de ocultamiento de las imágenes de exterminio en Auschwitz, debemos aprender a dominar el dispositivo de las imágenes para saber qué hacer con nuestro saber y nuestra memoria." *El hombre sin cabeza*, México, Anagrama, 2009, p. 154.

[5] "—en defensa de lo que denomino tesis Sontag: debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan (*cf. Ante el dolor de los demás*). Son una forma de autoconocimiento." *Teoría novelada de mí mismo*, México, Random House, 2017, p. 109.

Prosiguiendo con su análisis, Bencomo se pregunta sobre la relación entre *El vuelo* y los estudios culturales para delatar el estado de violencia y rapiña actuales, y se responde que "la razón representativa de esta novela se abocaría a una lógica un tanto fatalista, en el sentido de entender la industria del narcotráfico en México como una suerte de destino inevitable dentro del desarrollo del Estado mexicano moderno y su correspondiente violencia institucional."[6] Al comparar la novela *El vuelo* con el libro de reportaje-crónica-ensayo, *Huesos en el desierto*, Anadeli Bencomo concluye que los "actos de violencia" materializados en los feminicidios, revelan la existencia de fuerzas sociales que desafían la inercia de la situación de violencia institucional.

Por lo anterior, cabe señalar que resulta interesante para mi trabajo la interpretación que Bencomo da a las alucinaciones de Rafael Asunción Vizcaya ―protagonista de la novela *El vuelo*― como la búsqueda de identidad del personaje. Pues su origen es puesto en duda, debido a la sustitución que sufren sus representaciones mentales del yo por una catastrófica visión del futuro colectivo. En esa visión se materializan atroces imágenes de violencia relacionadas con la destrucción de un orden anterior y la instauración de un mundo apolítico, como lo comenta Bencomo. Por lo que, de manera paradójica, se percibe más realista el estado alucinatorio del protagonista, que en su estado de vigilia.

Otro trabajo que aborda la novela *El vuelo* es el artículo de Christian Sperling "Apuntes para un mundo feliz. La violencia como experiencia iniciática en *Los ojos de Lía*" (2013), cuya temática principal es la literatura dirigida a los jóvenes y ofrece como ejemplo la novela gráfica de 2012, *Los ojos de Lía*, escrita por Yuri Herrera e ilustrada por Patricio Bettero. En este trabajo Sperling examina la manera en que los relatos abordan los efectos

[6] Bencomo, *op. cit.*, p. 27.

del crimen, es decir, los asesinatos, las mutilaciones y los cuerpos-mensajes, sobre la sociedad contemporánea. El énfasis es puesto en los posibles efectos de trauma que genera la ruptura de una realidad cotidiana envuelta en la violencia.

Sobre la novela *El vuelo*, Sperling menciona que es un ejemplo ―entre otras novelas dirigidas al público adulto― de relatos que "escenifican la desintegración de la subjetividad de los personajes y la descomposición social del conjunto"[7], pues los acontecimientos en la vida de Rafael Asunción Vizcaya, en el contexto del México de 1960, muestran la imposibilidad de que los personajes logren asimilar una serie de experiencias perturbadoras, por medio de una narrativa que devuelva el sentido del mundo.

De manera sucinta, Sperling nos explica las teorías del historiador Jörn Rüsen para ejemplificar tres posibles situaciones que acontecen en la experiencia traumática: en la primera se logra incorporar, mediante una narrativa aceptable, el suceso traumático; en una segunda situación, no se cuenta con los elementos suficientes para asimilar el suceso, por lo que nuestra subjetividad debe ser modificada de manera drástica; en el tercer posible escenario, el más extremo, no existe la posibilidad de asimilación, por lo que:

> En el caso de las crisis traumáticas, un relato tiende a poner de relieve estas rupturas del sentido; la metaficción, las rupturas en la articulación narrativa y las incoherencias intencionadas en un relato son estrategias estéticas que permiten este tipo de representación de elementos antagónicos irreconciliables, en nuestro caso, experiencia y acontecimiento.[8]

Para Sperling, la novela de Sergio González Rodríguez se ubicaría en el tercer escenario, donde no es factible que el sentido coherente sea elaborado por el relato.

[7] Christian Sperling, "Apuntes para un mundo feliz. La violencia como experiencia iniciática en *Los ojos de Lía*", en: *Tema y variaciones de literatura: literatura infantil y juvenil: reflexiones, análisis y testimonios: artículos, análisis*. núm. 41, México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2013, p. 150.
[8] *Ibid*., p. 149.

Asimismo, ubica junto a *El vuelo* otras creaciones como la de Élmer Mendoza, *Cóbreselo caro* (2005), donde la fragmentación del relato se corresponde con el enloquecimiento del protagonista. También ubica en esa tendencia, que reconoce como "desarticulación del sentido narrativo" a *Ese modo que colma* (2010) y *El lenguaje del juego* (2012), ambas de Daniel Sada, además incluye, de Luis Humberto Crosthwaite, *Tijuana: crimen y olvido* (2010).

En particular, Sperling destaca que *El vuelo* "juega con los lapsus de memoria de un victimario cuyos actos de violencia fragmentan la cohesión narrativa y desintegran su personalidad."[9]

En consonancia con el análisis de Sperling, observé que la fragmentación narrativa es uno de los componentes que hacen de *El vuelo* una obra innovadora, pues su estructura fragmentaria, y los hilos narrativos que se suspenden, se asemejan a la visión que el narrador construye de su protagonista y de otros personajes, por lo que la ordenación literaria se corresponde con el mundo narrado.

También durante mi investigación, encontré que la estructura fragmentaria como experimentación ha sido una de las constantes en la obra literaria de González Rodríguez, y uno de sus temas recurrentes ha sido la singularidad de la experiencia humana y los límites de su representación, puesto que comparte con los lectores una visión crítica del mundo y la condición humana. Como ejemplos de estructuras fragmentadas que juegan con formas metaficcionales es recomendable la lectura de *El plan Schreber* y *La pandilla cósmica*.

[9] *Ibid*., p. 150.

El tercer trabajo que examina la obra de González Rodríguez es la tesis doctoral de Gerardo Castillo Carrillo[10], donde hay un análisis temático de *El vuelo* (2008) y un grupo de novelas como *Contrabando* (1991) de Víctor Hugo Rascón Banda; *Balas de plata* (2007) de Élmer Mendoza; o *Trabajos del reino* (2010) de Yuri Herrera, entre otras catorce novelas más. Aquí se realiza una comparación de "marcas y elementos discursivos que remiten a referentes concretos"[11], y que comparten entre sí las novelas recopiladas. Como ejemplos menciona la violencia, el capitalismo, el dispendio y la brujería.

En su investigación, Castillo considera que existe un mercado editorial con demanda de temáticas escabrosas y actuales, por lo que el análisis sociológico que propone se aleja del enfoque sobre la forma literaria, deja de lado la construcción estética de las novelas citadas, para abordarlas como manifestaciones culturales.

Del análisis se desprende que *El vuelo* comparte varios elementos con los otros relatos, entre ellos, que los grupos delictivos tienen el poder de subordinar a un sistema político corrupto; que las figuras del ámbito político "están delineadas de forma oscura o turbia"[12]. Castillo agrega que al estar ubicada históricamente en los años sesenta, *El vuelo* muestra que el negocio de estupefacientes es inevitable por la naturaleza corrupta de la idiosincrasia mexicana y que, por lo tanto, no es un síntoma de la globalización.

Sobre la composición estructural del conjunto de novelas elegidas, Castillo subraya el contraste que observa entre la complejidad de los procesos sociales del actual mundo globalizado y la ausencia de narrativas experimentales, que, considera, caracterizó a la

[10] Gerardo Castillo Carrillo, *Referentes socio-culturales en la narco-narrativa mexicana contemporánea, t*esis doctoral, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017.
[11] *Ibid*., p. 81.
[12] *Ibid*., p. 22.

literatura de evasión del *boom* latinoamericano. También señala desde un enfoque sociocrítico que, en cuanto a la temática de todas estas obras, existen unidades semánticas o ideosemas, como la violencia, la cual "es una recurrencia textual que manifiesta códigos ideológicos, culturales, sociales, etc."[13]

Al análisis de la novela de González Rodríguez añade que la violencia es representada como un sin sentido. Además, propone que este tipo de narrativas representan una violencia anómala: "opuesta a la violencia "normal" o espontánea que se genera en estructuras sociales como la familia, la escuela y sectores vulnerables."[14]

La brujería es otro ejemplo de ideosema en la tesis de Castillo Carrillo, pues refiere que esta práctica es considerada como una industria, la cual, como todo negocio, trata de obtener el máximo beneficio económico de sus clientes al venderles la idea de protección y éxito en el tráfico de drogas prohibidas. Castillo señala, en su análisis de las novelas elegidas, que considera estas prácticas como superstición y como:

> una manifestación del individualismo extremo, pero también de nuevos comportamientos sociales, propiciados por aspectos como la fragilidad, el infortunio y la muerte. Es así como surgen nuevas identidades y conductas —como la del traficante— en la que la superstición es determinante para tomar decisiones, para negociar y evitar la traición.[15]

En contraste con el planteamiento del anterior ideosema, en mi investigación noté que dentro de *El vuelo* existen varias diferencias respecto a una probable relación comercial y búsqueda de atajos que resuelvan el futuro, porque entre la bruja Refugio y Rafael Asunción Vizcaya se teje un triángulo, donde el tercer vértice lo representa la joven Andrea

[13] *Ibid*., p. 43.
[14] *Ibid*., p. 44.
[15] *Ibid*., p. 141.

Barón, que en realidad es el personaje actante y espejo o doble de la curandera. Pues sin que Rafael lo advierta, ambas ―que al parecer son una― han elaborado una red donde el origen del protagonista es puesto en duda. Esta relación triangular forma parte esencial del trastocamiento del tiempo y la estructura de la novela; es el detonante del suspenso que genera la incertidumbre de sus motivaciones, así como la disociación de identidad que sufre el protagonista y que vemos reflejada en sus viajes astrales por los confines del universo.

Más adelante, Castillo abunda sobre el tema en su estudio de sociocrítica y comenta que el conjunto de novelas analizadas muestra las prácticas de brujería como un patrón constante, descrito como un ritual que sirve a los narcotraficantes de protección y que, además, "es un detonante que sirve de escape para evadir la fatalidad."[16]

Castillo Carrillo concluye que las obras citadas dentro de lo que denomina la narco-narrativa son de estructura lineal, alejada de la complejidad y la innovación, además la temática trata de asimilarse al referente histórico para vender más productos. Afirma que *El vuelo* es un ejemplo más del *marketing* que utiliza las noticias sangrientas como gancho para aumentar la comercialización. Para lograrlo, menciona que las casas editoriales se sirven de un complejo aparato publicitario que incluye premios literarios, los cuales brindan prestigio a las obras seleccionadas y, por ende, al subgénero.

Podemos observar que estos trabajos de análisis sobre la novela *El vuelo* y otras obras literarias que abordan el tráfico de estupefacientes prohibidos ―desde diferentes ángulos y con estrategias narrativas que tratan de ser innovadoras, quizá no para dar una explicación de sus causas―, nos permiten reflexionar sobre la recepción obtenida por las narrativas que acometen otros momentos históricos que han trastocado las relaciones

[16] *Ibid*., p. 257.

sociales, y que por su inmediatez resulta complicado colocarlas en un lugar dentro de la tradición literaria. Los autores coinciden, de manera acertada, en manifestar que frente al turbio discurso oficial se erigen otros discursos; en este caso, de corte ficcional, que tratan de dar sentido a los referentes que los generan.

Los tres críticos presentados coinciden en la apreciación de la creciente influencia de un mercado editorial como factor decisivo en la difusión de obras literarias, como *El vuelo*, que no tratan de conservar la imagen positiva del país, y se sumergen en una búsqueda de sentido ante un momento histórico de gran incertidumbre.

2. Marco teórico

2.1 El narrador y sus funciones

Los estudios que abordan la estructura del relato consideran la figura del narrador como un artilugio central del texto literario. Es la fuente de información sobre lo que acontece en el mundo diegético, entendido como construcción discursiva, que establece sus propias reglas de sentido. El narrador es un intermediario descrito también como voz narrativa, sujeto de la enunciación o persona narrativa.

Para analizar a este mediador entre el texto y el lector, que organiza la historia contada, es necesario que la figura del narrador sea determinada "como un modelo virtual, como una categoría de un sistema de descripción, dotada de una claridad y de un rigor excluyente que rara vez posee en la realidad del texto."[17] Por lo que en un texto literario distinguimos a un enunciador que, mediante diferentes estrategias discursivas —incluidas la narración, percibida como una transición del estado de cosas planteadas al inicio de la historia; las descripciones, que nos permiten saber cómo es el mundo ficcional; y los diálogos, por medio de los cuales, los personajes enuncian sus impresiones y argumentos— presenta ante nosotros un "universo diegético con unas coordenadas espaciotemporales bien definidas y una serie de actores que establecen relaciones que les son particulares a ese mundo."[18]

[17] Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, 3ª. ed., Madrid, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 194), Dir. Dámaso Alonso, 1978, p. 67.
[18] Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 2002, p. 134.

Los tipos de narrador

La forma enunciativa que ejerce el narrador en el momento de presentar el contenido del relato delimitará, a su vez, la posición que la voz narrativa ocupa dentro de la obra. Es así como al seleccionar y exponer bajo un cierto orden la información que aparece en el texto, el narrador desarrolla el relato desde una perspectiva determinada. Ejerce una preselección de los acontecimientos que lo coloca dentro de la historia como participante o como una entidad implícita, "al margen, como una fuerza externa que se aplica a estructurar el relato, o puede participar en alguna medida, mostrando o disfrazando su voz o diferentes voces, dentro de su creación: el discurso narrativo."[19]

De acuerdo con la posición que ocupa en la historia, la voz narrativa es descrita como narrador heterodiegético, si no participa en los acontecimientos y los presenta gramaticalmente en tercera persona; como narrador homodiegético, si forma parte del mundo diegético. En su calidad de personaje se enuncia en primera o segunda persona y puede interactuar o no con otros personajes. Al narrador se le considera un "sabedor" de acuerdo con su grado de conocimiento, aunado a las restricciones que se imponga a sí mismo para exponer el universo representado.

Tercera persona

De la narración en tercera persona se consideran tres variables: el narrador omnisciente, el narrador con o *avec*, y el narrador en falsa tercera persona. El narrador omnisciente puede acceder a los pensamientos de los personajes, abarcar de manera panorámica el mundo narrado o acercarse para referir las sensaciones y las opiniones de los personajes. Además,

[19] Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999, p. 113.

su conocimiento es superior al de cualquiera de los personajes. Pero en gran parte de las obras el narrador no permanece situado en un único punto de vista y suele adoptar algún otro más conveniente.

El narrador con o narrador *avec* mantiene su voz diferenciada de la de los personajes, pero narra desde la posición de uno o varios de ellos. Utiliza también el modo indirecto libre cuando expone el punto de vista del personaje: "Sólo narra lo que el personaje puede saber, ver o conocer según las relaciones que establece con los demás y su funcionamiento en el texto."[20]

El narrador en falsa tercera persona expone su discurso apegado a la perspectiva de un personaje, adopta sus limitaciones de percepción dentro del mundo narrado, ambas entidades pueden crear el efecto de un narrador omnisciente que parece participar de los hechos narrativos, pero que al mismo tiempo se mantiene oculto en la figura del personaje "se tiene por cierto que hay dos entidades (personaje y narrador-tercera persona) fundidas en una unidad."[21]

Primera persona

A su vez, Paredes destaca que cuando la función narrativa recae en uno de los personajes, la voz en primera persona nos indica que se trata de un narrador intradiegético. Señala que este individuo de la historia, de acuerdo con su grado de participación, puede describirse de cuatro modos:

[20] Alberto Paredes, *Las voces del relato. Manual de técnicas narrativas*, México, Universidad Veracruzana, 1987, p. 37.
[21] *Ibid*., p. 46.

El narrador protagonista se trata de un personaje que construye su propia historia, es decir que realiza una autodiégesis, este tipo de narrador puede transformarse conforme avanza la narración, aunque lo contado se refiera a un hecho lejano del pasado. Contrario a dicho narrador protagonista evolutivo, cuyo aprendizaje es parte del relato, un narrador protagonista estático mantiene una opinión y una interpretación fija sobre los hechos narrados.

El narrador secundario, también llamado testimonial, puede participar de los eventos que relata, sin embargo, aunque teje la narración en primera persona, no desempeña el papel central. Por lo que se refiere al narrador incidental, éste se caracteriza por su grado menor de participación, que puede resultar esporádica. Otro tipo de narrador en primera persona es el morfológico, descrito más como un yo que no alcanza a ser corporizado como un personaje: "más que un personaje contando una historia, hay un pronombre personal emitiendo un discurso literario."[22]

Segunda persona

La relación de la voz narrativa con el mundo narrado genera el llamado narrador en segunda persona; del que podemos distinguir uno o diversos yoes ocultos detrás de un discurso dirigido que interpela a un *tú* o a un *usted*; este tipo de narrador puede dividirse en segunda persona aparente y segunda persona plena. La segunda persona plena se distingue al ser explícita su presencia y su relación con el protagonista; la aparente se caracteriza por un yo indefinido que se dirige también a un tú inidentificable, pero que podemos suponer su existencia dentro del mundo diegético. En muchos casos la voz en segunda persona consiste en un desdoblamiento del personaje que se habla a sí mismo para cuestionarse o para

[22] *Ibid*., p. 67.

aleccionarse; es un yo racional tratando de acceder a lo más recóndito de la conciencia. Cabe recalcar que ninguno de los modelos propuestos sobre el narrador se presenta en estado puro o inalterable, como un esquema, sino que los hechos referidos pueden actuar sobre la manera en que se construyen y superponen las voces narrativas.

El tipo de narrador de *El vuelo*

La relación que establece el narrador en *El vuelo* con su relato produce una distancia que lo coloca fuera y por encima del mundo diegético, por lo que es capaz de generar con su discurso las coordenadas espaciotemporales, sin limitaciones de tipo perceptual o cognitiva. Además, este narrador heterodiegético y en principio anónimo, muestra tener un ánimo u obsesión por convertir los sucesos en alegorías que revelan su cosmovisión mediante un recuento a veces minucioso, a veces acelerado de los hechos, aun cuando se encuentra alejado en el tiempo por varios años respecto a su narración. Podemos constatar que el orden temporal no es lineal, debido a que la voz narrativa utiliza las anacronías como instrumento para transmitirnos la sensación de tiempo fragmentado, tal como lo sufre el protagonista de la novela; en especial la narración mediante las elipsis, que marcan la búsqueda del tiempo perdido en la memoria de Rafael Asunción Vizcaya, evidencia la manera en que su identidad queda escindida.

Las perspectivas

Como se ha mencionado, la información que recibimos sobre el mundo narrado depende de una selección previa ejercida por la voz narrativa, dicha selección es descrita como un filtro[23] porque, como organizadora, esa voz restringe y transmite los datos que recibe el lector a través del texto.[24]

Genette hace un señalamiento sobre la idea de que el narrador "sabe" algo de la historia que cuenta, e indica que en realidad todo es inventado, por lo que pone en tela de juicio la idea misma de la omnisciencia del narrador: "con relación a lo que la tradición denominaba omnisciencia, término que, en la ficción pura, es literalmente absurdo (el autor no tiene que «saber» nada, puesto que inventa todo) y que más valdría sustituir por información completa; con ella, es el lector quien se hace «omnisciente»."[25]

Cabe destacar que durante la lectura de *El vuelo* es posible descubrir que la narración discurre por caminos que colocan gran parte de la historia en la esfera de lo desconocido, en otras palabras, el narrador plantea la posibilidad de que su relato no esté totalmente explicado, no es una certeza que pueda ser transparente o enteramente asimilable. A mi manera de ver, los intersticios que deja abiertos como incógnitas forman parte del propósito del narrador, esto es, compartir la incertidumbre como una experiencia con la alteridad, con aquello que es distinto de sí mismo. Esto lo podemos percibir en la figura de Refugio, una mujer que por sus prácticas de curación y adivinación dentro del barrio de La Merced es conocida como la Bruja. Sin embargo, el narrador plantea las actividades de la Bruja como algo incierto que se dice entre la gente del lugar, así como su

[23] Pimentel, *op. cit*., p. 95.
[24] Paredes, *op. cit*., p. 50.
[25] Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998, p. 51.

destino impreciso. Pero el encuentro con la alteridad y, por tanto, con el misterio, se da principalmente cuando el protagonista se encuentra con seres extraterrestres, ajenos a la condición humana en el planeta Tierra.

Posteriormente, Genette aclara que el mecanismo por el que se filtra la información dependerá de la situación del narrador, para ello adoptará cierto punto de vista. Se trata de una perspectiva del discurso que a su vez puede ser dividida en cuatro perspectivas de acuerdo con sus propias características: la perspectiva del narrador, la perspectiva de los personajes, la perspectiva de la trama y la perspectiva del lector.

Pimentel, retoma los planteamientos de Genette y propone que el relato puede describirse desde estos cuatro términos. Pero como el narrador suele desplazar su discurso y no sólo mantiene su punto de vista, para entender la manera en que se desplaza, es necesario que entre en juego la idea de focalización como el instrumento por el que la narración fluirá entre las distintas perspectivas. Dicha idea de focalización se refiere a la diferencia que existe entre la voz que narra y el punto de vista por el que está encauzado el relato. Este modelo descriptivo estructura los puntos de vista de la siguiente manera:

La perspectiva del narrador

Está determinada por las restricciones particulares que se impone la voz narrativa y que, a su vez, puede dividirse en tres variables diferenciadas por el grado mayor o menor de acceso a la mente de los personajes que muestra su discurso (y, por tanto, a los embates del medio y su relación emocional):

Focalización cero. Este término describe la manera en que el narrador es capaz de mostrarnos los procesos mentales de los personajes sin imponerse prácticamente ninguna

restricción. La omnisciencia del narrador queda patente cuando es capaz de acceder a la conciencia de los personajes y mostrarnos información sin límites perceptuales, cognitivos, o espaciotemporales.

Focalización interna (fija, variable, o múltiple). El narrador se impone restricciones de tipo cognitivo, perceptual o espaciotemporal. Esta estrategia genera que el relato coincida con el punto de vista de alguno de los personajes. Entonces la voz narrativa muestra lo que el personaje percibe sin rebasar sus limitaciones. La focalización interna puede ser fija si solo permanece en una mente figural, y variable o también múltiple, si son más de un personaje los que se convierten en narradores con información limitada. La narración interna puede mostrar un tono disonante cuando el punto de vista del personaje, es decir, sus juicios y valoraciones, chocan con la perspectiva del narrador. En cambio, cuando el tono muestra concordancia entre las perspectivas del narrador y del personaje, de tal modo que resulta difícil identificarlas, este tipo de focalización interna es llamado narración consonante.

Focalización externa. El narrador no tiene acceso a la mente de los personajes, por lo que se limita a describir sus acciones, o revelar sus palabras, no puede mostrar de manera directa sus procesos mentales. "El centro se halla situado en un punto del universo diegético."[26] Se considera que es una característica del conductismo el análisis de las acciones humanas sin profundizar en la conciencia de los personajes.

Con respecto a la perspectiva del narrador en *El vuelo*, es factible notar que las estrategias discursivas que utiliza (diálogos, descripciones y el relato propiamente) están enfocadas a generar una oposición respecto a las noticias mediáticas, sobre todo periodísticas, como referentes que crean un efecto de realidad a la que se contrapone

[26] *Ibid*., p. 52.

cuando plantea su cosmovisión del mundo. La tensión resultante hace de la novela *El vuelo* una crítica que no sólo apunta hacia el capitalismo actual sino a las relaciones de poder; además de proponer la manera en que se construye el discurso literario como algo fragmentario, inconcluso, que no necesariamente corresponde a las leyes de la razón.

La perspectiva de los personajes

Desde este punto de vista no existe la mediación del narrador. Según anota Pimentel, ubicamos que en el discurso narrativo "la perspectiva figural orienta el relato bajo la forma de psiconarración consonante, monólogo narrado, discurso indirecto libre, o descripciones focalizadas."[27] Asimismo, en el personaje convertido en narrador encontramos restricciones de orden espaciotemporal, cognitivo y perceptual. Bajo esas restricciones es posible que el relato del personaje-narrador también discurra focalizando el punto de vista de otros personajes.

La perspectiva de la trama

Se manifiesta especialmente en el drama teatral, cuando intervienen varios narradores-personajes sin la mediación de un narrador extradiegético. Los acontecimientos de la trama muestran una orientación que construye un punto de vista sobre ese mundo diegético, entonces los personajes mostrarán su propio punto de vista al respecto. Esa confrontación de perspectivas puede resultar conflictiva o consonante.

La perspectiva del lector

Es claro que todos los puntos de vista, tanto los del narrador, de los personajes y de la trama, confluyen en el destinatario del texto narrativo que es el punto de vista del narratario o lector implícito, en éste, el texto se actualiza y cobra nuevo sentido. Esta figura abstracta, que forma parte del proceso comunicativo y está ligado al narrador por intermediación del

[27] Pimentel, *op. cit*., p. 115.

relato, es quien distingue las posibles concordancias y contradicciones entre las diferentes perspectivas.

Tomando en cuenta lo anterior, encuentro que la perspectiva del narrador en *El vuelo* se caracteriza por ordenar el universo representado como un proceso de centralización del poder, que forma parte del contexto histórico en los años sesenta del siglo XX, lo cual desatará el conflicto principal de la historia y sus consecuencias, es decir, que el fenómeno del narcotráfico no es un hecho aislado. Para avanzar la trama, la voz narrativa focaliza, sobre todo, el punto de vista del protagonista, Rafael Asunción Vizcaya quien realizará tres viajes a Panamá con el fin de obtener cocaína, pero tales viajes se convertirán en una enigmática búsqueda de sí mismo, ya que su identidad quedará escindida en dos direcciones: Panamá y el viaje mental y/o astral. Dicha focalización implica atenerse a las limitaciones de tipo cognitivo y perceptual que caracterizan la frágil posición en el mundo que desempeña este personaje:

> Rafael Asunción Vizcaya cumplía treinta años de edad, había borrado la imagen de su padre, le gustaban las corridas de toros y el box y le apasionaba el comercio de contrabando. Ese año compraría un libro de título extraño: *El despertar de los dioses* […] Los vaivenes que lleva consigo todo contrabando ―disputas entre proveedores, codicia de las autoridades, escasez ante los estragos del clima― dificultaban el trabajo de Rafael Asunción Vizcaya, que debía ir por la mercancía a donde la hubiera: el mercado de San Juan en El Llano, los centros nocturnos en Baja, un restaurante específico en Paso del Norte, cerca de la Aduana, o, todavía, el hotel Continental en La Habana.[28]

Es destacable que, al disminuir el grado de focalización en los personajes, es decir, la posibilidad de describir sus procesos mentales y sensitivos, se genera una especie de jerarquización, en la que en el último escalón se encuentra el protagonista y en la cima de la estructura se ubica la bruja Refugio, puesto que el narrador no se permite o no es capaz de

[28] Sergio González Rodríguez, *El vuelo*, México, Mondadori, 2008, pp. 8-9.

describir sus procesos mentales. El narrador describe las acciones de Refugio como poseedora del conocimiento y, por lo tanto, se encuentra en una situación privilegiada que le permite mirar el horizonte con mayor amplitud, inclusive más que el propio narrador.

Un factor importante para generar el suspenso de la historia, que desarrolla el narrador de *El vuelo,* es la confrontación entre su perspectiva y el punto de vista del protagonista. Esto se debe a que los viajes donde pierde la memoria y, por tanto, el tiempo de días enteros y sus acciones en Panamá, quedan borrados. Por lo que la historia cobra tintes de *thriller* psicológico, donde Rafael Asunción Vizcaya descubrirá que durante sus desdoblamientos se ha convertido en asesino, y ha robado la cocaína y el dinero. Sugerir la lectura de esta novela a manera de *thriller* psicológico implica encontrarnos con ciertas características que forman este escurridizo subgénero que no resulta sencillo definir. Su relación con las obras cinematográficas lo vuelve esencialmente audiovisual. Tal como ocurre con Rafael Asunción Vizcaya, "los thrillers muestran un alto grado de pasividad por parte del héroe […] [los personajes] se ven inmersos en una serie de acontecimientos sobre los que ejercen poco control. Tanto en el héroe como en el espectador, el thriller crea un fuerte sentido de estar a merced de la vida."[29] Cuando ocurren los desdoblamientos de Rafael Asunción Vizcaya, el narrador nos oculta qué fue lo que realmente pasó en Panamá y sólo dejará algunos indicios. En términos generales, este ocultamiento produce la impresión de que el héroe es empujado hacia un laberinto, ―ya que su aislamiento respecto a la sociedad que lo rodea va en aumento al no poder explicar lo que le ocurre―, donde deberá enfrentar al villano que, en el caso de *El vuelo*, el protagonista descubrirá que es él

[29] "El thriller busca despertar miedo, *suspense*, excitación, vértigo y movimiento. En otros términos, enfatiza lo visceral, lo primario, en vez de aspectos más sensibles o cerebrales como la tragedia, la aflicción, la compasión, el amor o la nostalgia". Martin Rubin, *Thrillers*, Trad. Manuel Talens, Madrid, Cambridge University Press, 2000. pp. 14-17.

mismo. Es posible advertir que con ese conflicto ya se plantea la presencia del doble, que amenaza con destruir o suplantar al protagonista.

Las funciones del narrador

Ciertos aspectos de los estudios estructurales de la narrativa se refieren a que el narrador no sólo cumple el papel de relatarnos una historia, también ejecuta otras funciones que le corresponden como ente mediador de la información. Además, como herramientas de análisis, las funciones del narrador pueden ser útiles para describirlo. Genette[30] plantea cinco funciones según los diversos aspectos que se examinan del relato:

La *función narrativa* alude al aspecto de la construcción de la historia, distinguimos que el narrador puede contar hasta los límites de su percepción, o también, dependiendo de la focalización adoptada, lo que es percibido por los personajes.

La *función de control* es la que señala la organización interna del texto "el narrador puede hacer referencia a su propio discurso desde un plano superior (metanarrativo) con el fin de hacer hincapié en su disposición interna."[31]

La *función comunicativa*, con la que el narrador se dirige al narratario y mantiene contacto con él; Genette expone que a dicho aspecto del narrador "corresponde una función que recuerda a la vez la función «fática» (verificar el contacto) y la función «conativa» (actuar sobre el destinatario) de Jakobson."[32]

La *función testimonial* es el aspecto en donde el narrador se dirige a sí mismo para manifestar cómo le afecta un episodio, es decir, la relación emotiva que guarda con la

[30] Genette, *Figuras III* …, pp. 309-310.
[31] Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pp. 119-120.
[32] Genette, *op. cit*., p. 309.

historia. También abarca los ámbitos de lo moral y lo intelectual, es por ello, que la voz narrativa apela al narratario, al darle pistas sobre las fuentes de donde obtiene la información con la que avanza la trama, manifiesta la duda o la seguridad de sus propios recuerdos.

La *función ideológica* es descrita como los momentos en que el narrador evalúa, por medio de comentarios didácticos, lo que está ocurriendo en la historia y donde expresa sus valoraciones o cometarios autorizados. Esta función también puede recaer en alguno de los personajes, lo cual devela, según Genette "la presencia del autor (real o ficticio), y la autoridad soberana de esa presencia en su obra"[33], lo que aproxima ese fragmento de la obra narrativa a otro tipo de género, más parecido al ensayo.

En la presente investigación las funciones del narrador que proponen los críticos desde la narratología han sido herramientas útiles para formular un acercamiento a la identidad del narrador de *El vuelo,* basándome en la disposición de su discurso que, a su vez, refleja su imagen. Y simultáneamente me servirán como apoyo para el análisis de las temáticas que desarrolla en su relato.

[33] *Ibid*., p. 301.

2.2 Las funciones del narrador en *El vuelo*

La voz narrativa plantea la situación inicial desde una focalización externa, por lo tanto, privilegia su manera de interpretar el mundo. Los marcadores de temporalidad nos indican que este narrador omnisciente inicia su relato *in medias res*: "La compra y venta de cocaína era la vía de subsistencia de Rafel Asunción Vizcaya. El ascenso de los sentidos."[34] Y que mediante analepsis explicará cómo el protagonista fue reclutado por la banda de Lamberto, "el Profeta". La función testimonial del narrador es clara cuando se sitúa entre los lectores de noticias, las cuales pretenden revelar, sin lograrlo del todo, pequeños fragmentos de las actividades delictivas que ocurren en los bajos fondos de la ciudad. El lenguaje que predomina en su narración, cuando describe las actividades ilícitas, se aproxima a la crónica periodística: "En el barrio de La Merced, la gente estaba inquieta. Se habló en voz baja con los jefes policiacos que eran los protectores: recomendaron paciencia. El Señor prometía que las cosas volverían a su orden. El Señor. La presencia que se nombra en susurros."[35] Esta estrategia consolida la verosimilitud de su relato teniendo en cuenta que se apoya en las noticias de los periódicos a manera de metarrelatos[36] que, además de cumplir el cometido de explicar los acontecimientos, también funcionan como indicadores de acción para los personajes. Continuamente retrocede en el tiempo para darnos un panorama histórico del momento en que posteriormente ocurrirán los sucesos: "En mil novecientos

[34] González, *op. cit*., p. 7.
[35] *Ibid*., p. 13.
[36] Genette define como relatos enmarcados o de segundo grado a los acontecimientos que ocurren en un nivel metadiegético, es decir, que se encuentran intercalados en la narración principal, pero en un nivel diferenciado. Genette, *Figuras III* …, p. 284.

sesenta, la gente llevaba ya en la memoria el satélite Sputnik que había circunnavegado la Tierra y la Guerra Fría alcanzaría su clímax al construirse el Muro de Berlín."[37]

El relato en curso, que podemos identificar como el presente de la historia, es el momento en que se desata la crisis por el control del tráfico de cocaína ejercido por el personaje conocido como el Señor. Nuestro narrador resume los momentos de las actividades comerciales de Rafael Asunción Vizcaya y además suele insertar comentarios que aluden a su relación con los clientes y la manera en que interpreta ese tráfico de cocaína:

> Lo recibía su barrio, el aroma de podredumbre frutal y dinero de mano en mano. Los viernes, a punto de la hora de los festejos y la carcajada etílica.
>
> Pesaba la mercancía, la probaba de nuevo, la cortaba y la insertaba en papelillos. Las partículas de polvo blanco caían sobre la mesa y le parecían constelaciones de rara geometría […] Era el mensajero bienvenido de las ilusiones. Terminaba su ronda y se iba hacia la noche.
>
> El miedo debe tener muchos rostros, pensaba. Y ninguno de ellos se ha mostrado a mí todavía. Todavía.[38]

Es posible afirmar que mediante la función comunicativa —con la cual mantiene el contacto con el narratario— el narrador construye su historia utilizando un lenguaje que se aleja de la posibilidad de encontrarnos dentro de un mundo sórdido, tampoco pretende reproducir un habla local. El tono que predomina en su relato denota condescendencia cada vez que se refiere al protagonista, como ejemplo, la descripción que hace sobre sus actividades comerciales:

> Ante todo, la mercancía se probaba. Ya fuera a la vista —pureza carente de esquirlas, colores mezclados o brillo que indicase intromisiones de substancias extrañas—, al tacto —evanescencia de polvo destinado a la piel de un recién nacido— o al olfato —suavidad, ligereza, fuerza de tiro, velocidad, nivel de ascenso—. Debía cortarse la porción en raciones mínimas de un gramo e insertarla en sobrecitos de papel de china, cuyo arte guardaba un poco de repostería y otro tanto de farmacopea. El Capitán había instruido al muchacho en

[37] González, *Ibid*., p. 7.
[38] *Ibid*., pp. 10-11.

> los menesteres de catar y mezclar la droga, que a su vez los había aprendido de Lamberto, que en su momento fue enseñado por…"[39]

Gran parte de la historia sucede en el barrio de La Merced, como porción del Centro Histórico de la Ciudad de México es una zona propicia para las leyendas y lo inexplicable; es el sitio donde tiene su origen Rafael Asunción Vizcaya. Este antiguo barrio es conocido por recibir constantes oleadas de personas llegadas de otros estados de la República que traen consigo el cúmulo de tradiciones, leyendas e historias desde su lugar de procedencia. También, como Lamberto el Profeta, por haber sido refugio de inmigrantes armenios, judíos, y libaneses, que llegaron huyendo de la violencia por la disolución del Imperio Otomano a finales del siglo XIX y, posteriormente, debido al inicio de la Primera Guerra Mundial. Esta amalgama cultural, donde durante siglos ha predominado el intercambio comercial, inclusive de rituales mágicos, remedios, pociones, animales exóticos y sexo, permite al narrador generar un ambiente cargado de misterio.

Respecto a la focalización externa que el narrador utiliza al hablar de Refugio, cuando con ella interactúa Rafael Asunción Vizcaya como su consultante, con el fin de saber qué acciones debe tomar en sus avatares dentro de la historia, es claro que Refugio no recibe el mismo tratamiento narrativo aplicado a los otros personajes principales ―el Capitán, Lamberto "el Profeta", Saraí, Andrea Barón―, porque de ellos nos refiere su mundo interior y su pasado. A causa de esa falta de información, la existencia del personaje de la Bruja se convierte en una incógnita, pues en ocasiones, aparece como una anciana anónima, cuya simple presencia anuncia la fatalidad. En este orden de ideas, la estrategia de la perspectiva del narrador y los diferentes grados de focalización que desarrolla en los personajes crea, como he mencionado anteriormente, una jerarquización. Debajo de

[39] *Ibid*., pp. 8-9.

Refugio —en esa jerarquización donde el conocimiento de lo oculto forma parte de la intriga— está el personaje del Señor, quien de manera inexorable controlará el comercio de cocaína. A través de las descripciones del narrador, se nos revela que el Señor posee una excepcional percepción del mundo, lo que aumenta el grado de suspenso en la historia. Al ser el único que sabrá de los extraños viajes de Rafael Asunción Vizcaya, decidirá liberarlo siguiendo, quizá sin saberlo, la velada conjura que llevan a cabo Refugio y Andrea Barón quienes en ocasiones actúan como si de una sola persona se tratara.

Semejante a quien pretende adentrarse por un laberinto, la lectura de *El despertar de los dioses* se convierte en una obsesión para Rafael Asunción Vizcaya. El narrador evita aclarar el contenido de este misterioso libro, pero a manera de metarrelato (narración en segundo grado insertada dentro del mundo diegético), su contenido se manifiesta en la construcción espaciotemporal de los tres viajes que experimenta Rafael Asunción Vizcaya, en los cuales su mente lo transporta hacia las estrellas, donde confrontará la escisión de su identidad. Pimentel, al definir la relación que existe entre los niveles narrativos ha mencionado las funciones que puede cumplir el metarrelato en una narración: explicativa, temática, de diversificación y como indicador de acción para el personaje. Es la función del metarrelato como indicador de acción lo que se manifiesta en el caso de Rafael Asunción Vizcaya, pero no sólo eso, sino que su realidad cotidiana queda contaminada por el contenido de *El despertar de los dioses*. Aunque las alusiones del narrador sobre la fusión de las dos dimensiones: metarrelato–realidad, no son explícitas, podemos inferirlo.[40]

[40] Pimentel menciona un ejemplo de este tipo de inferencia: "el relato en segundo grado puede constituir un indicador de acción: el personaje interpreta el metarrelato como una señal para actuar. Bal ilustra este efecto de la relación analógica entre los dos niveles de la narración con "La caída de la casa de Usher", de Poe, en el que el protagonista del universo diegético salva su vida gracias a la lectura de un relato-espejo que se ubica en otro nivel narrativo." *op. cit*., p. 152.

La suma de estas situaciones, donde advertimos el sentido hermético del relato, perfila la identidad del narrador: un periodista que, mediante la función ideológica, plantea la violencia que conlleva la cocaína, y cuyos conocimientos esotéricos determinan su apreciación del mundo, la manera en que relata los hechos, y sus significados. Esto resulta palpable con la violencia generada por el monopolio del comercio de cocaína, que destruye la vida de todos los personajes.

Como parte de su identidad, el narrador construye la trama utilizando oposiciones de caracteres semejante a un equilibrio, por ejemplo, al ser Rafael Asunción Vizcaya el protagonista de la historia, el ambiente de la novela se vuelve sombrío y caótico cuando el narrador focaliza sus pensamientos y sensaciones. Las limitaciones de tipo cognitivo que adquiere el narrador en esos momentos generan las incógnitas que aíslan al protagonista del resto de los personajes. Como contraste, cuando la narración se construye a partir de la focalización en la mente de Andrea Barón, el tono del narrador se vuelve partícipe de una visión del mundo más apegada a las posibilidades del pensamiento mágico, semejante a lo que podríamos interpretar como el pensamiento de Refugio:

> Andrea Barón siempre guardó un deseo. De niña se imaginaba que los muñecos que le regalaban fueran de figuras humanas o simulación de animales, encarnaban un hermano [...] De algún adulto escuchó: las mujeres anudan hilos rojos en el cuello de fetiches, o clavan alfileres en algún corazón de trapo con el fin de subyugar al ser amado. [Andrea] Quiso imitar aquel rito y rogó en silencio la llegada a su vida de un hermano.[41]

De esta manera, el narrador mediante focalización interna variable transmite la sensación de desentrañar las motivaciones de los personajes, pero en gran medida su narración nos hace ver que esas motivaciones permanecen ocultas a la conciencia de los personajes, por lo que sus acciones se convierten en la superficie o la apariencia del

[41] González, *op. cit*., p. 28.

sentido, que permanece oculto a ellos mismos. Según Todorov, al colocarnos en la perspectiva de los personajes[42] descubrimos que el sentido de los acontecimientos se ve circunscrito a su entorno y sus relaciones, pero en el caso de *El vuelo*, cuando los acontecimientos están enturbiados por las constantes traiciones y asesinatos, el sentido también queda velado. Así ocurre, por ejemplo, cuando Lamberto, el líder de la banda quien inició el tráfico de cocaína en La Merced, en apariencia, es impulsado a oponerse contra el Señor motivado por la muerte de su hermana Saraí, quien había muerto a causa de una sobredosis, pero resulta muy significativo que el narrador lo vincule con las torturas y ejecuciones ocurridas durante la guerra cristera. Extrañamente al no apegarse al nuevo orden, Lamberto morirá traicionado por su ayudante, el Capitán, quien también será asesinado: "Lamberto maldijo al Señor y a los dos matones: los Hermanos de Marsella le vengarían, dijo en español. Su sangre mancharía a todos los culpables de su muerte, porque quien se rebela contra Alá y traspasa sus límites, caerá en un fuego eterno…"[43] el resultado es que el narrador no puede asegurar qué es lo que mueve las acciones de los personajes, pues no mantiene un control férreo sobre ellos.

También las motivaciones del Capitán para reclutar a Rafael Asunción Vizcaya quedan abiertas a la incertidumbre. La escena de su diálogo se asemeja más a un presagio planteado por el narrador, que a una necesidad práctica del negocio:

> —Te ofrezco un trabajo en el que harás lo que haces, pero venderás a domicilio algo más redituable que blusas y faldas.
> —Suena bien, estoy a punto de casarme. Necesito dinero…
> —Olvídalo entonces. No me interesa tratar con novios ni esposos.

[42] La búsqueda de sentido que propone Todorov implica leer la obra literaria, no desde el punto de vista del lector, sino desde la perspectiva de los personajes, como ejemplo se sirve de la novela *Las relaciones peligrosas*, específicamente para analizar el efecto que producen las cartas como referentes internos y también para describir el entorno de los personajes. Tzvetan Todorov, *Literatura y significación*, Trad. Gonzalo Suárez Gómez, Barcelona, Planeta, 1971, p. 23.
[43] González, *op., cit*., p. 75.

> El Capitán recordó que esa frase ya la había dicho alguna vez. ¿O había soñado este encuentro? Quizás alguien le había referido algo semejante. Se desconcertó, hizo un gesto de molestia. El pálpito le sonó a mal fario, dispersó sus iniciales de pan y apenas escuchó al muchacho decir:
> —¿Me quiere a mí o quiere mi trabajo?[44]

De estos indicios podemos observar que los personajes, al ser arrastrados por las situaciones, no pueden presentar oposición, pues están sometidos a una fuerza más grande que las acciones humanas. De tal manera, en el conjunto de las temáticas, el narrador utiliza los referentes a la Ciudad de México como medios para expresar su visión del mundo, en la cual se verá involucrado cuando transgreda, mediante el efecto de metalepsis, la frontera que lo separa de su relato.

En cuanto a la disposición de la trama que elabora el narrador, destacan momentos donde utiliza una forma repetitiva de acontecimientos o frases que, a manera de escenas, —como el momento en que es asesinado el Capitán y que se desarrolla como el recorrido a través de un laberinto y el sueño premonitorio de Andrea Barón—, o ideas centrales que reaparecen a lo largo del texto, pero con distinta connotación, —como la frase "unir lo de arriba con lo de abajo"— develan la mirada del narrador sobre su propio discurso. Dentro de la función narrativa de control, lo que llamo forma repetitiva no se trata de una repetición exacta de un acontecimiento, sino de un proceso evolutivo que utiliza las mismas frases, pero con diferente sentido. Esto lo desarrollaré en el apartado sobre la forma repetitiva y el tema del doble.

[44] *Ibid*., p. 16.

2.3 La metalepsis narrativa

Para apreciar el efecto de transgresión que representa la metalepsis narrativa es necesario tomar en cuenta la relación que establece el narrador con su relato. Ya sea un narrador que no participa de la historia que narra, o que sí está incluido dentro del mundo diegético (que en ese caso se trata de un relato enmarcado o metadiegético), al narrar genera dos mundos unidos por lo que Genette ha llamado niveles narrativos: en uno de ellos se encuentra el narrador, es el nivel desde donde se narra o extradiegético, y en el otro nivel se encuentra aquello de lo que se narra, es el nivel diegético. Ahora bien, cuando ese límite es transgredido, ocurre que el narrador logra transmitirnos el efecto de que algún personaje puede escapar del relato e introducirse en el nivel de quien está contando su historia; lo que también puede ocurrir a la inversa.

Uno de los ejemplos que reitera Genette en su análisis sobre el tema es el cuento de Julio Cortázar "Continuidad de los parques", que sirve al crítico para plantear varias cuestiones sobre la percepción que el lector tiene sobre la obra:

> La acción fantástica se desarrolla entre dos niveles del universo de dicha ficción; el nivel diegético, donde se encuentra el lector ficcional, y el nivel metadiegético, donde se encuentra el personaje de la novela, que se vuelve asesino después de franquear la frontera que separa ambos niveles. Pero que todo eso se desarrolle en el interior de una diégesis ficcional no debe hacer olvidar que en aquella diégesis se postula como ficcional el personaje asesino (por estar en una novela) pero como "real" el lector asesinado.[45]

Podemos constatar que el crítico establece ya la idea de que existe una realidad como requisito primero, para establecer la verosimilitud que identifique al lector con la

[45] Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Trad. Luciano Padilla López, serie Breves, (dirigida por Enrique Tandeter), Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 29.

acción de leer. Pero enseguida pone el énfasis en que dicha verosimilitud puede cuestionar incluso la realidad del mundo fuera de la ficción: "lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato"[46]

Adicionalmente la metalepsis narrativa puede dividirse en varios tipos según el efecto que provoque en cada obra. Tal como sugiere Ventura Ramos en *Metaléptica*, la dirección con que ocurre el desplazamiento de la transgresión puede ser, como se ha dicho arriba, del personaje hacia el nivel del narrador extradiegético o del narrador hacia el nivel de su propia narración. Pero también describe que el desplazamiento puede ser horizontal. Como ejemplo de los anterior, encontramos el cuento de Julio Cortázar "La señorita Cora", donde el monólogo interior de un personaje es completado con las frases de otro de ellos:

> La metalepsis supone aquí la fractura de una línea divisoria espacial previamente establecida y concebida desde un punto de vista lógico como infranqueable, además de la ruptura de una frontera comunicativa, puesto que los monólogos están representados como pensados ―y no como hablados―, lo que significa que cada personaje tiene el poder aquí de penetrar en la conciencia del otro, transgresión que ya no es meramente espacial, sino psicológica.[47]

En consecuencia, la relación que la voz narrativa había establecido al inicio de una narración cambia totalmente. Podemos señalar que la novela, como obra artística, busca acentuar su propósito estético al utilizar la disposición del discurso narrativo para romper la lógica.

---

[46] Genette, *Figuras III* …, p. 291.

[47] Lorena Ventura Ramos, *Metaléptica. Lógica y sentido en la ficción*, (Colección posgrado), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 66-67.

2.4 La metalepsis narrativa en *El vuelo*

El procedimiento con que el narrador suspende el hilo de la trama para introducir con un tono irónico que la historia de Rafael Asunción Vizcaya ―que hemos leído hasta ese momento― es autoría del periodista Sanvicente de Paula, provoca un giro desconcertante, dado que, a un mismo tiempo, ejecuta la narración y es objeto de la narración. En una especie de desdoblamiento, el periodista se describe a sí mismo en tercera persona dentro del mundo diegético. Los intereses de Sanvicente de Paula están reflejados en la particular forma del relato que ejecuta nuestro narrador y las temáticas que necesita contarnos. El inicio de capítulo expone el mundo interior del periodista Sanvicente de Paula, quien ha estado investigando el asesinato del Capitán. Este periodista: "Hombre práctico, de creencias ateas, al cumplir cuarenta años se retiró de sus tareas de ingeniero y arquitecto y eligió adherirse a una secta cristiana como culto tardío en la que se valoraban ante todo los actos filantrópicos. Su fortuna era una carga a la que su nueva fe le daría buen fin."[48]

Aquí encontramos una señal muy importante para la lectura de la novela, pues al pertenecer a una secta cristiana, de inmediato surge la pregunta sobre qué actividades podría desarrollar ese culto, ¿de qué clase de secta podría tratarse? Y a continuación nos revela los temas que componen el libro *El despertar de los dioses*, que actúan como metarrelatos y se materializan en los tres viajes de Rafael Asunción Vizcaya:

> Siempre quiso ser escritor y ahora podía dedicarse a este deseo. Intentó escribir artículos costumbristas y difundirlos en publicaciones de prestigio. Ninguna de éstas le aceptó sus artículos, escasos de orden, difusos en el tema y torpes en el desenlace. El aprendiz de periodista insistió. Probó en los vespertinos de noticias escandalosas, y al fin un tabloide

[48] González, *op. cit*., p. 133.

> llamado *El Crucero* acogió sus escritos. El director del diario le impuso su punto de vista: quería historias, hechos novelados, situaciones dramáticas de la ciudad, reportajes vividos. Sanvicente de Paula aceptó […] Tenía en mente los proyectos aeroespaciales, los experimentos de la era atómica, las naves de otros mundos, su identificación con los malignos jinas, seres del fuego sin humo de los que habla el Corán, las profecías de la Virgen de Fátima, los delincuentes de alta escuela…[49]

De acuerdo con la descripción, podemos aventurar que la relación del narrador con su relato ha cambiado, pues, a pesar de mantenerse en tercera persona, ya no es una voz anónima, fría y lejana, que no se encuentra en peligro por la violencia extrema de su propio relato, sino que está dentro de la violencia y comparte el riesgo con los demás personajes. Como reportero de la ciudad y en particular de las extrañas circunstancias del asesinato de Andrea Barón, anuncia que investigará las verdaderas causas de ese asesinato, pero:

> Una tarde, el periodista tomaba como todos los días una copa de pernod en la cantina La Mundial. Pensaba en su próximo artículo sobre los experimentos de inteligencia artificial en Estados Unidos. Observó que dos hombres de traje y sombrero gris se acercaban a su mesa, jalaban un par de sillas y se sentaban frente a él. Reconoció a uno de ellos: Lucio Batana, un célebre pistolero a sueldo. Le recomendaron abandonar el caso de "la bella durmiente". Le sugirieron que mejor escribiera poemas, algo más adecuado a su sensibilidad artística. Rieron entre ellos y se fueron. En el futuro, cada vez que Sanvicente de Paula probase el sabor del pernod acudiría a su mente el tufo de su orina al mancharle los pantalones de casimir inglés. No volvió a escribir ni una línea, y se retiró de la vida pública.[50]

Asimismo, la novela conformada por la visión esotérica y religiosa del narrador, puede ser analizada como la expresión de alguien que utiliza la ficción para significar que existe algo más trascendente que las acciones humanas.

[49] *Ibid*., pp. 133-134.
[50] *Ibid*., pp. 156-157.

3. Análisis de la obra

3.1 *El vuelo*, dos historias paralelas

"Oculto: el reverso del mundo al que se
atisba para entender la parte visible."
Teoría novelada de mí mismo

La narrativa de Sergio González Rodríguez surge acorde con las problemáticas que marcan su época —el narcotráfico como manifestación del crimen organizado y del control global ejercido por grupos de poder económico y político; la imposición de un orden sobre los ciudadanos bajo la tríada del control-vigilancia-espectáculo a través de los múltiples dispositivos; el miedo ante el otro, considerado fuera de lo normativo—. En concordancia también con los temas capitales que reaparecen a lo largo de toda su obra, justamente porque debido a su complejidad no es posible agotarlos: la influencia de los sueños modificados en nuestra percepción del mundo; la posibilidad de la percepción de dimensiones múltiples, el sentido de trascendencia más allá del consumo.

Las muertes violentas resultan centrales en la novela *El vuelo*, pues alrededor de ellas el narrador tiende los hilos conductores que generan su visión del mundo. Pero sobre todo el asesinato de Andrea Barón —pareja sentimental del protagonista— como parte de un ritual esotérico, atraviesa la novela a manera de centro neurálgico. Doña Refugio participa de ese ritual como depositaria del conocimiento y, por tanto, poseedora del secreto fin por el que se llevará a cabo.

Es polémica la manera en que se plantea la trama de esta novela, sujeta a dos claves opuestas: una de corte realista y otra sobrenatural. La primera de ellas, la historia principal

y que se muestra explícita, podría denominarse, a grandes rasgos, como el mundo de la delincuencia en México y su evolución durante los años sesenta. Esta clave de la trama ha sido formulada de manera realista puesto que se alimenta de referentes directos de la ciudad. Ahora bien, la otra clave, que podríamos denominar historia oculta, o historia sobrenatural, aparece mediante indicios aparentemente desperdigados entre los sucesos de la historia principal y que al unirlos tejen un ritual de sacrificio vinculado a la magia. La víctima consciente de ese proceso es Andrea Barón y extrañamente su victimario, Rafael Asunción Vizcaya, será empujado por los acontecimientos, junto con otros personajes, hasta su indeliberada circunstancia de verdugo.

En una primera aproximación a la obra, es viable sugerir la estructura de *El vuelo* como conjuntos de representaciones opuestas, que no se excluyen o se anulan, sino que se complementan para generar la impresión de equilibrio precario. Estas dicotomías se deben a la imagen mental y espiritual que el narrador tiene del mundo y la vemos reflejada en su historia. Analizaré primero la manera en que plantea dos oposiciones: la identidad de Rafael Asunción Vizcaya frente a la actividad delictiva en la que se encuentra. Imbricada en el tejido de la trama, encontramos también la oposición entre el efecto de realidad que construye el discurso periodístico frente al conocimiento que posee el narrador respecto a la vida en los bajos fondos y su mundo esotérico. Estas dicotomías de opuestos, donde la violencia genera un estado de ansiedad permanente, darán como resultado que, durante sus viajes por cocaína, Rafael Asunción Vizcaya sufra un proceso de escisión de identidad.

Un retrato moral comienza a perfilar cómo es el protagonista de la historia principal, sin embargo, su retrato físico es omitido, quizá porque unos rasgos corporales podrían inducir a pensar que sólo determinadas personas se involucran en el contrabando de drogas.

Claramente, el narrador construye una oposición entre el retrato moral de Rafael Asunción Vizcaya y la actividad que le permite subsistir: "Lo imprevisible de estos viajes parecía un reflejo de la propia vida del comerciante: no era la distancia lo que le inquietaba sino la expectativa ilimite, una apuesta a ciegas que podría premiar o llevar a la ruina. Subía a su coche y viajaba de noche y de día. Nunca atendía el marcador del kilometraje. Viajar, viajar, viajar la inmensa distancia."[51] La explicación de nuestro narrador asemeja el tráfico de cocaína con la metáfora del viaje como búsqueda de sentido de la propia existencia. La intención es clara porque la voz narrativa convertirá la frase "Viajar, viajar, viajar la inmensa distancia" en un estribillo que se repite en varios momentos, ya en boca de Rafael Asunción Vizcaya, ya por el mismo narrador, y será la última frase de la novela, que concluirá la invocación del narrador. El recurso funciona como anticipación, también como motivo para identificarnos con el protagonista, pues la búsqueda de sentido es uno de los anhelos que la humanidad comparte; mucho más, quizá, que el irrenunciable deseo de aventuras. A continuación, el narrador precisa la opinión del protagonista:

> Gastaba lo mínimo. Apenas se daba el lujo de un par de trajes, media docena de zapatos caros y un vestido de seda para su amante en turno. Llevaba una elegancia sobria como estilo: el dispendio ajeno era su mejor escuela. Que otros se enviciaran con cocaína, con alcohol con marihuana, con líos de juego. A sus ojos, el exceso representaba la forma mediocre del mal gusto.[52]

Por momentos, el tono de la voz narrativa se asemeja a una crónica periodística, actividad que ejerce nuestro narrador, pero, además, en ciertas ocasiones, cuando describe el proceso del contrabando, da la impresión de que el relato adquiere tintes de reporte policiaco:

[51] *Ibid*., p. 10.
[52] *Ibid*., p. 12.

> Adquiría pequeños sacos de algodón de los que surgía un polvo blanco, ligero, de aroma dulce, de apariencia tan inicua que semejaba harina de trigo […] Erythroxy-lum Coca. $C_{17}H_{21}NO_4$. Benzoilmetilecgonina, un ester de ecgonina, una base aminoacohólica y ácido benzoico. Estimulante prohibido, un kilo de cocaína pura (hacia noventa por ciento al máximo) costaba tres mil dólares.[53]

Sin embargo, es posible que la impresión de reporte policíaco se deba más al tema del narcotráfico que a la manera en que el narrador está generando un ambiente de angustia ante la incertidumbre y el miedo que provoca un estado generalizado de violencia.

Nuestro narrador había iniciado con una exhortación, casi una invocación, dirigida al narratario, partícipe que se materializa en el instante en que abrimos el libro y comenzamos a leer "Observemos". Con esta frase pide al destinatario de su mensaje que actúe en la tarea de compartir un conocimiento a través de su narración y, al mismo tiempo, ha establecido su presencia en la novela. Busca que quien lee se convierta en cómplice de esta voz anónima y su tema inicial es el ambiente donde se desarrolla el tráfico de cocaína. Mediante la función ideológica del discurso narrativo, nos muestra que en su consumo coexisten el placer y la muerte; en su intercambio, la riqueza y el sufrimiento siempre van unidos:

> La cocaína significaba un tesoro destinado al encantamiento voraz. Al gasto, al capricho del banquero que así obtenía el poder sexual que la edad le negaba, al desvarío de la actriz dipsómana que veía incrementar su capacidad ante el último trago, al empeño del boxeador que anhelaba conservar su campeonato en la inminente pelea. Un puro dispendio que en el país de las ilusiones valía su peso en oro. La euforia circular.[54]

Como complemento a esta aseveración, ―no exenta de un tono irónico donde, por un instante, las personas anhelan ir más allá de los límites físicos y la decadencia del cuerpo―, la dicotomía placer/muerte, anuncia que la violencia se aproxima inexorable a los

[53] *Ibid*., p. 8.
[54] *Ibid*., p. 9.

personajes cercanos a Rafael Asunción Vizcaya. El narrador, mediante analepsis, narra de manera irónica, que la primera muerte había sido la de Saraí, la hermana de Lamberto, en algún momento del pasado:

> Un mediodía que llegó a buscarla, Lamberto la encontró muerta en medio de la cama. Desnuda, rodeada de seda y almohadones, princesa egipcia de una dinastía remota, los ojos abiertos, la sonrisa en los labios y en la mano derecha un frasquito de Guerlain que había encerrado un millón de duendes perfectos elaborados por la casa Merck. El duende número setecientos noventa y ocho mil doscientos treinta y tres había aniquilado su cerebro.[55]

Al volver al tiempo presente de la novela, el narrador perfila el control de los medios de comunicación masiva y la imposición del poder político como parte del proceso histórico:

> Corrían rumores: un expresidente de la república pretendía apoderarse ahora de todo el negocio. En su mandato había protegido el tráfico de estupefacientes a través de sus más cercanos colaboradores. Una cauda de muertes que apenas alcanzó unas líneas tipográficas en los periódicos rubricó la temporada. La cocaína subió de precio y se volvió difícil obtenerla. Se habló entonces de campañas moralizadoras, y los funcionarios y los clérigos se esmeraron en intimidar o predicar en nombre de la pureza de la juventud.[56]

La perspectiva del narrador es panorámica. Al avanzar en las complicaciones que enfrenta el protagonista, de manera subrepticia la ciudad se convierte en una dimensión distinta de la que podríamos reconocer fácilmente recorriendo las mismas calles que menciona nuestro guía. El proceso de identificación del protagonista con la urbe se asemeja a la demolición de la memoria: "La ciudad en que estaba acostumbrado a vivir comenzaba a parecerse menos a sus recuerdos que a los de un bárbaro. Los antiguos templos, sus bóvedas y torres ornadas caían a golpe de maza y de sus ruinas polvorientas surgían

[55] *Ibid*., p. 25.
[56] *Ibid*., pp. 12-13.

decenas de edificios rectilíneos, avenidas, glorietas para beneplácito de los automovilistas."[57]

De esta manera el narrador se apropia de los referentes de la Cuidad de México y adquieren su propia mitología de la ciudad[58]: cuando su discurso describe la ciudad, al mismo tiempo cumple con una función ideológica, pues la adjetivación se mantiene dentro de un campo semántico que implica el secreto y la amenaza como parte inherente de su existencia:

> La ciudad se expandía, los negocios ocultos se incrustaban en rincones que evocaban a los muertos y en oficinas de altos edificios, los túneles invisibles que cavan la explotación, la avaricia, el placer obtenido del dolor ajeno. Lamberto sobornaba al locutor para que expresara al aire algún mensaje críptico dirigido a pocos entendidos: "ver y oír son lo mismo, la antesala del paraíso". Gozaba al escucharlo. Le envolvía una de las sonatas de Mozart y las notas se esparcían de barrio en barrio.[59]

Como resultado, el planteamiento del conflicto avanza en una dialéctica ágil y múltiple. Poco a poco, la identidad y los lugares en que se desenvuelve Rafael Asunción Vizcaya quedan ligados. Ambos están representados por los indicios de un tiempo pasado y el deterioro de los objetos, el protagonista ha dejado una profesión que pertenece a otra época:

> Rafael Asunción Vizcaya le debía a Lamberto su trabajo. Cuando iba al templo de San Pablo, prendía una veladora al Sagrado Corazón de Jesús, y en el plano sutil de los deseos la gratitud recaía en realidad en Lamberto, que había iniciado el tráfico de estupefacientes en el barrio. Tiempo atrás, el policía que protegía a Lamberto le había invitado al negocio: en esa época, vendía ropa en abonos que le conseguía un libanés de la calle de Uruguay. Vestidos, faldas, telas, patrones de costura, agujas e hilos. Al Capitán, un hombre alto de tez dorada y ojos amarillos, de gato montés, le simpatizaron los gestos pausados, persuasivos del muchacho.[60]

---

[57] *Ibid*., p. 12.
[58] Pimentel, *op. cit*., p. 32.
[59] González, *op. cit*., p. 15.
[60] *Ibid*., p. 15.

Cuando la lucha por el monopolio de la cocaína desata la violencia, el narrador plantea la dicotomía periódicos/conocimiento de los bajos fondos, es decir, que existe una tensión entre la visión oficial, mediática y una visión más cercana a la simultaneidad de los acontecimientos:

> Los periódicos describían Las Vegas, Miami, Panamá: ciudades donde los amos del tráfico ilegal se entregan a los negocios o los acuerdos. En especial, la capital panameña servía de zona abierta a la mafia italoamericana o a los agentes libres que tenían como centro Marsella y el Medio Oriente. Pero en los muelles, los callejones, las bodegas abandonadas o los cuartos de hoteles ínfimos se libraba una guerra secreta por los territorios de la droga. Primero iban por los amigos, luego por los hermanos, más adelante seguían los padres y, por último, los hijos.[61]

El narrador introduce la influencia del libro *El despertar de los dioses* en la percepción del protagonista quien, además, está siendo narcotizado por Andrea Barón con un brebaje mezclado con el café cotidiano, esto parece formar parte de un ritual que incorpora sangre menstrual y las semillas de una planta. El miedo, al saber que su vida estará en peligro, se convierte en detonador para impulsar los viajes del protagonista a Panamá bajo los efectos de la narcosis. Esto ocurre justo en el momento cuando Lamberto y el Capitán deciden actuar contra las órdenes del Señor y para conseguir la cocaína lo enviarán a Panamá:

> Rafael Asunción Vizcaya se dispuso a leer el libro que adquirió en un establecimiento de la avenida Cinco de Mayo: *El despertar de los dioses*. Le gustó el título. Tenía muchísimas páginas y hablaba de misterios. Al salir de la librería le había fascinado ver cómo se amoldaba su mano al tamaño: un grueso ladrillo de saberes acomodados en caracteres tipográficos que simulaban un ejército de insectos bajo exacta disciplina. Pasó un par de horas: avanzaba y volvía páginas atrás, devoraba párrafos, absorto ante algo que le removía el ánimo más que cualquier otro libro anterior.[62]

[61] *Ibid*., pp. 22-23.
[62] *Ibid*., pp. 26-27.

Resurge, entonces, la anticipación del viaje como metáfora de la búsqueda de sentido de la propia existencia. El relato se oscurece cuando el narrador plantea que, en su viaje a Panamá para conseguir cocaína, Rafael Asunción Vizcaya ha atravesado una frontera y dos universos se abren. Rafael Asunción Vizcaya toma ambos trayectos a la vez. Para describir esta bifurcación, su relato focaliza las limitaciones de percepción del protagonista, quien "pierde" la memoria del plano diegético y en la trama se superpone el contenido del plano metadiegético de *El despertar de los dioses,* asimilado por Rafael Asunción Vizcaya. Al conducir su coche por la ruta panamericana el protagonista se detuvo y:

> Sintió a su alrededor un vacío que le aislaba del mundo e hizo sonar en lo profundo de su ser una suerte de campanas, una música que rebotaba en torres o cúpulas de templos milenarios. Enseguida le segó el resplandor. Vio el perfil de un ser pequeño y extraño, los ojos y la cabeza desmesurados, que le ordenó acompañarle. Flotó y se elevó por los aires. Estaba tan lúcido que vio la hora en su reloj de pulsera: eran las cinco y treinta y ocho de la tarde y las manecillas se dispararon hacia delante. En un segundo, la noche consumió al día y el día a la noche hasta que todo fue un vértigo lleno de luz. Una voz fría le pidió tener calma.[63]

Podemos notar la semejanza con otras historias de viajes donde el héroe debe atravesar una frontera entre dos mundos como parte de un proceso de iniciación. Así ocurre en el *descensus ad inferos* del canto XI de la *Odisea,* cuando Odiseo llega a la morada de Hades en busca de las palabras proféticas de Tiresias, que le revelarán las dificultades de su retorno a Ítaca. En *Pedro Páramo,* da la impresión de que Juan Preciado llega a un Comala que no pertenece a su mismo plano de realidad, puesto que con su llegada al pueblo parece haber atravesado una frontera donde es posible el contacto con seres fantasmales. Su viaje entonces se convierte, más que en una llegada, en un retorno al origen para transformar el

[63] *Ibid*., p. 46.

significado de su muerte, ligada a la historia de su padre. En la ciencia ficción, y quizá compartiendo con *El vuelo* una temática más cercana al encuentro con seres ajenos a la dimensión humana, la novela *Hacedor de estrellas* de Olaf Stapledon, muestra el viaje astral del narrador como una crítica hacia la violencia que genera la guerra. De manera similar a *El vuelo,* describe que el otro universo no está allí de antemano, no tiene una existencia por sí mismo, sino que se va generando desde la perspectiva del narrador, en este caso, focalizada en la percepción de Rafael Asunción Vizcaya. Y el relato del viaje a Panamá por cocaína también ocurre, pero de manera fragmentaria, en un segundo plano.

Es pertinente señalar que la serie de dicotomías ―mundo realista/mundo sobrenatural; discurso periodístico/discurso del narrador; violencia/identidad del protagonista― que van construyendo el suspenso de la historia, funciona para anticipar el singular final de la trama, donde, después de asesinar a Andrea Barón, Rafael Asunción Vizcaya simplemente escapa a Panamá con la ayuda del Señor. Empujado por los acontecimientos hacia el margen del relato, su recuperación de la memoria marca el instante de anagnórisis donde se reconoce como asesino. Por lo tanto, considero que el peso del sentido de la novela recae en la manera como el narrador cambia la relación que inicialmente había establecido con su relato. La metalepsis lo convierte en la mano que se dibuja a sí misma.

Conforme avanza la novela, el narrador expone con indicios la creciente disociación entre un violento Rafael Asunción Vizcaya dentro del mundo diegético que continúa la negociación en Panamá, y un Rafael Asunción Vizcaya al interior del mundo metadiegético, inmerso en el laberinto que lo proyecta a un viaje espacial donde será analizado por seres de otro universo y su identidad será puesta en duda:

> Ella repitió: te hemos perdido porque algo se ha interpuesto entre tú y nosotros. Una fuerza que sabemos nombrar pero que se escapa a nuestro poder y alcance. Esta fuerza sabe que en este momento estás conmigo. Tú perteneces aquí. Éste es tu mundo. Rafael Asunción Vizcaya se preguntaba: ¿cuál de los dos mundos? Sintió el ascenso paulatino de una nostalgia que desafiaba todo lo que recordaba haber vivido. Incluso desafiaba su propia identidad: como si el pasado perdiera su sentido fundacional. Sus recuerdos más recónditos.[64]

Simultáneamente, la historia paralela que con indicios ha urdido el narrador se manifiesta como una contaminación del mundo metadiegético en el nivel diegético. El protagonista no recuerda lo ocurrido en sus viajes a Panamá, por lo que Andrea Barón lo induce a consultar con la bruja Refugio las dudas sobre su identidad, aunque la respuesta oracular de Refugio no aclara la situación, sino que genera mayor incertidumbre:

> Extrajo un estuche de cigarrillos, tomó uno y lo encendió. El humo flotó por encima de su cabeza y esclareció sus palabras.
> —Desde un tiempo atrás siento que soy dos. Como si algo muy fuerte me partiera el alma.
> Ella pidió a Rafael Asunción Vizcaya que le extendiera su mano izquierda. El muchacho sintió el tacto caritativo y helado de una mano provecta, y enseguida un estremecimiento eléctrico. Doña Refugio horadaba sus ojos mientras le retiró su mano. Observó que la mujer llevaba un anillo de oro con inscripciones crípticas.
> —Es malo vernos en el espejo de la noche, porque se tapa la vista.
> La voz era ancestral y grave, de ídolo de piedra, tenía algo de curativo.
> Él se tranquilizó.
> — ¿Qué debo hacer?
> Se llevó el cigarrillo a la boca y exhaló. Un trocillo de tabaco se quedó en su lengua y lo extrajo con los dedos.
> —Está escrito en tu corazón.
> Rafael Asunción Vizcaya hizo un gesto de impaciencia.
> —No te resistas. Lo que está escrito será. La única forma de modificarlo es dejar que las cosas pasen y actuar cuando sea preciso.[65]

Asimismo, la historia paralela se manifiesta en las extrañas circunstancias del asesinato de Lamberto, traicionado por el Capitán por su rebeldía contra el Señor. También el Capitán será asesinado a manos de los dos matones llamados, por su habilidad, Los Doce

[64] *Ibid*., p. 48.
[65] *Ibid*., pp. 63-64.

Apóstoles, lo cual dará pie a que el narrador retome la tensión entre el efecto de realidad de las noticias como referente de verosimilitud y lo que realmente ocurre en los bajos fondos: "En la escalinata [Lamberto] se detuvo un momento a observar a una anciana, cuya figura le pareció familiar: se enjuagaba las manos en el estanque. Entrecerró los ojos para distinguir que la mujer llevaba unos guantes puestos."[66] El narrador delinea la presencia de Refugio, en este momento clave de la tortura y asesinato de Lamberto, como si se tratara de una fuerza superior que dirige los actos humanos hacia un fin que desconocen. El asesinato del Capitán dará pie a la sospecha sobre el discurso mediático:

> Alevoso crimen. A sangre fría murió. Comida fatal. La última cena. Dos balazos de postre. Milite víctima de la delincuencia. Así decían los titulares de los diarios en las secciones de nota roja al día siguiente del asesinato del Capitán. Sólo un semanario de noticias policiacas, poco después, insinuó algo más que un asalto. El periodista Sanvicente de Paula escribió: "Ex Capitán ajusticiado. Por una venganza en los bajos fondos.[67]

El giro de los acontecimientos con estas dos muertes deja al protagonista frente a la disyuntiva de proseguir con los viajes a Panamá que le ordena el Señor o ser asesinado como sus socios. Pero enseguida brota la incertidumbre sobre lo que Rafael Asunción Vizcaya cree saber de sus dos viajes anteriores. Todo lo que recuerda de sus viajes en realidad le ha sido referido por Andrea Barón, como un sueño donde ella lo ve en Panamá y le ayuda a escapar tras matar a su contacto. Para él es sólo un sueño, aún no sospecha que en Panamá había asesinado y robado la cocaína. A causa de eso, la historia oculta adquiere mayor peso y la trama realista se torna en su soporte. En el momento en que Rafael Asunción Vizcaya debe decidir su último viaje a Panamá, el narrador, mediante la

[66] *Ibid*., p. 73.
[67] *Ibid*., p. 91.

funciones ideológica y emotiva del discurso plantea su juicio sobre la disociación de identidad que padece Rafael Asunción Vizcaya:

> Al fin comprendió que vivía en un presente cíclico que cada vez más se desligaba de su pasado y su porvenir: las líneas causales se anulaban a sí mismas y sólo le acuciaba el deseo de supervivencia. Lo inmediato, la escasez de una razón que no fuera utilitaria le convertían en un adicto análogo a los que proveía de cocaína. Pero su toxicomanía era el minuto que se agotaba en la nada.
>
> Él que siempre se creyó si no superior si al menos muy distinto al resto de las personas, se enfrentaba ahora a una situación inédita de desamparo, de enigmas hondos en los que su propia identidad se fracturaba y hundía en la penumbra.[68]

Este planteamiento ideológico del narrador supone algo más que su posición frente al mundo diegético. Creo que es el momento clave donde el narrador está manifestando que toda la novela, que es su creación, y donde él se representa a sí mismo como una creatura más, responde a una necesidad: la de hacer notable la ausencia de lo sagrado en ese mundo, que es el suyo, que toma como referente las calles, los barrios, los lugares emblemáticos de la Ciudad de México.

Cuando el protagonista realiza su último viaje, el recorrido por Panamá se convierte en una reproducción del sueño de Andrea Barón, pero esta vez, Rafael Asunción Vizcaya es testigo de la violencia criminal con toda su crudeza cuando su contacto es asesinado. A manera de premonición, el sueño de Andrea Barón se cumple cuando a él le perdonan la vida.

El narrador plantea el temor creciente de Rafael Asunción Vizcaya ante las consecuencias de su fracaso: "Durante varios días, ocultó su regreso. Se encerró en casa a terminar de leer *El despertar de los dioses*. No quería pensar en nada que no fuera aquella

[68] *Ibid*., p. 104.

lectura que le obsedía y le hacía olvidar."[69] La historia oculta es revelada cuando el Señor interroga a Rafael Asunción Vizcaya:

> —Trate de contarme qué sucede con usted.
> —De camino a Panamá algo me pasa. Me despierto y tengo la sensación de un tiempo perdido. De regreso siempre está la cocaína en mis manos, pero jamás recuerdo cómo la obtuve. Dos veces me sucedió así. La tercera vez, ésta última, las cosas fueron distintas: me tendieron una trampa, simularon asesinarme y me perdonaron la vida. Pero no me dieron cocaína, sino paquetes de bicarbonato de sodio.
> Vio de reojo al Señor, que esbozaba una sonrisa leve.
> —Un remedio para el estómago. ¿Y qué más?
> —Nada más.
> —¿Está seguro?
> —Bueno, están los recuerdos…
> —¿Qué recuerdos?
> —Una mujer me habla: me dice que no soy de aquí, que les pertenezco y tendré que acompañarla a ella y a los otros. Muy lejos. Quieren saber cómo se aprenden los sentimientos. Luego veo cosas raras. Me veo a mí mismo de niño, veo imágenes terribles. Gente de poder, gente violenta que hace conjeturas. Es lo que vendrá.[70]

La manera en que el narrador plantea este momento, donde la historia oculta ha sido revelada al Señor supone un extraño giro, pues la reacción que pudiéramos esperar, si tomáramos partido por la historia realista, sería muy diferente. Ya que, como se ha dicho, la violencia ha sido utilizada contra aquellos que se oponen al nuevo orden. Lejos de eso, el Señor ayuda a Rafael Asunción Vizcaya, le indica que debe descansar y le seguirá pagando. Como podemos observar, el narrador favorece la incertidumbre y limita la información, no aclara los motivos del Señor para actuar protegiéndolo para que escape, simplemente la historia que le ha contado Rafael Asunción Vizcaya le ha convencido. Al parecer la historia oculta ha modificado la línea realista que, al inicio de este apartado, había definido como el mundo de la delincuencia en México y, por tanto, se impone ahora como manifestación de prácticas mágicas. Pero estas prácticas no van encaminadas a la obtención de beneficios

[69] *Ibid*., p. 126.
[70] *Ibid*., p. 130.

económicos. Lo dicho hasta aquí señala que a pesar del tono irónico con que el narrador llega a referirse a su propio relato ―como se revisó en el apartado sobre la metalepsis― la crítica que conlleva la ironía también va encaminada hacia un mundo donde el sentido de la existencia se pierde cuando no está presente una conexión con lo sagrado.

El desenlace está marcado por las prácticas mágicas como un intento por encontrar una guía de acción. Ya con anterioridad, Rafael Asunción Vizcaya había tratado, sin éxito, de utilizar el libro *El despertar de los dioses* como objeto adivinatorio del futuro ante la orden del Señor para que siguiera viajando a Panamá:

> Una tarde en una cafetería había escuchado cómo discurría un par de hombres sobre viejos métodos adivinatorios. Hablaron de la elección al azar de una página de la Biblia en la que el deseoso de leer un signo premonitorio cae en una frase directriz. Quiso emular el ejercicio y tomó su ejemplar de *El despertar de los dioses*, cerró los ojos y dejó que sus dedos eligieran la página al azar: se sorprendió al hallar una palabra que era un sinsentido.[71]

Cuando el narrador anticipa el final donde Rafael Asunción Vizcaya será inducido a matar de manera impulsiva, nos describe cómo Andrea Barón, tras anunciar al protagonista que está embarazada, realiza un método donde el azar decide por ella lo que hará para llevar a cabo el ritual de sacrificio:

> Sola, en cualquier tarde, marcaba la hoja con una equis en una de sus caras, el lápiz agudo. Se subía a una silla para que la hoja cayese, en vaivén caprichoso, hasta el piso. Soplaba un poco. Si la hoja caía con la equis boca arriba, significaba que la suerte le favorecía. Así aprendió a guiar muchos de sus actos. Siempre fueron más las hojas que cayeron en blanco. Al soltar la hoja, creía escuchar el ruido de una espuma. No la espuma de una cerveza ni de una tableta efervescente en un vaso de agua, no, sino la espuma de una piedra al descender en un río hondo. O la de alguien que se ahoga en el mar.[72]

[71] *Ibid*., p. 103.
[72] *Ibid*., p. 139.

Entonces, la decisión de Andrea Barón es confesar a su pareja que el hijo que espera es del personaje conocido como el Señor, pero la historia quedará marcada por la incertidumbre cuando, después del asesinato y fuga del protagonista, el Señor le revela a Rafael Asunción Vizcaya que es infértil desde hace años y los motivos y la veracidad de la afirmación de Andrea quedan en la oscuridad.

Mediante una elipsis, el narrador salta en el tiempo y describe a Rafael Asunción Vizcaya llegar a la casa de la bruja Refugio, entonces recibe la revelación: que momentos antes ha asesinado a Andrea Barón. Desconcertante y emotiva, la transición con que la narración pasa a segunda persona y Andrea Barón se materializa en la voz de Refugio para esbozar una cosmovisión espiritual:

> Supe que no podría estar perdida en el mundo una vez que te encontrara. Una energía secreta nos unía, lo dictaba el corazón: la muerte postergada en nombre de lo amado. Su sacrificio […] Andrea, o su voz insistió:
> ―Tú ni siquiera intuyes que fui yo quien te halló, quien debió simular que nuestro encuentro era un asunto del azar. Y cuando nos amamos, tampoco entendiste que todo era una maquinación mía. Más aún: un plan anterior a mí y, desde luego, a ti. Te amaría por destino y por saberte preso de algo que yo ayudé a premeditar.
> El muchacho comenzó a ver aquella voz como una encarnación, un monstruo bello que revelaba, lento, una faz ominosa. Y sintió recorrer un escalofrío por sus brazos.[73]

De modo que podemos inferir que la perspectiva del narrador, aunada a su ideología del mundo espiritual como significado trascendente, producen gran influjo sobre la contingencia del mundo material.

[73] *Ibid*., pp. 147- 148.

3.2 Las temáticas del relato enmarcado

En una segunda aproximación a *El vuelo*, propongo el análisis de la novela siguiendo la hipótesis de que el contenido de *El despertar de los dioses* se manifiesta en los viajes mentales y/o astrales de Rafael Asunción Vizcaya. Al revisar las temáticas de este relato enmarcado o relato espejo, que el narrador califica como misterios, es factible percibir que van conducidas a generar una fuerte crítica contra el estado actual de la humanidad. La guerra, el armamentismo, la devastación del planeta, la depredación de los poderes fácticos, son algunos de los temas que contiene. El libro, como objeto, se convierte así, en vínculo entre dos niveles narrativos, uno constituido por el mundo diegético que, según Mieke Bal, podemos asumir como el mundo "real" y el metadiegético donde un relato enmarcado puede modificar el sentido del relato principal.

El tema del libro como objeto mágico abre varias posibilidades de interpretación, es un laberinto, es un espejo, es el universo contenido, es un viaje, también se le utiliza como objeto adivinatorio, y es una invocación que encierra peligros desconocidos. Existe una larga tradición donde los metarrelatos forman parte del relato principal. Ejemplo clásico es la recopilación de relatos *Las mil y una noches*, donde, gracias a su ingenio para elaborar tramas memorables, Sherezade logra evitar la muerte. En la novela *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, reconocemos la narración enmarcada que ejecuta Marlowe en su viaje por el Congo en busca de Kurtz, y su viaje lo conduce por las intrincadas rutas del autoconocimiento en confrontación con el otro como representación material de la alteridad, de lo desconocido y, por tanto, lo amenazante. Otro ejemplo donde los relatos enmarcados forman la parte principal de la obra lo encontramos en *El vagabundo de las estrellas* de Jack London, donde el narrador Darrell Standing, desde la prisión y torturado

por los carceleros con la camisa de fuerza, se desprende de su cuerpo y realiza viajes para revivir, y volver a morir, en las épocas cuando fue otras personas; a través de su mente escapa a otros lugares donde saborea la libertad y la muerte muy lejos, en el espacio y el tiempo, de la situación donde su cuerpo está atrapado por las leyes de la sociedad.

En consonancia con lo anterior, Mieke Bal analiza "La caída de la casa Usher", cuento de Edgar Allan Poe, donde la relación entre el texto espejo y la manera en que el protagonista interpreta su contenido, modifica el desenlace de la novela. Infiere que para ello el narrador protagonista debe darle una interpretación adecuada, descubrir que el texto intercalado guarda un sentido oculto. La teórica holandesa afirma que el protagonista de "La caída de la casa Usher" logra salvar la vida "Gracias a la agudeza de que se deberían tomar en serio los dobles sentidos, el actor es capaz de interpretar la fábula intercalada en tanto que espejo de lo que va a suceder."[74] Es decir, que la lectura compartida del libro *Mad Trist*, dentro del cual el caballero Ethelred mata al dragón centinela, permite al narrador intuir que la ruina de la mansión Usher está ligada a la muerte de los hermanos Roderick y Madeline.

El cuento de Poe, donde se citan otras obras literarias, ha sido de gran influencia para escritores como Borges, que a su vez utiliza el recurso del metarrelato en sus obras. Para el caso de esta investigación, es relevante la influencia de "La caída de la casa Usher" sobre la obra de Julio Cortázar a quien hemos citado con su cuento "Continuidad de los parques", como ejemplo de metalepsis narrativa. Existe más de una relación entre estas dos obras en el momento en que el personaje-lector se ve influenciado por el texto enmarcado:

[74] Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1990, p. 152.

en la primera, el lector-personaje logra actuar ante la situación y escapa; en la segunda, el lector-personaje, al no advertir el mensaje oculto de la novela que le aparta del mundo, queda atrapado por la situación que está leyendo. En el caso de *El vuelo*, la lectura de *El despertar de los dioses* modifica el mundo donde se desenvuelve Rafael Asunción Vizcaya.

En *La noche oculta*, ―una novela anterior de Sergio González Rodríguez que forma parte de la trilogía *El triángulo imperfecto*―, el libro como objeto "maldito, que trastorna la vida de quien lo recibe" es motivo de conjeturas sobre las prácticas esotéricas que llevan al asesinato ritual. En esta novela el autor ya formula varias de sus obsesiones, entre ellas el ocultismo como conocimiento privilegiado, donde las dimensiones múltiples se entrecruzan para desestabilizar la idea de realidad. En *La noche oculta,* González Rodríguez refiere la historia de cómo un personaje trata de perder ese texto entre los anaqueles de otros libros usados en alguna librería de viejo de la calle Uruguay, el cual había adquirido de otro personaje como un objeto muy especial:

> Tenía grabados en las páginas caracteres crípticos, una clave que no se asemejaba a ninguna lengua común ni signos entrevistos en la prensa de fugaz alusión oriental. Jesús sentía que a sus manos había llegado algo anómalo, pensó en espías, en bromas, en doctrinas exóticas, en sinsentidos, pero no desapareció el malestar de ser víctima de una estafa sin nombre, de algo que le rebajaba.[75]

A modo de autoficción, Sergio González Rodríguez, aparece como personaje narrador y plantea que esta historia familiar también la había referido a Jorge Luis Borges, en un viaje que hizo a México en 1973, y especula que sirvió de inspiración para el cuento *El libro de arena*, donde, tras el descubrimiento de que se trata de un libro infinito, el narrador llega a la desesperada resolución de perderlo entre otros libros.

[75] Sergio González Rodríguez, *El triángulo imperfecto*, México, Era, 2003, pp. 56- 57.

Volviendo al análisis de las temáticas del relato enmarcado en la novela *El vuelo*, cabe anotar que el narrador mantiene separados en capítulos los tres viajes del protagonista, como si se tratara de episodios alucinatorios; trances de los que aparentemente logra salir y continuar con la vida cotidiana. Aunque los temas se mezclan también con la cosmovisión del narrador, durante los tres viajes se mantiene la relación temática de acuerdo con el contenido del relato enmarcado *El despertar de los dioses*. Retomando el momento en que nos revela que Sanvicente de Paula: "Tenía en mente los proyectos aeroespaciales, los experimentos de la era atómica, las naves de otros mundos, su identificación con los malignos jinas, seres del fuego sin humo de los que habla el Corán, las profecías de la Virgen de Fátima, los delincuentes de alta escuela",[76] es factible identificar esos temas con los episodios alucinatorios de Rafael Asunción Vizcaya y, por consiguiente, con la secta cristiana a la que pertenece Sanvicente de Paula. Así, durante el primer viaje, el narrador, mediante el recurso de la focalización en el protagonista, adquiere sus limitaciones de tipo cognitivo y perceptual:

> Vio un resplandor, identificó la figura de un ángel que le ordenaba tener calma. Éste se desvaneció mientras le sonreía y la voz familiar de su padre, que se fue de casa cuando él era niño, le instruyó que debía obedecer sin temor las órdenes. ¿Órdenes…? La voz de su padre se extinguió. Apareció entonces el perfil indefinido de un ser pequeño y extraño, los ojos y la cabeza desmesurados, que le ordenó seguirle. Se sintió flotar y elevar por los aires. Atravesó los confines de la Sierra Madre Oriental, dejó atrás el Golfo, tuvo la visión del cambio del día a la noche en el continente americano. La Tierra era un juguete en la inmensidad del cielo que llevaba consigo a la Luna. [77]

La focalización en Rafael Asunción Vizcaya genera el efecto de que realmente está ocurriendo el viaje astral. Esta posibilidad choca con la historia realista que había construido y los referentes que utiliza el narrador acentúan la verosimilitud de su relato,

[76] González, *El vuelo* …, p. 134.
[77] *Ibid*., pp. 31- 32.

debido a que forman parte del imaginario colectivo[78]. Recordemos que el espíritu de la época está marcado por las guerras que amenazan con la destrucción del planeta debido al desarrollo de la energía atómica. Y el avance la de tecnología bélica se suma al escenario de un mundo dividido por los vencedores; de rebeliones sociales y dictaduras militares impuestas por los intereses del gobierno norteamericano y el bloque de Estados rusos. Estos últimos proyectados por la cultura de masas, desde finales de los años cuarenta, como enemigos de la libertad y la hegemonía capitalista. Es decir, que han sido representados como entes ajenos al resto de la humanidad. Aunado a lo anterior, la llamada Carrera espacial, que inició con el lanzamiento del primer satélite a la órbita terrestre, dirigió las miradas de las personas hacia la Luna y el espacio exterior como lugar habitable. En suma, la realidad del viaje espacial ha dado relatos que mezclan la esperanza y decepción sobre el avance tecnológico, en un sincretismo que reúne máquinas y creencias religiosas. Como ejemplo, en *El vuelo* encontramos una referencia indirecta al famoso caso de los norteamericanos Betty y Barney Hill, que marcó los años sesenta, y que produjo todo un caudal de historias sobre abducciones o secuestros llevados a cabo por seres del espacio exterior: "Flotaba en una noche apacible cubierta de estrellas. La voz fría le dijo: vamos al sistema estelar Reticuli Z. Estarás bien, regresarás pronto. El muchacho inquirió: ¿por qué yo? Nadie le respondió."[79]

El narrador expone que este primer viaje por el universo llega al punto donde la identidad de Rafael Asunción Vizcaya queda en duda: abre el preámbulo para que el relato

[78] Edgar Morin menciona que cuando en una narración se apela al imaginario colectivo "Entramos en el reino de lo imaginario cuando las aspiraciones, los deseos y sus negativos, los temores y terrores, llevan y modelan la imagen para ordenar según su lógica los sueños, mitos, religiones, creencias, literaturas, concretamente todas las ficciones. Mitos y creencias, sueños y ficciones son el brote de la visión mágica del mundo. Ponen en acción al antropomorfismo y al doble." *El cine o el hombre imaginario*, Trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 73-74.
[79] González, *op., cit*., p. 32

enmarcado modifique la percepción del protagonista dentro del nivel diegético, entonces podemos observar que el contenido sobrenatural de *El despertar de los dioses* vulnera el nivel de realidad: "Muchos años atrás fuimos por ti: no lo recuerdas. Debíamos traerte aquí, donde te quedarías para siempre. Pero descubrimos que jamás te adaptarías. Y te dejamos allá. Nuestros conocimientos han avanzado y ahora podemos tenerte aquí. Sólo que el momento definitivo aún no se presenta. Y serás otro".[80] La trama realista adquiere características inexplicables cuando el narrador relata que el desdoblamiento de Rafael Asunción Vizcaya ha durado doce días, en el primer viaje que emprendió, catorce días en el segundo viaje y nueve días en el último y malogrado viaje. El tiempo que ha transcurrido en el plano diegético queda fuera de la trama. El narrador describe las ocasiones en que el protagonista abre los ojos y se encuentra en el mismo lugar de la carretera donde había detenido su auto, de esta manera, cuando el narrador omite mediante elipsis lo ocurrido en el plano diegético, el viaje a Panamá se convierte en un enigma a resolver.

El segundo viaje a Panamá que realiza Rafael Asunción Vizcaya es similar en cuanto a la trayectoria que el personaje recorre hacia un lugar específico en el confín del universo, el narrador favorece la repetición del encuentro con otros seres no humanos: "Vio el perfil de un ser pequeño y extraño, los ojos y la cabeza desmesurados, que le ordenó acompañarle."[81] Los seres del espacio exterior continúan estudiándolo durante el viaje mental y/o astral:

> Estaba en una sala iluminada, la voz fría le pidió tenderse en una mesa que había en el centro. Calma le ordenaron. Entró el ser pequeño y extraño y le pidió que cerrara los ojos. Los mantuvo abiertos. Descubrió que estaba desnudo. Sintió un objeto helado entrar a la altura de su ombligo, hielo puro que penetraba hasta su columna vertebral. Nada de dolor, sólo el registro gélido. Cerró los ojos.

[80] *Ibid*., pp. 33- 34.
[81] *Ibid*., p. 46.

> Escuchó que una mujer hablaba en la lengua dulce, percutiva, metálica de unos balines, canicas o dados que rebotaban en el confín más inimaginable del universo.[82]

Es notable que durante los tres viajes mentales y/o astrales que el protagonista de *El vuelo* sufre —puesto que la disociación de identidad no ocurre bajo su voluntad, sino que es activada por la sensación de miedo que ha generado el estado de violencia que lo rodea, y por el efecto narcótico del brebaje que Andrea Barón secretamente le administra— aunado a ello, además establece un singular vínculo con entidades biológicas extraterrestres.

Antes de examinar la manera en que Rafael Asunción Vizcaya asimila, en su propia experiencia, la versión que el narrador hace de las profecías de Fátima, contenidas en *El despertar de los dioses* como otra de las temáticas que encierra el relato enmarcado, considero viable retomar el tema del viaje como búsqueda de sentido. En esta oportunidad desde la óptica del encuentro con el otro como conflicto identitario. No es casual que el período histórico en que se desarrolla *El vuelo*, al inicio de la década de los sesenta, esté marcado por la violencia extrema que continúa generalizándose en México y el mundo por el control del tráfico de drogas. A escala global, como lo menciona al inicio el narrador, el apogeo de la Guerra Fría divide al mundo en dos bandos heterogéneos y la conciencia de que la humanidad habita un sólo planeta queda subrayada por el lanzamiento del satélite Sputnik. La temática que aborda la crisis de identidad provocada bajo el peso del ambiente violento en los personajes también ha sido tratada en otras obras literarias, donde los contactos con entidades ajenas a la esfera humana evidencian la indiscutible crisis del sentido de nuestra existencia.

[82] *Ibid*., p. 47.

Así, por ejemplo, en la novela de ciencia ficción *Hacedor de estrellas,* de Olaf Stapledon, ―una obra eminentemente antibélica, publicada en 1937― el protagonista realiza un viaje intergaláctico mediante el desdoblamiento de la conciencia y genera, con su narración, una intrincada trayectoria por los planetas conocidos y fuera del sistema solar, hasta encontrarse con planetas habitados por seres apenas semejantes a la especie humana. En esta novela podemos encontrar una serie de cuestionamientos acerca de la idea de humanidad como un "nosotros", caracterizada por ser autodestructiva y encontrarse a sí misma desligada del resto del universo. El narrador entra en la mente de las criaturas con las que se encuentra en otros planetas a las que llama los Otros Hombres, y la presencia del narrador es percibida por las criaturas, en algunas ocasiones como "voces" que les producen visiones de otro mundo incomprensible desde su perspectiva; como un espíritu maligno o como un mensajero divino; o como una enfermedad que anuncia la locura.[83] Uno de los temas centrales en *Hacedor de estrellas* se basa en la fluctuación entre la búsqueda de trascendencia espiritual libre del control de las Iglesias y la lucha por la dominación ejercida desde grupos de poder económico y político. A grandes rasgos se trata de la búsqueda de una utopía basada en el recuerdo de una edad dorada opuesta a la decadencia. El viaje por los planetas se convierte en una búsqueda del contacto con la "experiencia absoluta del espíritu eterno."[84]

El encuentro con seres extraterrestres, ―que pone en duda la centralidad universal de la especie humana, la linealidad del tiempo, y la identidad del protagonista―, sucede también en *Matadero cinco o La cruzada de los niños*, novela de tono satírico de Kurt Vonnegut. En sus páginas encontramos que la percepción del tiempo de Billy Pilgrim se

[83] Olaf Stapledon, *Hacedor de estrellas*, Trad. Gregorio Lemos, Buenos Aires, Minotauro, 1965, pp. 32-42.
[84] *Ibid*., p. 224.

distorsiona; es un soldado norteamericano, sobreviviente del bombardeo ejecutado en 1945 por los aliados contra la ciudad alemana de Dresde, donde murieron cerca de ciento treinta mil personas. Billy Pilgrim experimenta saltos en el tiempo, es secuestrado por una nave espacial del planeta Tralfamadore, es asesinado en 1976 y después vuelve al momento del bombardeo cuando es un joven para, enseguida, regresar al tiempo en que ya es un hombre maduro y, para vergüenza de su familia, revela en unas cartas públicas sus experiencias con seres de otro planeta. En las cartas nos revela que para los habitantes del planeta Tralfamadore el tiempo no es lineal y, por lo tanto, desea compartir con el resto de la humanidad el conocimiento de que:

> Lo más importante que he aprendido en Trafalmadore es que cuando una persona muere, sólo muere *aparentemente*. *Continúa* estando viva en el pasado, y por lo tanto es muy estúpido que la gente llore en su funeral. Todos los momentos, el pasado, el presente y el futuro, siempre han existido y siempre existirán. Los tralfamadorianos pueden contemplar todos los momentos diferentes de la misma forma que usted, por ejemplo, puede observar cualquier trecho de las Montañas Rocosas. Se dan cuenta de la permanencia de todos los momentos, y pueden contemplar cualquiera de ellos que les interese.[85]

Es por ello que la trama de *Matadero cinco* o *La cruzada de los niños* se apega a la certeza de que todo ocurre al mismo tiempo. Lo cual compromete la idea de identidad que, como en el caso de la especie humana, precisa de un antes y un después que permita al sujeto generarse una historia propia que le indique cuál es su origen. El final de la novela sugiere que Billy Pilgrim pudo sufrir de estrés postraumático por la guerra, y que se manifiesta cuando las lecturas de ciertos libros, donde los temas son las naves de otros mundos y los viajes en el tiempo, fueron asimiladas por el personaje como realidad.

[85] Kurt Vonnegut, *Matadero cinco o La cruzada de los niños*, trad. Margarita García de Miró, versión electrónica, 2012, p. 23.

Por su parte, Sergio González Rodríguez considera que "Frente a lo abierto de la creación, todo aquello que rebasa la postura antropocéntrica muestra una exterioridad tan vastísima que sólo puede ser escrutada desde una filosofía de la vida, no del humanismo, mucho menos del hombre como tal."[86] Esta postura, donde lo humano deja de ser la medida de todas las cosas, y ante la posibilidad del viaje como encuentro con la alteridad, convierte la temática extraterrestre de la novela *El vuelo* en un cuestionamiento sobre el lugar que puede ocupar la humanidad en el universo. De manera semejante, al hacer un estudio de los relatos de viajes dentro de la literatura, Dominico Nucera destaca que "El mito de un mundo lejano —y por esto distinto y contrario al nuestro—, motivo y tema recurrente de una amplia parte de la literatura geográfica y de viajes, sirvió en distintas ocasiones para representar al otro en cuanto «diverso», definiéndolo ante todo por oposición respecto a un «nosotros»"[87].

En los viajes de Rafael Asunción Vizcaya el encuentro con seres de otros mundos lo coloca frente a una interrogante donde el "otro" es él mismo, puesto que al considerar que su origen está fuera de la Tierra, no se reconoce como parte de una especie humana que, desde la perspectiva de los seres del espacio exterior, lo mismo suscita:

> El heroísmo de algunos miserables contra el orden constituido. El fervor ante las imágenes religiosas y lo que llaman Dios. El ocio de los poetas, los acertijos del filósofo. El mismo entusiasmo que los lleva al atisbo admirativo ante las montañas, los mares, los bosques, se convierte en el escenario de la devastación voluntaria, de las explotaciones, las destrucciones, los incendios, la violencia y el exterminio de sus semejantes. Al final, las preguntas o los sentimientos que lastran su sendero al infinito.[88]

[86] González, *Teoría novelada de mí mismo* …, p. 76.
[87] Domenico Nucera, "Los viajes y la literatura", en Gnisci, Armando, *Introducción a la literatura comparada*, trad. Luigi Giuliani, Crítica, Barcelona, 2002, p. 255.
[88] González, *El vuelo*…, p. 36.

La observación de esas acciones parte de los "otros", quienes afirman no entenderlas. Ellos, al parecer, se encuentran en una situación ajena. Las visiones cobran un carácter vivencial desde la percepción del protagonista:

> Rafael asunción Vizcaya asistía, confuso, a la escenificación de aquellas palabras. Entendía su significado con la mente y, al mismo tiempo, veía encarnar imágenes vívidas, tan reales que le provocaban sobresaltos y escalofríos. Un hombre se mutilaba un tobillo y tomaba fotografías de tal acto como una forma de arte. Una pandilla de antropófagos devoraba un feto humano. Una mujer horadaba con clavos el cráneo de una púber muerta. Depredación en estado puro. Cuando la mujer calló, las imágenes desaparecieron en el aire, un gesto de prestidigitación siniestra. Una deidad jugaba a crear un mundo complejo, infinito, confuso, espléndido, atroz.[89]

La noción de identidad está sujeta a un proceso de identificación con las acciones dentro del límite de lo humano, pero más allá de ese límite se encuentra lo ajeno que nos obliga a voltear la mirada hacia las estrellas. En *El despertar de los dioses* se erige una frontera que ha rebasado Rafael Asunción Vizcaya, para mirarse a sí mismo, durante el relato del viaje fuera del mundo. Según Domenico Nucera "Nos reconocemos a nosotros mismos y nos vemos más claramente cuando nuestros confines ―que son los límites más allá de los cuales el objeto deja de ser lo que es y llega a ser otro― son cuestionados. Lo diverso es por definición lo que se encuentra más allá de las fronteras que delimitan la identidad."[90] Al rebasar la frontera, la búsqueda de la propia identidad se convierte en un intrincado laberinto del que forma parte el lenguaje mismo.

Durante el segundo viaje astral, como parte del contenido de *El despertar de los dioses*, es posible observar cómo se manifiesta la interpretación de las profecías de la Virgen de Fátima[91] en las visiones de Rafael Asunción Vizcaya:

---

[89] *Ibid*., p. 36.
[90] Nucera, "Los viajes y la literatura" …, p. 255.
[91] Dichas profecías pertenecen a la tradición católica y se refieren a los mensajes que recibieron tres niños en Portugal durante la aparición de la Virgen de Fátima en 1917. Por su forma, se ha interpretado que las

> Sin preámbulo alguno, fue testigo de conjuras que terminaron en crímenes. Un hombre vestido de blanco y casco esférico daba saltos cómicos en la superficie de la Luna. Un desfile de millones de personas que morían de hambre o eran víctimas de enfermedades inéditas. También atisbó fábricas de máquinas con pantallas que hablaban a las personas, y en ciudades ignotas, exterminios por rencores religiosos. Un muro de concreto y alambradas era destruido y su interior revelaba cientos de esqueletos humanos. Escuchó el canto de jóvenes que se congregaban en estadios con altares inmensos de luces multicolores. La atmósfera, las aguas y los bosques se ennegrecían y a cambio surgían selvas de armamentos.[92]

Como podemos observar los temas se refieren a la época actual pero vista desde el pasado como una proyección. Por la adjetivación negativa que emplea el narrador al describir estas escenas, notamos que la esperanza en las posibilidades de la tecnología se ha convertido en pesadilla. El mundo no es mejor y los seres del espacio exterior observan con cierta frialdad el futuro humano.

Esta concepción negativa del futuro se reafirma durante el tercer viaje astral, que también consume un tiempo indefinido, pero que en el mundo diegético dura nueve días, las visiones de Rafel Asunción Vizcaya se tornan en escenarios sangrientos:

> En una planicie desértica bajo vientos agudos y nubes largas, enfrentó una pirámide de cráneos humanos […] Vio rodar decapitados y cuerpos inertes por las escaleras ennegrecidas de un templo, o quizás un lupanar. En un sótano umbroso, un niño era sometido a una rutina por dos hombres desnudos: le golpeaban los nudillos de las manos con un madero hasta quebrarle los huesos. El niño estaba muerto.
>
> La voz de Lamberto repitió: lo que has atestiguado son mis recuerdos. Entonces presenció la tortura que los Doce Apóstoles consumaron en Lamberto: le mataron en el momento en que los esfínteres del torturado se rindieron.[93]

Al parecer, la descripción que hace el narrador desde la perspectiva del protagonista reúne en un mismo instante el pasado y el futuro, lo cual disloca la percepción del tiempo. Con esta visión del protagonista, el narrador evoca la parte de la historia donde había

---

profecías coinciden con varios hechos históricos, como la disolución de la URSS, o el atentado contra Juan Pablo II en 1981.

[92] González, *op., cit*., pp. 46-47.

[93] *Ibid*., pp. 106-107.

vinculado el oscuro origen de Lamberto con las torturas y asesinatos que sucedieron durante la guerra cristera. Este último viaje astral de Rafael Asunción Vizcaya termina cuando finalmente el narrador describe su periplo en Panamá y debe atestiguar la violencia de la que, sin saberlo aún, forma parte.

3.3 Sobre la incertidumbre

Por lo que se refiere a la correspondencia que establece el narrador de *El vuelo,* entre las situaciones de tiempo perdido y fragmentado que experimenta el protagonista, y la forma en que teje la trama con vacíos de información, encuentro que genera varias incógnitas. Ciertamente la novela como obra artística no precisa mantenerse apegada a un razonamiento lógico, puesto que establece sus propias reglas, ya que lo dicho hasta aquí supone que la historia contada corresponde a la peculiar cosmovisión del narrador. Es por ello, que la búsqueda de sentido suele encontrarse en dejar abiertas las modalidades de lectura. Respecto a las obras cuya forma mantiene un secreto abierto a múltiples interpretaciones, es decir, que alguno de los acontecimientos inexplicados por el narrador se convierte en una secuencia de fenómenos o situaciones inexplicables, considero que tal es el caso de la novela *El vuelo*, y el desarrollo del ritual esotérico[94] como hilo conductor que la atraviesa y que lleva hasta el asesinato de Andrea Barón. Una de las consecuencias de dicha trama es que la incertidumbre, como límite del conocimiento que genera una sensación de zozobra, queda ligada al sentido de la obra.

Ricardo Piglia menciona algunas obras como *El corazón de las tinieblas*, *El gran Gatsby, Pedro Páramo* y, principalmente *Los adioses*, de Onetti, en las que, según considera, el sentido de la obra queda ligado al secreto ―esclarecedor planteamiento que retomo para esta investigación―. Siguiendo su exposición, Piglia distingue varios

[94] Entre las características de lo esotérico, José Ricardo Chaves Pacheco menciona cuatro rasgos básicos que considero parte de la cosmovisión del narrador de *El vuelo*: a) correspondencias de elementos que pertenecen a órdenes distintos, b) concepción de la naturaleza como organismo viviente, c) para el conocimiento del yo, es evidente el predominio de la imaginación y la intuición, "d) la vivencia esotérica supone una experiencia de transmutación, en claro sentido alquímico de una metamorfosis interna del sujeto." José Ricardo Chaves Pacheco, "El estudio académico de lo esotérico", en *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña plus*, Universidad de Costa Rica, Vol. 7, Núm. 2, mayo-noviembre, 2015. pp. 120- 127.

elementos a descifrar: “En cuanto al secreto, se trata también de un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien tiene y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien. Entonces, el texto gira en el vacío de eso que no está dicho.”[95] Añade que, junto a trabajos como los de Joyce, Kafka y Proust, existe una renovación de la literatura marcada por la crisis del narrador omnisciente. Se trata de “un narrador que vacila, que no sabe, que narra un acontecimiento que no termina de entender y que va construyendo un universo narrativo que él mismo, en cierto sentido, también trata de descifrar.”[96]

Ejemplo de ello es el caso de Marlow como narrador en *El corazón de las tinieblas*, quien relata el proceso de desentrañar la devastadora presencia de los colonizadores blancos, quienes han decidido sustraer las riquezas de la selva, y notamos que la información recibida sobre Kurtz está condicionada por la perspectiva de otros personajes, entonces, el encuentro de los dos personajes no llega a la revelación del secreto que posee Kurtz. Piglia manifiesta que “en el final de la novela de Conrad, en verdad lo único que le dice Kurtz a Marlow cuando por fin lo encuentra es esa frase extraordinaria que no devela nada «el horror, el horror». ¿Qué es lo que le pasó a este hombre culto, especie de filósofo kantiano, que se fue a África y terminó convertido en un déspota esclavista?”[97]. Por su parte, Luz Aurora Pimentel, al analizar las características de la perspectiva del narrador, recurre a *El corazón de las tinieblas* para describir el funcionamiento de la focalización externa. Sobre el tema refiere que “Debido a las limitaciones cognitivas del narrador, nunca sabemos bien a bien qué hace Kurtz ni por qué lo hace. La vida del otro sólo puede ser

[95] Ricardo Piglia, “Secreto y narración. Tesis sobre la *Nouvelle*”, en Becerra, Eduardo (Ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Colección Voces, Madrid, Páginas de espuma, 2006, p. 190.
[96] *Ibid.,* p. 193-194.
[97] *Ibid.,* p. 194.

"reconstruida" desde el exterior, ensamblando con gran dificultad las escasas piezas de información que, en una labor que se antoja casi arqueológica, Marlow va rescatando aquí y allá, para inferir de ellas esa vida."[98]

En *El vuelo* el narrador plantea con indicios poco claros la relación que existe entre Andrea Barón y Refugio, lo que infiero es que de alguna manera el narrador las vincula como complementos, en una especie de desdoblamiento, esto conlleva mantener oculto el conocimiento para lograrlo. Con el fin de abordar esa condición de secrecía recordemos que la presencia de la curanderas, brujas y chamanas, es decir, las mujeres que poseen el conocimiento para sanar o provocar estados alterados de conciencia, o influir sobre fenómenos climáticos, ha sido venerada, temida, perseguida y asesinada. Muchas veces el conocimiento de estas mujeres ha debido ser cifrado, ocultado o negado, pues la abierta oposición a un sistema opresivo sigue terminando en las hogueras. O la imagen de la bruja ha sido utilizada como pretexto de quienes ostentan el poder político en contubernio con la iglesia, para reprimir a las comunidades que han sobrevivido en territorios donde se encuentran recursos naturales que las empresas les arrebatan.[99] Desde los códices aztecas, hasta la época actual podemos encontrar historias de cómo el conocimiento de las curanderas, brujas o chamanas se ha convertido en una cuestión política, es decir, que influye al interior de comunidades enteras. Así, por ejemplo, el relato del éxodo que Malinalxóchitl emprende desde Aztlán junto con sacerdotes, y guerreros con el fin de encontrar el lugar donde fundarán Tenochtitlan. Pero las artes como hechicera de esta hermana de Huitzilopochtli la llevan a ser inculpada y, mientras se encuentra dormida, es

[98] Pimentel, *El relato en perspectiva* …, p. 102.
[99] Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, Madrid, Traficantes de sueños, 2004, pp. 91- 113.

abandonada junto a sus allegados en un paraje donde funda Malinalco.[100] En la época actual, las tiemperas o "especialistas del tiempo", como también es descrita Refugio en *El vuelo*, deben haber pasado por alguna prueba para adquirir sus dones (enfermedad, sobrevivir al golpe de un relámpago, revelación onírica). Estas iniciadas, además de tener la capacidad de curar, utilizan los sueños como medio de contacto con los seres sobrenaturales.[101] Dicho contacto se asemeja a las artes que dominan las chamanas cuando logran separar el espíritu del cuerpo, en un acto de desdoblamiento. El sueño se convierte entonces en otra dimensión o en otro espacio.

Cuando el narrador de *El vuelo* habla de Refugio, podemos intuir que, lo que he llamado la historia oculta o historia paralela, estará condicionada por lo secreto: "Se decía que doña Refugio era bruja, intérprete de sueños, curandera. Y dialogaba con las nubes, la lluvia, los volcanes. Les llamaban tiemperos a quienes hacían aquello. También se rumoraba que sabía inducir la muerte sutil mediante polvos y brebajes que minaban la salud, el juicio de las víctimas del hechizo."[102]

He mencionado la hipótesis de que, al disminuir el grado de focalización en los personajes, el narrador establece una jerarquización. Según esta idea, la mente a la que no puede acceder es la de la bruja Refugio, pues al elegir la focalización externa no nos describe sus pensamientos ni sus sensaciones. La posesión de un conocimiento excepcional sería entonces lo que coloca a Refugio en un rango mayor, en comparación con los otros personajes. Enseguida, en un nivel más abajo de esta estructura se encuentran Andrea

[100] Michel Graulich, "Las brujas de las peregrinaciones aztecas", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, núm. 22, 1992, pp. 87- 97.
[101] Mariana Xochiquétzal Rivera García, *Sueños de mayo. La etnoficción como metodología para entender el fenómeno onírico entre los tiemperos de San Pedro Nexapa en el Estado de México*, tesis de maestría, Ecuador, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2012, pp. 22- 26.
[102] González*, El vuelo …*, p. 62.

Barón y el Señor, en ambos podemos encontrar una representación del mundo cercana a lo sobrenatural. Esta representación del mundo la desarrolla el narrador cuando focaliza la visión de Andrea Barón en varias situaciones. Por ejemplo, la ocasión en que, Andrea Barón se encuentra en casa de Rafael Asunción Vizcaya y detiene su atención en una revista donde lee, a manera de premonición, la nota sobre el asesinato de una mujer, su percepción del tiempo parece congelarse cuando:

> Un tajo se abrió a sus pies. Caminaba o ¿levitaba? por un pasillo. La luz se colaba por las ventanas de cuartos perpendiculares cuyas puertas se mantenían abiertas. Contempló una pared frente a ella: amarilla, solar. […] Advirtió que ella era un desprendimiento de sí misma en un cuadro que debía estar colgado en aquel muro que apreciaba al frente. Ella sin alegorías, sin ropas, sin aureola, sin marco, sin voz, sin ojos que la mirasen. Una sombra clara y vagabunda que se veía verse fuera de su cuerpo. Una anterioridad, Lo perdido que vuelve sólo para demostrar su no presencia antes de ser concebido. La muerte y el desorden. Polvo, herrumbre, musgo, putrefacción. ¿De dónde venía aquello? En sus muslos corrió un hilillo de sangre menstrual, intempestiva pero cálida. Ascendió en su garganta un ahogo de horror.[103]

Esta escena, que describe la premonición del asesinato de Andrea Barón nos permite conocer parte de su visión, pero también la manera con que el narrador utiliza elementos simbólicos (la sangre como vehículo del alma, el espejo asociado a la luna como reflejo del sol y la repetición de los ciclos menstruales, la ambivalencia del sol como destructor y generador de vida, resurrección e inmortalidad)[104] para describir la descomposición del cuerpo, ―el tiempo pierde su incierta linealidad, tal como si Andrea Barón ya lo hubiera advertido en varias ocasiones― y cómo se reintegra a la tierra en un proceso cíclico incesante.

También en la visión del Señor podemos encontrar una representación sobrenatural del mundo; un momento que contrasta su tranquilidad interior con el reciente asesinato de

[103] *Ibid*., pp. 70-71.
[104] Jean Chevalier, y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986.

Lamberto, el Profeta, a manos de los dos asesinos llamados Los Doce Apóstoles, ocurre cuando el narrador focaliza el relato desde la perspectiva de este personaje:

> El Señor alzó la vista y contempló la cordillera que rodeaba la ciudad. Vislumbró más: llegó a una sierra de altos peñascos, un territorio desértico y lejano. Allá, un águila sobrevolaba cúspides y barrancas, su sombra se desplazaba en la tierra, trémula, ominosa. El Señor quiso de pronto que el águila desapareciera del cielo, sin violencia ni estrépito, una simple desaparición más rápida y eficaz que decir estás, ya no estás, y que sólo quedase su sombra vagabunda y terrible sobre los peñascos.[105]

La estrategia narrativa, donde la perspectiva del narrador se ve limitada cuando focaliza el relato en las percepciones de Rafael Asunción Vizcaya, también limita lo que el lector sabe de la historia, por lo tanto, el suspenso aumenta. La falta de información nos transmite la sensación de inseguridad del protagonista cuando regresa de su viaje mental y/o astral ―al mismo tiempo su viaje a Panamá― y el plano realista comienza a contaminarse por la sensación de ser dos personas, pero es incapaz de percibir el ritual que Andrea Barón realiza desde tiempo atrás:

> Caminó a la cocina. Vio dos novedades en un estante: la semilla de una planta que germinaba en un vaso de agua y un lazo enrollado. Andrea había puesto allí ambas cosas. Abrió el grifo para servirse agua y notó que el fregadero estaba sucio. Debió preparar bisteces, pensó. Lavó los restos sanguinolentos y se dispuso a leer. Abrió y cerró los grifos de nuevo. Sintió vibrar algo en el aire, ahora a un lado de sus párpados. Alzó los hombros, se sentó a leer.[106]

Queda claro que él no pertenece al grupo que ostenta el saber, a causa de que no es capaz de reconocer el roce del misterio.

Aunado a ello, la incertidumbre que permanece en la novela es acentuada por las consultas de Rafael Asunción Vizcaya con Refugio. Ella, en su papel de oráculo, también actúa como el vehículo de la cosmovisión del narrador, puesto que es capaz de aludir con

[105] González, *op., cit*., pp. 75-76.
[106] *Ibid*., p. 42.

palabras lo que no se puede nombrar, es decir, la ausencia de lo sagrado en el mundo realista de Rafael Asunción Vizcaya. La intriga se mantiene cuando el narrador deja en suspenso otro hilo de la narración al relatar que Refugio no recibe ningún pago por sus consultas:

> Andrea Barón confesaría que había aprendido a leer los sueños gracias a doña Refugio, pero se reservó contarle que ella le había hablado por vez primera a la anciana de los mensajes a las personas queridas mediante el pensamiento. La gente visitaba a doña Refugio en busca de consuelo, remedios, infusiones y nadie sabía de qué subsistía, porque siempre se negaba a recibir pago alguno.[107]

En retrospectiva, los indicios de la historia oculta, que avanza paralela al mundo de la delincuencia, han estado cifrados por dos estrategias del narrador: la presencia de una anciana que aparece de manera anónima y la focalización en el pensamiento de Andrea Barón. Una de las primeras situaciones donde lo anómalo se manifiesta, ocurre cuando el Capitán recluta a Rafael Asunción Vizcaya para la banda de Lamberto y los Doce Apóstoles. Entonces, la mujer con quien iba a casarse cuando lo reclutan, es obligada a abandonar la ciudad, no sabemos por qué, lo único que el narrador revela, mediante una elipsis, es una impresión posterior de la mujer cuando se aleja de la ciudad:

> A muchos kilómetros de allí, en el gabinete de un vagón de tren, la exnovia miraba la campiña en silencio, al aproximarse a una estación, observó a una anciana en ropa de otra época que la miró atenta de pie en el andén. Bajó la vista y observó el brillo del charol en sus zapatos nuevos de tacón. Los columbró distantes, sobre el mismo andén, solitarios, neutros. Su mano acogió la frialdad brillante de sus puntas. El tren reanudó su marcha, la anciana lo vio alejarse, la arenilla alrededor en giros espirales.[108]

De manera semejante al tratamiento con que el narrador ha elaborado su historia, en otro momento clave entreteje la premonición del futuro violento en México, junto con su

[107] *Ibid*., p. 60.
[108] *Ibid*., pp. 17-18.

posición política respecto al comercio de cocaína. Esto lo podemos apreciar cuando Rafael Asunción Vizcaya escucha que Andrea Barón habla en sueños:

> Era una voz de pitonisa, monocorde. Más aún, parecía el relato claro de una víctima de hipnosis: es un carnaval de muertos, dijo la muchacha. Lamberto encabeza el desfile, que apenas comienza, La tierra de las ambiciones está abonada por los muertos, y pronto una substancia en la que se entremezcla el poder y el egoísmo corroerá cada rincón de la ciudad. Y así avanzará a todas las ciudades. Un imperio criminal bajo un manto respetable, debajo del manto habrá un osario.[109]

En resumen, la voz narrativa evidencia el conocimiento de otra realidad que comparten Andrea Barón y Refugio. Al parecer, esa realidad permanecerá oculta a quienes no pertenecen al grupo de iniciados, y se desvela ante quienes saben leer el doble sentido del texto, como el doble sentido de la existencia, lo que no logra Rafael Asunción Vizcaya. Uno de los momentos que conducen a replantear la lectura de la novela es cuando el protagonista acude a Refugio en una segunda y última visita. El narrador ha mantenido el suspenso hasta este instante de la revelación:

> De su delantal extrajo una bolsita y dejó caer una hilera fosforescente de cristales de cocaína, que ordenó al muchacho aspirar, le extendía un canuto. Éste se negó.
> —Tienes que hacerlo, es el contraveneno para las desdichas que has ocasionado por esparcir su magia.
> Por primera vez en su vida, Rafael Asunción Vizcaya aspiró una dosis de Erythroxylum Coca, $C_{17}H_{21}NO_4$. Benzoilmetilecgonina, ester de ecgonina, una base aminoalcohólica y ácido benzoico. Comprendió el placer de los adictos.
> Las palabras de la bruja se adhirieron a la música de lo que llamó "polvo de ángel", "nieve". Su vuelo vertiginoso que dejaba atrás el peso del mundo:
> —Para que huya lejos un asesino, que ande nomás ahí cerca de tu casa, se debe acostar al cadáver sobre un lazo…
> Preguntó:
> —¿Cómo es eso? No entiendo.
> —No digas cómo es eso, sino que *así* es eso y así será.
> El muchacho aspiró otra pizca de cocaína y repitió en voz alta:
> —Para que huya lejos un asesino, que ande nomás ahí cerca de tu casa, se debe acostar al cadáver sobre un lazo, ¿Acostar al cadáver? ¿Qué cadáver? ¿Cuál asesino?[110]

[109] *Ibid*., p. 78.
[110] *Ibid*., p. 143.

La voz narrativa, recurriendo a las anacronías, describe cómo Refugio actúa a manera de médium entre las palabras de Andrea Barón ya muerta y el protagonista, que debe recordar todas sus acciones. El efecto de la revelación se expande cuando, en ese momento, Rafael Asunción Vizcaya descubre que la pérdida de memoria durante sus viajes ha sido parte de un embrujo que Andrea Barón y Refugio han realizado durante mucho tiempo, diluyendo un brebaje en el café que le preparaba cada día. Pero veremos que el significado de la historia oculta continúa abierto.

Una elipsis se abre entre el clímax de la historia y el desenlace, es el momento en que Rafael Asunción Vizcaya regresa a la escena del crimen. El narrador coloca indicios que en gran medida generan una oposición entre las acciones de los personajes y la manera en que es narrada la historia:

> El cuerpo de Andrea Barón estaba en el piso. La sangre se había acomodado en un semicírculo alrededor sus piernas. Los zapatos finos recién estrenados le daban una compostura ya innecesaria. Los enseres domésticos y los frascos rotos contradecían la pulcritud de su vestido hasta el último momento, la sonrisa en su rostro, los brazos lánguidos que construían un cuadro de placidez en la muerte que los agentes policiacos y los gacetilleros de nota roja se apresurarían a realzar con sus admoniciones morbosas.[111]

En esta escena se entremezclan tres perspectivas, la del narrador que, mediante la función testimonial, inserta comentarios en su narración que denotan el efecto de desconcierto que provoca el asesinato de Andrea Barón; la de Rafael Asunción Vizcaya cuando regresa a su casa, tras recibir la revelación en voz de Refugio; y la de los reporteros de nota roja que difunden la noticia con esa imagen. El extraño ritual se cumple cuando la voz narrativa describe en retrospectiva el instante del asesinato desde la perspectiva de Rafael Asunción Vizcaya:

[111] *Ibid*., p. 153- 154.

> Al verse herida, ella murmuró: "suave, un guante". No supo que significaba aquello. Se vio atestiguar la caída de Andrea Barón, que arrojó bajo su cuerpo un lazo que se liberó en su espalda, y atisbó la mirada brillante y amorosa, tras los párpados ya débiles, que grababa su rostro. La escuchó susurrar todo aquello que, en la casa de doña Refugio, había vuelto a su memoria. Arrojó el cuchillo sobre el lavabo y se lavó las manos, que dejó secar al aire mientras contemplaba el rostro amado de la muchacha. De inmediato, acudieron las palabras de la bruja: "Para que huya lejos un asesino, que ande nomás ahí cerca de tu casa, se debe acostar el cadáver sobre un lazo".[112]

Como mencioné en el apartado sobre la metalepsis narrativa, el narrador entra a su propia historia, es el periodista Sanvicente de Paula, quién publicó la noticia y prometió investigar este asesinato al que llamó el caso de "la bella durmiente", pero la amenaza de muerte que recibió del Señor lo impidió. Consuma su relato con un final abierto marcado por la incertidumbre y el paso del tiempo:

> Nadie supo a dónde fue doña Refugio con su perro. Las versiones de los vecinos se adhirieron a las leyendas del antiguo barrio. La bruja tenía una edad centenaria. Algunos decían que había regresado a su oficio de tiempera en las faldas de los volcanes. Otros hablaban de su estancia en Tlaya, o en el Nevado, y los menos crédulos de su bujería contaban que en realidad la mujer había muerto en un asilo de indigentes al sur de la capital. Lo cierto es que nadie volvió a saber de ella jamás.[113]

[112] *Ibid*., p. 154.
[113] *Ibid*., p. 157.

3.4 La forma repetitiva y el tema del doble

Dos estrategias narrativas que distinguen la trama de la novela *El vuelo* son la metalepsis narrativa y lo que he llamado la forma repetitiva. La combinación de ambas estrategias produce un efecto de sentido cargado de cierta ironía[114] que apunta contra la noción misma del narrador como posible demiurgo o creador de un mundo diegético. Como una muestra del tono irónico que aparece a lo largo de la novela, está la manera con que el narrador adjetiva la actividad del periodista Sanvicente de Paula: "Siempre quiso ser escritor y ahora podía dedicarse a este deseo. Intentó escribir artículos costumbristas y difundirlos en publicaciones de prestigio. Ninguna de éstas le aceptó sus artículos, escasos de orden, difusos en el tema y torpes en el desenlace"[115]. Aunado a ello, considero que una de las posibles consecuencias que podría derivarse de la metalepsis narrativa es que, además de ser consecuente con la disociación de identidad que caracteriza la historia de Rafael Asunción Vizcaya en *El vuelo*, especialmente se enfoca en la doble figura del narrador como sujeto y objeto de su relato. Es por ello que la forma repetitiva privilegia la presencia de la voz narrativa sobre su discurso, pues al repetir ciertos pasajes o frases, esta característica autoconsciente convierte la obra de ficción en un proceso de creación inacabado, es decir, que provoca la acción circular dentro del mundo diegético; y simultáneamente, la metalepsis narrativa como desdoblamiento ―procedimiento mediante el cual el narrador heterodiegético de *El vuelo* está fuera de su historia, pero también dentro, como Sanvicente de Paula―, plantea que la identidad del narrador no es algo inmutable sino en constante proceso de regeneración. Como menciona Lorena Ventura

[114] Beristáin define la ironía como una figura retórica que opone, con la intención de burlarse, el significado a la forma de las frases. También, en su pretensión crítica, la ironía encierra un doble significado que pretende descalificar, de manera simulada, al objeto de su acción. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 8ª ed., 1998, pp. 277- 283.
[115] González, *op*., cit., pp. 133-134

Ramos en el capítulo sobre "La metalepsis en la narrativa hispanoamericana", la ironía romántica, como consecuencia de la metalepsis narrativa se caracteriza por ser un devenir dinámico:

> Un principio de composición que afecta el sentido global del discurso, que externamente se concreta con la interrupción de la ilusión narrativa, mientras que internamente obedece a un sentimiento de libertad, a una aspiración de trascendencia de todo significado estable o finito. La metalepsis aparece aquí en su modalidad *crítica*, junto a estrategias como el fragmento, el aforismo, la ironía de acontecimientos, la *mise en abysme* o la combinación de géneros literarios.[116]

El efecto de sentido que produce la forma repetitiva en *El vuelo,* y que coloca la presencia del narrador por encima de su discurso, se advierte como algo inacabado, como una ironía, la cual se manifiesta por medio de una falsa solemnidad a lo largo de toda la novela, que no llega a ser humorística, porque no provoca risa, como la sátira, sino que se manifiesta como una autocrítica mordaz. Para ilustrar la idea de la forma repetitiva me referiré a tres fragmentos de la novela: El primero ocurre cuando el Capitán traiciona a Lamberto y provoca su asesinato, el segundo es el momento cuando se conocen Andrea Barón y Rafael Asunción Vizcaya, el tercer fragmento se trata del uso de la frase hermética "lo de arriba es como lo de abajo". Por supuesto, hay muchos más ejemplos de repetición dentro de la trama que le dan un ambiente de extrañamiento a la novela, pues cuando la repetición aparece modifica el sentido.

Cuando el narrador describe los pensamientos del Capitán mediante focalización interna, como un intrincado recorrido mental por las calles de la ciudad, descubrimos que al final ha decidido traicionar a Lamberto mediante una llamada telefónica al Señor. El trayecto inicia en el momento en que está a punto de partir:

---

[116] Ventura Ramos, *Metaléptica. Lógica y sentido en la ficción …,* p. 102.

> Al día siguiente, el Capitán comió solo en el restaurante Sobia. Ni la sopa de cola de res, ni el filete mignon, ni el vino de burdeos, ni el postre de leche le aclararon la mente. Las dos copas de calvados que tomó le hundieron aún más en la incertidumbre. Por último encendió un habano, y sólo consiguió marearse por primera vez en su vida. Despachó de mal humor a los cancioneros. Pidió un antiácido y se sintió mejor. Cogió su pluma y sobre una servilleta trazó diversos garabatos, hasta que descubrió que en realidad su mente planeaba un recorrido que cruzaba la avenida de Septiembre, cerca de las camiserías españolas. Se detenía ante las puertas giratorias del Centro Mercantil. Desandaba una calle y volvía a la terminal de los tranvías de Palma. Abordaba un tranvía y descendía en el crucero de Victoria y Moya, nueve calles arriba, cerca de la Central Telefónica y su edificio art decó. Allí se enredaban los trazos.[117]

Más adelante, cuando se ha difundido la noticia sobre un asesinato y robo de cocaína ocurrido en Panamá, el Capitán interroga a Rafel Asunción Vizcaya, pero éste niega saber algo, y la venganza de los socios recae sobre el Capitán. El narrador describe su asesinato mediante la repetición del recorrido anterior por las calles de la ciudad, pero en sentido contrario y a la misma hora. Aquí citaré solamente la parte en que la trama da el giro hacia ese momento:

> Allí se enredaban los trazos. La pluma del Capitán marcó una equis gruesa en ese punto de su mapa. Pidió la cuenta y salió del restaurante hacia las seis de la tarde. Un vendedor de billetes de lotería le atajó: hoy es su día, le dijo, mientras agitaba la planilla de papel ante sus ojos. Un número impar. "Hoy es mi día", repitió en voz alta el capitán, como si hubiese recibido un mandato divino. En ese momento le dispararon dos tiros: uno en el pecho, otro en la cabeza.[118]

Este fragmento puede ser interpretado de diferentes maneras, es una ironía trágica que funciona a manera de espejo aludiendo a la idea del desdoblamiento, también es una repetición en la secuencia de acciones que juega con el tiempo y, además, acentúa la función de control que ejerce el narrador sobre su relato.

El segundo caso de la forma repetitiva que llama la atención es el grupo de fragmentos donde el narrador describe, en cuatro ocasiones, el momento cuando se conocen

[117] González, *op., cit.*, pp. 68-69.
[118] *Ibid*., p. 90.

Andrea Barón y el protagonista. Es notoria la influencia del estilo cinematográfico, ya que cada escena va ampliando la información y es contada desde diferentes perspectivas. En la primera ocasión Rafael Asunción Vizcaya se encuentra en su viaje astral y ante la amenaza de los seres del espacio exterior, rememora el encuentro cuando la siguió por las calles del Centro Histórico:

> Andrea salió y caminó hacia la Plaza Mayor; se detenía en algunos escaparates y el viento desafiaba su falda, incluso el control de su mano diestra […] El muchacho la atisbaba desde un pasillo: simulaba interesarse en las corbatas de una vitrina. […] Andrea Barón se despidió de la vendedora y de pronto se detuvo, indecisa: su perfil recayó en un rayo de sol tardío que entraba por un escaparate. En ese instante supo que ya la conocía. Pero ignoraba que Andrea Barón le había visto antes de que él se percatara de su presencia en el pasaje: el paseo había sido la obra teatral de una muchacha para un solo espectador.[119]

El siguiente fragmento se presenta cuando el protagonista regresa a Panamá y es atrapado por los socios a los que robó la cocaína, éstos los torturan mediante el simulacro de asesinarlo, pero lo ridiculizan con la información de que Andrea Barón tiene una relación íntima con el Señor, y lo dejan ir:

> En el cuarto del Hotel Prince, acostado en la cama, evocó la avenida Septiembre y los pasos de Andrea Barón hacia la Plaza Mayor: se detenía en algunos escaparates y el viento desafiaba su falda; la mano gatuna fue incapaz en algún momento de detener el vuelo de la tela indiscreta sobre sus altos muslos y su prenda interior. Un tobillo jugueteaba con el alto tacón de su zapato izquierdo. Andrea Barón sonreía, reiniciaba su paseo. Sonreía siempre. Para siempre.[120]

La tercera repetición la refiere el protagonista cuando regresa a México y se reencuentra con Andrea Barón, en su diálogo es posible notar que el protagonista ya se encuentra aislado de su entorno, ella no parece compartir ese recuerdo y él es incapaz de pedir ayuda o aclarar lo eventos que lo arrastran:

[119] *Ibid*., p. 54.
[120] *Ibid*., p. 122.

> —Una de estas noches soñé contigo. Ibas por la calle. Yo te seguía sin que lo supieras. Había viento, y el viento comenzaba a levantar las faldas, a llevarse los sombreros. Era gracioso. De pronto, la fuerza del viento aumentaba hasta convertirse en un torbellino que se llevaba consigo los autos y las personas. El sueño se volvió pesadilla. El torbellino te levantó a ti y corrí: quise detenerte pero volaste por los aires mientras yo permanecía en la calle, como si estuviera anclado allí… [121]

Hacia el final de la novela, la escena del encuentro entre Andrea Barón y Rafael Asunción Vizcaya es enunciada a manera de sentencia cumplida en voz de Refugio quien, rejuvenecida en el momento de la revelación que transfiere al protagonista, actúa como una especie de médium:

> — … Mi cuerpo en tu pecho, tu cuerpo sobre mi vientre, sería una escena que vi tantas veces en mis sueños que al realizarla cobraba un peso que me trastornaba hasta las ganas de hacerte daño, de matarte y devorar tus dudas, tu lejanía. Te veía dormir sólo para imaginarte como un cadáver. La vez que fijaste tu mirada en mí, en la calle en la que el viento dibujaba mi cuerpo bajo el vestido, fue algo que preparé para ti, que suponías era un simple accidente en tu vida.[122]

Lo que se desprende de la situación es que el asesinato de Andrea había sido borrado de la mente de Rafael Asunción Vizcaya y Refugio le proporciona los medios para recuperar los recuerdos de ese trágico instante, además de sus crímenes en Panamá. Pero también aparece la duda sobre la identidad de ambas mujeres.

El tercer ejemplo de la forma repetitiva como estrategia que utiliza el narrador es una frase conocida por los herméticos[123] como el principio de correspondencia "Como arriba es abajo, como abajo es arriba", que aparece en la novela en dos momentos, el

---

[121] *Ibid*., p. 127.
[122] *Ibid*., p. 148.
[123] La historiadora Frances A. Yates menciona que, durante el Renacimiento, la tradición vincula un largo proceso de recuperación de antiguos textos griegos con la figura de Hermes Trismegisto. En los tratados herméticos se encuentra una búsqueda de conocimiento e interpretación del mundo a través de "la intuición, el misticismo y la magia […] La filosofía debía ser usada no como ejercicio dialéctico, sino como un camino para conseguir de una forma intuitiva el conocimiento de lo divino y del significado del mundo, en pocas palabras, como una gnosis para la cual era necesario prepararse a través de una disciplina ascética y de un comportamiento religioso". Frances A. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, trad. Domènec Bergadà, Barcelona, Ariel Filosofía, 1994, pp. 18 -19.

contexto de cada fragmento es diferente, pero ambos aluden a la posibilidad del desdoblamiento y el tema del doble. Cuando el narrador describe el momento de la tortura y asesinato de Lamberto, "el Profeta", a manos de los dos asesinos llamados Los Doce Apóstoles, sin diferenciar sus respectivas identidades, hace un recuento del pasado cuando, por azar, uno encuentra al otro agonizando tras ser acuchillado:

> Se desangraba cuando le descubrió quien, a partir de entonces, sería su hermano y protector. En un oficio en el que se muere y se mata todos los días, salvarle la vida a otro es signo de bienaventuranza. Pero encontrar a su doble en el mundo y hacerle renacer cuando ya abandona la vida, otorga un don especial a ambos. Une lo más alto con lo más bajo […] Estaban convencidos que si se mantenían juntos serían invulnerables. La hermandad del uno.[124]

Considero que además de la eficacia de la forma repetitiva para desencadenar emociones, los tres ejemplos seleccionados entrañan en su aplicación el tema del doble. En el conjunto de lo que llamo historia oculta, el caso más claro es el proceso de identidad escindida que sufre Rafael Asunción Vizcaya durante sus viajes a Panamá. Esa escisión se asemeja a la manera fragmentaria con que el narrador construye el tiempo y el espacio. Como hemos visto con los ejemplos de repetición, la posibilidad de que otra dimensión coexista con la historia principal está relacionada con el tema del doble como complemento, pero también como conflicto.

Al analizar la frase hermética que se repite en el texto y describe el vínculo entre dos mundos, es factible afirmar que en la novela *El vuelo*, las dos identidades del protagonista responden a la visión del narrador como miembro de una secta cristiana, tal como lo evidencia cuando describe a Sanvicente de Paula. La cuestión sobre la cosmovisión de la secta a la que pertenece y el tipo de culto que sigue, quizá puede

[124] González, *op., cit*., p. 74.

plantearse acudiendo a los indicios que se encuentran en *El despertar de los dioses.* Cuando, en su primer viaje por el universo, Rafael Asunción Vizcaya se encuentra consigo mismo, el narrador lo describe como un niño en brazos del ser al que simplemente se le conoce como Ella y el niño narra un revelador incidente de la infancia de Rafael Asunción Vizcaya:

> Una voz entre los muertos me ordena volver a la recámara. Sigue la luz en la ventana. Me deslumbro. ¿Qué es eso? ¿Un muerto? No: es otro niño, me dice que vaya con él. Me siento flotar. Vuelo. La luz me deslumbra y la voz de entre los muertos repite algo que nunca he oído: lo alto está en lo bajo. Lo bajo está en lo alto. La luz me ciega y la voz me pide olvidar esta noche. Le obedezco. ¿Ahora te acuerdas?[125]

En el cuento "Los teólogos" de *El Aleph*, Borges menciona algunas claves que pueden iluminar nuestra lectura de *El vuelo*:

> En los libros herméticos está escrito que lo que hay abajo es igual a lo que hay arriba, y lo que hay arriba, igual a lo que hay abajo; en el Zohar, que el mundo inferior es reflejo del superior. Los histriones fundaron su doctrina sobre una perversión de esa idea. Invocaron a Mateo 6:12 ("perdónanos nuestras deudas, como nosotros perdonamos a nuestros deudores") y 11:12 ("el reino de los cielos padece fuerza") para demostrar que la tierra influye en el cielo, y a I Corintios 13:12 ("vemos ahora por espejo, en oscuridad") para demostrar que todo lo que vemos es falso. Quizá contaminados por los monótonos, imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo. También imaginaron que nuestros actos proyectan un efecto invertido, de suerte que si velamos, el otro duerme, si fornicamos, el otro es casto, si robamos, el otro es generoso. Muertos nos uniremos a él y seremos él.[126]

En cuanto a la percepción de la realidad como apariencia, que refiere este fragmento, y que la posibilidad de conocer el mundo está limitada por nuestras facultades, también es palpable la dicotomía que presenta el narrador de *El vuelo* respecto a las acciones violentas de Rafael Asunción Vizcaya en su riesgoso tráfico de cocaína por Panamá. El desdoblamiento que sufre en sus viajes representa esa bifurcación del universo.

---

[125] *Ibid*., p. 38.

[126] Jorge Luis Borges, *Obras completas 1923 -1972*, Buenos Aires, Emecé editores, 1974, p. 553.

Por la forma en que el narrador construye su relato encuentro que trata de asemejarse a los textos herméticos dentro de los cuales existe una apariencia a descifrar.

La edición de Gershom Sholem de *Zohar, El Libro del Esplendor* contiene la advertencia que distingue a los textos herméticos:

> Desdichados los pecadores que miran a la Torah como simples cuentos acerca de las cosas del mundo, y sólo ven así las vestiduras externas. Pero los justos, cuya mirada penetra hasta la Torah misma, dichosos sean. Y tal como el vino debe conservarse en un odre, así la Torah debe estar contenida en una vestidura exterior. La vestidura está hecha de los cuentos e historias; pero nosotros, debemos penetrar más allá.[127]

El Kybalión, un libro ocultista, expone que entre los Siete Principios Herméticos se encuentra el Principio de correspondencia:

> «Como arriba es abajo; como abajo es arriba», la comprensión de este principio da una clave para resolver muchos de los más obscuros problemas y paradojas de los misteriosos secretos de la Naturaleza. Hay muchos planos que no conocemos, pero cuando aplicamos esa ley de correspondencia a ellos, mucho de lo que de otra manera no sería incomprensible se hace claro a nuestra conciencia. Este principio es de aplicación universal en los diversos planos, mental, material o espiritual, del cosmos: es una ley universal.[128]

Podemos condensar estas definiciones como una aproximación al pensamiento de Sanvicente de Paula y, por tanto, a la cosmovisión del narrador de *El vuelo*.

Por supuesto que en sí mismas, estas definiciones encierran la imposibilidad de asignar una única interpretación a la novela *El vuelo*. Pero a pesar de ello, por una parte, lo que logramos es saber que con estas directrices cobra mayor sentido la clave de la trama que he denominado historia oculta, o historia sobrenatural en la que participan Refugio y Andrea Barón como las dos partes de una sola entidad. Por otra parte, es posible concebir el

[127] Gershom Sholem, *Zohar, El Libro del Esplendor,* trad. Pura López Colomé, Ed. Oriente, versión electrónica, 2007, pp. 60- 61.
[128] Tres iniciados, *El Kybalión,* trad. Manuel Algora Corbi, Lectorum, versión electrónica, 2012, p. 14.

tema del doble no como un personaje, sino como otro universo paralelo al mundo diegético que el narrador ha desarrollado con referentes de la ciudad. Al tener una explicación mágica basada en las creencias que la tradición hermética ha desarrollado a lo largo de la historia, el tema del doble deja, en este caso, de mantener un carácter fantástico. Chevalier lo enuncia con otras palabras al describir el simbolismo que encierra el espejo: "el espejo da de la realidad una imagen invertida: «Lo que está arriba es como lo que está abajo», dice la Tabla Esmeraldina hermética, pero en sentido inverso".[129] Por lo tanto, el texto se convierte en reflejo del pensamiento mágico[130] del narrador, también se convierte en una posible explicación del fenómeno de escisión de identidad que le ocurre a Rafael Asunción Vizcaya. Como he expuesto, en los ejemplos de la forma repetitiva también aparece la alusión a un mundo paralelo, por lo que las acciones pueden ocurrir dos o más veces, aunque, como alusión no es explícita.

[129] Chevalier y Gheerbrant, … *Diccionario de los símbolos*, p. 726.
[130] "La ciencia hermética *par excellence* es la alquimia. La famosas Tabla esmeraldina, biblia de los alquimistas, es atribuida a Hermes Trismegisto y en ella se expone, de forma misteriosamente condensada, la filosofía del Todo y del Uno." Yates, … *Giordano Bruno y la tradición hermética*, pp. 178- 179.

Conclusiones

Como pudimos observar durante el desarrollo de esta investigación, ha sido factible analizar las estrategias del discurso literario tomando como centro la figura del narrador. Por la forma en que se desarrolla la trama de la novela *El vuelo*, es posible advertir que las herramientas de la teoría literaria han sido útiles para describir las partes que componen las características de la voz narrativa y la relación que establece con la historia que construye; y de esta manera, abrir el debate sobre las posibles interpretaciones que podemos extraer del hecho literario. En el caso de esta investigación, acometer la tarea de definir una posible estructura en *El vuelo* ―ya que es trabajo del investigador construir esa estructura como interpretación― ha implicado tomar los planteamientos de Gérard Genette y sus continuadores sobre la base de la flexibilidad que permiten la perspectiva como parte intrínseca de la voz narrativa, y la metalepsis como estrategia que rompe la lógica de la historia.

Al analizar la estructura propuesta para la novela de Sergio González Rodríguez hemos visto que la trama presenta un orden donde, en primera instancia, la voz narrativa construye un efecto de verosimilitud que puede causar la impresión de reproducir la realidad de extrema violencia, a partir de los referentes de la Ciudad de México. Dentro de la historia principal, los personajes son arrastrados por la violencia que conlleva el tráfico de cocaína; fenómeno de gran interés para el autor, y que ha marcado nuestra época. Pero, enseguida, debido al hábil tratamiento narrativo, queda cuestionada esa impresión de realidad al confrontarla con la historia sobrenatural como otro constructo del discurso

literario. Entonces, podemos advertir que la lectura no es una actividad inofensiva. Al insertar la influencia del libro *El despertar de los dioses* sobre los estados alterados de percepción de Rafael Asunción Vizcaya ―debido a la sensación de miedo como detonador y el brebaje que Andrea Barón y Refugio le suministran en un ritual secreto que le hace perder la memoria de sus viajes a Panamá―, el narrador, como creador del mundo diegético, alienta la posibilidad de cuestionar el discurso mediático, lo cual genera una tensión entre lo inexplicable como posibilidad y el deseo de seguridad a la que el protagonista trata de sujetarse.

En el análisis de las diferentes temáticas que forman la novela, ha sido posible observar con mayor profundidad que los viajes de Rafael Asunción Vizcaya dejan de ser sólo un conjunto de acciones encaminadas al beneficio económico, para convertirse en metáfora de la búsqueda de sentido. Asimismo, como he tratado de explicar, el enigmático vínculo entre Andrea Barón y Refugio, planteado por el narrador mediante indicios, tiene mayores implicaciones que apuntan hacia la pérdida de ritualización de la experiencia con sustancias psicoactivas. La crítica implícita en ese tema está relacionada con la sucinta revisión de los temas contenidos en los textos herméticos que menciona Borges en su cuento "Los teólogos", la configuración del universo como correspondencias entre dos mundos busca conectar a la humanidad con algo más trascendente. El contexto de violencia que construye el narrador nos habla de una época de crisis que repercute hasta nuestros días. Lo anterior tiene correspondencia con la paradójica intervención del narrador heterodiegético dentro del mundo diegético. Probablemente desde la cosmovisión mágica del mundo que despliega un personaje como Sanvicente de Paula, resulta congruente la existencia en dos, o más realidades.

Como parte de la percepción del mundo que genera el narrador de *El vuelo*, mediante las funciones narrativa, de control, comunicativa e ideológica, observamos que la historia refleja la falta de certeza que caracteriza el conocimiento del mundo, ya que los personajes, como representaciones del drama humano están sujetos a sus limitaciones perceptuales, cognitivas, y espaciotemporales. Es quizá por ello que esta obra señala que siempre quedarán grietas o rescoldos por donde el conocimiento intuitivo se filtre y el pensamiento encuentre otras alternativas de conocimiento. Como hemos visto, la identidad de Rafael Asunción Vizcaya y la identidad del narrador son procesos inacabados que el entorno violento de los últimos tiempos puede cancelar cuando, tal como le ocurre al protagonista, el olvido se convierte en el último recurso para sobrevivir.

Aunado a ello, el análisis de la metalepsis narrativa, y su efecto sobre la relación que establece la voz narrativa con su relato, siembra la duda respecto a nuestra percepción de lo que llamamos realidad. Junto al recurso de la metalepsis narrativa, ―que logra colocar al narrador simultáneamente afuera y dentro de su relato― el uso de la forma repetitiva en *El vuelo* provoca que la trama altere el sentido de la historia, al hacer manifiesta la presencia crítica del narrador sobre su discurso. La ironía, es decir, la falsa solemnidad que se deriva de esa combinación de estrategias discursivas produce un efecto de sentido enfocado hacia la autocrítica y, por consiguiente, hacia la obra literaria como un proceso de constante regeneración.

Sobre el tema del viaje como encuentro con el otro y los efectos que de ello derivan como crítica al estado actual del mundo hemos visto, en la obra analizada y en los ejemplos de historias semejantes, que uno de los grandes conflictos es la representación de los viajes astrales del protagonista de *El vuelo* y su encuentro con entes fuera de la esfera humana, en

este caso extraterrestres. En el libro *El hombre sin cabeza*, al hablar de la alteridad como aquello que es ajeno; y el miedo que provoca en quienes se encuentran dentro de lo normativo, Sergio González Rodríguez incluye a grupos humanos como los migrantes, los delincuentes, los sectarios o toxicómanos.[131] La esfera dentro de la que se mueven estos grupos humanos suele convertirse en una interrogante, y su imprecisa frontera es material propicio para las historias como la que he analizado en el presente trabajo. Hemos visto que el discurso literario y las estrategias narrativas funcionan para mirar la otredad como una forma de vida que puede ser narrada con los matices y contradicciones que comparten las sociedades actuales.

Probablemente, desde una visión racionalista, que no tome en cuenta la ambivalencia de cosmovisiones marginales como explicación del mundo; alejadas de la visión de modernidad aún vigente ―confiada en la ciencia y la tecnología para dominar los recursos naturales y los intereses humanos―, resulte improbable aceptar la diversidad de realidades que plantean novelas como *El vuelo*. Acerca de los indicios que podemos encontrar sobre la cosmovisión de Sanvicente de Paula como parte de una secta, considero que, para los investigadores interesados en este tema, la influencia de los sueños como material creativo, y los tratados herméticos ofrecen una enorme posibilidad de futuras investigaciones sobre las ideas que las fundaron. Esas líneas de investigación requerirían, además de tiempo y consultas con especialistas, un enfoque crítico pero abierto a las posibilidades de la magia como parte de la cultura. Curiosamente, he observado que, como un juego autorreferencial que establece con sus lectores en el conjunto de su obra de

[131] González, *El hombre sin cabeza* …, p. 85.

ficción, los personajes de Sergio González Rodríguez intentan una tarea de investigación semejante y quedan atrapados por el misterio.

Referencias

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1990.

Bencomo, Anadeli, "Los relatos de la violencia en Sergio González Rodríguez: *Huesos en el desierto, El vuelo* y *El hombre sin cabeza*", en *Andamios,* vol.8, núm.15, enero-abril, México, 2011, pp. 13-35.

Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999.

— *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 8ª ed., 1998.

Borges, Jorge L, *Obras completas 1923 -1972*, Buenos Aires, Emecé editores, 1974.

Castillo Carrillo, J. Gerardo, *Referentes socio-culturales en la narco-narrativa mexicana contemporánea*, tesis doctoral, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017.

Chaves Pacheco, José R., "El estudio académico de los esotérico", en *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña plus*, Universidad de Costa Rica, vol.7, núm.2, mayo-noviembre, 2015. pp. 120- 127.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986.

Cortázar, Julio, *Final de juego*, versión electrónica, 2012.

Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, Madrid, Traficantes de sueños, 2004.

Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.

Genette, Gérard, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.

— *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998.

— *Metalepsis. De la figura a la ficción*, trad. Luciano Padilla López, serie Breves, (dirigida por Enrique Tandeter), Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2004.

González Rodríguez, Sergio, *El triángulo imperfecto*, México, Era, 2003.

— *La pandilla cósmica*, México, Sudamericana, 2005.

— *De sangre y de sol*, México, Sexto piso, 2006.

— *El vuelo*, México, Mondadori, 2008.

— *El hombre sin cabeza*, México, Anagrama, 2009.

— *Teoría novelada de mí mismo*, México, Random House, 2017.

Graulich, Michel, "Las brujas de las peregrinaciones aztecas", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, núm. 22, 1992, pp. 87- 97.

Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós, 2001.

Nucera, Domenico, "Los viajes y la literatura", en Gnisci, Armando, *Introducción a la literatura comparada,* trad. Luigi Giuliani, Crítica, Barcelona, 2002.

Paredes, Alberto, *Las voces del relato. Manual de técnicas narrativas*, México, Universidad Veracruzana, 1987.

Piglia, Ricardo, "Secreto y narración. Tesis sobre la *Nouvelle*", en Becerra, Eduardo (Ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Colección Voces, Madrid, Páginas de espuma, 2006, pp. 187-205.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 2002.

Poe, Edgar Allan, *La caída de la casa Usher*, trad. Francisco Torres Oliver, Ilustraciones de Agustín Comotto, versión electrónica, 2016.

Rivera García, Mariana Xochiquétzal, *Sueños de mayo. La etnoficción como metodología para entender el fenómeno onírico entre los tiemperos de San Pedro Nexapa en el Estado de México*, tesis de maestría, Ecuador, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2012.

Rubin, Martin, *Thrillers*, trad. Manuel Talens, Madrid, Cambridge University Press, 2000.

Sholem, Gershom, *Zohar, El Libro del Esplendor,* Ed. Oriente, versión electrónica, 2007.

Stapledon, Olaf, *Hacedor de estrellas*, trad. Gregorio Lemos, Buenos Aires, Minotauro, 1965.

Sperling, Christian. "Apuntes para un mundo feliz. La violencia como experiencia iniciática en *Los ojos de Lía*", en: *Tema y variaciones de literatura: literatura infantil y juvenil: reflexiones, análisis y testimonios: artículos, análisis*. núm. 41. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2013, pp. 141-154.

Tacca, Oscar, *Las voces de la novela*, 3ª. ed., Madrid, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 194), Dir. Dámaso Alonso, 1978.

Todorov, Tzvetan, *Literatura y significación*, trad. Gonzalo Suárez Gómez, Barcelona, Planeta, 1971.

Tres iniciados, *El Kybalión,* trad. Manuel Algora Corbi, Lectorum, versión electrónica. 2012.

Ventura Ramos, Lorena, *Metaléptica. Lógica y sentido en la ficción*, (Colección posgrado), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Vonnegut, Kurt, *Matadero cinco. La cruzada de los niños*, trad. Margarita García de Miró, versión electrónica, 2012.

Yates, Frances A., *Giordano Bruno y la tradición hermética*, trad. Domènec Bergadà, Barcelona, Ariel Filosofía, 1994.