

La otra  
voz en  
*La saga  
de los  
confines*

Un estudio  
sobre la trilogía  
de Liliana Bodoc

SUSANA SAGRILLO

COLECCIÓN INDAGACIONES



SUSANA SAGRILLO nació en Mendoza. Es profesora y licenciada en Letras y magíster en Lectura y Escritura. Se ha dedicado a la docencia en todos los niveles, especialmente en el superior. Desde hace varios años se especializa en la literatura para niños y jóvenes, temática sobre la cual ha dictado diversos cursos y participado en congresos.

Su paso por la universidad transcurrió durante la década del 70, una época muy especial que significó mucho en su formación como persona, como lectora y como docente. Este posicionamiento, junto con su interés por la literatura argentina y la historia social y política de los pueblos, es lo que ha querido trasladar a esta obra que propone una lectura que descubra la manera que tiene la literatura, en particular *La saga de los confines*, de expresar las ideas que circulan en una cultura, en un tiempo y espacio determinado.

LA OTRA VOZ EN *La saga de los confines*



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

Universidad Nacional de Cuyo  
(Mendoza, República Argentina)

La publicación de esta obra ha sido  
recomendada por el Comité Editorial  
(EDIUNC, Universidad Nacional de Cuyo).

Susana Sagrillo

LA OTRA VOZ  
EN *La saga de los confines*

Un estudio sobre la trilogía  
de Liliana Bodoc

EDIUNC  
Mendoza, 2014

---

SAGRILLO, Susana

La otra voz en *La saga de los confines*: un estudio sobre la trilogía de Liliana Bodoc. – 1ª ed. 1ª reimp. – Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo - EDIUNC, 2014.

209 p. ; 22 x 16 cm. (Indagaciones; 1)

ISBN 978-950-39-0275-2

1. Estudios Literarios. I. Título  
CDD 801.95

---

LA OTRA VOZ EN LA SAGA DE LOS CONFINES  
Un estudio sobre la trilogía de Liliana Bodoc

Susana Sagrillo

Primera edición, Mendoza 2011

Primera reimpresión, Mendoza 2014

COLECCIÓN INDAGACIONES N° 1

ISBN 978-950-39-0275-2

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

© EDIUNC, 2011

<http://www.ediunc.uncu.edu.ar>

[ediunc@uncu.edu.ar](mailto:ediunc@uncu.edu.ar)

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*

A mi esposo y a mis hijos

#### AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Estela Saint André, quien dirigió esta investigación.

A la Dra. Marta Castellino, la Dra. Pampa O. Arán y el Dr. Gustavo Zonana, por los comentarios que permitieron enriquecer el texto.

A mis amigos y compañeros, especialmente a Sonia Vicente, Diana Tamola, Susana Salvo y Marisa Pérez, que contribuyeron en las distintas etapas de trabajo.

A mis alumnos, por su capacidad para abrir ventanas.



## Índice

Prólogo	TODAS LAS VOCES, por Estela Saint André	IX
	Abreviaturas usadas	XIII
	Palabras liminares	XV
	Introducción	21
I	LA OBRA	25
	Producción y recepción	26
	Acerca de los títulos	33
	Acerca de los mapas	36
II	EL AQUÍ Y AHORA EN LA VOZ: LA TRAMA	39
	Narrador	41
	Narratario	56
	Modo	58
	Tiempo y espacio	62
III	EL NUEVO Y A LA VEZ VIEJO MUNDO. RECONSTRUCCIÓN DE LA FÁBULA	75
	Cronotopos en <i>Los días del venado</i>	77
	Cronotopos terrenales	77
	Prehistoria	77
	Historia	83
	Cronotopo de la magia	93
IV	EL ENFRENTAMIENTO: PROGRAMAS NARRATIVOS	103
	Esquema narrativo de la prueba	107

	Esquema narrativo de la búsqueda	116
	Contrato	117
	Sanción	130
V	PERSONAJES	139
	Dulkancellin	140
	Los sideresios	148
VI	LO PROFUNDO SE HACE VISIBLE: IDEAS SUBYACENTES	159
	Isotopías	159
	Isotopía del espacio	160
	Isotopía del saber	164
	Isotopía del poder	168
	Símbolos	171
	Las figuras	173
	Los portales	176
VII	RECUPERACIÓN DE LA DIGNIDAD HISPANOAMERICANA	179
	Esquema axiológico subyacente	181
	Literatura e ideología	188
	Estrategias discursivas	189
	 BIBLIOGRAFÍA	 197

Prólogo

## TODAS LAS VOCES

*Estela Saint André*

Venado fue el nombre de la alianza  
que unió a un continente de  
orgullosos.

LILIANA BODOC

*(Los días de la sombra)*

Miro las Sierras de Los Comechingones desde un lugar privilegiado de Merlo, en la provincia de San Luis, asomada a un bosque y a sus pájaros, y es inevitable que sospeche que allá en lo que hoy llaman filo serrano y a lo ancho del Valle del Conlara pudieran quedar rastros de los viajes husihuilques que nos presenta Liliana Bodoc en la *Saga*. Los busco porque no hay duda para mí de que la presentación de esa etnia nace de un presentimiento que muchos tienen callado y al que ella puede ponerle palabras. ¿Qué historia se enseñaría si se conservaran testimonios de los pueblos arrasados? Hoy, como cuando la leí por primera vez, reniego del encasillamiento al que sometieron a la obra algunos críticos, sobre todo con jerga inglesa, asociándola, globalizándola, con la pura fantasía en un intento de sofocar aquello que pudiera acercarse a una hipótesis histórica con una etiqueta que descalifica y vuelve a silenciar hoy tanto como ayer las voces de los pueblos originarios y las de nuestros nuevos pueblos mestizos que los han sucedido. Voces aunadas que en vez de aclamar y venerar

las fundaciones antiguas de los que se autodenominan «descubridores y conquistadores», las denuncian porque es cierto que el odio y sus cómplices, la avaricia y la ignorancia, llega a estas tierras en barcos –ahora en aviones– y cabalga por todos los espacios ocupados, contaminados y saqueados. Sin fantasía, sin imaginación, no hay capacidad creativa, pero todavía hay quienes suponen que puede haber una ciencia sin ellas, de la misma manera que no hay arte sin razonamiento y sin ideología.

La única posibilidad histórica de rescate de lo que está amordazado y no puede expresarse está en el ejercicio de la Memoria, que es ininterrumpido, ya que cada generación –como diariamente nos informan «los medios»– está sujeta a nuevas invasiones del odio ancestral que solo cambia sofisticadamente de armas que cada día son más mortíferas y denigrantes.

Estoy pensando al decir todo esto en el libro de Susana Sagrillo y en su lectura de Liliana Bodoc y en la serie afortunada de coincidencias nacidas del hecho de la apertura del mundo que posibilita cada buen libro, que además inaugura comunidades lectoras que se aproximan, ya que coincidimos desde el comienzo en esta cosmovisión. Porque leer y escribir es un acto de amor y ya con esto entendemos la propuesta de la autora de luchar contra el odio eterno justamente con un acto bondadoso, generoso y en su caso usando el arma más poderosa que viaja en los mismos barcos con los perros furiosos de Drimus, el Doctrinador. Arma invisibilizada y por eso tan poderosa: el lenguaje, pero no el utilizado para destruir sino para liberar. No el del recinto de los poderosos, sino el del aire libre, el lenguaje magia que borra las diferencias de color, de estatura, de creencias, de género, de saberes. El lenguaje que enseña y no el que oculta y engaña.

Y entendemos, con Liliana y con Susana, aliviados, que el maravilloso triunfo de Kupuka sobre Drimus nace, en primer lugar, por el respeto a su contrincante, ya que «va al encuentro de su sabiduría y su creencia», no a un combate descalificador (Bodoc, L., 2002. LDS, 216), y que vence a su contrincante sin armamento y sin desprecio, ya que Drimus cae, a pesar de sus «voces convencedoras», abatido, como catapultado por todo lo bello, puro y amoroso del mundo husihuilque que el chamán puede recordar y

enviar al socio del odio: los olores amados de su tierra que provocan que sus jaurías rabiosas lo desconozcan y lo despedacen.

Esta lección, nos dicen ambas autoras, debemos aprender y aplicar permanentemente: al mal se lo vence con el bien. El propio mal se encarga de destruirse a sí mismo, como hacen los perros con Drimus.

Liliana Bodoc, Susana Sagrillo y yo compartimos sin saberlo espacios –la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo– donde fuimos felices hasta que un día dejamos de serlo. Las razones no vienen a cuento, pero sí paradójicamente «a novela», porque cada una podría contar según su circunstancia cómo la intolerancia, hermana del odio (y del miedo) eterno nos aleja de las aulas queridas y nos obliga a buscar el aire libre.

Y a la vuelta de los años, nos reúne alrededor de la lectura, a reconocer búsquedas, inquietudes, amigos. Formamos parte de un gran grupo que, con palabras del querido Sabato, sabemos que «leer da una mirada más abierta sobre los hombres y sobre el mundo y ayuda a rechazar la realidad como un hecho irrevocable». A partir de estas coincidencias pudimos trabajar juntas.

Susana suma a su capacidad de lectura una incansable búsqueda de herramientas teóricas con las que corrobora intuiciones y establece con ellas el mismo diálogo enriquecedor que con las producciones literarias. ¿Por qué? Eso le permite conciliar posturas entre pensadores que utilizan, por ejemplo, esquemas binarios, superar la rigidez de las contraposiciones excluyentes y sentarlos a intercambiar sugerencias con el texto rector. Este ejercicio de conciliación y de búsqueda de complementación habla de su apertura y capacidad.

Lee con placer y con pasión y se orienta generosa a enseñar a leer, tarea que sabemos nunca termina, ya que cada autor/a propone estrategias que nos renuevan como lectores e interpretadores y que muchas veces cambian nuestras convicciones y nos invitan a relecturas en un viaje, como el de los husihuilques, que nunca termina.

El libro *LA OTRA VOZ EN LA SAGA DE LOS CONFINES* aporta una lectura actual y revisionista a la vez. Advierte sobre ignominias pasadas, presentes y por venir. No le teme a la toma de posiciones porque se asienta en la valentía ejercida por Bodoc al iniciar este diálogo que se multiplicará con los que se inicien con los nuevos lectores que propongan sus visiones, su hilado de recuerdos a preservar y sus espacios a defender.

A ambas autoras y a la vida, gracias por las afinidades compartidas, por el gozo del trabajo gratificante y el refuerzo de la voluntad para seguir esforzándose para hacer del mundo un lugar más justo, inclusivo y tolerante.

Merlo y Mendoza, 2011

## ABREVIATURAS USADAS

LDV: Los días del venado

LDS: Los días de la sombra

LDF: Los días del fuego

cap.: capítulo

D: destinador

dr: destinatario

Ib. Ibídem

O: objeto

S: sujeto

p: página

PN: programa narrativo

ss: subsiguientes

vs: versus

---

NOTA: Seguimos la regla de acentuación propuesta por la Real Academia Española en Diccionario Panhispánico de Dudas, según la cual tanto los demostrativos este, ese, aquel como el adverbio solo llevan tilde diacrítica únicamente cuando existe riesgo de ambigüedad en su interpretación. La acentuación original es respetada en las citas transcritas.



## PALABRAS LIMINARES

Este libro es el resultado de una investigación sobre la obra de la escritora Liliana Bodoc, en el marco de la Maestría en Lectura y Escritura de la Universidad Nacional de Cuyo.

El título original de la Tesis es: *La otra voz. Semiosis de las estrategias de recuperación de la dignidad hispanoamericana en La saga de los confines* de Liliana Bodoc. El jurado estuvo integrado por la Dra. Pampa O. Arán, de la Universidad Nacional de Córdoba; la Dra. Marta Castellino y el Dr. Gustavo Zonana, de la Universidad Nacional de Cuyo.

El punto de partida de la investigación es la idea de que la obra de Bodoc, si bien se refiere a la conquista española en América, también se dirige a un lector actual para hablarle de problemáticas actuales. Por eso, la hipótesis de lectura apunta a desentrañar los móviles ideológicos que llevan a Bodoc a proponernos un viaje por la conocida historia del encuentro de

dos culturas, europea e indoamericana, en vistas a la construcción de un modelo que difiere totalmente de la historia oficial. Ese modelo recupera para nuestras tierras la posibilidad de un discurso heroico, defensor de la idiosincrasia hispanoamericana. Ese discurso reúne la capacidad política, cultural, religiosa, social de los pueblos originarios y nos anima a pensar en la construcción de estrategias de superación de la crisis del aquí y ahora del tercer milenio. Propone, ese discurso, la corrección de la sumisión que, desde hace más de quinientos años, hemos adoptado como respuesta a las invasiones.

En definitiva, el encuentro entre las culturas planteado en la obra de Bodoc, en realidad, subsume todos los encuentros y fracasos de la comunidad hispanoamericana de las Tierras Fértiles frente a las invasiones foráneas que existieron y existen, desde el siglo XV hasta el siglo XXI.

El marco teórico de referencia para el abordaje de la obra parte de la semiótica peirciana, especialmente por la concepción triádica del signo. Se completa con los aportes de Mijail Bajtín y de Iuri Lotman. Según estos enfoques, una novela es un texto enunciado por alguien y para alguien. Tanto el enunciador como el enunciatario son sujetos pertenecientes a una cultura y, en la manifestación del lenguaje, se recuperan los rasgos pertinentes de esa cultura.

Además, como la obra ofrece una mirada sobre la historia hispanoamericana, se han considerado las ideas de dos reconocidos filósofos argentinos: Rodolfo Kusch y Arturo Andrés Roig, para definir el posicionamiento ideológico desde el cual se enfoca la interpretación de la obra.

Las categorías de análisis han sido tomadas a partir de diferentes teóricos, algunos de los cuales son afines a corrientes semióticas diádicas, como son los casos de Courtés, Greimas, Fontanille o Genette. Al ser el enfoque pragmático el que modaliza las herramientas metodológicas binarias, se supera cualquier contradicción posible entre enfoques diádicos y triádicos. El abordaje pragmático comienza con la concepción peirciana

del signo como una tríada y se completa con los estudios de Umberto Eco, especialmente lo que se refiere a lector modelo y a los aportes realizados por la investigadora de conocida trayectoria en el estudio de la literatura de América Hispana Estela Saint André. En su tesis doctoral: *El lenguaje que somos. Carlos Fuentes y el pensamiento de lo hispanoamericano* (2002), sintetiza los planteos teóricos y metodológicos, los cuales enriquecieron el abordaje e interpretación de la obra de Liliana Bodoc.

En cuanto a la metodología utilizada, puesto que el objeto de estudio de esta investigación es una obra literaria, un texto artístico, acordamos con E. Saint André en que no hay una regla metodológica para leer una obra literaria, sino que es la obra literaria la que «demanda su marco teórico y los procedimientos interpretativos que hacen posible su actualización». (2002: 20)

Por ello, la metodología adoptada para esta investigación es la abducción, que, según Ch. Peirce (1986: 40), es, justamente, la metodología apropiada de la semiótica. Además, es un método privilegiado para este tipo de investigación cualitativa, ya que da cuenta de los procesos de construcción del discurso literario, su consistencia y su particularidad. Se trata de un proceso inferencial que permite llegar a hipótesis científicas, ya que pasa de la observación de hechos o datos a la suposición de un principio general, el cual, en caso de ser verdadero, permite explicar los hechos tal como son. Según Peirce, la abducción es el razonamiento desde el efecto a la causa, por lo cual explica, a diferencia de la inducción, que clasifica. La abducción es del orden de la opinión (diferente de la inducción, que es del orden de la experiencia, y de la deducción, que es del orden del pensamiento). A la abducción le corresponde la función de introducir nuevas ideas en la ciencia.

El abordaje del texto es realizado en sus tres niveles: sintáctico, semántico y pragmático (inspirado en Peirce y retomado por Morris), con el objeto de identificar las especificidades que la obra nos ofrece, con la convicción de que la literatura no es un universal a priori sino que cada autor construye discursivamente su modo de hacer literatura.

El nivel sintáctico describe la estructura del diseño narrativo (partes, bloques, secuencias, apartados). Estudia las relaciones entre signos del lenguaje, del discurso. Estudia el cómo se dice, cómo se articulan los diferentes signos. Sigue el orden de la trama y se pueden establecer las siguientes categorías:

- A narrador/res - narratario
- B modo
- C tiempo y espacio

El nivel semántico comprende las relaciones entre los contenidos. Tiene en cuenta qué se dice, los significados, los sentidos, las ideas subyacentes. Todo texto remite a un contexto (lo real designado, el fundamento de Peirce). Por lo tanto, debemos leer cómo construye lo social, lo cultural, lo histórico, lo ideológico. En este nivel, se tiene en cuenta la relación con otros textos, la polifonía. Las categorías analizadas son:

- A cronotopos (para la reconstrucción de la fábula)
- B programas narrativos y cuadros actanciales
- C construcción de personajes
- D isotopías
- E símbolos

Finalmente, el nivel pragmático se refiere al para qué dice lo que dice, qué efectos busca producir. A este nivel corresponde el análisis del procedimiento de enunciación y se buscan marcas de la subjetividad del autor. Se dilucida qué lugar ocupa el lector modelo y qué papel se le asigna. Se unen las conclusiones del plano ideológico para aclarar los efectos que intenta producir el autor en el lector. Permite, además, inferir la visión de mundo que está aprobando el texto y cuál está rechazando. En este sentido, consideramos que el sujeto que produce el discurso realiza opciones que develan lo que dice aunque él no se lo haya propuesto. En estas opciones pueden intervenir restricciones situacionales o imperativos psicológicos o ideológicos. Incluso pueden ser el resultado de decisiones conscientes. Las categorías analizadas son:

- A contexto de producción
- B contexto de recepción
- C relaciones dialógicas de la obra con:
  - el contexto
  - con otros escritores que toman una temática similar
  - con otros textos del mismo género
- D reconstrucción del esquema axiológico subyacente

Las diferentes categorías utilizadas para el análisis son explicadas en cada capítulo.

El corpus comprende el primer tomo de *La saga de los confines* de Liliana Bodoc: *Los días del venado* (2000), pero en los casos en que el desarrollo de un tema lo requiera, se amplía con citas de los otros tomos de la obra: *Los días de la sombra* (2002) y *Los días del fuego* (2004).

En el caso de *Los días del venado*, obra en la que se ha centralizado el análisis, todas las citas corresponden a la publicación del año 2000, motivo por el cual solo se menciona su pertenencia mediante la sigla LDV.

En cuanto a la organización de los contenidos, este libro está formado por siete capítulos:

El primer capítulo, *La obra*, se refiere a la presentación de la *Saga* en diálogo con el contexto, con otros escritores hispanoamericanos y con obras pertenecientes al género épico. Incluye, además, reflexiones acerca del paratexto, en particular sobre los títulos y sobre los mapas que acompañan al primero y al último de los tomos.

El capítulo *El aquí y ahora en la voz* parte de la diferencia entre trama y fábula, pero se centra en las categorías correspondiente a la trama. Presenta un detallado reporte de los procedimientos utilizados para la construcción de narrador y narratario, modo, tiempo y espacio, categorías que corresponden al nivel sintáctico del análisis.

La *Reconstrucción de la fábula* se desarrolla en el tercer capítulo: el nuevo y a la vez viejo mundo. Para ello se adopta la categoría cronotopo, presente en los estudios de M. Bajtín. Hay una clasificación de los diferentes cronotopos y se identifican aquellos que resultan predominantes y que se relacionan con las ideas subyacentes en la obra.

El cuarto capítulo, *El enfrentamiento*, desarrolla los programas narrativos, particularmente dos: la búsqueda y el enfrentamiento. Se hace especial referencia a la relación contractual, ya que esta representa la conformación del mundo de valores del sujeto y del antisujeto. Del mismo modo, la sanción ocupa un espacio privilegiado, como fin del recorrido de ambos.

En el quinto capítulo, *Personajes*, se trabaja la construcción de los personajes protagónicos, los actores que encarnan las funciones de Sujeto y Antisujeto. Se ha realizado un análisis contrastante de ellos a partir de categorías comunes, con la finalidad de configurar la cosmovisión de cada uno.

El sexto capítulo, *Lo profundo se hace visible*, aborda las ideas subyacentes en la obra. Para este análisis se han establecido dos categorías: las isotopías y los símbolos.

Finalmente, en el último capítulo, *Recuperación de la dignidad hispanoamericana*, se sintetiza la propuesta de Bodoc, el esquema axiológico subyacente en la obra, y las estrategias discursivas utilizadas para producir ciertos efectos en el lector.

# INTRODUCCIÓN

Aunque no podemos adivinar el  
tiempo que será, sí que tenemos,  
al menos, el derecho de imaginar  
lo que queremos que sea.

EDUARDO GALEANO

*(Patás arriba)*

En los inicios del tercer milenio, el mundo occidental se halla inmerso en un proceso de globalización, el cual ya ha demostrado que no es la solución para los problemas que aquejan al hombre. Ya se ha constatado que el proyecto moderno que nos aseguraba el ingreso al primer mundo, y con ello nos auguraba riqueza económica y su consecuente felicidad, ha fracasado; no responde a las necesidades de las mayorías. La marginación y la exclusión han aumentado desmesuradamente en todas las regiones.

En oposición a la aculturación que supone la globalización, se escuchan voces en su contra. En numerosos grupos se observa una vuelta a determinadas fuentes, como la aceptación de medicinas alternativas, la recuperación de una alimentación natural, valoraciones simétricas de géneros, inteligencias y costumbres y, fundamentalmente, una vocación pacífica, tolerante, no invasiva, y la oposición a todo tipo de violencia. Bodoc adhiere a todas estas prácticas, evidentemente, y abomina de las que se ejercen desde el poder, la avaricia y la apatencia material y egoísta.

La aparición de la obra de Bodoc coincide con una serie de manifestaciones que valoran la apertura, a partir de algunos hechos históricos de gran trascendencia, como la caída del muro de Berlín o la eliminación de regímenes totalitarios, como es el caso de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). En nuestro continente, la aparición de la *Saga* precede o coincide con cambios históricos, sociales y políticos que son la manifestación de nuevas búsquedas, como la insurrección de Chiapas, la posibilidad de que Evo Morales reúna a los pueblos originarios en Bolivia en un proyecto nacional integrado; el triunfo, en distintos países americanos, de gobiernos que atiendan los reclamos de los pueblos originarios que viven aún en tierras americanas; la aparición y efervescencia de los descubrimientos arqueológicos en México y Perú,<sup>1</sup> que han llevado a los investigadores a cuestionar los saberes acerca de las formas de vida de las culturas originales de América; la recuperación de la memoria, especialmente en nuestro país, al cumplirse los treinta años del último golpe militar.

La obra de Bodoc se puede referenciar claramente con la conquista de América. Pero si pensamos que se refiere a una problemática actual, es necesario pensar qué clase de conquista se da en la actualidad. Otros textos, que comparten el mismo horizonte –textos literarios y textos que abordan la problemática hispanoamericana desde diferentes perspectivas (filosóficas, antropológicas, sociológicas, estéticas)– coinciden en la idea de que existe una nueva conquista, una nueva aculturación por medio de la globalización.

La globalización es un tipo de conquista que tiende a romper las fronteras entre las naciones, a dañar los lazos de solidaridad en nombre de un individualismo absoluto. Estos mecanismos conducen al hombre a una visión fragmentada de su entorno y, como consecuencia, a la imposibilidad de realizar acciones que le permitan superar la crisis del aquí y ahora.

Arturo Roig dice que la globalización es la ideología del neoliberalismo y, como tal, crea un discurso ocultador que justifica decisiones políticas. Ese discurso propone el avance de las tecnologías de la información, que permiten que todo el mundo esté informado. Pero, paradójicamente, los medios

---

1 Nos referimos a los descubrimientos arqueológicos en México y, particularmente, al Proyecto Especial Arqueológico Caral-Supe, que ha descubierto la civilización más antigua de América. Ver [www.caralperu.gob.pe](http://www.caralperu.gob.pe) y <http://www.arqueomex.com/index.html>.

de información están en poder de unos pocos, que son quienes deciden qué informar y de qué manera hacerlo.

Una de las características de la información de este período es el predominio de la imagen sobre el texto escrito. Al respecto, la investigadora chilena Nelly Richard, en uno de sus ensayos sobre arte y política, dice que los medios como la TV hacen un culto de la superficialidad como modo de mantener el equilibrio social: «La fugacidad y la velocidad de la imagen hacen que todo lo que circula por el recuadro luminoso de las pantallas entre y salga rápidamente sin dejar huellas» (2007:87). En este ámbito, el ciudadano es visto como un consumidor, más aún, como un consumidor adaptable, por lo cual le son creadas necesidades superfluas.

La información, debido a los avances tecnológicos y a internet, ha superado las barreras de los estados nacionales. Con esto se propone una *deshistorización* y una *desterritorialización*, categorías contra las cuales Bodoc levanta su voz.

Liliana Bodoc es una escritora argentina contemporánea que presenta un compromiso con su realidad y con su cultura. Al leer la *Saga*, no podemos dejar de lado ese entrecruzamiento de ideas que circulan en su espacio-tiempo. Existe, en este tercer milenio, en este aquí y ahora de la escritora Bodoc, un intento de recuperar del olvido a los pueblos diezmados, a las culturas aborígenes casi totalmente debilitadas por la conquista.



## LA OBRA

¿Quiénes pusieron sus primeros  
nombres al maíz y a la papa y  
al tomate y al chocolate y a las  
montañas y a los ríos de América?  
¿Hernán Cortés, Francisco Pizarro?  
Los que allí vivían, ¿eran mudos?

EDUARDO GALEANO (*Espejos*)

*La saga de los confines*, en tanto texto literario, participa de las características de los textos artísticos. De acuerdo con lo planteado por Iuri Lotman en «Sobre el contenido y la estructura del concepto de “literatura artística”», un texto artístico tiene una marcada orientación hacia *cómo* se dice. Además, en cuanto a su organización interna, se halla cifrado muchas veces y no se revela completamente; debe contener señales que llamen la atención del lector sobre esa organización (1996: 162-181).

El texto literario es, por lo tanto, una construcción lingüística compleja que demanda una lectura crítica para poder descubrir e interpretar los diversos procedimientos discursivos que constituyen la arquitectura de la obra. Para ello vamos a comenzar con la descripción de las características generales de la obra completa.

## PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN

*La saga de los confines* fue publicada a partir del 2000. Según M. Bajtín (1989), todo texto dialoga con otros textos de la cultura. Siguiendo esta línea, podemos establecer las relaciones dialógicas de la obra con el contexto, con textos literarios coetáneos y con textos pertenecientes al mismo género.

### *Relaciones dialógicas con el contexto*

*La saga de los confines* fue publicada en el cambio de siglo. Este es un momento de una gran crisis a nivel mundial, especialmente en lo que se refiere a la cosmovisión del hombre. Observamos la permanencia de lo cambiante, de la fragilidad e inseguridad en todos los órdenes de la vida. Ya nada es duradero, ni el trabajo, ni la pareja, ni las amistades. El hombre no puede planificar su vida ni siquiera a mediano plazo. Esto trae aparejado la acomodación a las circunstancias y la falta de compromiso con el mundo. El hombre se vuelve sobre sí mismo y su angustia se transforma en una vivencia individual, aumentada por la incomunicación generada por el avance de las tecnologías de la «comunicación», aunque parezca paradójico.

El hombre de fines de siglo xx y de principios del XXI se siente, además, presionado por un sistema capitalista descarnado, que no lo protege ni le brinda las contenciones mínimas necesarias (salud, educación, trabajo, vivienda). No puede comprometerse con un estado que le resulta ajeno. Incluso, el sentido de nación que congregaba años antes se disuelve en un proceso de globalización. Tampoco existe un enemigo claro contra el cual aglutinarse. Ya el imperialismo no está en un lugar determinado ni tiene un nombre o una bandera. El imperialismo se ha disuelto y se ha expandido por todo el mundo. Predomina un sentimiento de no pertenencia, de exclusión, de desconfianza hacia los otros y de fugacidad.

Por otra parte, el desamparo conforma, en general, una humanidad sin trascendencia, sin pertenencia religiosa o con una pertenencia a grupos fundamentalistas aguerridos, intolerantes o a sectas supersticiosas que mercantilizan la fe y realimentan tanto la decepción como el fanatismo excluyente.

No hay una gestión eficiente, tampoco, que garantice el acuerdo colectivo, nación por nación, de aquellos valores que necesita una sociedad plural para decidir una moral autónoma, acatada por todas las creencias y culturas que la conforman. Las voces disidentes siempre hablan desde una moral heterónoma, heredada, no adoptada ni adaptada a la contemporaneidad y, lo que es peor, divorciada del hacer práctico, ya que se declama pero no se practica.

Sin embargo hay voces que luchan contra este proceso. Muchos son los escritores que critican esa nueva forma de aculturación: el monologismo de una cultura dominante que avasalló y avasalla los pueblos americanos sin establecer ningún tipo de diálogo. Al hombre blanco, al conquistador, no le interesaba conocer al otro, que, siendo diferente, existía y tenía derecho a esa existencia. Entre esas voces, la de Liliana Bodoc llama al hombre contemporáneo a revisar su historia, sus raíces, a tomar conciencia del rol que puede y debe asumir para evitar la inanidad y la vacuidad propias de la contemporaneidad.

En su análisis de las obras de Dostoievski y de Rabelais, Mijail Bajtín considera que cada una de ellas surge justamente en momentos de profundos cambios, en épocas de crisis. Dice que estas obras reflejan esa crisis y proponen respuestas para afrontarla. Consideramos que la obra de Bodoc, al igual que las obras de los escritores arriba mencionados, constituye un llamado al hombre, en este caso especialmente al hombre sudamericano, a retomar su historia para empezar la construcción de un nuevo hombre. La recuperación del pasado no significa su conservación sino el punto de partida para reflexionar sobre el papel de cada uno en la recuperación de lo perdido, en la construcción de un presente del cual sea partícipe y no un mero objeto de los intereses económicos, políticos o militares predominantes. No es una recuperación nostálgica o pasiva sino combativa. Hay una propuesta de reflexión y de acción, hecha por Bodoc, al hombre de la transición de siglo. La construcción de la obra propone formas y valores para repensar el pasado, el presente y para construir el futuro.

Iuri Lotman considera que «la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva» (1996: 157) que posee los mecanismos para la conservación de textos y la producción de otros nuevos:

Cada cultura define su paradigma de qué debe recordar (esto es conservar) y qué se ha de olvidar. Esto último es borrado de la memoria de colectividad y es como

si dejara de existir. Pero cambia el tiempo, el sistema de códigos culturales, y cambia el paradigma de memoria-olvido. Lo que se declaraba verdaderamente existente puede resultar como inexistente y que ha de ser olvidado, y lo que no existió puede volverse existente y significativo. (1996: 160)

A partir de los quinientos años de la conquista de América, se produce un gran cambio en el modo de visualizar la historia. La conquista ya no es considerada un proceso que permite el avance de la civilización sobre la barbarie, sino la destrucción de los pueblos originarios y de toda su cultura. La «madre patria» deja de ser venerada como tal y pasa a ser un imperio destructor y ambicioso. Empieza a reconstruirse la historia de la América, no ya considerada como prehispánica sino concebida como numerosas culturas existentes desde tiempos muy remotos y a las cuales es difícil acceder por la sistemática destrucción operada durante los siglos de conquista y colonización. Arturo Roig se refiere también a la necesidad del olvido de aspectos o hechos del pasado en función de un proyecto ideológico. Menciona cómo fue necesario olvidar la barbarie, al indio, al gaucho, para entrar al mundo civilizado europeo (1981: 66 y ss).

En este marco de nuevos puntos de vista respecto de la historia, Liliana Bodoc concibe y escribe la *Saga*. Y es esta visión del mundo la que podemos rastrear en su obra.

### *Relaciones dialógicas con otros textos que plantean una mirada diferente sobre Hispanoamérica*

Una de las preguntas que motivaron el inicio de este trabajo fue si la *Saga* era la única obra que planteaba esta recuperación de la dignidad hispanoamericana o si había otras voces que hicieran propuestas similares. Y esto nos llevó al hallazgo de planteos similares en autores hispanoamericanos como Carlos Fuentes, Patricio Manns, Luis de Lión y Augusto Monterroso, entre los cuales tomaremos algunos ejemplos:

Patricio Manns, en *Corazón a contraluz* (1998), muestra a los hombres europeos dispuestos a avasallar a pueblos existentes en América antes de la conquista española; especialmente a aquellos pueblos del sur que habían logrado sobrevivir la conquista. Entonces, esos pueblos fueron aniquilados

por otro tipo de conquista, no muy diferente: la conquista del hombre blanco llevado por el afán del oro y de la posesión de tierras, en el siglo XIX. Manns nos muestra la sabiduría y solidez de esos pueblos en el personaje de una selk'nan. Nos muestra también cómo fueron destruidos por ser considerados hombres salvajes, en nombre de un «saber universal» y de una «religión verdadera», sin ni siquiera hacer el intento de conocerlos. Sin embargo, la joven podía ver el corazón a contraluz del hombre blanco. La posibilidad de ver el corazón a contraluz es una metáfora de la posibilidad de conocer y amar al otro, posibilidad negada al hombre blanco, según la visión de Manns.

El mismo autor, en otra de sus obras, *Diversos instantes del Reino* (2006), construye una sociedad que debe enfrentarse a la llegada de un forastero, violento, agresivo. El pueblo nativo respeta sus ancestros, su pasado; tiene sus propias leyes construidas para todos. Constituye una comunidad que difiere de la individualidad del agresor, que no tiene tierra, ni historia, ni memoria. Finalmente, el agresor es castigado, con lo cual Manns recupera la búsqueda de la identidad y la dignidad de una comunidad que le da al otro la posibilidad de integrarse pero que se mantiene sin disolverse en él.

Carlos Fuentes asigna a la novela *Terra nostra* (1975) el nombre de una entidad que se construye por el conocimiento de un espacio-tiempo humanizado en el que se recuperan los pasados pero fundamentalmente se juega la semiosis del presente.

En la narración mexicana, un viajero recorre espacio-tiempos antiguos que originan, con mucha sangre derramada, la «cultura» occidental y cristiana reñida con la del «infiel» musulmán y con los herejes en el viejo mundo. Al visitar «el nuevo mundo americano» (exclusivamente México), observa con qué facilidad puede ser destruido, porque ya están socavadas sus fuerzas por odios y enfrentamientos que propician la victoria del invasor.

En la actualidad argentina, se asiste a una historia inédita, ya que se da voz y dignidad a pueblos que se unen para rechazar al que viene a destruir lo propio. Es evidente que operadores ideológicos distintos van a configurar «terras nostras» distintas y a desconocer a los husiwillkes en nombre de los «testimonios» históricos.

Entonces, tanto Fuentes como Manns y Bodoc instalan lo polémico, porque las novelas nos proponen nada menos que avalar un modelo o rechazarlo en nombre de otro que, juntamente con la lectura, debemos definir. La

sanción pragmática y legitimadora corre por cuenta del lector, como en toda novela de la contemporaneidad, y no en una cita de autoridad.

Acordamos con Saint André (2002) que la palabra construye realidades, estructuras discursivas que recurrentemente aparecen durante el transcurso histórico de nuestra tierra. Dos son los discursos fundantes que, desde el principio de los tiempos, polemizan: el que Bodoc llama el del Odio, que se cree dueño absoluto de la verdad. Legitima un accionar humano violento, movido por el afán de apropiarse de riquezas, de poder, de autoridad y se siente autorizado a actuar por la fuerza, la invasión, el amedrentamiento, la esclavitud, el asesinato, convencido de que es heredero de la palabra divina, sin aceptar de ninguna manera que está trabajando por el Mal. Del paradigma constituido por Caín hasta el imperialismo actual, pasando por todas las iniquidades, las novelas extraen los actantes ayudantes que colaboran prestándole su andadura humana, sobrenatural o animal al actante-sujeto/mandante-discurso para que actúe sus agencias represivas.

El otro, el discurso de los protagonistas del relato, es capaz de construir hombres liberados que, en la novela, le prestan su voz, su tiempo, su acción y su vida al amor familiar, tribal y de pareja, al gozo, al trabajo competente, la libertad, la solidaridad, la fuerza, la generosidad y el arte. Se erigen en ayudantes, discursos de Cristo y de los dioses buenos de todos los panteones como Quetzalcóatl; también son ayudantes un tipo privilegiado y sabio de mujer, como también lo es la memoria.

Estos dos actantes antagonistas libran una batalla sin cuartel desde el comienzo y constituyen nuestro mundo. La muerte del discurso bueno no es definitiva ni irreparable, ya que su aparente destrucción encuentra, tiempo después, quien lo encarna y reviva. El final eufórico de las novelas señala esta contemporaneidad como el tiempo histórico del triunfo, el fin del combate dualista de los discursos que se unifican en uno solo y procrean una raza de hombres sin marca, sin condenación de pecado, sin apocalipsis. Un tiempo que no divide los sexos ni instala el poder absoluto sino el consenso, la igualdad, la justicia, el amor sin culpas y la fraternidad.

El desenlace de este tipo de narración articula dos conductas: una, la de los autores, que al final proclaman la voz plural de un *nosotros* prometedor, y otra, la del lector, que desembraga la alegoría y asume la identificación con los valores del sujeto que ha culminado la peripecia.

El viaje por el ayer queda atrás, y autor, actor y narratario coinciden en un hoy y en un mañana.

Estos autores presentan aquella tríada constituida por dos discursos que polemizan entre sí; y un tercero, que anula la contradicción, evade la confrontación e imagina otro resultado, estrategia o solución diferentes.

Frente a dos posiciones históricamente enemigas, el discurso estético rompe el enfrentamiento al aportar el tercer vértice. *Yo y tú* se expresan impugnándose, negándose uno al otro, inflexibles a la hora de acordar, anclados en un combate del presente. El *nosotros* posibilita el crecimiento del diálogo, la inclusión de lo histórico y la apertura al futuro. En este caso, podemos hablar de síntesis. En el anterior, no, ya que de los antagonismos nace solo la victoria del discurso más poderoso. El enemigo solo sirve para potenciarlo. El dualismo se presenta como irresoluble y estratégicamente enemigo de lo justo, lo democrático, lo participativo. Ambos polos exigen belicidad.

Estos son algunos ejemplos de textos contemporáneos, hispanoamericanos, que dialogan entre sí y con el contexto. En este sentido, consideramos los países hispanoamericanos como una semiosfera incluida dentro de otra mayor, a la que podríamos llamar «mundo occidental». Mientras el «mundo occidental» ocupa el núcleo de la semiosfera, Hispanoamérica está situada en uno de los márgenes. Por eso sus textos intentan elevar su voz para que el lector se replantee su posición y la de su espacio en el mundo.

#### *Relaciones dialógicas con textos pertenecientes al mismo género*

*La saga de los confines* es una novela que dialoga con el género épico, pues mantiene la ubicación de los hechos en un pasado relacionado con la historia de un país, la presencia de héroes en lucha con antihéroes y la exigencia de un lenguaje elevado.

En el siglo xx, la aparición de *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*, 1954-1955), de J.R.R. Tolkien, le da un nuevo impulso al género épico y se constituyen las bases de lo que se denomina *fantasía épica* o *fantasía heroica*. Se puede establecer como una forma contemporánea de la épica, pero se sitúa en un contexto diferente, ya que la transmisión no es oral: los mitos no

mantienen su función primordial de explicar el universo. Además, toda la historia está teñida de la contemporaneidad de la autora.

En este sentido, es importante la relación de *La saga de los confines* con *El Señor de los Anillos*. Si bien esta obra fue publicada a mediados de siglo, recién adquiere importancia a partir de 1980. Incluso, la aparición de la primera película del director Peter Jackson se produce a fines de 2001. Al aparecer, muchos críticos intentaron relacionar la obra de Bodoc con la de Tolkien; la consideraron una seguidora del género cultivado o simplemente plagio. Sin embargo, Bodoc siempre marcó su distancia respecto de Tolkien. Indudablemente, ambas obras poseen características de la épica, pero el contexto de producción de cada una es diferente y esta diferencia témporo-espacial subyace en las obras.

Por su parte, la recepción de la obra de Tolkien corresponde a otro contexto, en el cual las condiciones históricas, sociales y económicas han cambiado. Quizás esta es la causa por la cual hay muchos elementos de la obra de Tolkien que son atribuidos a un mundo totalmente ahistórico o fantástico. Quizás esta interpretación se deba a la imposibilidad de atribuir significado a muchos signos por esa diferencia entre los contextos de producción y de recepción. Al respecto, Lotman dice que las obras de arte tienden a pasar de un contexto a otro; en este caso, suelen comportarse «como un informante trasladado a una nueva situación comunicativa» (1996: 81). El lector actual interpreta la obra de Tolkien desde su propia cultura y eso le impide que muchos signos que pudieron ser interpretados de una manera en su contexto de producción lo sean de la misma manera en el nuevo contexto.

La novela de Bodoc ha tenido amplia repercusión en muy poco tiempo, sobre todo en Argentina, Chile y otros países latinoamericanos. No ocurre lo mismo en España, donde es publicada recién en 2005, hecho que indica la fuerza de representación de la conquista europea en la obra.

En cuanto a la recepción por parte de los lectores, la *Saga* ha sido publicada en una colección destinada a jóvenes, lo cual redujo a una franja de edad su circulación. Sin embargo, rápidamente trasciende este límite y es leída por adultos. Como literatura juvenil, tiene gran repercusión y difusión en las escuelas, en muchas de las cuales aparece como lectura obligatoria y con gran aceptación de los estudiantes.

Pensamos que las características contextuales contemporáneas al autor y al lector son justamente las que han permitido la rápida aceptación de la obra, ya que no existe gran distancia témporo-espacial entre producción y recepción. Bodoc supo y pudo reflejar las ideas que circulaban en su época. Además, supo y pudo dar respuesta a muchos planteos y necesidades de los lectores contemporáneos.

## ACERCA DE LOS TÍTULOS

Si tenemos en cuenta el título de la *Saga* en general y el título de cada uno de los tomos en particular, podemos observar que todos están contruidos, desde el plano sintáctico, con un sintagma nominal<sup>1</sup> cuya estructura es idéntica, ya que está formado por un núcleo sustantivo y un complemento que funciona como adjetivo.<sup>2</sup> Este último está formado por la preposición *de* + *artículo* + *sustantivo*. Esta regularidad constituye una isotopía de nivel sintáctico.<sup>3</sup> Pero esto no constituye un mero juego formal sino que indica algo a lo cual el lector debe atribuir significado.

La conformación de cada título produce una referencia espacial y temporal. El nombre general de obra, *La saga de los confines*, se refiere al espacio que recibe ese nombre, el pueblo de los husihuilkes. La presencia de esta palabra en el título acentúa la disposición de ese lugar como prioritario en la construcción de la totalidad de la obra. Ese es, justamente, el espacio que

---

1 Vidal Lamiquiz (1985): «El sintagma nominal está constituido por todos los elementos de posible actividad sintáctica alrededor de un sustantivo: el sustantivo, sintácticamente espacial y lexemáticamente sémico, es núcleo; y todos los demás inciden sintácticamente sobre él». (p. 146)

2 Vidal Lamiquiz (1985): «La construcción de + sustantivo adscripta funciona como adjetivo de discurso». (p. 154) «Una adscripción supone dependencia de o apoyo en alguien a algo». (p. 128)

3 Greimas J. y Courtés J. (1982): «La isotopía es la recurrencia de cierto número de categorías sémicas». (T.I. p. 333) Rolón, A. y Saint André, E. (2001) «Isotopía: se usa como término de la retórica y la teoría del discurso para designar relaciones entre elementos que se reiteran, se repiten, en los textos y permiten la lectura coherente y en un mismo sentido, de los significados. Se pueden reconocer isotopías de nivel sintáctico cuando se descubre la reiteración de construcciones oracionales». (p. 84)

habitan los husihuilkes, pueblo que recibe la mayor afinidad por parte del narrador y que se constituye en portavoz de la ideología del autor. Además, la idea de *confines* se asemeja a la idea desarrollada anteriormente, basada en el concepto lotmaniano de semiosfera. Los confines están ubicados en los márgenes de la semiosfera y se oponen a aquellos espacios que ocupan la cima. Es lo que está cerca del límite, de la frontera.<sup>4</sup>

Por otra parte, una *saga* es una narración, en general sobre una familia, que se extiende en largos períodos de tiempo y puede abarcar distintas generaciones. Por lo tanto, tiene un significado de índole temporal, unido al semántico de constitución del clan, de la identidad y del fortalecimiento de los lazos de pertenencia.

Cada tomo se inicia con la construcción *los días*, expresión que posee una fuerte carga semántica de carácter temporal. El artículo determinante actualiza el sustantivo; el uso del plural da idea de sucesión temporal y configura una época, un espacio temporal. Además, el lector, ante la obra completa, puede establecer una sucesión de épocas diferentes y consecutivas. La repetición es una de las formas de mantener la coherencia total.

Esta designación es seguida en cada tomo por un complemento:

NÚCLEO	COMPLEMENTO
saga	de los confines
Los días	del venado
	de la sombra
	del fuego

Cuadro 1: *Conformación de los títulos de la obra.*

La isotopía de la posesión del saber, que constituye la idea semántica subyacente en la obra,<sup>5</sup> nos permite actualizar la relación que cada complemento posee con el saber.

4 Volveremos sobre este tema en el capítulo 6 al desarrollar la isotopía del espacio.

5 El tema de las ideas subyacentes es desarrollado en el capítulo 6.

El *venado* es un ciervo que habita en diferentes partes de América, Europa, Asia y Norte de África. Entre los distintos tipos, el ciervo de las pampas se caracteriza por poseer una estatura pequeña, lo que le facilita pasar inadvertido y alcanzar buena velocidad de desplazamiento. Justamente esta característica es la mencionada en la novela:

Procuremos que nuestra decisión tenga patas de venado para que pueda saltar de un lado a otro, ocasionando el menor daño. (LDV: 164)

Se trata, por lo tanto, de un saber aprendido de la experiencia próxima, del hábitat propio de esos hombres. Es un saber que solo poseen los habitantes de las Tierras Fértiles.

Incluso el pueblo entero se mimetiza con el venado:

El Venado va a pelear por el Venado. ¡Que traiga la primera victoria!. (LDV: 247)

La *sombra* es la falta de luz, aunque no en su totalidad. Es el área de una superficie que está oscurecida porque un objeto se interpone entre una fuente de luz y la superficie. Es decir, el conocimiento, que está simbolizado por la luz, no puede llegar al hombre porque algo o alguien lo impide.

Se sabe que los extranjeros zarparán en algún lugar de las Tierras Antiguas, y cruzarán el mar Yentru. Hasta aquí los presagios y los códices sagrados dicen lo mismo y con claridad. Lo demás son sombras. Sombras en las estrellas y en los códices. Sombras que no dejan ver el rostro de los que vienen. (LDV: 63)

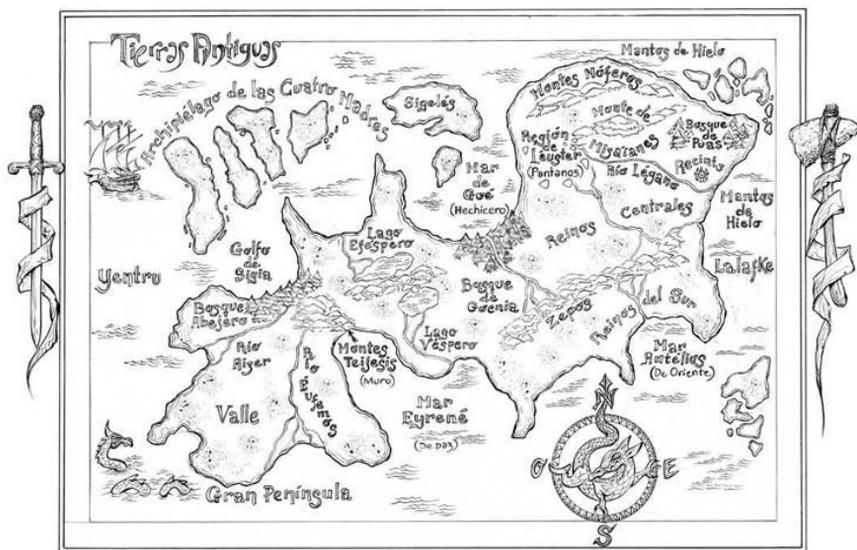
El *fuego*, para la mayor parte de los pueblos primitivos, procede del sol y es un símbolo de transformación y regeneración. Está asociado a la idea de vida y salud. El triunfo y la vitalidad del sol es victoria contra el poder del mal (las tinieblas); la purificación es el medio sacrificial necesario para que ese triunfo se posibilite y asegure. El fuego además está asociado con la esfera de la voluntad y con la manifestación de ideas e ideales.

—El hermano jaguar nos ha traído las noticias que esperábamos —dijo—. Y es buena como la luz del sol. (LDV: 272)

El sol se relaciona con la luz y la luz con el conocimiento.



El mapa que inicia el tercer tomo representa a las Tierras Antiguas:



Al observar los mapas, cualquier lector puede encontrar similitudes con los de América y de Europa respectivamente. Consideramos que el trazado no es casual. Ya desde el comienzo la obra nos remite a nuestra enciclopedia, a los conocimientos que tenemos sobre la conquista y colonización de América.

La conquista de América es una temática muy controvertida, ya que durante años ha sido presentada por la «historia oficial» desde el punto de vista de los vencedores, de los conquistadores. A partir, aproximadamente, del último tercio del siglo xx, la perspectiva cambia y se ve no ya desde el punto de vista del conquistador sino del conquistado, de los pueblos exterminados, de las culturas sepultadas, del horror de las encomiendas, del derramamiento de sangre. Se pasa de ver los beneficios de la primera «globalización» a ver la destrucción de un pueblo por otro, realizada en aras de la civilización.

Por lo mismo que es una temática controvertida, no se puede permanecer en la imparcialidad. Es necesaria una toma de posición al respecto, no solo por parte del autor sino también del lector.

La lectura completa de la *Saga*, en particular el tomo 3, rompe el esquema geográfico dicotómico. Esto apoya la hipótesis de que la obra habla de problemáticas actuales. Efectivamente, después de la globalización, los imperialismos se han desterritorializado. Ya no se los puede ubicar en un lugar preciso, sino que aparecen como pulpos que abarcan sectores de todos los países. De la misma manera que los sideresios ocupan espacio entre algunos habitantes de las Tierras Fértiles, y estos avanzan en las Tierras Antiguas. Esta ambigüedad espacial confirma la hipótesis de una nueva forma de conquista en la contemporaneidad.

## EL AQUÍ Y AHORA EN LA VOZ: LA TRAMA

Sube a nacer conmigo, hermano.  
Dame la mano desde la profunda  
zona de tu dolor diseminado.

PABLO NERUDA

(*Canto general*)

La originalidad de una obra literaria no reside solo en los hechos narrados sino también en la forma de narrarlos. Para analizar un texto literario, utilizamos dos categorías: trama y fábula. Umberto Eco, en su obra *Lector in fabula* (1999), describe la oposición entre trama y fábula previamente formulada por los formalistas rusos. Al respecto, U. Eco dice:

La fábula es el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente. No tiene por qué ser necesariamente una secuencia de acciones humanas: puede referirse a una serie de acontecimientos relativos a objetos inanimados o, incluso, ideas. La trama, en cambio, es la historia tal como de hecho se narra, tal como aparece en la superficie con sus dislocaciones temporales, sus saltos hacia delante y hacia atrás, descripciones, digresiones, reflexiones parentéticas. (1999: 145-146)

La fábula es lo que se cuenta. Es una sucesión ordenada lógica y cronológicamente, de acciones realizadas por actores, insertas en un espacio y en un tiempo y construida por la lectura de un narratario eficiente. Este lec-

tor ordena, repone acciones calladas, infiere, relaciona, intertextualiza, interpreta.

La trama es la forma particular que ha utilizado el autor para contar esa fábula o historia. Una misma historia puede ser contada de diversas formas, en diferentes lenguajes. Por ejemplo, un descenso a los Infiernos es narrado de una manera en la *Odisea* de Homero, de otra manera en *La Divina Comedia* de Dante, y de una manera muy diferente en la película *Más allá de los sueños* de Vincent Ward (EEUU, 1998) o en *Orfeu* de Carlos Diegues (Brasil, 1999). La originalidad de cada texto reside en la elección de los diversos recursos utilizados para construirlo y para producir ciertos efectos en el lector. Es en este nivel donde la construcción artística se pone de manifiesto. La trama es la historia tal como aparece en el texto, con sus saltos temporales, con sus descripciones, sus digresiones. Esta tarea autoral prevé el trabajo asignado al lector y que Eco llama «estrategias de cooperación».

La trama comprende, por lo tanto, la forma en que los hechos son narrados. El autor elige un modo de ordenar y organizar el material mediante la utilización de diferentes procedimientos discursivos. El principal procedimiento es la elección de un narrador, que constituye, sin duda, el punto central del relato. A su vez, el narrador propone un narratario; lo va construyendo a medida que desarrolla la narración. El narrador es la figura central, ya que es él quien realiza el acto de narrar desde un punto de vista, mediante la elección de un modo, desde un tiempo y un espacio, siempre con la finalidad de producir determinados efectos en el lector.

A continuación vamos a tratar los siguientes procedimientos o estrategias discursivas, tomando como punto de partida la clasificación realizada por G. Genette (1989), pero vamos a considerar los aportes de B. Uspenski acerca de la importancia de la focalización en la construcción del relato. Agregamos otra estrategia, el espacio, muy relacionada con el tiempo por la importancia que le adjudica I. Lotman (1996: 85 y ss) a la relación del hombre con los modelos clasificacionales del espacio (en culto-inculto, propio-ajeno, sagrado-profano, etc.). Por lo tanto, las categorías elegidas son:

- a. narrador – narratario<sup>1</sup>
- b. modo
- c. tiempo
- d. espacio

## NARRADOR

La elección del narrador es el procedimiento discursivo que instaura una figura responsable de la escritura. El narrador es la instancia que produce la narración y que elige una forma de contarla. G. Genette (1989) incluye narrador y narratario en la categoría que él llama *voz*; la focalización, en cambio, la inscribe dentro de la categoría *modo*. En este trabajo vamos a considerar la focalización unida a la categoría narrador, pues consideramos, siguiendo lo planteado por I. Lotman (1996) y por M. Bajtín (1986), que no se puede separar el acto de emitir un enunciado del posicionamiento del sujeto en el momento de narrar.

El narrador adopta un punto de vista, una focalización, desde la cual ejerce la narración. Genette (1998) dice que focalización es «una restricción de “campo”, es decir, de hecho, una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba “omnisciencia”» (p. 51). Este es un aspecto fundamental ya que, según sea la posición que adopte el narrador, revela una postura frente al mundo al colocar en la mira algunos hechos y ocultar otros, al valorarlos eufóricamente o disfóricamente, o al emitir opiniones.

Según B. Uspenski (1973), el punto de vista se encuentra implícito en la relación del hombre con la cultura a la que pertenece y esta relación condiciona una determinada forma de percibir el mundo. Agrega que es prácticamente imposible separar el narrador de la focalización, ya que esta le es inherente. La idea de punto de vista, perspectiva o focalización surge de la idea de la imposibilidad de un enunciadore de mantenerse al margen de lo enunciado. El perceptor percibe la realidad desde su sistema de valores, desde su posición en el mundo. La focalización que el narrador adopte nos permite acceder al mundo presentado, a la escala de valores, a los principios ideológicos dominantes y a definir pautas estéticas y estilísticas.

Siguiendo a B. Uspenski, es posible hablar de puntos de vista externos e internos en relación con el objeto de descripción. Los comportamientos

---

1 Narrador y narratario corresponden a la categoría llamada *voz* por Genette (1989). La *voz* está relacionada con el sujeto, «no sólo el que sufre la acción, sino también el que la transmite y eventualmente todos los que participan aunque sea pasivamente en esta actividad narrativa». (p. 271)

humanos pueden ser descriptos de dos maneras básicas: desde el punto de vista de un observador externo, en cuyo caso se describe solo el comportamiento que es visible a un espectador; o bien los comportamientos pueden ser descriptos desde el punto de vista de la persona que los realiza, o desde el punto de vista de un observador omnisciente al que le es permitido penetrar en la conciencia de esa persona.

Al analizar la obra, en cada tomo de la *Saga* se pueden distinguir básicamente, dos tipos de narrador, según la persona que adopte para contar los hechos. Por lo tanto, distinguimos un *narrador en primera persona* y un *narrador en tercera persona*.

El primero es la voz que tiene a su cargo la introducción correspondiente a cada tomo. El segundo es el que narra la historia propiamente dicha. En principio, la diferencia entre ambos narradores es la elección de la persona y el espacio textual que cada uno ocupa.

Al analizar los distintos narradores, consideramos: el espacio textual, el tiempo y espacio del acto narrativo (*hic et nunc* de la enunciación),<sup>2</sup> la focalización, la construcción del narratario y los recursos lingüísticos y retóricos utilizados.

## Narrador en primera persona

El narrador en primera persona es el que aparece en la Introducción en cada tomo de la *Saga*. Sin embargo, su presencia no es privativa de este apartado, pues también cierra el primer tomo. En el último capítulo, *En lenguas humanas*, retoma la palabra:

Lo último que diré sobre estos hechos es que aquellos husihuilkes llegaron con bien a su tierra. (LDV: 320)

La apertura de la obra a cargo de este narrador implica una posición textual

---

2 La teoría de la Enunciación de Benveniste subyace en los enfoques teóricos que hemos adoptado. La enunciación es la instancia de la instauración del sujeto de la enunciación, es el acto real en que un locutor produce una sucesión de palabras en un determinado tiempo y lugar (*hic et nunc*), dirigidas a un enunciatario o alocutario. Se refiere al espacio y tiempo de la instancia de narración (Genette, 1989: 273)

privilegiada, ya que es quien inicia el diálogo con el narratario, le anticipa el tema del cual va a hablar, expresa sus intenciones y resume los hechos principales ya ocurridos y sus causas.

Este narrador habla, adopta la lengua oral, forma propia de los relatos épicos. La obra comienza así:

Y ocurrió hace tantas Edades (...). (LDV: 9)

La primera oración se inicia con la palabra «Y», nexa que, además de ser propio de la oralidad, presupone una continuidad con algo anterior. Produce el efecto de que asistimos, como lectores, a un momento de una larga narración ya iniciada. No es un comienzo puntual sino una continuación, una sucesión de actos de narrar al estilo de los antiguos aedos. Quizás esta sea la primera pregunta que el lector se hace: ¿ese es el origen de todo o es un segmento de una larga sucesión de hechos de los cuales solo podemos conocer una parte?

La presencia de los verbos en tiempo pasado indica que la narración es *ulterior*. El tiempo de la enunciación es un presente atemporal. Solo sabemos que es muy posterior a los hechos narrados. Esta posición del enunciador es propia de los relatos épicos. Homero, por ejemplo, inicia sus obras con un narrador que ya conoce todo lo ocurrido, incluso resume los principales acontecimientos en los primeros versos. Si bien el narrador centra su narración en la cólera de Aquiles o en el regreso de Ulises, nos ofrece la guerra de Troya como marco de los sucesos. Los hechos están sometidos a un proceso de legendarización debido al paso del tiempo y a la transmisión oral. Sin embargo, tanto la *Odisea* como la *Iliada* han constituido la fuente básica para el conocimiento de la historia de una época, de la cual no han quedado documentos escritos. Como ya sabemos, durante varios siglos, en la llamada «época oscura», los helenos no tenían escritura. Los documentos que permitieron reconstruir la cultura de la época fueron, principalmente, las obras de Homero. Recientemente, los descubrimientos arqueológicos han demostrado la capacidad de las obras homéricas para reflejar ese momento histórico.

Volviendo a la *Saga*, el narrador se presenta a sí mismo y se ubica en un tiempo muy diferente de los hechos que va a narrar. La asincronía temporal otorga un aspecto mágico, pues ese narrador ha sobrevivido los cambios de los continentes, domina los espacios, los tiempos y las lenguas.

Lo que voy a relatar sucedió en un tiempo lejanísimo; cuando los continentes tenían otra forma y los ríos tenían otro curso. (LDV: 9)

Luego de referir los hechos primeros, el nacimiento de Misáianes, el narrador vuelve a definir su posición:

Estos son los hechos que ahora narraré, en lenguas humanas, detalladamente. (LDV: 10)

La explicitación del acto de narrar con el uso del futuro imperfecto, acentuado por la presencia del adverbio *ahora*, del mismo modo que el uso de la perífrasis verbal *voy a narrar*, de la cita anterior, sitúan la narración en un futuro próximo. Por lo tanto, en este apartado el narrador se posiciona en un tiempo inmediatamente *anterior* a la narración pero *ulterior* respecto de lo narrado. Esto produce un efecto en el lector de anulación del tiempo que transcurre, y el establecimiento de un eterno presente, que está más allá de los acontecimientos.

Hay numerosas referencias al acto de narrar: *voy a relatar, he venido a dejar memoria, narraré, diré*. El tiempo en el cual se inicia el acto de narrar, el presente de enunciación, se caracteriza por la presencia ya del olvido. Por ello, la narración oral aparece como la única posible, pues

Ningún vestigio sobre estos sucesos ha conseguido permanecer. (LDV: 9)

La morosidad, la lentitud de ese tiempo presente, casi atemporal, está lograda por el uso de diferentes recursos expresivos:

- repeticiones: *ni el eco del recuerdo del eco del recuerdo; cada bosque, cada río y cada aldea.*
- enumeraciones;
- reiteración de la conjunción «y»;
- uso de los verbos en pretérito imperfecto y formas verbales perifrásticas;
- palabras cuyos semas dan idea de lentitud: *detalladamente.*

Si bien hay un distanciamiento temporal, el narrador no se mantiene al margen de lo ocurrido sino que toma posición frente a los hechos y los evalúa,

como se puede inferir a partir de la siguiente cita:

Y ocurrió hace tantas Edades que no queda de ella ni el eco del recuerdo del eco del recuerdo (LDV: 9)

En esta cita, el narrador manifiesta dolor, queja, ya que el tiempo trae el olvido y la pérdida de la memoria. Es una alusión al tiempo transcurrido, pero no es una simple mención objetiva. La expresión de los sentimientos está dada por la presencia de la repetición *el eco del recuerdo* y la iniciación con el nexos «y». De este modo establece una ambigüedad temporal, ya que los hechos ocurridos se repitieron quizás, en el pasado y, fundamentalmente, pueden volver a suceder. La historia que vamos a conocer como lectores no ha finalizado todavía.

Sin embargo, su posicionamiento como personaje ejecutor del acto de narrar implica que adopta una total responsabilidad respecto de lo dicho. Manifiesta claramente su *intención*:

He venido a dejar memoria de una grande y terrible batalla. (LDV: 9)

El uso de los adjetivos «edad funesta», «grande y terrible batalla» posee una carga axiológica negativa. El narrador evalúa los hechos mediante el uso de adjetivos disfóricos.<sup>3</sup> A esto se suma el pretérito perfecto compuesto, tiempo verbal que indica un pasado cercano afectivamente al presente. Además de expresar la intención, el uso del deíctico *he venido*<sup>4</sup> propone una relación extratextual, con el contexto de producción, ya que el narrador se posiciona en y frente a una realidad. El narrador forma parte de una de las comunidades que participaron de la *grande y terrible batalla* y es desde *ese lugar* desde el que va a focalizar los hechos. El narrador conoce todos los

---

3 Greimas y Courtés (1982) «La disforia es el término negativo de la categoría tímica que sirve para valorizar los micro-universos semánticos, instituyendo los valores negativos». (T. I, p. 130). La categoría tímica se articula en euforia / disforia y provoca la valorización positiva o negativa (Ib., 412)

4 Los verbos ir y venir son deícticos, ya que tienen un componente direccional, expresado por el complemento de lugar, pero a su vez, marcan la ubicación espaciotemporal del enunciador. Se entiende por deixis «la localización e identificación de personas, objetos, eventos, procesos y actividades de las que se habla, o a las que se alude, en relación con el contexto espacio-temporal creado y sostenido por la enunciación y por la típica participación en ella de un solo hablante y al menos un destinatario». (Lyons, J. 1980: 574)

sucesos, lo sabe todo, pero adopta una postura frente a ellos; ha tomado posición en el espacio de uno de los sujetos antagonistas y, desde allí, desde el comienzo, focaliza e imprime una orientación al discurso.

En la segunda parte, *Los días de la sombra* (2002), el narrador inicia su discurso en un modo epistémico.<sup>5</sup> Afirma que *el tiempo no tiene una sino sus muchas ruedas*. Y luego agrega «Digo lo que es verdad» (Ib.: 11). El saber le confiere autoridad.

Sin embargo, el modo epistémico de la enunciación se ve relativizado por la apelación a un interlocutor: «si me preguntan...» (Ib.: 11). Este es un rasgo de contemporaneidad, pues hay una apertura al diálogo. Es también una diferencia notable con otros relatos épicos y míticos en los cuales el narrador adopta una posición de superioridad respecto de la posesión y de la transmisión del saber. La inclusión del otro, el que pregunta, afirma la actitud dialógica. Este narrador *narra* porque hay alguien que interroga, que quiere saber. Esto afirma la postura del narrador que dialoga con el lector y que no es un simple transmisor.

Digo esto porque habrá quienes quieran saber cuánto tiempo transcurrió... (LDS, 2002: 11)

La narración ya no tiene como función la de entretener o interesar simplemente, sino que el acto de narrar se convierte en una obligación. En la segunda parte, *Los días de la sombra*, predomina la modalidad deóntica,<sup>6</sup> marcada por el uso reiterado del verbo deber: «deberé responder»... «deberé agregar» (LDS, 2002: 11). Es necesario reconstruir el pasado también porque hay quienes quieren conocerlo. El saber implica responsabilidades y obligaciones, no prerrogativas y honores. La posesión del conocimiento no es una

---

5 Lyons (1981) dice que la modalidad refleja la actitud del hablante frente a su enunciado. Es un componente esencialmente subjetivo de compromiso («así es») vs. deseo («así sea»). Distingue tres modalidades: aletética (o alética), epistémica y deóntica. Define la epistémica como la modalidad que refleja un compromiso del enunciadador con lo enunciado, no porque sea verdadera sino porque él se compromete con que sea verdadera o posiblemente verdadera. Él cree que es así. (p. 191-192)

6 Ibíd: La modalidad deóntica expresa el deseo del enunciadador de que algo sea así, no la creencia de que es así. Al dar una orden, el hablante se compromete no con la verdad o autenticidad de una proposición sino con la necesidad de que se lleve a cabo determinada acción. Manifiesta su deseo, pero a la vez concede el derecho al destinatario de no cumplimentarlo. (p. 192)

cuestión individual de poder sino un caudal a compartir.

El narrador ha adquirido en primer término las competencias virtualizantes:<sup>7</sup> querer y deber; luego, las actualizantes, ya que sabe y puede narrar. Finalmente, pone en marcha el acto de narrar, lo realiza. Este *deber transmitir* está relacionado con el *deber resguardar*, con la necesidad de conservar la memoria.

En la tercera parte de la *Saga, Los días del fuego* (2004), el narrador nos habla de otro personaje, Nakín de los Búhos. A ella le fue otorgado el destino de recordar. El mandante es el Clan. Nakín asume el mandato y utiliza todas las formas posibles para memorizar. Incluye otros signos, aparte de las palabras, como los trazos circulares, la música, los dibujos, los colores. Ya no escuchamos solo la voz del narrador sino que este le otorga la voz a Nakín de los Búhos a través del estilo directo. Nakín es un personaje, es una diosa obediente, no altanera. Ella cuenta lo mismo que ha dicho el narrador, pero desde su propia voz. Es la misma historia contada dos veces. Esta reiteración simboliza la repetición, ya sea para fijar en su propia memoria, como lo hizo Nakín, como para fijar en la memoria de la comunidad. Es la representación del acto de memorizar y del acto de narrar.

Nosotros le pedimos... ¡Canta Nakín! ¡Reinventa la memoria! Balsa sobre balsa sobre pluma en azul. Continúa cantando para que no olvidemos. (LDE, 2004: 10)

A partir de este momento, el narrador deja de ser un yo para convertirse en un nosotros. De este modo, confirma la toma de posición del narrador como parte de los habitantes de las Tierras Fértiles, e incluye al lector en ese mismo universo para que lo conozca, lo reconozca, o para que se cuestione acerca de sus conocimientos sobre la conquista de América. Arturo Roig (1981: 19-21), al analizar qué queremos significar con la palabra «nosotros», señala que quiere decir «nosotros los latinoamericanos». Pero en este caso es necesario que exista una identificación a priori con una realidad histórico-cultural. Además, agrega Roig, el nosotros plantea una unidad, entendida

7 La competencia implica todas las condiciones previas y los presupuestos que posibilitan la acción; es la que hace posible el paso de la virtualización a la realización. El modo virtualizado caracteriza al querer y al deber; el modo actualizado, al saber y al poder; finalmente, el modo realizado corresponde a los enunciados del hacer y el ser, corresponden a la junción del sujeto con el objeto. (Fontanille, 2001: 142 y ss)

como actual o como posible, que siempre parte de la diversidad; pero como no siempre se tiene conciencia de esa diversidad, el nosotros representa a todos los que comparten una mirada o una parcialidad. El nosotros se opone a la concepción individualista de fines de siglo XIX y propone la pluralidad social e histórica.

Luego de la memorización se inicia la narración. Pero es insuficiente la memoria. Entonces, la solución es reinventar. Esta idea justifica y da un gran valor a la literatura, pues solamente ella puede llenar los espacios vacíos de historia que dejó la destrucción por parte de la conquista y colonización española en América.

Se pueden resumir las características de la voz narradora en primera persona dentro del universo textual en que:

- Conforma uno de los índices característicos del género épico, ya que es un narrador que pertenece a una larga tradición de memoristas y repetidores y, por pertenecer a este género de personajes, su misión es *re-cordar*, volver a pasar por el corazón del lector y por el suyo propio aquellos hechos que hacen a su identidad.
- Otorga continuidad y coherencia entre los tres tomos.
- Funciona como bisagra entre los hechos narrados y el lector u oyente actual.
- Brinda información para completar la historia narrada.
- Es encarnado por un ser mágico que ha trascendido el tiempo y el espacio.

Desde lo contextual:

- Propone un sistema de valores que privilegia la «historia no oficial».
- Seduca al lector para que reconstruya lo sucedido en América, espacio-tiempo en el que se posiciona.
- Considera los hechos como parte de un continuum; por lo tanto, la historia puede repetirse y es necesario conocerla para no equivocarse.

- Identifica al olvido como el desencadenante de la necesidad de narrar.
- Recupera a la literatura como la posibilidad de completar los espacios vacíos que dejó la destrucción de las producciones culturales de los pueblos diezmados.

El narrador utiliza algunos recursos retóricos para provocar efectos en el lector. Por una parte, su postura epistémica se afirma mediante el uso de aserciones argumentativas. El uso de entimemas<sup>8</sup> supone la postura frente a otra voz que dice lo contrario. Por ejemplo:

Digo lo que es verdad.  
 Ningún vestigio sobre estos sucesos ha conseguido permanecer.  
 He venido a dejar memoria de una grande y terrible batalla.

La necesidad de decir la verdad supone la oposición con otro discurso que no dice la verdad o que ha predicado el olvido. ¿Será, quizás, la historia oficial? Por eso es necesario volver a hablar, pero en este caso decir la verdad y recuperar la memoria.

El tiempo no tiene una sino muchas ruedas.

Este es otro entimema, construido con una negación y una afirmación, que plantea la posibilidad de la existencia de diferentes formas de considerar el tiempo y la historia. Incluso, al contraponer *una* y *muchas ruedas* opone dos cosmovisiones diferentes: la consideración de la linealidad del tiempo propia del pensamiento centroeuropeo y la concepción de la historia como rueda, como ciclos, propia del pensamiento maya.<sup>9</sup>

---

8 El entimema es un recurso retórico. Según Aristóteles, «debe consistir de pocas proposiciones, menos de las que forman un silogismo normal.» Su función es argumentativa; presenta la prueba de algo con ayuda de lo que se le opone. Pero no dice todas las partes de la cadena argumentativa, las cuales deben ser repuestas por el lector. (Rivano; 1998: 24-29)

9 Ampliaremos este punto al referirnos a los símbolos. Véase capítulo 6.

## Narrador en tercera persona

Luego del primer apartado al modo de prefacio, se inicia la historia propiamente dicha. El narrador que la cuenta adopta la tercera persona omnisciente. Podemos pensar, luego de leer la obra completa, que esta voz pertenece a un personaje: Nakín de los Búhos. En el prefacio del tercer tomo, el narrador en primera persona le pide a Nakín que cuente, que cante lo hechos, que reinvente la memoria, como vimos en el apartado anterior (LDF, 2004: 9-10). El pedido hecho por el narrador en primera persona a Nakín para que relate la historia nos permite considerar que esta narración es temporalmente posterior a la primera.

El narrador es un personaje que ha cumplido una serie de tareas, que ha adquirido las competencias modales necesarias, en especial el saber, luego de largas memorizaciones y que, finalmente, puede iniciar la narración, y la realiza. Se trata de un personaje que ha logrado su objeto, pues esa fue la misión que le fue encomendada por los Supremos Astrónomos antes de la destrucción de todos los vestigios. Esta inferencia la puede realizar el lector, pues el narrador no hace referencia a sí mismo.

El narrador ensambla distintas formas de narración: incluye manuscritos, canciones y diferentes voces. Es más bien un organizador, orquestador. Según Bajtín, gracias al narrador, la plurivocidad se convierte en polifonía. Sin embargo, las diferentes voces son configuradas por la voz del narrador, quien crea una determinada imagen de ellas. Esto es evidente al examinar las palabras de dos personajes antitéticos: Cucub y Drimus. El discurso directo en boca del primero es abundante; predominan los relatos y las canciones; todas se destacan por la presencia de la alegría, de las sensaciones (sabor de la miel,) del color, del recuerdo:

Es mi canción, yo la imaginé. Allá, en la Comarca Aislada, cada uno tiene su propia canción. La inventamos el mismo día en que nos reconocen adultos para que nos acompañe durante toda nuestra vida. (LDV: 80)

Pocos discursos hay, en cambio, en boca de Drimus. Lo conocemos, al igual que a Leogrós, a través del narrador. Las palabras de Drimus están dirigidas, en su mayoría, a sus perros negros. Predominan los semas negativos, el color negro, la deformidad, el odio. Al descubrir a Kume, le dice:

—Siente esto, animalito —siguió diciendo el Doctrinador—. Acaricia esta mole de sabiduría, la que me distingue entre los mejores. Deseo que mueras sabiendo que este retraso que ocasionaste no torcerá el destino. Seremos los amos de este territorio, y cada husihuilke volverá a pagar lo que acabas de hacer. (LDV: 296)

Este narrador ocupa un espacio textual mayor, comparado con el narrador en primera persona, al cual solamente se le destinan dos páginas en cada tomo. Utiliza una voz en tercera persona y es omnisciente. Demuestra que conoce todo, las causas y las consecuencias de los hechos narrados. Puede desplazarse en el tiempo y en el espacio con total libertad. Maneja toda la información, pero retiene datos que los personajes no conocen; de este modo, coloca al narratario en una posición semejante a la de los personajes, con lo cual logra manejar hábilmente la información que necesita el lector para mantener el suspenso y aportar lo necesario para reconstruir la historia.

El presente de enunciación del narrador es posterior a los hechos narrados. El narrador ocupa una posición temporal desde la cual él puede aludir no solo a su conocimiento del pasado sino también a su conocimiento del futuro. El espacio desde el cual el narrador inicia el acto de narrar es el correspondiente a las Tierras Fértiles. El lector infiere estas características debido, fundamentalmente, a la focalización adoptada, la cual se evidencia en las descripciones, en las aserciones, en las evaluaciones. El narrador se posiciona en un espacio-tiempo cercano al nuestro y nos incluye como lectores en ese mismo espacio-tiempo.

La *focalización* es múltiple, pues el narrador puede introducirse en la mente de los diferentes personajes. Puede saber lo que sienten, lo que saben o no saben, o lo que esperan. Incluso, conoce los sueños; pero también puede focalizar externamente. Esta multiplicidad de focalizaciones constituye un recurso fundamental en la construcción de la obra. Se corresponde, además, con la posibilidad de la existencia de múltiples miradas. No hay una sola verdad; existen diferentes miradas, diferentes discursos, sobre los hechos.

Sin embargo, observamos un predominio de la focalización interna desde Dulkancellin. El narrador, como dice B. Uspenski (1973), «asume el punto de vista de aquellos personajes con los cuales, de acuerdo con la intención del autor, el lector se identificará». El lector ve el mundo y los hechos como los ve el guerrero. Es a través de sus ojos que conocemos Beleram, a los integrantes del Concilio, a los Supremos Astrónomos. El narrador tiene

acceso a la mente del guerrero, como lo demuestra la abundancia de «verba sentiendi»<sup>10</sup> (esperando, quería, recordar, comprender):

El guerrero cerró los ojos esperando el sueño. (...) No quería volver a recordar los sucesos del día; y sin embargo, mucho rato después, seguía tratando de comprender el sentido de los tambores. (LDV: 21)

En su sueño, encontramos la primera mención del enemigo:

Por el surco, pisoteando hortalizas, avanzaban hombres descoloridos (...) A través de los hombres descoloridos Dulkancellin vio una tierra de muerte: algunos venados con la piel arrancada, se arrastraban sobre cenizas. Los naranjos dejaban caer sus frutos emponzoñados. Kupuka caminaba hacia atrás y tenía las manos cortadas. En algún lugar Kuy-Kuyén, picada de manchas rojas, miraba detrás de un viento de polvo. (LDV: 22-23)

El sueño funciona como una prolepsis en la que predominan las imágenes disfóricas. Ya desde el comienzo, el narrador busca la reacción del narratorio a favor de los habitantes de Los Confines y en contra de ese enemigo que empieza a vislumbrarse.

Otra prueba de la focalización del narrador desde la mirada de Dulkancellin, y de las Tierras Fértiles, es el modo de nombrar o describir elementos de una y otra cultura. El narrador conoce el mundo de las Tierras Fértiles; conoce los nombres de los animales, de las frutas, describe los rituales; utiliza para nombrarlos las denominaciones correspondientes, conocidas. En cambio, cuando tiene que nombrar o describir elementos pertenecientes a los sideresios, lo hace con palabras de su propia cultura, de su mundo conocido: a los caballos los llama «animales con cabellera» (LDV: 233). Al referirse a los disparos efectuados con armas de fuego, dice «golpe de volcán» (LDV: 283). Además, el narrador se asombra junto con los personajes ante la aparición de lo desconocido.

En el capítulo titulado *Los sideresios*, el lector conoce a Drimus a través de sus hechos. Parece una cámara que filma los actos:

Rodeó las jaulas con pasos lentos y una sonrisa trágica que se torcía, como él, del lado de su joroba. Eligió una del racimo de lauchas que ahora retenía contra su

---

10 Uspenski (1973). Los verba sentiendi o verbos de sentir («él pensó», «él sintió», «a él le pareció», «él supo», «él reconoció», etc.) funcionan en el texto como signos formales de descripción de un punto de vista interior.

pecho, y sosteniéndola desde la cola, se dedicó a mecerla frente al hambre de los perros que seguían su juego con atención. (LDV: 170)

La primera aproximación a Drimus es la de un observador externo; B. Uspenski (1973, cap. IV) considera que este punto de vista es usual para la presentación de nuevos personajes; incluso, hay hechos que no han podido ser observados por el narrador. Entonces recurre a otras voces:

Así emprendieron los sideresios el regreso a sus naves. Las criaturas que los vieron marchar contaron que, a cada paso, volvían hacia atrás la mirada. (LDV: 300)

El observador invisible desde cuyo punto de vista es descripto Drimus parece moverse con él sin llegar a ser parte de él. La focalización externa de los sideresios produce en el lector un efecto de intriga, de enigma, pero también acentúa la posición del narrador y su adhesión a la gente de Los Confines. El discurso tiene una marcada orientación; se evidencia una clara postura a favor de los habitantes de las Tierras Fértiles y, en particular, de la raza de los husihuilkes. Es desde ese lugar, desde ese posicionamiento, desde donde el narrador evalúa los hechos:

¡Qué distinta era aquella de tantas otras noches pasadas! Noches amigables, olorosas a laurel, cuando Kush contaba cuentos o tocaba, hasta muy tarde, su flauta de caña. ¿Volverían alguna vez? (LDV: 85)

O más adelante, cuando se inicia la batalla:

Tristeza del Sol que vería morir a los hijos. Dolor de la Tierra que los recibiría antes de tiempo. El Padre y la Madre se miraban en ellos. (LDV: 283)

El narrador no es ajeno a la historia narrada. Conduce la narración no desde una posición abstracta o impersonal sino desde una concreta posición humana. Participa con sus emociones; se asombra, se entristece, se admira:

¡Y Beleram sin saber nada! (LDV: 215)

El narrador otorga la voz a los personajes en estilo directo y estilo indirecto, aunque predomina el estilo indirecto libre. Algunos, a su vez, narran, estableciendo así narraciones incluidas. Las principales voces que tienen a su cargo la narración son Vieja Kush y Cucub.

Vieja Kush es un personaje femenino de gran importancia, ya que abre y cierra la trama. Es la encargada de mantener y transmitir la historia familiar, entendiendo como familia no solo el grupo presente sino los que ya no están, cuyas historias a ella le fueron transmitidas y ella transmite a su nieta Kuy-Kuyén. Es la más anciana y por ello es la encargada de contar las historias que guarda el cofre de los recuerdos:

Entonces, el más anciano sacaba del cofre lo primero que su mano tocaba, sin vacilar ni elegir. Y aquel objeto, evocador de un recuerdo, le señalaba la historia que ese año debía relatar. A veces se trataba de hechos que no habían presenciado porque eran mucho más viejos que ellos mismos. Sin embargo, lo narraban con la nitidez del que estuvo allí. Y de la misma forma se grababa en la memoria de quienes tendrían que contarlos, años después. (LDV: 48)

El narrador otorga también la voz a Cucub. A veces lo hace en estilo directo, citando entre comillas la voz del personaje narrador:

«Por supuesto que así lo hice. Caminé sobre el trazo de los Astrónomos y, hasta donde sé, no me vieron ojos humanos», dijo después, en cada ocasión que narró el viaje, no una sino muchas veces. (LDV: 42)

A veces, el narrador interviene para confirmar lo dicho por Cucub:

Las suposiciones de Cucub se aproximaban a la verdad. (LDV: 207)

Cucub es un narrador, tiene un don especial. Afirma la necesidad de la narración para no olvidar. Hay capítulos completos narrados por este personaje. Incluso hay referencias a las condiciones de un buen narrador.

—Como veo que no tendré oportunidad de introducir el detalle seductor o la pausa oportuna, ambas cosas tan estimadas por el artista, diré lo que me enviaron a decir aparentando carecer de dotes para la buena palabra. (LDV: 63)

En principio, se opone la condición de narrador de Cucub con Dulkancellin, quien es un hombre de pocas palabras. Pero, al finalizar el primer tomo, el guerrero adquiere la condición de narrar.

Y Cucub, que había escuchado varias veces lo mismo, se asombró de los nuevos hábitos del guerrero. «Quién iba a pensar que aquel Dulkancellin que conocí en Los Confines iba a ser capaz de decir tanta cosa junta, y tan bien hilada». (LDV: 240)

También el narrador otorga la voz a Molitzmós en uno de los episodios fundamentales, que es narrar las causas de la separación de las Cofradías del Recinto y del Aire Libre. Justamente es Molitzmós el traidor. Las palabras de Cucub a Dulkancellin alertan al lector sobre esta condición del personaje:

—No te estoy preguntando lo que hizo, sino lo que Molitzmós te contó acerca de lo sucedido. (LDV: 239)

Allí aparece la posibilidad de que el lenguaje no exprese la verdad, sino el ocultamiento o el engaño. Aparece el riesgo de la mentira. Esta es una condición propia de Molitzmós pero también de Misáianes y de Drimus, quienes logran encantar. La palabra es un objeto que supone un sujeto que la enuncie y otro sujeto que la interprete. Pero no siempre la comunicación puede ser tan llana. Median intencionalidades que impiden una adecuada interpretación. Entonces surgen la mentira y el ocultamiento. Tanto Misáianes como Drimus engañan con sus palabras. El narrador dice que «sus palabras se parecían a la verdad». (LDV: 172)

Es importante tener en cuenta que los hechos solo pueden ser conocidos por las narraciones, sobre todo aquellos hechos de los cuales no quedan otros testimonios o cuyas voces han sido acalladas por un discurso dominante.

Un espacio importante ocupa, en la obra, la voz de los débiles, de los disminuidos, de los marginados. Tal es el caso de Wilkilén, que «llegaba un poco tarde a las palabras» (LDV: 14). Sin embargo es ella la que va a tener un rol muy importante en *Los días de la sombra*, pues es su voz la que, al dialogar con la Muerte, incide en la decisión de retomar la misión que le es propia y desconocer el mandato de Misáianes.

Del mismo modo, Cucub, al comienzo de la obra, es descripto por el narrador quien, focalizando desde Dulkancellin, destaca su extrema pequeñez:

El visitante llamó tamborileando la puerta con sus dedos. Cuando Dulkancellin abrió, tuvo que bajar la vista para ver de quién se trataba. Desde abajo, un hombre que tenía estatura de niño lo saludó con una sonrisa de luna creciente colgada de sus grandes orejas. (LDV: 57)

El recurso empleado en la descripción de Cucub es la paradoja;<sup>11</sup> hay una

11 Rivano, J. (1998) Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicciones. (p. 137)

contradicción entre hombre y estatura de niño. Lo describe desde la carencia; señala un defecto en relación a un tipo o arquetipo; de este modo apela a la enciclopedia del lector y a su preconcepción acerca de la altura de un hombre. Cucub es presentado desde su pequeñez. Y, sin embargo, es un personaje que sufre grandes transformaciones a lo largo de la obra.

En *Los días del fuego*, Acila es conocida como *Palabra Demorada*, epíteto que hace referencia a su dificultad para hablar. Pero es su palabra la que sirve como estrategia para infiltrarse en el palacio de Molitzmós y desde allí generar la resistencia a los hombres del Misáianes. La narración, entonces, cumple una función dentro de la guerra. No solo sirve para preservar la historia frente a la destrucción sino que también es un arma para derrotar al enemigo.

Desde lo espacio-temporal, el narrador se desplaza con los personajes. Nos permite experimentar la brecha que existe entre Dulkancellin y los sideresios, ya que sigue, al modo de *travelling* (en lenguaje cinematográfico), el viaje de Dulkancellin y Cucub hasta Beleram. El viaje previo de Cucub hasta Los Confines lo conocemos por la narración del mismo Cucub. En cambio, el viaje de los sideresios lo conocemos por la voz del narrador, cuando ya ha sido realizado.

Además, el narrador dedica gran espacio textual a la configuración del pasado y presente de los husihuilkes. No así con respecto a los sideresios, a los cuales dedica intensamente solo un capítulo, si bien hay algunas referencias a lo largo de todo el primer tomo de la *Saga*.

En síntesis, este narrador cuenta los hechos focalizados desde Dulkancellin en particular y desde los habitantes de las Tierras Fértiles en general. Desde allí describe, evalúa los hechos, siente, dialoga con el narratorio y argumenta a favor de los pueblos sometidos.

## NARRATARIO

En el plano de la recepción, el narratorio es el receptor inmanente y simultáneo de la emisión del discurso. No aparece como lector sino como constructor de colaboración comprometido con la emisión del narrador. Según G.

Genette (1989), el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa, al igual que el narrador, aunque no siempre hay referencias explícitas a él. U. Eco (1999: 89) habla del «lector modelo», el cual es entendido como «un conjunto de condiciones de felicidad establecidas textualmente que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado». En ambos casos, tanto Genette como Eco diferencian al narratario o lector modelo del lector real o empírico. Se trata de una estrategia textual, que puede presentarse de diferentes maneras, por ejemplo, la elección de una lengua, de una determinada enciclopedia o alguna referencia a la audiencia.

En la obra, poco a poco el narrador va construyendo un narratario. Le habla en *lenguas humanas*. Por una parte, la narración está dirigida a seres humanos. Pero se puede suponer que el universo de lectores posibles podría ser más abarcador, pues la elección de lenguas humanas implica la existencia de otras lenguas que sean *no humanas*. Más adelante, justifica su elección pues aclara que «sólo las lenguas humanas son capaces de describir el contorno de una pluma, y la aspereza de una mancha en el pico de un pájaro». (LDV: 55). Hay otras lenguas «más veraces, tal vez. Pero menos sutiles», dice Kupuka, el Brujo de la tierra (LDV: 55).

La elección de la lengua es una decisión que abarca no solo la forma de lo que va a narrar sino el destinatario de lo narrado. La elección de un lenguaje que pueda ser entendido por el otro otorga importancia al interlocutor. Por lo tanto, esto reafirma que no se trata de una postura individualista de simple transmisión sino de la necesidad de resguardar la memoria y de reinventar lo que ya es imposible de recuperar.

En toda la obra hay referencias al narratario y su relación con el saber.

Dice Kush:

Cuando algo ciertamente grande ocurre suelen ser muchos los ojos que lo están viendo. Y muchas las lenguas que saldrán a contarlo. (LDV: 49)

—Todavía veo muchas cosas oscuras —dijo el guerrero.

—Si las puedes ver no lo son tanto —respondió Kupuka. (LDV: 54-55)

Los hechos no deben ser ocultados sino que deben ser vistos por todos. El narrador construye, de esta manera, un narratario que se cuestione, desde su presente, el pasado y el futuro.

Para sintetizar la instancia narrativa, decimos que tanto el narrador en primera persona como el narrador en tercera persona abarcan la totalidad de los tiempos y de la historia. Su posicionamiento espacio-temporal es cercano al nuestro, entendiendo *nuestro* como americano contemporáneo. Participan de una comunidad que interroga al pasado y que está interesada en reconstruir la historia. Pero no se trata de la historia ya conocida, la de los vencedores, sino la otra historia, la ocultada por el poder ligado al conocimiento.

El narrador en primera persona se diferencia del otro porque explicita su presente de enunciación antes del acto de narrar y luego de los hechos narrados; expone su intención de resguardar la memoria y de reinventar lo que fue destruido.

El narrador tiene una actitud positiva hacia los habitantes de las Tierras Fértiles. Las descripciones y las argumentaciones realizadas son sometidas a esa focalización del narrador y están dirigidas al narratario para que comparta esa actitud y adhiera a su causa. El lenguaje utilizado ayuda a crear un sentimiento de aprobación y de admiración hacia la familia de Vieja Kush y hacia sus valores.

## MODO

El modo alude a la forma de presentar lo narrado. Según G. Genette (1989), el relato puede aportar más o menos detalles y de forma más o menos directa, o mantenerse a mayor o menor distancia de lo que cuenta. Por el modo de presentar los hechos se puede distinguir entre dos extremos, que son *el relato puro* y la *representación*. El primero es aquel en el cual solo aparece la voz del narrador (corresponde a lo que Henry James y sus discípulos llaman *telling*). El otro extremo corresponde al diálogo directo<sup>12</sup> sin intervención del narrador (llamado *showing* por H. James) (p. 219 y 221). Genette llama *diégesis* al primero y *mímesis* (en el sentido platónico) al segundo, es decir al diálogo directo.<sup>12</sup> Luego, en *Nuevo discurso del Relato* (1998: 33), Genette supera esta división y la llama *relato/diálogo (modo narrativo/modo representado)*. Existe

una gradación entre ambos extremos, la cual varía según la mayor o menor participación del narrador, el espacio dedicado a otras voces y la mayor o menor presencia de descripciones.

Genette atribuye gran importancia a esta categoría, ya que el modo nos remite a la velocidad narrativa y al grado de presencia del narrador. La selección de un modo para narrar influye en el grado de veracidad que se quiere otorgar a los acontecimientos narrados y en el modo en que el lector puede comprender los hechos.

Al analizar el modo en la *Saga*, observamos que predomina lo narrado sobre lo dialogado. El narrador es fuente, garante y organizador del relato. Pero este narrador continuamente se hace preguntas, recurso que le quita la autoridad que tradicionalmente posee un narrador omnisciente. Las preguntas suponen que también él tiene dudas; suponen, además, que comparte esas dudas con el lector, que lo hace participar. Es un narrador abierto al diálogo, que se cuestiona, que busca diferentes caminos. Por lo tanto, el narrador no posee un predominio cognitivo absoluto u omnisciente como se dice habitualmente, sino una competencia cognitiva que, como la de todos los humanos, admite dudas y se hace preguntas. Tampoco es autoritario ni admonitor.

¿Qué pasaría con Dulkancellin? ¿Por qué dejaría de estar allí como cada día desde que Thungür tenía memoria? ¿Cómo podría él reemplazar a su padre? (...). «¿Qué estaba a punto de ocurrir? ¿Quién le aliviaba la tristeza? ¿Quién le indicaba lo que debía hacer? (LDV: 27)

O, más adelante, cuando Dulkancellin descubre el cuerpo ultrajado de Kume:

Dulkancellin no supo qué hacer, ni siquiera supo cómo mirarlo. ¿Quién sabe? Quizás hubiese bastado con que Kume saludara a su padre. ¿Quién sabe? Quizás su padre lo desconocía nuevamente. (LDV: 261)

Mediante el uso de la pregunta y de la expresión *quizás*, el narrador se hace eco del desconcierto de Dulkancellin e invita al narratorio a emitir un juicio, una evaluación. Es un momento de alto contenido dramático, pues

---

12 Genette (1998) aclara que no existe imitación en el relato, porque este no representa una historia (real o ficticia), sino que la cuenta, es decir, la significa mediante el lenguaje. Tampoco imita un diálogo sino que lo reproduce o lo transcribe.

Dulkancellin se da cuenta de su error al juzgar a Kume. Pero ya es tarde. Sin embargo, esta posibilidad de cuestionarse su propio accionar es muy importante en la obra: el héroe no es perfecto, comete errores, puede revisar sus actos, aunque lo hecho ya no tiene una solución, como seguramente podría tener solución en una película de Hollywood. El hecho de cuestionarse produce una identificación con el lector, quien también puede revisar su propio accionar.

De esta manera, el narrador dialoga constantemente, cuestiona y se cuestiona. Es un narrador en permanente construcción. La característica dialógica implica una actitud de apertura y se corresponde con la temática profunda de la obra que es, justamente, la oposición entre la posesión del conocimiento por un grupo reducido de personas y, en consecuencia, el poder ejercido por este grupo sobre los demás; o bien la postura de que el saber debe estar al alcance de todas las criaturas.

Por otra parte, la actitud dialógica del narrador se corresponde también con otra de las tesis propuestas por la obra: la necesidad de escuchar diferentes voces, sobre todo las que fueron acalladas durante siglos por el discurso dominante. Al respecto, dice A. Roig (2002: 265) que luego de la destrucción de los pueblos originarios, de la destrucción de sus libros sagrados, de su cultura, solo quedó «su mudez». La obra de Liliana Bodoc rompe esa mudez y otorga nuevamente la voz a los pueblos, la que fue silenciada por los conquistadores y colonizadores europeos.

El narrador es garante del texto pero acude a diferentes recursos para validar su saber y producir ilusión de realidad:

a. hace referencia a su condición de transmisor. Este recurso conforma un narrador semejante a los antiguos aedas. Hay numerosos ejemplos en los cuales habla de sí mismo como transmisor de otras voces, como recopilador de leyendas; de este modo ofrece otras voces como prueba de lo que dice y que confirman sus palabras.

—Es un don que la vida le da a Kush por ser de corazón suave y manos ásperas —así se murmuró, durante largo tiempo, en Los Confines. (LDV: 29)

Al referirse a Dulkancellin, dice el narrador:

Antes decían de él que peleaba sin miedo a la muerte. (LDV: 23)

En los capítulos finales de la obra, cuando narra los diferentes encuentros entre habitantes de las Tierras Fértiles y los sideresios, las marcas que atribuyen al narrador la función de transmisor aparecen con mayor frecuencia:

Los que después cantaron estos hechos dijeron que la flecha había atravesado el Yentru hasta las Tierras Antiguas, y se había clavado en la risa de Misáianes. Pero los hombres que estuvieron allí dijeron que la flecha se había perdido en el mar. Ellos contaron, también, el llanto de niño de Cucub, aferrado al que no estaba. El silencio de Thungür y la plegaria de Kupuka. (LDV: 302)

Esta característica es propia del relato épico y marca la larga trayectoria de los hechos que han viajado de boca en boca, por transmisión oral. Marca, además, la diferencia entre la exageración que sufren los hechos con el paso del tiempo y la manifestación de los que estuvieron allí. Pero, sobre todo, caracteriza a un narrador que sabe lo que se dice durante los sucesos y lo que se continúa diciendo a través del tiempo.

Ciertas voces llegaban a la Casa de las Estrellas murmurando deslealtades. Decían las voces que muchos estaban abandonando sus casas y aldeas para ir en busca de los sideresios. «Ellos son poderosos... Ellos han sido enviados por un Ser ilimitado y bendecirán a quienes se pongan a su servicio», se oyó decir a los que se marchaban. (LDV: 242-243)

La pluralidad de voces otorga veracidad a lo dicho, aunque el uso de la expresión «ciertas» limita la generalización. Sin embargo logra instaurar en el narratorio la duda y la posibilidad de traición.

b. El narrador acude a otros textos para validar su discurso: los códices de los bóreos. Algunos se conservan y son leídos. Otros han sido destruidos y son contados a partir de la memoria. Incluso figuran en el texto entre comillas, para aumentar su estatuto de verdad.

c. Incluye otras narraciones realizadas por diferentes personajes, como Vieja Kush y Cucub, de las cuales ya hablamos anteriormente.

El *modo* tiene una gran importancia estilística, pues aparece el narrador como «productor de metáforas» (Genette, 1989: 225). En este sentido, hay abundancia de descripciones y de imágenes de gran belleza, las cuales influ-

yen en la velocidad de lectura pero favorecen, como dice U. Eco, los paseos inferenciales del lector. A modo de ejemplo, vamos a destacar algunas de las imágenes que se caracterizan por la relación espacio-tiempo, relación que subyace en toda la obra:

En poco tiempo los separaría la tierra empantanada, los vientos y el frío. No era época de caza, de siembra o de guerra. (LDV: 20)

¡Extraño país es la Tierra sin Sombra, donde el mar y el desierto se encuentran en la costa y no se sabe cuál muere y cuál mata! (LDV: 43)

No es tarde para el Venado. El Venado defenderá su sangre y su territorio. (LDV: 227-8)

## TIEMPO Y ESPACIO

El tiempo tiene un valor fundamental en la narrativa, y la forma como es tratado produce en la obra efectos estéticos diferentes. La diferenciación entre trama y fábula reposa fundamentalmente en la instancia temporal. En la fábula que construimos, todo hecho sucede en un ordenamiento lógico-causal, ya que para explicitarla «desembragamos» el estilo, los procedimientos elegidos para lograr efectos semánticos, estéticos, ideológicos que en su momento interpretamos. En cambio, en la trama, el tiempo puede ser alterado, pueden existir avances y retrocesos, el ritmo puede ser acelerado o lento. Este sello que imprime el narrador al tratamiento del tiempo crea una nueva dimensión temporal.

La teoría de la enunciación propone la distinción entre el tiempo de la enunciación y el tiempo de lo enunciado. E. Benveniste (1985a: 86) considera que la temporalidad «es producida en realidad en la enunciación y por ella». La categoría del presente nace en el instante en que el sujeto produce su discurso. A partir de ese presente, el hombre tiene conciencia del sentimiento de una continuidad a la que llamamos tiempo. El narrador es el sujeto de la enunciación, y es, por lo tanto, la medida del tiempo. Así, el narrador, en cuanto responsable último del texto narrativo, instaura el tiempo del relato

estableciendo mayor o menor distancia con los personajes y con los hechos narrados. El narrador omnisciente tiene mayor dominio y mayor movilidad en el tiempo y el espacio, que un narrador personaje o testigo.

Por su parte, G. Genette elabora un modelo que intenta formalizar el comportamiento del tiempo en el relato. Plantea en *Figuras III* (1989: 89 y ss) un sistema analítico exhaustivo que ha tenido gran repercusión y que es tomado como base de todos los estudios narratológicos. Dice que la relación entre el tiempo del relato o discurso y el tiempo de la fábula o historia pueden medirse desde tres ejes: orden, duración y frecuencia.

El *orden* se refiere a las relaciones entre el orden temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato. Llama *anacronías* a las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales. Toda anacronía constituye un relato temporalmente secundario respecto del relato en el que se inserta (llama *relato primero* a este último). Las retrospectivas o saltos atrás en el tiempo se denominan *analepsis* y los saltos hacia delante, o anticipaciones, son llamados *prolepsis*. Es importante, respecto de las anacronías, tener en cuenta los conceptos de *alcance* y *amplitud*. Por alcance se entiende el salto temporal de la anacronía, es decir el tiempo que media entre el momento en que se encuentra el relato base, o relato primero, y el momento en que plantea la anacronía. Amplitud se llama al período cubierto por la anacronía.

La *duración* se refiere a las relaciones entre la duración variable de los segmentos diegéticos y la longitud que estos adquieren en el texto. Se trata, pues, de una relación de velocidad y de longitud del texto. Engloba una serie de procedimientos para agilizar o demorar la velocidad del relato. Hay escenas que suceden con gran lentitud, mientras otras se saltan o se omiten partes de la historia.

Aclara Genette que es sumamente difícil medir la duración del relato, ya que este solo podría medirse en su tiempo de lectura. Y así es aún casi imposible, pues los ritmos de lectura son diferentes de una persona a otra. Propone, entonces, medir la *velocidad*, entendiendo por tal la relación entre una medida temporal (la duración de la historia) y una medida espacial (la longitud del texto). Propone cuatro movimientos que producen modificaciones en el ritmo; dos están en los extremos: *elipsis* y *pausa descriptiva*; el primero acelera y el segundo produce una demora en la velocidad; y dos son

intermedios: *sumario y escena*.

Finalmente, la frecuencia remite a las relaciones entre las capacidades de repetición de la historia y las del relato. Se puede contar una vez lo que ha sucedido una vez o contar muchas veces lo que ha sucedido una vez. Inversamente, se puede contar una vez o muchas veces lo sucedido muchas veces.

Cabe destacar que la selección de cada una de las formas detalladas anteriormente no es arbitraria, sino que ellas forman parte de la totalidad de la obra con la intención de producir determinados efectos estilísticos o constituyen estrategias para guiar la tarea interpretativa del lector. Por lo tanto, el relevamiento en la obra literaria de ciertas recurrencias o formas predominantes contribuye a la reconstrucción, por parte del lector, del diseño retórico de la obra.

En cuanto al *espacio*, es, junto al tiempo, un componente esencial de la narración. Ocupa un lugar privilegiado en el estudio de la narrativa y adquiere gran importancia respecto de los demás elementos, en especial el personaje, la acción y el tiempo.

Una distinción básica consiste en diferenciar el espacio de la historia o fábula y el de la trama o discurso. El primero es el que contiene los personajes y las acciones. A menudo, el espacio funciona como metáfora o metonimia del personaje, de su familia o de su estirpe. El espacio de la trama, por otra parte, se ve sometido a focalización del perceptor, ya sea este el narrador o un personaje, y depende del punto de observación elegido por él. Incluso, la posición adoptada por el sujeto perceptor, según B. Uspenski (1973), tiene importantes consecuencias respecto del modo como el lector percibe la situación.

El espacio no solo es el soporte de las acciones sino que debe ser comprendido con sus dimensiones simbólicas. I. Lotman (1996: 83-85) dice que toda actividad del hombre está ligada a modelos clasificacionales del espacio: propio y ajeno; culto e inculto, sagrado y profano. La idea de que a cada espacio le corresponden sus habitantes constituye una característica de la cultura.

El tratamiento del espacio ha adquirido gran importancia a partir del siglo xx, pero siempre relacionado con el tiempo. La indisolubilidad del tiempo y del espacio reaparece en la teoría de la relatividad de Einstein y de

ella toma Bajtín el término cronotopo,<sup>13</sup> que eleva el espacio y el tiempo a la condición de protagonistas de la estructura narrativa.

Indudablemente, la importancia del narrador resulta incuestionable a la luz de la teoría de la enunciación, que considera al narrador como locutor del relato y organizador de las categorías de tiempo y espacio. Igualmente, es necesario determinar cuál es la postura de ese narrador, o desde dónde focaliza el tiempo y el espacio.

El tratamiento del tiempo y del espacio en la *Saga* requiere especial atención, ya que ambos están sometidos a la focalización del narrador. Este tipo de narrador es llamado «narrador pancrónico» por B. Uspenski (1973, cap. 5), pues conoce el tiempo en el cual se sitúa la historia, su pasado y también puede conocer el futuro. Puede también desplazarse por el espacio. Se produce, por lo tanto, un juego de avances y retrocesos temporales y una puesta en escena de acciones simultáneas en espacios diferentes.

Como vimos al analizar el narrador, este se posiciona en el espacio de las Tierras Fértiles y en un tiempo muy posterior a los hechos narrados, cercano al tiempo de lectura. Este es el tiempo-espacio correspondiente al presente de enunciación del narrador. Ya vimos la puesta en discurso de esta posición mediante el uso de deícticos.

Para el tratamiento del tiempo vamos a establecer la diferencia entre el tiempo de la fábula y el tiempo de la trama. La historia o fábula se extiende desde un tiempo inicial, al que llamamos  $T_{-x}$ , hacia un momento final,  $T_x$ . En la obra podemos situar en ese  $T_{-x}$  la desobediencia de la Muerte y el nacimiento de Misáianes. A partir de allí, suceden los hechos de la fábula hasta el regreso de los husihuilkes  $T_x$ , en el primer tomo de la *Saga*.

Pero la trama tiene un ordenamiento temporal muy diferente, pues empieza en un momento al que llamamos  $T_0$ , cuando el narrador comienza a hablar. Es el presente de enunciación de la voz que narra. Los hechos narrados empiezan en  $T_1$  con las actividades de la familia de Dulkancellin, antes de la llegada de Cucub.

En el inicio de la obra no hay datos que permitan situar los sucesos en una fecha determinada. Sin embargo, hay signos que permiten al narratorio ubicarlos momentos antes de la llegada de los conquistadores a América: la

---

13 Ampliaremos este tema en el capítulo 4.

forma del mapa, la presencia de tres naves, los perros negros que acompañan a los enemigos. Hacia el final del tercer tomo, las coordenadas témporo-espaciales se van ambigüando y pueden ser llenadas no solo por espacio-tiempos históricos pasados sino también por presentes o futuros. Ya nos referimos a esto en el capítulo 1, al hablar de la ruptura del esquema geográfico dicotómico.

En *Los días del venado*, el tiempo transcurrido, en el relato de base, abarca alrededor de dos años; se inicia algunos días antes de la partida de Dulkancellin, el viaje hasta Beleram, el Concilio, la batalla, muerte y regreso.

Este primer tomo está dividido en tres partes, cada una de las cuales vamos a considerar por separado.

#### *Tomo I – Parte 1*

Vamos a llamar  $T_1$  al inicio de la acción en el orden de la trama. Se trata de una situación de equilibrio inicial en la cual Vieja Kush y las nietas desgranar maíz y los hombres vuelven de cazar. Finaliza con la partida de Dulkancellin y Cucub hacia Beleram.

Los sucesos son presentados con un predominio cronológico:

- a Situación inicial de equilibrio (actividades habituales de los integrantes de la familia de Dulkancellin).
- b Transgresión de Piukemán.
- c Ruptura del equilibrio: presagios (pluma de oropéndola, aviso de Kupuka y llegada de Cucub).
- d Preparación del viaje.
- e Partida.

El tiempo de la historia abarca pocos días pero, en cuanto a la trama, se da la mayor condensación de analepsis y prolepsis.

En el caso de las analepsis, hay saltos al pasado que tienen como finalidad caracterizar y completar el mundo creado, lo cual incluye el pasado más o menos mediato de los personajes y del pueblo de los husihuilkes. Algunos

son relatos o descripciones que realiza el narrador y otros son evocaciones de los personajes.

Las primeras analepsis no se extienden mucho en el tiempo; algunas corresponden a cinco años antes de T<sub>1</sub>, cuando muere Shampalwe, o su casamiento con Dulkancellin. En estos casos, la narración está en la voz del narrador en tercera persona y contribuyen a completar la historia de la familia de Dulkancellin:

El día del nacimiento de Wilkilén, Shampalwe dejó los niños al cuidado de la abuela y partió hacia el lago de las mariposas. (LDV: 17)

Una importante analepsis, que ocupa un capítulo completo, es la que cuenta el viaje de Cucub desde Beleram hasta Los Confines. En ella se alternan la voz del narrador con la voz de Cucub. El ritmo es rápido, ya que en solo siete páginas narra un viaje de aproximadamente 140 días. Este retroceso es importante, pues Cucub trae consigo el anuncio que va a significar la ruptura del equilibrio inicial.

Pero un amanecer, un día antes de que su correa tuviera ciento cuarenta marcas, llegó al Pantanoso. El viajero sabía que después de aquel río estaría pisando Los Confines, tierra habitada por los husihuilkes. (LDV: 44)

Luego, en *Los hechos antiguos*, se remonta quinientos años atrás, fecha en que se produce el viaje de los bóreos T<sub>-2</sub>. Dice Cucub:

—Un día de un lejanísimo pasado, los bóreos desembarcaron en la Comarca Aislada. Por aquel entonces muy poco se conocía... (LDV: 96)

Aún no hay una localización temporal acerca del viaje de los bóreos. Más adelante dice el narrador, refiriéndose a Drimus:

Aquella noche, por ejemplo, recitaba frente a los Supremos Astrónomos las mismas advertencias que los bóreos habían pronunciado en esa misma ciudad, cuando el sol era quinientos años más joven. (LDV: 216)

El salto temporal más lejano hace referencia al nacimiento de Misáianes T<sub>-3</sub> (LDV: 93-100):

Sepan que nos enfrentamos a uno al que su propia madre llamó Misáianes. Y esto, en lenguas remotas, significa «Odio Eterno». Los bóreos dijeron que Misáianes

había sido gestado en las tripas de la Muerte. Creado y crecido para elevar sobre nuestro mundo el poder de la ferocidad. (LDV: 97)

Estos hechos son narrados por Cucub ante Dulkancellin. Cucub es quien trae las noticias desde la Ciudad de los Astrónomos y es quien transmite el saber.

Por otra parte, hay abundantes *prolepsis*, pero estas no producen el efecto de dilación sino que cumplen con la función de mantener el suspenso y la intriga y plantean uno de los temas principales de la obra: la imposibilidad de *saber*, por el oscurecimiento de los indicios.

Las anticipaciones de futuro no indican tiempo preciso. Las más lejanas corresponden al narrador:

Cantó la voz cálida y quebrada de la raza del sur; cantó sin imaginar que pronto se harían al mar los que traían el final de ese tiempo de bienaventuranza. (LDV: 14).

En poco tiempo los separaría la tierra empantanada, los vientos y el frío. (LDV: 20).

Por primera y última vez en su vida, el guerrero retrocedió. (LDV: 22)

A su tiempo, también Piukemán pagaría un alto precio. (LDV: 34-35)

El narrador puede moverse con naturalidad en el tiempo. El alcance y la amplitud de las anacronías son diferentes, ya que las más lejanas, ya sean retrocesos o avances en el tiempo, están a cargo del narrador. Las analepsis tienden a configurar un pasado que se relaciona con el tema principal de la obra, que es la diferencia en cuanto a la posesión del saber. Las anticipaciones pueden ser un embrague con el presente de enunciación y nos inducen a preguntar cuál es ese tiempo cero o tiempo de la enunciación. ¿Corresponde el tiempo de enunciación del narrador con el de la autora?

En otros casos, cuando las *prolepsis* están a cargo de un personaje, el alcance es menor, pues abarca a los personajes y al tiempo de la historia. Pero puede producir otro efecto en el lector, ya que si este relaciona el presente de enunciación y su cercanía con el presente de recepción, el dolor continúa, la herida no ha sido sanada:

Kush supo que se avecinaba otro dolor. (LDV: 16)

El ritmo de esta primera parte es el más lento de la obra. Las acciones se

desarrollan en un mismo *espacio*: Los Confines. Abundan las descripciones del paisaje. La construcción del espacio es fundamental en esta parte, ya que el narrador va conformando simultáneamente a los pobladores de ese espacio, sus costumbres, sus actividades, sus valores. Puesto que es un mundo creado, el narrador tiene que aportar los elementos necesarios y suficientes para que el lector modelo se forme una imagen lo más abarcadora posible. Pero, al mismo tiempo, lo construye de tal manera, que provoca la afinidad del lector con el espacio de Los Confines y con sus pobladores, los husihuilkes. La abundancia de descripciones produce un efecto de dilación en el relato e intenta que el narratorio establezca relaciones entre su presente y ese pasado que, de algún modo, le pertenece. Los husihuilkes son un pueblo de tejedores, lo cual nos permite relacionarlos con las comunidades andinas, en especial las del extremo sur del continente (Perú, Bolivia, Argentina).

En cuanto a la frecuencia, llama la atención la repetición de «quinientos años», ya que esta es una expresión que remite a todos los movimientos de recuperación de la memoria de los pueblos hispanoamericanos, destruidos por la conquista, en 1992, al cumplirse los quinientos años de la llegada de Colón a América. Es como si esa cantidad de años, doblada y triplicada, fuera una medida «crono patrón» dedicada a los que conmemoraron y discutieron el encuentro de culturas.

La relación entre el tiempo de la fábula y el tiempo del discurso es inversamente proporcional. Los hechos suceden en un intervalo correspondiente a unos pocos días; sin embargo, el espacio textual es de 90 páginas. Las descripciones y las anacronías temporales ocupan un importante espacio discursivo.

#### *Tomo I – Parte 2*

En la segunda parte de *Los días del venado* hay predominio de la acción. Los hechos se suceden con un ritmo mucho más ágil. El paso del tiempo es de aproximadamente un año, desde la partida de Dulkancellin y Cucub hasta el encuentro con los sideresios.

Los hechos que suceden son:

- a Viaje de Cucub y Dulkancellin
- b Llegada a la Casa de las Estrellas
- c Realización del Concilio
- d Llegada de los sideresios
- e Intento de engaño por parte de los sideresios
- f Viaje y llegada de Kupuka y de los refuerzos
- g Traición de Illán-che-ñe

Observamos que los sucesos son más numerosos que en la primera parte, ya que solo hemos nombrado los núcleos fundamentales. Cada uno de ellos incluye otros sucesos en su interior. Esto contribuye a dar mayor dinamismo al relato. La agilidad está lograda, también, por la disminución de pausas descriptivas y de saltos temporales. Además, el narrador toma a su cargo el relato de pasajes, en forma sumaria, ya que muchos de los hechos ya son conocidos por el lector.

Hay elipsis temporales. Por ejemplo en el capítulo «En una casa extraña», Dulkancellin ya se encuentra en Beleram, sin haber asistido a su llegada. Sin embargo, luego el narrador reconstruye por analepsis:

Dulkancellin se puso a recordar su llegada a la Casa de las Estrellas. Lo primero que vino a su recuerdo fue la decisión de esperar que llegara la noche antes de entrar a Beleram, con la idea de que un husihuilke no fuera visto cruzando la ciudad. (LDV: 147)

Algunas analepsis tienen como función completar la información (por ejemplo, la historia de la piedra alba en poder de los lulus):

Mi pueblo posee, de antigua herencia, la Piedra Alba. Vino desde los abismos del mar, y estuvo en las islas mucho antes de que nosotros las habitáramos. (LDV: 114)

Otras se remontan al origen, antes del nacimiento de Misáianes y la división de las Cofradías. Esta analepsis cumple un rol fundamental dentro de la retórica de la novela, pues permite inferir los ejes semánticos que forman el entramado básico de la obra. Dice Molitzmós:

La Magia tomó rumbos diferentes. Yo creo que fue la enemistad, y no el mar, la verdadera distancia. Y creo que la causa de esa enemistad se refleja en los nombres que cada una de las Cofradías tomó para sí. (LDV: 180)

Recordemos que las Cofradías adoptan diferentes nombres: Cofradía del Aire Libre y Cofradía del Recinto. Estos nombres poseen una importante relación con las ideas que subyacen en la obra. Volveremos sobre este tema más adelante.

Hay menor cantidad también de prolepsis, las cuales aumentan el suspenso y las dudas de los personajes y, al mismo tiempo, del lector. Hablan de la proximidad de la llegada de las naves. Pero se mantiene la incertidumbre acerca de su condición de amigas o enemigas.

En cuanto al espacio, los primeros cuatro capítulos corresponden al viaje de Dulkancellin y Cucub hasta Beleram. Durante este viaje se suceden diferentes peripecias. El espacio corresponde al camino que deben andar para llegar a destino. Hay un constante cambio, ya que atraviesan todos los paisajes: bosques, desiertos, pantanos, mar. En el caso del viaje, hay un cambio espacial seguido de un avance temporal. Pero a partir de la llegada a la Casa de las Estrellas, se produce un efecto de simultaneidad, pues el cambio de escenarios ocurre en un mismo lapso.

En efecto, la agilidad del ritmo en esta segunda parte está lograda por la simultaneidad de *espacios* en un mismo tiempo. Con una técnica de tipo cinematográfico, el narrador muestra las acciones que se desarrollan en tres espacios al mismo tiempo, sin que los participantes de una conozcan las otras: en Beleram, en el mar, cerca de la costa, y en Los Confines. Solo el lector puede tener, junto con el narrador, la información completa. Es así como el lector adquiere un estatuto superior al de los personajes en cuanto a su saber. Además, puede prever que todas esas acciones que se están desarrollando llevan al enfrentamiento final.

Otro de los recursos para agilizar el ritmo es la repetición de expresiones a intervalos iguales, por ejemplo:

Lluvia como espinas de cardo. (LDV: 202-203)

¡Y Beleram sin saber nada! (LDV: 215)

Con la llegada de las naves, los hechos se suceden en un nuevo espacio: la costa, de gran importancia, ya que constituye el lugar del encuentro, de las batallas y de la muerte de Kume y de Dulkancellin.

En esta tercera parte predomina la acción. Los hechos se suceden cronológicamente. Es el momento culminante de la acción, que termina con la victoria de las Tierras Fértiles, la muerte de Kume y de Dulkancellin.

- a* Batalla
- b* Destrucción del depósito de pólvora
- c* Muerte de Kume
- d* Muerte de Dulkancellin
- e* Retirada de los sideresios
- f* Casamiento de Kuy-Kuyén y Cucub
- g* Regreso

La mayoría de los hechos son contados sumariamente por el narrador. Hay pocas descripciones. Tampoco hay saltos temporales significativos. El narrador manifiesta un saber superior con respecto a los personajes y al lector, ya que puede adelantarse en el tiempo y anticipar la próxima muerte de ellos:

El husihuilke se bebió con gusto su última agua fresca. (LDV: 292)

Cuando ocurrió, Kume, que había buscado un resguardo en lo oscuro, vio la estampida de las rocas y un fuego que duraría vivo más tiempo que él. (LDV: 295)

Se produce un cierre temporal en el acto de narrar:

Lo último que diré sobre estos hechos es que aquellos husihuilkes llegaron con bien a su tierra. (LDV: 320)

Se logra una aceleración del tempo narrativo por la relación entre el tiempo transcurrido y el tiempo del discurso. Ambos son breves. Las acciones se suceden con gran celeridad; el tono es elevadamente trágico.

Los últimos tres capítulos corresponden a la situación final: el casamiento de Cucub y Kuy Kuyén y el regreso a Los Confines.

En este último tramo hay un retorno a las descripciones, sobre todo de las costumbres o acciones iterativas, lo cual produce un remanso luego de la tragedia:

De a poco, Beleram retornaba a sus hábitos. La gente se reunía en grupos numerosos y emprendía el camino hacia sus aldeas hablando, nuevamente, de siem-

bras y cosechas. Y el mercado, aunque todavía mermado en variedades, abría a su hora. (LDV: 303)

¡Necesitamos nacimientos! Por todos lados y a cada momento se escuchaba sonar la recomendación de Kupuka. (LDV: 304)

También los husihuilkes abandonaban Beleram. Tenían por delante toda una lejanía y un desierto que, además de sus rigores naturales, guardaba la amenaza de los pastores. (LDV: 318)

El uso del verbo en pretérito imperfecto acentúa la lentitud de esta etapa de recuperación después de la batalla.

El recurso retórico principal con el cual está construida la temporalidad de la trama es la ambigüedad. El narrador no da precisiones temporales, no referencia a un pasado determinado. El lector, por su parte, no necesita referir los hechos narrados solamente a la conquista de América, sino que puede resignificarlos y atribuirlos a cualquier tipo de intento de dominación y destrucción, correspondiente a un tiempo pasado, presente o futuro.

La ambigüedad es la imprecisión temporal manifiesta en las advertencias hechas por los antepasados, los bóreos, en los códices que dejaron escritos:

—¿Recuerdan lo que dicen los códices? Dicen: Misáianes habla parecido a la verdad...

—Eso significa que hasta el final pueden [los visitantes] parecerse a los bóreos— advirtió Molitzmós. (LDV: 166)

Más que en las palabras, la ambigüedad se da en la interpretación, ya que este escrito pasado ejerce, en los habitantes de las Tierras Fértiles, justamente por su imprecisión, un efecto de duda acerca de la verdadera índole de los visitantes. En cambio, es utilizado por los sideresios, conscientemente, para engañarlos.

¿Vuelven los bóreos o se acerca Misáianes? Las señales, lejos de iluminar, se empeñan en oscurecer. Todo lo que se muestra a los ojos de la Magia puede leerse de dos modos diferentes, y el resultado es la incertidumbre. (LDV: 98)

En síntesis, la parte 1 de *Los días del venado* es la que posee un ritmo más lento por la cantidad de descripciones y de anacronías. La parte 3 tiene el ritmo más ágil, pues narra gran cantidad de sucesos, en su mayoría de alto

contenido trágico, y hay menor cantidad de analepsis y prolepsis. También la extensión, en número de páginas, es menor que las correspondientes a las secciones anteriores.

Las localizaciones temporales son más precisas cuando el narrador se refiere a los sucesos de las Tierras Fértiles que a los referidos a las Tierras Antiguas. Allí, el tiempo se mide en soles, nudos en la correa, cosechas. En cambio, en las Tierras Antiguas no existe la demarcación temporal, lo cual les otorga un carácter atemporal. Por otra parte, el modo de marcar o contar el tiempo es acorde con los conocimientos de un pueblo y con la pertenencia a una cultura, pues los pueblos que dependían de la agricultura observaban el curso que seguían los astros y relacionaban los fenómenos celestes con sus propias necesidades. Asociaron tales hechos y comprendieron que era preciso registrarlos, así como medir el tiempo que transcurría entre sus repeticiones. A través de este proceso, partiendo de las observaciones astronómicas, inventaron la escritura, derivaron reglas matemáticas y establecieron los calendarios. Es interesante observar que los nudos en la correa de Cucub remiten a los nudos de los quipus incaicos.

En cuanto al narrador en tercera persona, su momento de enunciación no está claramente definido. Se posiciona en un tiempo posterior a los hechos narrados e incorpora al narratario en ese tiempo-espacio, pero sin precisar cuál es. De este modo permite al lector agrandar la amplitud del mundo construido.

## EL NUEVO Y A LA VEZ VIEJO MUNDO. RECONSTRUCCIÓN DE LA FÁBULA

Buscaban la barbarie en cosas que  
jamás habían sido bárbaras cuando  
cumplían su función ritual en el  
ámbito que les fuera propio.

ALEJO CARPENTIER

*(Los pasos perdidos)*

En el capítulo anterior planteamos la diferencia entre trama y fábula, y nos dedicamos especialmente al análisis de la trama. En este capítulo retomamos y ampliamos el concepto de fábula, para lo cual partimos de los aportes de U. Eco en *Lector in fabula* (1999).

Dijimos en el capítulo anterior que la trama es la historia tal como aparece en la superficie del discurso. La fábula, en cambio, requiere de la cooperación del lector, ya que supone un mayor nivel de abstracción. Su construcción es una operación lectora de abstracción y de reordenamiento y categorización. Los lectores pueden construir diferentes fábulas según su enciclopedia y su competencia intertextual. Esta construcción es libre pero no arbitraria, ya que «de alguna manera debe actualizar la fábula que el texto transmite» (1999: 157). La libertad consiste en un determinado punto de vista interpretativo adoptado por el lector. La fábula puede ser construida una vez que el lector ha finalizado la lectura. En el transcurso de la lectura, puede realizar hipótesis, las cuales serán afirmadas o rechazadas a medida que se

avanza en el texto. Pero solo al terminar la obra puede el lector tener claro qué es lo importante y qué no lo es.

Para la construcción de la fábula, vamos a tomar como punto de partida el concepto de *cronotopo*, término introducido en la teoría literaria por M. Bajtín (1986), a principios del siglo xx. Este concepto se refiere a la conexión esencial de relaciones espaciales y temporales asimiladas artísticamente en la literatura. Bajtín rechaza la idea kantiana de que las categorías espacio y tiempo son inherentes a la conciencia del sujeto. Acuerda con Kant que son categorías (y que sin ellas no se puede conocer el mundo), pero considera que constituyen entidades cuya existencia es independiente de la conciencia. Para Bajtín, el cronotopo expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, que, concebidos en vinculación con el movimiento y la materia, se configuran como sus propiedades, y, así, el tiempo puede ser una coordenada espacial: la cuarta dimensión del espacio.

Según Bajtín, es importante el análisis de los cronotopos porque son los centros organizadores de los principales motivos argumentales de la novela. A ellos les corresponde el papel principal en la formación del argumento.

Junto con los cronotopos que se dan en una novela, también es necesario analizar el cronotopo del autor y el lector. Expresado peirceanamente, ambos se construyen y se comunican para ser interpretados, es decir: son signos a los cuales el lector debe atribuir significado. Un texto es un generador de sentidos. Su producción y su interpretación corresponden a un espacio-tiempo, que puede ser más o menos distante. El autor sintetiza las ideas circulantes en su espacio-tiempo, las reconstruye, las apoya, las critica. El lector, a su vez, representa otro espacio-tiempo y es desde ese lugar desde el cual lee, interpreta, otorga sentido, calla, reacciona, se opone. Se establece así un diálogo entre el lector y el autor. Se funda entonces la «semiosis infinita» de la que habla Peirce.<sup>1</sup>

---

1 Peirce, Ch. (1986) «Cualquier cosa que determina a otra cosa (su interpretante) a referirse a un objeto al cual ella también se refiere (su objeto) de la misma manera, deviniendo el interpretante a su vez un signo, y así sucesivamente ad infinitum.» (p. 59)

## CRONOTOPOS EN *LOS DÍAS DEL VENADO*

Como dijimos en el capítulo anterior, la fábula es una sucesión ordenada, lógica y cronológicamente, de acciones realizadas por actores, insertas en un espacio y en un tiempo. Vamos a reconstruirla mediante el ordenamiento temporal y causal de los diferentes cronotopos que constituyen la obra. En primer lugar, clasificamos los cronotopos en terrenales y mágicos.

### Cronotopos terrenales

La diégesis se inicia con la amenaza del inminente peligro. Pero, por medio de varias analepsis, podemos reconstruir lo sucedido con anterioridad. Agrupamos, entonces, los sucesos en dos grandes períodos: los que suceden en el relato de base o relato primero y los que son reconstruidos por medio de analepsis y que nos permiten remontarnos al origen de los primeros. Llamamos cronotopos de la *historia* a los primeros y cronotopos de la *prehistoria* a los últimos.

La razón para establecer estos dos períodos radica en que en los cronotopos de la prehistoria, los hechos suceden solo una vez. Y estos hechos constituyen el origen y la causa de los segundos. Además, son narrados mediante analepsis. En el segundo período, en los cronotopos de la historia, hay una recursividad de amenazas, guerras, resistencias, derrotas y victorias. Si bien son amenazas y batallas diferentes, la reiteración de las mismas propone una infinitud, la imposibilidad de un final. Corresponden al relato base.

#### *Prehistoria*

- a* cronotopo de la coexistencia
- b* cronotopo de la ruptura
- c* cronotopo de la apertura o del descubrimiento (des-cubrir)
- d* cronotopo de la clausura o del ocultamiento
- e* cronotopo de los bóreos

*a- Cronotopo de la coexistencia. Posesión del saber en forma unificada*

Este es el cronotopo más antiguo. Corresponde a una época de equilibrio inicial, la existencia de una sola Magia. Este momento inicial es presentado como atemporal. Es decir, no hay sucesión del tiempo ni transformaciones hasta que se produce la división. En los orígenes, el saber ocupa todos los espacios sin que existan intentos de dominación de unos sobre otros. Por ello lo denominamos cronotopo de la coexistencia.

Se trata de un estado que, en tanto tal, no necesita de la existencia del tiempo. A este momento podemos caracterizarlo como un paraíso perdido, en el sentido de que es anterior a la sucesión temporal que deviene con la ruptura. Pero este paraíso es diferente de los paraísos míticos conocidos, porque coexisten el Bien y el Mal, pero en equilibrio, ya que la Muerte había prometido no engendrar ser alguno.

*b- Cronotopo de la ruptura*

A partir del nacimiento de Misáianes, se inserta una grieta irreparable y se produce la división. Una imperfección permite el ingreso del Mal.

Todo comenzó cuando la Muerte, desobedeciendo el mandato de no engendrar jamás otros seres, hizo una criatura de su propia sustancia. Y fue su hijo. Y lo amó. En ese vástago feroz, nacido contra las Grandes Leyes, el Odio Eterno encontró voz y sombra en este mundo. (LDV: 10)

Hay una desobediencia similar a la de Adán en el Antiguo Testamento, la de Pandora o la de Orfeo en la mitología griega, la de la esposa de Lot en el episodio bíblico de Sodoma y Gomorra. En todos los casos, existe una prohibición, y la consiguiente transgresión trae aparejado el castigo. Sin embargo, hay un reconocimiento del castigo y quien lo emite es aceptado como un superior al que corresponde obedecer. En la *Saga*, por el contrario, el poderoso castigador no es avalado.

A partir de entonces, el equilibrio desaparece y se inicia la sucesión temporal, el devenir del tiempo histórico. Este tiempo no presenta la posibilidad del retorno a la situación anterior, de coexistencia o equilibrio.

El pensamiento mítico ofrece la recuperación de ese tiempo anterior al inicio de la historia después de la muerte. Las religiones, en general, creen en la recuperación del *no tiempo*, la existencia de la vida eterna. En la obra, en cambio, ya no hay retorno ni posibilidad de recuperar el paraíso:

«El tiempo que conocimos y amamos se ha ido sin remedio. No estamos aquí para llorarlo, sino para pelear por el que vendrá», dijo Dulkancellin antes del combate. (LDV: 276)

La aparición de Misáianes trae como consecuencia diferencias en cuanto a la concepción y a la posesión del conocimiento. En un principio, el saber es uno y ocupa un único espacio. A partir de la ruptura, se inicia la discusión acerca de la posesión de la Magia, que significa la posesión del conocimiento. Al respecto, Bor, uno de los grandes astrónomos, dice:

En efecto, la Cofradía del Recinto proclamó que la Magia debía regir sobre las Criaturas con su sola mano. Ellos afirmaron que el don de la Sabiduría era el atributo que los señalaba para el mando (...) Y sin embargo, los del Aire Libre entendían las cosas de manera muy diferente. (LDV: 181).

Luego agrega Bor:

La Cofradía del Aire Libre comprendió que en las Tierras Antiguas la Magia estaba alejándose de su origen; y que un día, por esa causa, su luz se apagaría. (LDV: 181)

En la manifestación lineal, es notable la diferencia con la que el narrador incluye la forma de pensar de los dos sujetos: La Cofradía del Recinto *proclama*; es decir, lo anuncia, no se lo cuestiona, no lo pone en duda. Lo presenta a los demás desde una posición de superioridad. La Cofradía del Aire Libre, en cambio, *comprende*. El significado de esta palabra refuerza el hecho de recibir y procesar una información. Además implica una actitud de apertura necesaria para comprender algo.

A partir de una decisión humana (al igual que en la Biblia), se produce la división en dos:

la Cofradía del Recinto

la Cofradía del Aire Libre

La primera permanece en el lugar. La segunda comienza un viaje en busca de nuevos espacios donde habitar.

La división inicial en las dos cofradías inaugura un tiempo y un espacio. Dice Molitzmós:

En estos días, no he podido dejar de recordar el tiempo en que la Magia se enemistó gravemente; tanto que se separó en dos Cofradías. Una de ellas, quizás la más numerosa, permaneció en las Tierras Antiguas. La otra emprendió el largo camino hacia las Tierras Fértiles. (LDV: 179)

Se inicia un tiempo que trae consigo una sucesión de guerras. Esa división tiene como consecuencia primera un viaje, ya que los que están en desacuerdo con la Cofradía del Recinto se alejan para buscar nuevos horizontes. Se conforman entonces dos espacios diferentes: las Tierras Antiguas y las Tierras Fértiles.

A cada uno de los espacios corresponde un cronotopo diferente, que llamaremos cronotopo de la apertura y cronotopo del ocultamiento.

### *c- Cronotopo de la apertura o descubrimiento*

Llamamos *cronotopo de la apertura* al espacio-tiempo construido por los que manifiestan su desacuerdo con el orden establecido y deciden buscar otro espacio donde fundar su cofradía. Se inicia, entonces, un viaje para buscar un nuevo lugar, al modo de los relatos épicos, en el que los héroes deben elegir dónde fundar una ciudad.

Relata Bor:

La Cofradía del Aire Libre abandonó las Tierras Antiguas con la esperanza de reencontrar aquí lo que creyeron que allá se había perdido: la marca de la Magia. (...) Ese convencimiento fue el que los decidió a cruzar el mar para empezar de nuevo en las Tierras Fértiles, lejos de los recintos donde sus pares se recluían. Al aire libre. (LDV: 181-182)

Una *cofradía* es una asociación de fieles bajo una advocación religiosa. La elección de los nombres y sus atributos constituye también un recurso expresivo. Al decir Cofradía del Aire Libre, el atributo remite a un espacio abierto, es índice de apertura, de renovación. El aire es el espacio de la elevación espiritual, de los deseos supremos. Este significado se halla reforzado por el adjetivo libre. El saber puede ser patrimonio de todos.

La designación *Tierras* es claramente espacial. *Fértiles* da idea de fecundidad, de renovación de crecimiento. Es también una tierra que da frutos, que se ofrece; el aire libre es para todos.

En este cronotopo no hay presencia extrahumana. La magia está depositada en seres humanos, es una magia antropomórfica. Los Supremos Astrónomos son seres humanos que, mediante un camino de aprendizaje, han logrado algunos conocimientos para interpretar señales o para entender lenguajes diferentes de las lenguas humanas: el lenguaje del tambor, de los animales, de los astros, etc. Al ser regido por seres humanos con mayor

o menor posesión de saberes, están sujetos a la muerte y al cambio. Por lo tanto, este cronotopo puede renovarse continuamente.

Este es el origen de los husihuilkes y de los demás pueblos de las Tierras Fértiles, ya que durante el viaje atravesaron «una franja de tierra que, por esos días, unía ambos continentes» (LDV: 180). Luego confinaron «ese paso al fondo del mar Yentru, a fin de deshacer todo lazo de unión con sus pares de la otra orilla» (ibídem). Se extendieron por todo el continente y formaron los diversos pueblos que participan en la historia.

La concepción del tiempo es circular,<sup>2</sup> lo cual permite la inclusión de lo diferente y de lo nuevo sin destruir lo existente.

#### *d- Cronotopo de la clausura o del ocultamiento*

Este cronotopo es el que permanece entre los sideresios hasta el encuentro en la batalla. Por más que el espacio es el mismo que en el cronotopo de la coexistencia, el tiempo se ha modificado y, fundamentalmente, se han modificado las condiciones, ya que existe la oposición, el antagonismo. La coexistencia de los opuestos, según este modelo, es imposible. Más aún cuando su regente es Misáianes, el Odio Eterno. No hay, para este modo de pensar, otro camino que la dominación.

Esta cofradía se llama a sí misma Cofradía del Recinto. El recinto es un lugar cerrado, por lo cual no hay fuga de saberes, pero tampoco puede existir la renovación. Esta concepción coincide con la idea del saber como única verdad, que no puede ser modificada. En este tipo de cofradía el saber se transmite solamente a los iniciados.

El espacio corresponde a las Tierras Antiguas. Nuevamente, como en el cronotopo anterior, hay una expresión que une las dimensiones espacio-tiempo. La palabra *Tierra* tiene una connotación espacial, pero el atributo *antiguas* le agrega la dimensión temporal. Le otorga un pasado y un transcurrir. No hay menciones explícitas a la sucesión temporal o a una medición precisa del tiempo. Parece un transcurrir sin fin, hacia la dominación. La concepción del tiempo es lineal y absorbe todo aquello que se interpone en su avance.

---

2 Volveremos sobre la concepción del tiempo circular al hablar de símbolos, Cap. 6.

Molitzmós cuenta:

Los del Recinto, como se llamaron a sí mismos los que permanecieron en las Tierras Antiguas, proclamaron que era su obligación y su derecho velar por la Creación. Ellos instauraron y fortalecieron un imperio de la Sabiduría que, como tal, debía consagrarse a las Criaturas; pero jamás debía deliberar con ellas, ni consultarle las grandes decisiones. Y mucho menos, someterse a su juicio. (LDV: 181)

El regente de este cronotopo es Misáianes, el Odio Eterno. Se erige, por lo tanto, una religión movilizada por el odio y por la destrucción. Además, puesto que Misáianes no está limitado temporalmente, no hay posibilidad de cambio. Es un cronotopo destinado a la permanencia.

#### *e- Cronotopo de los bóreos*

Este cronotopo se da en un tiempo de quinientos años antes de  $T_1$ ,<sup>3</sup> cuando los bóreos viajan desde las Tierras Antiguas hacia las Tierras Fértiles para advertir a sus habitantes de la posible guerra que podría desencadenarse algún día por la llegada de los emisarios de Misáianes.

Los bóreos son «vástagos directos de una inmemorial y noble raza de hombres». (LDV: 96).

Todo lo que dijeron fue escrito en lenguas herméticas sobre láminas de corteza plegadas que metieron en estuches lacrados, que guardaron en un cofre de piedra, que ocultaron en una cámara reservada (...) (LDV: 96)

Ellos actúan como enlace entre los cronotopos de la apertura y de la clausura, pues son originarios de las Tierras Antiguas. Cuando conocen el odio engendrado por Misáianes, viajan a las Tierras Fértiles para advertir acerca de la posible extensión de la guerra en ese lugar. Sus vástagos quedan en las Tierras Fértiles esperando el regreso de los padres. Este hecho, a su vez, produce la confusión, pues los Supremos Astrónomos no pueden dilucidar si los indicios anuncian el regreso de los bóreos o la llegada del enemigo.

---

<sup>3</sup> Llamamos  $T_1$  al momento en el cual se inicia el relato base.

## Historia

Los cronotopos de la historia son los que se suceden desde el inicio de la trama.

- a* cronotopo del hogar, o de los husihuilkes, o de la inclusión
- b* cronotopo de los lulus
- c* cronotopo de los sideresios o de la invasión
- d* cronotopo del anuncio
- e* cronotopo del viaje
- f* cronotopo del Concilio
- g* cronotopo de la batalla
- h* cronotopo del regreso al hogar

### *a- Cronotopo del hogar, o de los husihuilkes, o de la inclusión*

Corresponde a lo que hemos llamado  $T_1$ , situación inicial de equilibrio. El espacio es Los Confines, en cuanto macroespacio, y la casa, en cuanto microespacio.

Este cronotopo se caracteriza por la cotidianidad de las actividades de Dulkancellin y de su familia, lo cual da la sensación de la medida del tiempo por las actividades y los placeres, alterado en sus ritmos y quehaceres por los cambios estacionales. Ellos pertenecen a la raza de los husihuilkes; por lo tanto, el espacio familiar se inserta dentro de un espacio mayor, que es el que corresponde al pueblo de Los Confines, en el extremo sur del continente, habitado por los husihuilkes.

Los husihuilkes vivieron en Los Confines, en el sur más remoto de un continente al que sus habitantes llamaron Tierras Fértiles. El país de los guerreros fue un bosque entre las montañas Maduinas y el Lalafke. Un bosque atravesado por ríos caudalosos que subía cipreses hasta la cima de las montañas, y llegaba hasta la playa con laureles y naranjos. El país husihuilke fue un bosque en el sur de la Tierra. (LDV: 24)

En el fragmento que acabamos de leer, llama la atención el uso del pretérito perfecto simple en lugar del pretérito imperfecto, tiempo propio de la descripción. El tiempo de verbo introduce la temporalidad en el espacio y produce una sensación de algo terminado, acabado.

La casa es el espacio que reúne a la familia, que contiene la historia del

linaje, la cual es narrada, al iniciarse la temporada de las lluvias, junto al fuego. Hay una referencia explícita a la demarcación temporal a partir de la sucesión de estaciones, de cosechas y de soles. Todos los años tiene lugar en Los Confines una larga temporada de lluvias, para la cual los habitantes se preparan durante todo el año. En este aspecto, se puede relacionar con el cronotopo correspondiente a la fase agrícola preclasista de desarrollo de la sociedad humana. Sin embargo, el cronotopo de los husihuilkes se diferencia y se complejiza porque incluye la vida privada y la vida familiar dentro de la vida regida por los ciclos de la naturaleza.

El pueblo es un pueblo de tejedores. Todo lo que se ve allí supone huellas de un pasado vivo y palpable. Es un corte en el presente que refleja el tiempo transcurrido:

Días atrás su hijo y sus nietos varones habían terminado de recubrir el techo con brea de pino. La casa tenía su provisión de harinas dulces y amargas, y su montaña de calabazas. Los cestos estaban colmados de frutos secos y semillas. En el leñero había troncos para arder todo un invierno. Además, ella y las niñas habían tejido buenas mantas de lana que, ahora mismo, eran un arduo trabajo de colores apilado en un rincón. (LDV: 13)

La descripción de las labores de todos los pobladores nos remite a un tiempo anterior, ya que todo ha sido aprendido de los mayores. La presencia misma de los personajes refleja ese tiempo histórico, pues son descriptos con expresa mención de sus cualidades heredadas:

Kuy-Kuyén hereda de su madre la facultad de ver profundo. (LDV: 18)

Wilkilén había heredado de su madre el don de la alegría. (LDV: 18)

Piukemán era entre todos los varones el más parecido a su madre. De ella le venía esa urgente curiosidad por todas las cosas. (LDV: 34)

O aprendidas, pero ese aprendizaje posee un agente que enseña y un tiempo transcurrido:

Kush supo que se avecinaba otro dolor, y lo enfrentó con la serenidad aprendida de su pueblo. (LDV: 16)

Este tiempo histórico es inseparable del ambiente natural. El hombre husihuilke vive sus tiempos en armonía con los tiempos de la naturaleza. Incluso todas las criaturas tienen un valor similar:

Para cuando las aguas se descargaban, ningún ser viviente estaba fuera de su refugio. La guarida del puma, las raposeras, las cuevas subterráneas, todo había sido hábilmente protegido según una herencia de saberes que enseñaba a aprovechar los bienes del bosque y los del mar. En Los Confines, las Criaturas afrontaban lluvias y vientos con mañas casi tan antiguas como el viento y la lluvia. (LDV: 14)

La vieja revieja es Kush, quien mantiene el equilibrio en la familia. Ella es, al igual que cada uno de los miembros de la familia, receptora y transmisora de los saberes heredados. A ella le corresponde narrar las historias de los objetos que extrae del cofre de los recuerdos. La gente de Los Confines tiene como regentes a otros seres humanos. Hay un culto por los antepasados y por los ancianos.

La gente de Los Confines amaba a sus ancianos. Y Vieja Kush lo era más que nadie. Quienes crecieron a su par habían muerto años atrás, mientras que ella seguía recorriendo el bosque. (LDV: 29)

Entre los más ancianos se hallan Vieja Kush y su hermano Kupuka, «el brujo de la Tierra, el que veía más lejos que nadie y conocía el idioma del tambor»; «llegaba cargado con un morral lleno de misterios». (LDV: 33).

El Brujo de la Tierra sacó un tallo oscuro de adentro de una alforja que colgaba de su cinto y estuvo mordiéndolo durante un rato. Su largo cabello blanco, atado con un cordel, dejaba al descubierto un rostro delgado donde se confundían los indicios del tiempo. Las arrugas revelaban el larguísimo tiempo vivido. Pero en sus ojos ardía la misma luz que, desde los ojos de los guerreros jóvenes, alumbraba el campo de batalla. (LDV: 51)

Tal como hablamos en el cronotopo de la apertura, Kupuka es un hombre que ha aprendido una serie de saberes, es un chamán, tema que desarrollamos al hablar del cronotopo de la magia.

El cronotopo de los husiwillkes forma parte del *cronotopo de la apertura*. Se caracteriza por una relación del hombre en armonía con el espacio-tiempo. Pero no es una armonía estática sino constructiva. Por eso la idea de apertura, pues el presente se abre al pasado y al futuro. La apertura permite la inclusión del pasado como herencia de saberes, como respeto a los antepasados y como memoria siempre presente y necesaria para construir el futuro.

### *b- Cronotopo de los lulus*

Los lulus constituyen otro pueblo de las Tierras Fértiles. Habitan las islas. No hacen amistad con los hombres y en lo posible tratan de evitarlos. Poseen características físicas diferentes de las humanas, ya que pueden caminar erguidos en dos patas o correr veloces en sus cuatro patas. Tienen una larga cola, cuyo color delata la edad, además de servir como una importante arma de defensa.

Un lulu adulto, parado en sus patas traseras, alcanzaba la cintura de un guerrero husihuilke. Erguidos, caminaban con poca destreza. Sin embargo eran capaces de dar saltos ágiles, y de correr incansablemente utilizando sus manos como apoyo. Las colas de luz, que alzadas sobrepasaban por varios palmos las cabezas de los lulus, eran látigos para sus enemigos. (...) Pero los lulus tenían ojos enormes, y en los ojos se les notaba el alma. (LDV: 117)

Si bien son seres diferentes, consideramos que pertenecen al cronotopo terrenal porque comparten con los otros pueblos el espacio, el tiempo y poseen una historia común como pueblo. Poseen la Piedra Alba, la cual pregonaba la llegada de enemigos al oscurecerse su interior:

—Mi pueblo posee, de antigua herencia, la Piedra Alba. Vino desde los abismos del mar, y estuvo en las islas mucho antes de que nosotros las habitáramos. Pero la Piedra Alba nos fue dada en custodia; y con ella recibimos la profecía. «Cuando la Piedra cambie su color, y de blanca se torne oscura, será porque termina la potestad de la Vida sobre la Muerte. Será porque comienza un reinado de dolor...» (LDV: 114)

La presencia de los lulus indica la fidelidad, por una parte, por su relación con Vieja Kush, luego de la muerte de Shampalwe, y, por otra, la primera traición, al ser víctimas de los Pastores. Ellos se acercan más a la verdad que el resto de los pueblos, pues desde el comienzo presienten que se avecina un tiempo de dolor.

Durante la realización del Concilio, el lugar reservado para el representante de los lulus queda vacío. Esto, junto con la desaparición de la Piedra Alba, retrasa el conocimiento por parte de los otros miembros de la verdadera índole de los visitantes.

### *c- Cronotopo de los sideresios o de la invasión*

Este cronotopo se desarrolla simultáneamente con la realización del Concilio, en cuanto al tiempo. Pero el espacio es diferente, pues se trata del mar, en la cercanía de la costa. La simultaneidad de espacios en un mismo tiempo otorga a la narración gran agilidad, pues realiza cambios de escenario al modo de una cámara cinematográfica. El lector es el único que posee la visión total del espacio y del tiempo.

Los sideresios ocupan el espacio tiempo del arribo a la costa de las Tierras Fértiles. Para completar la caracterización de este cronotopo es necesario relacionarlo con lo que hemos llamado, en la prehistoria, el cronotopo del ocultamiento o la clausura.

El espacio es, como dijimos, el mar, la cercanía con la costa. Se caracteriza por la oscuridad, la noche, la ausencia de luna, el color negro, el temor, todas cualidades disfóricas, que se relacionan semánticamente con el ocultamiento. La forma de la descripción, el uso de la anáfora, ya anticipan al lector las características de los visitantes. Mientras en el Concilio se discute acerca de la verdadera condición de los visitantes, el lector ya sabe que son los enemigos embozados pues *tienen el don del encantamiento*:

Traían la tormenta con ellos.

Una flota atravesaba el Yentru en dirección a las Tierras Fértiles. Eran muchas pequeñas naves de velas triangulares que aparecían en la cresta de las olas, caían al abismo y aparecían de nuevo. Negro el cielo de la noche nublada, negro el mar sin luna, negras las capas con que los hombres se cubrían. Y negros, muy negros, los perros de hocicos babeantes que llegaban apiñados en jaulas. (LDV: 169)

Hay una marcada oposición con el cronotopo del hogar, ya que este representa la permanencia; el otro, la irrupción; uno transcurre en grupos organizados; el otro, en soledad; en uno, las actividades se realizan durante el día, o, en el caso de la noche, junto al fuego; el otro permanece en la oscuridad y la bruma.

### *d- Cronotopo del anuncio*

La división inicial es la causante de nuevos intentos de unificación por parte de los sideresios. Pero unificación no tendiente a la integración sino a la dominación. A partir de este momento se entrecruzan los cronotopos porque Dulkancellin debe partir. La paz y el equilibrio están rotos para siempre

(como anuncian algunas de las prolepsis analizadas en el capítulo anterior).

Los Supremos Astrónomos en las Tierras Fértiles reconocen la existencia de numerosos presagios y la imposibilidad de interpretarlos. Entonces deciden convocar a un representante de cada pueblo para dialogar sobre el tema y despejar dudas. Es necesario enviar distintos emisarios para cada uno de los pueblos. Cucub, un zitzahay, es el encargado de avisar a Dulkancellin y convocarlo al Concilio. Por su parte, los husihuilkes, ya han presenciado una serie de indicios de que algo raro sucede. Hay presagios que antes eran interpretados y ahora el saber de Kupuka no alcanza para descifrarlos.

Cucub inicia el viaje desde Beleram hasta Los Confines, viaje que es conocido mediante una analepsis en la que el narrador alterna su voz con la de Cucub.

El encuentro entre Dulkancellin y Cucub se produce en la casa. Incluso los anfitriones comparten con el recién llegado la comida y las largas narraciones. Las acciones de esta primera parte se desarrollan en un mismo espacio: Los Confines. Sin embargo, a partir de ahora todo es diferente. No hay vuelta atrás. No hay posibilidad de retornar a la situación de equilibrio inicial. Incluso todos los saberes, heredados o aprendidos, van a ser necesarios a partir de este momento para enfrentar lo que se avecina y defender lo que les pertenece a los pobladores de las Tierras Fértiles.

El cronotopo del anuncio se relaciona con lo que Bajtín llama *umbral*, con el cronotopo de la crisis y los virajes en la vida, de decisiones que cambian el curso de los hechos. Dice Bajtín que el umbral «siempre es metafórico y simbólico, y aparece a veces en forma abierta, pero más frecuentemente en forma implícita». (1986: 458). El tiempo parece no tener duración. Es tan solo un instante.

#### *e- Cronotopo del viaje*

Se refiere al viaje de Dulkancellin y Cucub desde Los Confines hasta Beleram. Hay un desplazamiento espacial que se corresponde con el avance del tiempo. El paso del tiempo está marcado con las diferentes jornadas y los sucesos que ocurren durante el viaje. El desplazamiento espacial puede ser seguido por el lector en el mapa que antecede al prefacio. Se suceden espacios de bosques, desierto, pantanos y mar. Todos ellos se caracterizan porque son espacios de tránsito, no de permanencia.

El viaje produce cambios en los personajes, ya que implica un aprendizaje. Antes de iniciarse, Dulkancellin manifiesta no necesitar a nadie. Sin embargo, son las habilidades de Cucub las que le permiten escapar de la prisión de los Pastores del Desierto. Por otra parte, el conocimiento que Dulkancellin tiene del bosque les permite encontrar alimento y resguardo. Ambos reconocen la capacidad del otro y admiten que es la unión la que los ayuda a superar las diferentes pruebas.

Este cronotopo incluye el *cronotopo de la aventura* y el *cronotopo del camino* tal como los describe M. Bajtín (1986), pero a su vez difiere de estos y se complejiza, ya que la aventura no es regida por la casualidad sino por la necesidad; el héroe no es individual, sino que su aventura tiene un fin colectivo (resguardar a su familia y a su pueblo); el hombre no permanece invariable, sino que hay un crecimiento durante la aventura. Finalmente, el camino no es ajeno, sino que se puede referenciar con un espacio concreto, ilustrado por el mapa que antecede al texto. Hay un sentido de pertenencia a ese espacio no solo por los personajes sino también por el narrador.

#### *f- Cronotopo del Concilio*

El Concilio es un espacio-tiempo que se caracteriza por la reunión en un determinado lugar para discutir sobre un tema y en el cual cada participante expone su punto de vista. Hay un detenimiento espacial y un avance temporal, ya que todos deben permanecer en el mismo espacio: la Casa de las Estrellas, y allí se suceden los días de discusión. Es, por lo tanto, un cronotopo de *apertura*, porque se escuchan todas las voces; de *unión*, porque la decisión debe ser tomada en conjunto; de *aceptación de lo diferente*, ya que se reúnen seres muy diferentes en todo sentido: físico, forma de vestirse, de hablar, por el espacio geográfico del que provienen, por la historia de cada uno de los pueblos representados. Manifiesta, además, un momento de crisis, el cual se presenta en cada uno de los cronotopos que convergen.

El Concilio es, por lo tanto, un cronotopo de encuentro, ya que cada asistente no es un individuo aislado sino que pertenece a un cronotopo diferente que está presente y actúa en el Concilio de acuerdo con su espacio de pertenencia y con el pasado propio y de su pueblo. Es el lugar en el que se cruzan en un mismo punto de tiempo y espacio los caminos espaciales y temporales de los diferentes pueblos. En el Concilio tienen lugar las deliberaciones

y los diálogos entre los distintos pueblos, los cuales adquieren excepcional importancia en la novela. Los cronotopos que convergen son:

*Cronotopo de los husihuilkes* (del cual ya hemos hablado).

*Cronotopo de los Supremos Astrónomos*, cuyo espacio de residencia es Beleram y en particular la Casa de las Estrellas.

Beleram, capital de la Comarca aislada. La ciudad que la Magia había ordenado levantar, la única sagrada, la que no se podía soñar, la que protegía los más antiguos códices, la que miraba al cielo desde sus altas torres. (LDV: 211)

El momento en que se realiza el Concilio ha modificado el espacio, ya que Beleram no es la misma desde que tuvieron noticias de la llegada de los visitantes. Dice Cucub:

—El Brujo me aseguró que mi propia tierra me resultaría ajena. ¡Pues yo digo que se equivocó! Desde que llegué a Beleram no he hecho más que reconocerla. (LDV: 145)

Sin embargo, luego Cucub se da cuenta de que algo ha cambiado y lo expresa de una manera simple, acorde con su experiencia y su conocimiento:

—Conozco la miel de los cañaverales de mi selva —siguió diciendo Cucub—. Reconocería su sabor entre otros miles. Cuando estuve en el mercado, comí la miel de una tinaja, y luego de una diferente, y luego de una más; y aunque insistí en ello, el viejo sabor no apareció. (LDV: 178)

El cambio en el sabor de la miel es una manera metafórica de reflejar el cambio ocurrido en el espacio-tiempo.

**CRONOTOPO DE LOS BÓREOS:** son hombres que viven junto al mar, de cabellos del color del fuego y ojos celestes como el color del mar. Además, se mecen constantemente, imitando el mar. También para ellos ha cambiado:

Estamos atados al mar; nuestra vida se rige por sus ciclos. Es improbable que transcurra un día sin que nos acerquemos a las orillas del Yentru. Éste es nuestro habitual lugar de reflexión y de descanso; vamos al Yentru por alimento y por respuestas. Sin embargo, esto que les digo es diferente. Un extraño fenómeno impulsa a los míos a permanecer estáticos de cara al Yentru, sin comer ni

beber, hasta que las fuerzas los abandonan. Yo mismo los he visto caer mirando al horizonte. Algunos lloran, otros sonríen. Todos ellos esperan Y cuando se les pregunta a quién, sólo balbucean «Vienen los Padres». (LDV: 162)

**CRONOTOPO DE LOS PASTORES:** son hombres que habitan el desierto. Hablan una lengua áspera, diferente de la lengua natural común a los pueblos de las Tierras Fértiles. Ellos no tienen tiempo en la prehistoria, o al menos no se conoce. Constituyen un pueblo sin asentamiento fijo:

Unas cuantas tiendas dispuestas en semicírculo. (...) Y todo alrededor, un desorden de vasijas, herramientas, montones de leña, hombres y animales. El campamento era un levantamiento provisorio del cual los Pastores partirían pronto, sin dejar más huellas que las que el viento podía borrar de un soplo. (LDV: 118)

**CRONOTOPO DE NAKÍN:** hablaremos de él al referirnos al cronotopo de la magia.

**CRONOTOPO DE LOS SEÑORES DEL SOL:** su representante es Molitzmós, quien es el único varón apto de la casa a la que pertenece y la cual disputa el poder a la casa de Hoh-Quíú, el príncipe reinante. Habitan un imperio. Conocen el arte de las alianzas y de las traiciones. Molitzmós es ambicioso. Lo llaman el Emplumado, por el lujo de sus vestimentas, que solo usa una vez, y por la cantidad de adornos de piedras preciosas que siempre lleva. Los Señores del Sol poseen un importante ejército, el cual es convocado para reforzar la defensa. Ellos poseen una historia de traiciones y muertes por el poder:

Le habían enseñado el arte de las alianzas y de las traiciones. Ahora debía conseguir que su Casa tomara el sitial que le correspondía, al mando del grandioso territorio de los Señores del Sol. El abuelo tenía el olor de la muerte. Y Molitzmós le hizo un juramento que jamás olvidó. Después le llegó el tiempo de terminar de crecer mientras aprendía que había una sola manera de tomar el trono: la sangre de los otros. (LDV, 2000: 254)

### *g- Cronotopo de la batalla*

Un nuevo espacio, la costa, es el lugar del encuentro. Este cronotopo se caracteriza por el encuentro de los dos grupos antagónicos. Corresponde al comienzo de un tiempo en que la historia se modifica para siempre. Ya el aislamiento que había intentado mantenerse en las Tierras Fértiles ha sido avasallado.

La imposibilidad de superación de la dicotomía está expresada en la siguiente cita:

La línea de la costa partía el día en dos mitades. Una mitad de mar y de ropas negras. Una mitad de selva y ropas multicolores. Lo único que las unía era la lluvia que seguía cayendo. (LDV: 203)

Es interesante el análisis simbólico del espacio, ya que la playa es un lugar de tránsito; es un espacio que une y separa dos elementos: la tierra y el mar. Es lugar de encuentro y de separación, de partida y de llegada. Es un espacio que normalmente no es habitado en forma permanente, lo que implica la existencia de itinerarios recorridos para llegar. En efecto, han sido necesarios, por lo menos, dos viajes; y cada viaje implica un tiempo recorrido antes del encuentro y un cambio de espacio.

Allí se producen los enfrentamientos y las batallas. Es un ambiente hostil, ya que en ese lugar ocurren hechos de gran fuerza dramática: la muerte de Kume, la muerte de Dulkancellin, la de las mujeres-peces.

Desde lo discursivo, la elección del lugar simboliza un puerto (como los portales que analizaremos luego al hablar de los símbolos) un lugar de encuentro de dos elementos diferentes (tierra y mar).

#### *h- Cronotopo del regreso al hogar*

El cronotopo del hogar abre y cierra la obra, pero si superponemos ambas situaciones, se han producido muchos cambios:

Dulkancellin y Kume han muerto.

Cucub se ha incorporado a la familia.

Kuy-Kuyén está embarazada.

Piukemán ha iniciado su camino chamánico.

Pero, fundamentalmente, hay certezas de que solo hay un tiempo, más o menos prolongado, hasta el regreso del enemigo. El espacio es el mismo, pero el tiempo ha cambiado y no hay retorno al estado inicial.

## Cronotopo de la magia

Los cronotopos analizados anteriormente corresponden a un espacio-tiempo terrenal. Pero hay otro cronotopo que atraviesa la totalidad de la obra, que no se rige por el mismo tiempo que los otros, ni el espacio es geográficamente localizable. El tiempo y el espacio adquieren una dimensión diferente: el cronotopo de la magia. Este cronotopo corresponde a Kupuka, a Nakin, a Piukemán, a Misáianes, a Drimus. También incluimos algunas aves, como la que acompaña a Cucub durante su viaje.

Todos tienen en común su relación con la magia. Mircea Eliade (1960), en sus estudios sobre los mitos y las religiones, se refiere a la magia como un modo de conocimiento. Se asemeja a la ciencia, ya que de la misma forma que la ciencia, la magia se preocupa por relaciones causales, pero rompe leyes de la física y toma parámetros muy simples, como por ejemplo el espíritu de la tierra, del aire, del fuego o del agua, y los usa en beneficio propio o como canal para la realización de cualquier acto. Para la magia, la materia, el tiempo y el espacio son realidades a superar o a transformar. La magia parte de principios afectivos o espirituales, principios no materiales, no pertenecientes al mundo físico sino a una categoría muy superior, y capaces de actuar sobre este mundo físico superando o prescindiendo de la ciencia. Cuando se logra algo fuera de cualquier parámetro de la razón, se recurre a la magia, para la cual nada es imposible, nada hay ilógico. Poder leer en el aire, en el agua, constituyen actos de magia. No existe tiempo ni espacio. Todo es, o todo puede ser.

En la *Saga* no hay oposición entre el conocimiento científico y el mágico. Todo el conocimiento es mágico y la magia se apoya en algunos pilares básicos: el respeto por las fuerzas telúricas (por ejemplo, los husihuilkes toman de la tierra solamente lo que necesitan; el resto se lo devuelven. Además hay una convivencia natural con el entorno). Hay un acto de comunicación y de respeto por la Tierra. Otro parámetro son los ancestros (Valle de los Antepasados), o el recuerdo (cofre de los recuerdos). Hay, además, una especie de interconexión ideal, espiritual, entre Kupuka y los otros brujos. Se convocan y se comunican de una manera misteriosa.

Kupuka es el Brujo de la Tierra. Es un chamán, término que se utiliza para referirse a los personajes que en la cultura de muchos grupos étnicos

desempeñan un papel semejante. Según Mircea Eliade (1960: 21 y ss), los chamanes poseen actuaciones parecidas, como mediadores entre el mundo natural y el sobrenatural, entre el mundo de los hombres y el de los dioses o espíritus a quienes, por lo general, toman como aliados, guías o ayudantes para llevar a cabo sus hazañas, principalmente religiosas y curativas. El chamán es un mensajero, es un conciliador entre fuerzas antagónicas. El chamanismo parte de la idea de que el mundo visible está dominado por fuerzas o espíritus invisibles que afectan las vidas de los vivientes.

El Brujo de la Tierra tenía la apariencia de una alucinación. Tan, pero tan reviejo... La larga melena blanca, anudada y polvorienta, uñas de cabra montaraz. Tan animal del cerro y tan sabio, que Cucub no pudo menos que disfrutar por adelantado la ridícula expresión que el emplumado pondría al conocerlo. (LDV: 260-261)

El chamanismo requiere conocimientos individualizados y capacidades especiales. Los chamanes actúan fuera de religiones asentadas y, tradicionalmente, actúan solos. El chamán necesita entrar en trance para cruzar portales y poder traer algo de un lado a otro, o para poner a su servicio fuerzas que lo ayuden a obtener soluciones. Necesita factores exógenos (hierbas, hongos, etc.) para encontrar los elementos endógenos.

El Brujo de la Tierra sacó un tallo oscuro de adentro de una alforja que colgaba de su cinto y estuvo mordiéndolo durante un rato. Su largo cabello blanco, atado con un cordel, dejaba al descubierto un rostro delgado donde se confundían los indicios del tiempo. Las arrugas revelaban el larguísimo tiempo vivido. Pero en sus ojos ardía la misma luz que, desde los ojos de los guerreros jóvenes, alumbraba el campo de batalla. (LDV: 51)

Kupuka es diferente de los hombres. Él entiende el lenguaje de los animales, el lenguaje del tambor; tiene aspecto salvaje, ojos alargados, mastica hierbas. Puede dar órdenes a animales y recibir la ayuda de un águila o convertirse en paloma.

Existe una diferencia espacio-temporal con respecto a los cronotopos terrenales: todo se produce *del otro lado del límite*, lugar cuyo acceso está vedado al hombre.

Los mensajeros humanos anduvieron los senderos de la tierra, en tanto otros emisarios se movieron por caminos ajenos al hombre. Hasta mí llegaron los halcones. Fueron ellos los que me convocaron para referirme las novedades, más allá de la

Puerta de la Lechuza. (...) Del otro lado del límite es posible entender sin reservas el lenguaje de los animales. Claro que es posible solo para algunos. ¡Pobre del intruso que entre al lugar prohibido para ver y escuchar lo que no debe!. (LDV: 54)

Piukemán transgrede esa prohibición y llega al *lugar negado*. Allí encuentra a Kupuka en trance:

La cara de Kupuka aparecía transformada en cada uno de esos giros. (...) En el primer giro, la cara estaba levemente emplumada. Después tuvo hocico de liebre, sacó lengua de lagarto y se detuvo, olisqueando el aire, con colmillos de gato salvaje. (LDV: 37)

O más tarde:

Cuando el Brujo de la Tierra comenzó a bailar alrededor de las figuras, los hombres supieron que los dibujos en la arena eran pensamientos errantes; y que Kupuka estaba atravesando la región de las visiones para darles a esos pensamientos el orden de la sabiduría. (LDV: 139)

Siguiendo a Mircea Eliade (1960), a través de ciertas prácticas un chamán adquiere y manifiesta un conocimiento de carácter integral y completo, al modo de «la verdad o verdades», sobre el ser y el hacer de cada uno de los individuos, grupos o colectividades en las que el chamanismo está presente. Por muy variadas que sean las formas y técnicas, el acceso a ese tipo de conocimiento está limitado a ciertos miembros, aquellos que por decisión propia o del destino, tras un arduo aprendizaje, son capaces de situarse en un estado psíquico o de conciencia distinto al que se considera «normal o habitual» en la correspondiente cultura. El chamanismo es un estado alterado de conciencia, un viaje a una realidad aparte, una forma de percepción extrasensorial, creada por la escenificación y el sonido de instrumentos como el tambor, es decir, cierto tipo de experiencia individual. Al interior de cada uno de los imaginarios social e históricamente constituidos, la personalidad del chamán juega un papel clave.

Piukemán, al atravesar la Puerta de la Lechuza, ha iniciado ese camino chamánico, pero va a necesitar un largo aprendizaje, que ya se perfila en el primer tomo de la *Saga*. Luego, en *Los días de la sombra*, Piukemán se convierte en un nuevo brujo o chamán. Dice Kupuka a Piukemán:

No puedo hacer nada. Nadie puede. Tú tienes dos caminos entre los que deberás elegir. Uno es el camino de la muerte. Es corto y te dará rápido alivio. Otro es el

camino de la sabiduría. Es largo y doloroso, pero te situará en el mejor lugar de este mundo. (LDV: 198)

Otro personaje que habita el cronotopo de la Magia es Nakín de los Búhos.

El husihuilke sabía que el Clan de los Búhos habitaba el Tiempo Mágico. Y que cruzar la frontera para entrar o salir era un trance que sólo ellos podían resistir. Tal vez allí estaba la explicación del color más oscuro que tenía su piel debajo de los ojos. (LDV: 159)

Misáianes, por su parte, es el Odio Eterno.

Misáianes es el comienzo del dolor increado. Si somos derrotados en esta guerra, la Vida caerá con nosotros. Y el Odio Eterno caminará por el atardecer de la Creación. (LDV: 160)

Dice Misáianes:

La guerra, nuestra guerra, es primero la matanza. Después es la eternidad (...)  
Y en la guerra encontrará el Tiempo la única posibilidad de transcurrir.  
(LDV: 290)

No hay límites espaciales ni temporales. Desde su nacimiento se inicia un cronotopo de guerras, de divisiones, de ocultamientos y engaños porque Misáianes, hijo de la Muerte, *habla parecido a la verdad* (LDV: 160). Su influencia trasciende la vida de los hombres y su espacio no es solo el monte, ya que su poder se extiende por el mundo:

Jamás Misáianes abandonaba el monte donde había sido engendrado. Otros estaban designados para llegar y partir de su morada con los hilos de la gran telaraña. En su territorio, el aire era de niebla. Muerte y muerte, frío y oscuridad que sin cesar extendían sus límites sobre el mundo. (LDV: 172)

Misáianes necesita tener ojos y oídos en cada rincón del mundo. Ojos y oídos que le permitan señorear por siempre. Vasta es la tierra, y sinuosa; vastos son los mares y los vientos. Misáianes sabe que la Vida buscará cualquier escondrijo: una brizna sin cegar o una cría resguardada donde permanecer y recomenzar. (LDV: 166)

También Drimus es un mago, pero en este caso se trata de un mago negro. La magia negra es considerada la magia del ataque y las maldiciones; es decir, toda magia destinada a hacer daño. A los magos negros se los considera seres oscuros que transmiten malos presagios. Son muy poderosos. En la obra la

aparición de Drimus está caracterizada por la presencia del color negro:

Negro el cielo de la noche nublada, negro el mar sin luna, negras las capas con que los hombres se cubrían. Y negros, muy negros, los perros de hocicos babeantes que llegaban apiñados en jaulas. (LDV: 169)

Drimus (...) agachó la cabeza para ocultar su expresión y comenzó a susurrar una letanía que estaba vedada a los comunes entendimientos. Lentas invocaciones que conocían los magos de las Tierras Antiguas. (LDV: 213)

Luego agrega:

En esos días, dos ejércitos avanzaban por las Tierras Fértiles. (...) Y un mago de las Tierras Antiguas oscureciéndolo todo, de modo que la Casa de las Estrellas no lo supiera. Las mujeres-peces no pudieron llegar con el mensaje, el viento no pudo. Tampoco los pájaros que Kupuka había enviado. (LDV: 219)

Allí se observa el enfrentamiento de poderes de ambos magos: Kupuka, un mago blanco, y Drimus, el mago negro.

Entre los cronotopos terrenales y el cronotopo de la magia existen portales que permiten el tránsito o la comunicación. Estos portales poseen características propias. Una puerta significa esperanza, cambio, avance, proyección. Un portal implica un cambio, pues es el paso de un estado a otro. Ejemplos de portales son:

El Portal de la Lechuza es el que atraviesa Piukemán con Wilkilén.

Habían llegado a la Puerta de la Lechuza.

Frente a ellos se alzaban dos árboles enormes, separados uno del otro la medida de un hombre con los brazos abiertos. Desde cierta distancia se veía con claridad que el espacio entre los troncos tenía la forma de una lechuza. Wilkilén y Piukemán se quedaron inmóviles mirando la silueta del ave de los muchos nombres, pariente de los Brujos de la Tierra. (LDV: 36)

Sin embargo, la apertura del portal no es voluntaria ni puede ser realizada por cualquier ser humano. Solo algunos pueden atravesarlo y, una vez que lo han hecho, no hay vuelta atrás.

A pocos pasos en dirección al Valle, Piukemán miró hacia atrás. La Puerta de la Lechuza estaba totalmente cubierta por una intrincada telaraña que le llevaría a su dueña varios días de trabajo. A pesar de que no pudo comprender aquel suceso, Piukemán sintió alivio. Tal vez nunca habían estado del otro lado. (LDV: 38)

El portal que debe atravesar Nakín de los Búhos, la única mujer que participa en el Concilio. Ella pertenece al Tiempo Mágico y para llegar al tiempo de los hombres debe realizar un complejo ritual de preparación:

Es que no hay un camino desde el Tiempo Mágico hasta el Tiempo Solar. No hay un camino que tú puedas recorrer; ni tampoco un río para que navegue tu canoíta. Lo único que hay es una Puerta en algún lugar del mundo. (LDV: 187)

Cucub le pregunta cómo cruza esa puerta, a lo cual ella responde:

—¡Uy que cuesta! —dijo ella llevándose ambas manos a la frente—. Es un largo ritual el que debes hacer. Hoy sorbes el jugo de un hongo, y te duermes. Mañana masticas unas semillas, y bailas. Y así, y así... Y cuando el que ha velado por ti dice que has terminado, tú te pones a esperar. Y de a poco, muy de a poco, abandonas un Tiempo y llegas al otro (...). Así, de a poco, desapareces de un Tiempo para aparecer en el otro. Entonces, todo vuelve a ocurrir, pero en sentido inverso. Y te tardas en recuperar el color de tus mejillas. (LDV: 188)

En síntesis, el cuadro de la página siguiente muestra esquemáticamente los cronotopos analizados:

CRONOTOPOS TERRENALES	<i>prehistoria</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>—cronotopo de la unidad</li> <li>—cronotopo de la ruptura</li> <li>—cronotopo del cambio o de la apertura o del descubrimiento (des-cubrir)</li> <li>—cronotopo de la permanencia o de la clausura o del ocultamiento (europeo)</li> <li>—cronotopo de los bóreos</li> </ul>
	<i>historia</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>—cronotopo del hogar o de los husihuilkes o de la inclusión</li> <li>—cronotopo de los lulus</li> <li>—cronotopo de los sideresios</li> <li>—cronotopo del anuncio</li> <li>—cronotopo del viaje</li> <li>—cronotopo del Concilio</li> <li>—cronotopo de la batalla</li> <li>—cronotopo del regreso al hogar</li> </ul>
CRONOTOPOS DE LA MAGIA	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>Kupuka</i></li> <li><i>Piukemán</i></li> <li><i>Nakín de los Búhos</i></li> <li><i>Drimus</i></li> <li><i>Misáíanes</i></li> </ul>	

CUADRO 2: *Esquema de los cronotopos*

A lo largo de la obra se observa que existe una alternancia de cronotopos de encuentro y de viaje.

En el cronotopo del encuentro «predomina el matiz temporal, y se distingue por el alto grado de intensidad emocional valorativa». (Bajtín, 1986: 452)

Los cronotopos de encuentro son:

- a* Hogar, encuentro de los integrantes de la familia, del pasado con el presente, del reencuentro luego de la partida.
- b* Anuncio, encuentro del mensajero con Dulkancellin.
- c* Concilio: encuentro de los representantes de los diferentes pueblos de las Tierras Fértiles.
- d* Batalla: encuentro de los antagonistas: los habitantes de las Tierras Fértiles y los sideresios.

Para que se produzcan esos encuentro-desencuentros, han sido necesarios diversos movimientos expresados figurativamente mediante la realización de varios viajes. La alternancia de viajes y de encuentros otorga gran dinamismo a la obra. Uno solo de los viajes, el segundo, es desarrollado en la diégesis. Los otros son conocidos a través de diversas analepsis:

- a* Viaje de Cucub de Beleram hasta Los Confines.
- b* Viaje de Dulkancellin y Cucub desde Los Confines hasta Beleram.
- c* Viaje de los sideresios desde las Tierras Antiguas hasta las Tierras Fértiles.

Bajtín (1986) considera que, en una obra literaria, hay un cronotopo que prevalece. A partir del análisis realizado, consideramos que en la *Saga* prevalece el *cronotopo de la apertura*, ya que la obra plantea el encuentro entre dos grupos antagónicos. Uno tiene como objetivo la obtención de la supremacía mediante la aniquilación. El otro, en cambio, intenta conocer al que llega, se abre al diálogo, intenta incorporarlo a su cultura.

El encuentro representa, por una parte, la confluencia de dos culturas: la conquista de América. Pero, por otra parte, opone la actitud de apertura, de búsqueda, con la actitud de negación del otro, de dominación. Y esto no ocurrió solo en la conquista y colonización de América sino que sucede en cada instancia de cada pueblo, de cada grupo, de cada individuo.

La *Saga* valoriza la apertura, la búsqueda, la necesidad del conocimiento del otro y la integración de lo diferente, ya sea lo que no puede ser totalmente

comprendido (como en el caso de lo mágico) o lo que no participa de ciertos modelos o prejuicios (los lulus, los de una estatura pequeña, los demorados en el uso de la palabra). Propone, además, la convivencia en sintonía con las leyes de la naturaleza, en un presente cada vez más tecnificado.

Los cronotopos se relacionan entre sí en forma dialógica. Pero, además, se relacionan tangencialmente con el cronotopo del autor. De este mundo creador salen los cronotopos del mundo representado en la obra. Podemos concluir, entonces, que son los valores del cronotopo de la autora los que se manifiestan en la obra.



## EL ENFRENTAMIENTO: PROGRAMAS NARRATIVOS

Antes de enfrascarse en las lejanas  
guerras de conquista [las armaduras]  
eran hortelanos, escribas, carpinte-  
ros, constructores, marinos, ganapa-  
nes, soñadores, y a veces poetas.

PATRICIO MANNS

*(Diversos instantes del reino)*

La semiótica considera que el relato mínimo está formado por una transformación que implica el paso de un estado a otro estado. Joseph Courtés (1997: 99 y ss), en el capítulo «Las formas narrativas», dice que en la narración se observa una oposición entre permanencia y cambio. La transformación supone un cambio sobre la permanencia. Para que haya narración debe existir una transformación, lo cual implica, por ejemplo, el paso de una carencia inicial a la supresión de esa carencia, o de un desequilibrio inicial a un equilibrio final, o viceversa.

Por lo tanto, en un relato se pueden distinguir enunciados de hacer y enunciados de estado. Los enunciados de hacer explican el paso de un estado a otro. Los enunciados de estado se definen por la junción, es decir, la relación que une el sujeto y el objeto. Esta relación puede ser de conjunción (unión con el objeto buscado) o de disjunción (separación entre S y O). Se constituye así una unidad de base que es llamada *programa narrativo*.<sup>1</sup>

Un programa narrativo (en adelante PN) puede complejizarse y exigir para su consecución la realización de otros programas narrativos. Se pueden distinguir, entonces, los programas narrativos de base y de uso. El primero es el PN general, y los PN de uso son los PN presupuestos y necesarios. Estos últimos son indefinidos en cuanto al número y se hallan vinculados a la complejidad de la tarea a realizar.

Los programas narrativos se integran en un dispositivo discursivo de rango superior: el *esquema narrativo*. Sobre todo a partir de los estudios realizados por Vladimir Propp, la semiótica francesa buscó un modelo que pudiera ser el punto de partida para comprender los principios de organización de todos los discursos narrativos. Existen regularidades en los relatos que revelan la existencia de esquemas narrativos canónicos. Estos esquemas guían su interpretación por parte del lector y adquieren el estatuto de esquemas culturales. Por eso se llaman esquemas canónicos. Siguiendo a Greimas y Courtés:

El esquema narrativo constituye una especie de marco formal en el que se inscribe «el sentido de la vida» con sus tres instancias esenciales: la calificación del sujeto que lo introduce en la vida, su realización por algo que hace y, finalmente, la sanción –retribución y a la vez, reconocimiento– que garantiza el sentido de sus actos y lo instaura como sujeto según el ser. (1982: 275)

Jacques Fontanille, en *Semiótica del Discurso* (2001: 98-102), distingue los siguientes esquemas canónicos principales:

- 1 Esquema de prueba
- 2 Esquema de búsqueda

El primero, el *esquema de la prueba*, contiene el encuentro de dos programas narrativos concurrentes, ya que dos sujetos se disputan el mismo objeto. Está constituido por la concatenación de tres enunciados:

Confrontación — dominación — consecuencias

---

1 Greimas y Courtés (1982) «El programa narrativo es un sintagma elemental de la sintaxis narrativa, constituido por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado». (p. 320)

La confrontación es la puesta en presencia de dos actantes. Para disputarse el objeto, los dos sujetos deben tomar posición en un mismo espacio. Antes de ganar o perder el objeto, los sujetos deben enfrentarse para saber quién sacará mayor ventaja. Esto corresponde a la dominación. Finalmente, las consecuencias consisten en la apropiación/desposesión del objeto.

El segundo, el *esquema de la búsqueda*, es una forma de transferencia de objetos de valor. El modelo cultural dominante descansa sobre una carencia: el sujeto descubre la existencia de un objeto de valor y la carencia que experimenta desencadena la búsqueda. El esquema está conformado por:

Contrato — Acción — Sanción

Cada uno de estos esquemas pone en acción actantes diferentes. Antes de continuar con el análisis es necesario destacar los conceptos de actante, actor y personaje.

En un relato hay una serie de unidades que se mantienen independientemente de las diversidades que cada uno le confiere. Cada unidad recibe el nombre de *función*. Greimas (1971) reduce las funciones planteadas por Propp a seis diferentes, a las que denomina actantes y que se pueden expresar por parejas:

sujeto	objeto
destinador	destinatario
ayudante	oponente

El actante sujeto es el que persigue o desea un objeto. El objeto u objeto de valor se define como el lugar de expresión semiótica de los valores con los que el sujeto está conjunto o disjunto. El destinador es el actante que comunica al destinatario-sujeto el conjunto de valores en juego. Es también aquel a quien es comunicado el resultado de la performance del destinatario-sujeto, que le corresponde sancionar. Ayudante o adyuvante y oponente son las circunstancias favorables o adversas para que el sujeto logre la conjunción con el objeto. El ayudante corresponde a un poder hacer individualizado que, en forma de actor, aporta su ayuda a la realización del programa narrativo del sujeto. El oponente es el auxiliante negativo.

El actante es el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación. Cada uno de los actantes depende de una estructura propiamente sintáctica, posicional, fuera de cualquier caracterización semántica particularizadora.

Según Jacques Fontanille (2001), la noción de actante es una noción abstracta, ya que es concebida en una perspectiva en la que nada, en el texto, está dado; todo está por construir. «El actante es, pues, esa entidad abstracta cuya identidad funcional es necesaria para la predicación narrativa». (p. 125)

Para Greimas y Courtés (1982), los actantes constituyen los elementos básicos de la gramática narrativa. Un actante es una función, es una entidad abstracta cuya identidad funcional es necesaria para la predicación narrativa. Greimas introduce dos nuevas categorías en su modelo: rol y actor. Los actores son seres individuales, con rasgos antropo o zoomórficos y constituyen las actualizaciones de un actante. El actor es individualizado mediante la atribución de un rol o de un nombre propio, pero esto no es absolutamente necesario. Finalmente, el rol<sup>2</sup> hace referencia al actor en calidad de atributo o calificación de este. Un actor puede asumir diversos roles, del mismo modo que un actante puede ser actualizado por varios actores y viceversa.

Siguiendo a Greimas y Courtés (1982: 27), el concepto de actor ha ido sustituyendo de forma progresiva al de personaje, pues posee un mayor grado de generalización. Por ejemplo, una alfombra mágica puede ser un actor, al igual que una sociedad comercial, por lo cual es posible utilizar este concepto fuera del ámbito literario. El actor sobrepasa los límites de la frase y se perpetúa mediante el uso de anáforas; por ejemplo, el uso de un nombre propio. Si bien el concepto de *actor* ha sido definido en semiótica con mayor rigor que el de personaje, en este trabajo vamos a utilizar el término *personaje*, pues nos abocamos al campo literario y porque este término existe en la tradición de los estudios literarios.

Fontanille agrega que:

Las nociones de actante y actor permiten distinguir dos grandes tipos de perma-

---

2 Ibídem: «En semiótica narrativa y discursiva, el rol tiene un carácter mucho más formal, llegando a ser sinónimo de función. (...) Los roles actanciales constituyen el paradigma de las posiciones sintácticas modales que los actantes pueden asumir a lo largo del recorrido narrativo. Paralelamente, los roles temáticos constituyen la formulación actancial de los temas o de los recorridos temáticos». (344)

nencia y de identidad en el discurso. (...) Los dos grandes tipos de identidad son, respectivamente, para los actantes, las aseguradas por las isotopías predicativas, y para los actores, las aseguradas por todas las otras isotopías (figurativas, temáticas, afectivas, etc.). (2001: 126).

Con respecto a la noción de rol, Fontanille considera que está asociada a la de recorrido:

Cada actor está programado para cierto número de recorridos figurativos, en los que cada etapa corresponde a un rol. En cambio, el actante que se desplaza es siempre, en cuanto actante, idéntico a sí mismo; mientras que el recorrido figurativo del actor que lo expresa se amolda estrechamente a las fases del proceso subyacente. (2001: 128)

El análisis realizado en este capítulo corresponde al plano semántico; por lo tanto, se relaciona con la fábula, trabajada en el capítulo anterior.

En cuanto a la metodología seguida para el análisis de la obra y con la finalidad de la mejor comprensión del análisis, en *Los días del venado*, vamos a segmentar el texto en dos secuencias de acuerdo con los esquemas narrativos canónicos: la primera corresponde a la búsqueda por parte del sujeto de un objeto de valor. Y la segunda consiste en la prueba, o sea la confrontación entre ambos sujetos.

En cada uno de ellos vamos a distinguir los PN de base y los subprogramas o programas de uso necesarios para completar el análisis. Además, iniciamos el análisis con la secuencia final para poder desandar el recorrido narrativo del sujeto.

## Esquema narrativo de la prueba

La tercera parte de *Los días del venado* se centra en las batallas entre los habitantes de las Tierras Fértiles y los sideresios. El ritmo es el más acelerado de toda la obra, pues el tiempo transcurrido es breve y los retrocesos en el tiempo son casi inexistentes. De este modo se crea el ambiente propicio para la acción. Las batallas se suceden en distintos frentes, algunas traen la victoria y otras, la derrota para las Tierras Fértiles.

Este esquema es una estructura polémica, ya que se produce el encuentro entre dos programas narrativos (programa y antiprograma). En ellos, los

dos sujetos, el  $S_1$  y el  $S_2$ , (sujeto y antisujeto), se enfrentan para obtener el mismo objeto. Puesto que es una estructura polémica, solo uno de los dos puede obtener el objeto. La adquisición del objeto por parte del  $S_1$  implica la desposesión por parte del  $S_2$ . En este caso se llama sistema cerrado de los valores, ya que lo que pierde un sujeto es en provecho de otro. La adquisición del O por parte del  $S_1$  implica la desposesión para  $S_2$ .

El narrador dedica mayor espacio textual al PN de apropiación que al de desposesión. Sin embargo, todo el hacer del sujeto está exigido por el *hacer* del antisujeto. Es decir, el antisujeto realiza un *hacer hacer* que pone en movimiento al sujeto.

Como dijimos anteriormente, el *esquema narrativo de la prueba* comprende tres enunciados:

#### Confrontación — dominación — consecuencias

Greimas y Courtés (1982) consideran que la *confrontación* es el lugar privilegiado del esquema narrativo. El esquema canónico de la confrontación es el encuentro de dos programas narrativos opuestos que pretenden un mismo objeto. Puede ser polémica o transaccional; o sea, se puede manifestar en un combate o en un intercambio.

Para poder disputarse el objeto, los sujetos deben tomar posición en un mismo campo de discurso, deben medir sus fuerzas y enfrentarse. Esta *dominación* se mide por el que tiene la presencia más fuerte y toma lugar al centro del campo de referencia. En la novela se observa un mayor poderío de los sideresios. Poseen mejores armas. Dulkancellin es herido. Todo tiende a que el lector considere al antisujeto como dominante. Esta superioridad es la que otorga mayor mérito a la victoria de Dulkancellin. Mientras mayor es la fuerza del antisujeto, más importante es la victoria para el sujeto.

El Venado midió su poderío, y soñó con una victoria. (LDV: 263)

El Venado ya conocía el lugar en que iba a desarrollarse la batalla. Sabía que en aquella ocasión contaba con mayor cantidad de guerreros que su enemigo. Ahora quedaba conseguir que las ventajas de los sideresios, las armas y sus animales, se vieran reducidas en eficacia. Y hasta que se le volvieran en contra. (LDV: 265)

Las *consecuencias* están relacionadas con la apropiación/desposesión del

objeto, que es, en este caso, la posesión/desposesión del espacio. El sujeto obtiene la victoria. El antisujeto pierde la batalla.

En el plano figurativo, la confrontación corresponde a la batalla final. Los dos sujetos que se encuentran son Dulkancellin y Leogrós. Esta prueba es la última de varias batallas. El poderío de Leogrós y los sideresios (antisujetos) es superior. Poseen elementos que le otorgan mayor fuerza: la pólvora y el caballo. Pero aún más importante que esos elementos es el *saber* cuál es su objetivo frente a las *dudas* de los habitantes de las Tierras Fértiles. Todo parece anunciar la victoria para ellos. Sin embargo, se produce un cambio en la escena y la victoria es para las Tierras Fértiles.

Para la consecución del objeto por parte de  $S_1$  es muy importante la presencia de un subprograma narrativo o programa de uso, el subprograma narrativo de Kume, por el cual este destruye el depósito de pólvora de los sideresios.

La destrucción implica un estado anterior de posesión. Podemos reconstruir, por lo tanto, un enunciado de estado inicial que indica la conjunción del  $S_2$  con el objeto ( $S_2 \wedge O$ ). Los sideresios están en posesión de la pólvora. Existe un hacer transformador operado por  $S_3$  que produce un nuevo estado: el  $S_2$  entra en disjunción con el objeto ( $S_2 \cup O$ ). Dado que el objeto corresponde al depósito de pólvora, Kume lo destruye y por lo tanto los sideresios no pueden contar con la principal fuente de su poderío. Deben partir y los habitantes de las Tierras Fértiles logran la victoria.

Después de Kume, del orgullo, de la bravura, de la tristeza de Kume, todo había cambiado para los sideresios. (LDV: 299)

En el plano figurativo, el  $S_3$  corresponde al actor o personaje Kume. La situación de los habitantes de las Tierras Fértiles se ve desfavorecida, hasta que Kume destruye el depósito donde guardaban los sideresios la pólvora. Esta acción obtiene como consecuencia su propia muerte; es una muerte indigna para un guerrero. Pero justamente es Kume el hijo que había sido castigado por su padre por haber escondido la pluma de Kúkul, necesaria para identificar al mensajero como tal.

Este subprograma tiene dos consecuencias muy importantes desde el punto de vista del avance de la acción:

- a Provoca la retirada del antisujeto, ya que sus fuerzas se ven disminuidas.
- b Intensifica el querer hacer del S<sub>1</sub> y se produce la confrontación final.

Este último punto se refiere a la modalización<sup>3</sup> del sujeto, ya que el subprograma de Kume acentúa el *querer hacer* de Dulkancellin. Los predicados modales aluden a los valores *querer*, *deber*, *poder* y *saber*, capaces de cualificar tanto el hacer como el ser del sujeto. Permiten comprender cómo asume el sujeto su accionar.

La intensificación del *querer hacer* de Dulkancellin tiene como consecuencia un nuevo subprograma, cuya estructura es polémica: el S<sub>1</sub> se enfrenta con el S<sub>2</sub>, enfrentamiento en el cual el S<sub>1</sub> muere. En este caso, el sujeto está representado por Dulkancellin y el antisujeto, por Leogrós. La muerte de Kume coloca a Dulkancellin en un primer plano en la batalla y lleva al guerrero a enfrentarse con los sideresios, que ya están en retirada:

El guerrero husihuilke esperaba, empujando la orilla con las patas de Espíritu-de-Viento. El conductor del ejército sideresio se estaba acercando. El que habría dado la orden de tormento para Kume estaba frente a él, envuelto en un viento que le enroscaba la capa alrededor del cuerpo. Cuando alcanzó la distancia apropiada, Leogrós abrió su capa. Traía un arma en las manos. El guerrero tensó el arco. La flecha y el fuego se cruzaron. El fuego se llevó por delante la vida del guerrero, y la flecha se perdió en el mar. (LDV: 301)

La abundancia de verbos de acción en pretérito y las oraciones muy breves otorgan gran dinamismo a la descripción. Es el momento de mayor dramatismo, pues es la batalla final que va a costar la vida de Dulkancellin. Su muerte aumenta la sensación de injusticia. No es el héroe que puede siempre resultar victorioso. Es el hombre que muere en una lucha desigual e injusta.

Además, el subprograma narrativo de Kume (PN<sub>3</sub>) constituye la prueba decisiva del S<sub>3</sub> para lograr el reconocimiento por parte del padre. Busca la

---

3 Greimas y Courtés (1982): «Modalización es la producción de un enunciado llamado modal que sobredetermina a un enunciado descriptivo. Desde esta perspectiva, un enunciado modal solo puede ser definido por su finalidad transitiva, capaz de alcanzar otro enunciado tomado como objeto». (p.262)

sanción positiva, ya que este lo había despreciado al comienzo de la obra. Kume *quiere* lograr el perdón, *sabe* cómo hacerlo y *puede* obtenerlo. La muerte de Dulkancellin es su respuesta; es la sanción que él mismo otorga a Kume: su padre lo reivindica y revisa su propia acción.

Sin embargo, la victoria es para las Tierras Fértiles. La muerte de los individuos es parte del proceso de renovación de la comunidad. La presencia de la muerte del héroe, más que remitir a la necesidad del argumento, tiene efecto en el plano pragmático. Esta muerte deja en el lector el sabor amargo de los costos de una guerra. Es una tragedia necesaria para acentuar la injusticia y provocar la adhesión del lector a la causa de Dulkancellin y la gente de las Tierras Fértiles.

En la lucha, Dulkancellin muere. En ese sentido, se puede considerar que ha sido derrotado, pero, puesto que ambos sujetos representan a un grupo mayoritario, es el grupo, el sujeto colectivo, el que entra en conjunción o en disjunción con el objeto de valor. Por lo tanto, es un sujeto realizado,<sup>4</sup> ya que permite que el grupo, del cual es integrante, entre en conjunción con el objeto.

El campo de discurso que ocupan los sujetos en la confrontación corresponde a un espacio: la playa, y a un tiempo preciso: la preparación de la partida por parte de los sideresios.

El husihuilke giró hacia el lado del mar, y azuzó a Espíritu del Viento. El animal arrancó al galope, pasó sobre la valla derrumbada y continuó hacia el Yentru. (LDV: 300)

Los sideresios habían incendiado las naves inútiles, y esas grandes hogueras le indicaron a Dulkancellin el punto de la costa donde lo que quedaba de la flota enemiga empezaba a alejarse. (LDV: 301)

La confrontación pone en juego la pérdida/adquisición de ese espacio y evidencia la intención del antisujeto:

—¡Confía en nuestras armas! —exclamó Leogrós—. Sobran para exterminar hasta el último de los que andan por este continente que, antes de lo que piensas, será nuestro palacio. (LDV: 289)

---

4 Greimas y Courtés (1982): «Se entiende por realización la transformación que a partir de una disjunción anterior establece la conjunción entre el sujeto y el objeto». (p. 331)

En el primer tomo de la *Saga*, los sideresios abandonan el lugar. No logran poseerlo. Los habitantes de las Tierras Fértiles logran conservar el espacio que les pertenece.

### *Objeto*

Como vimos anteriormente, en la confrontación, el sujeto y el antisujeto se disputan el mismo objeto. Si completamos este actante con los rasgos del plano figurativo, vemos que la victoria es el objeto disputado. Pero la victoria es un objeto complejo que reviste cualidades diferentes para ambos: para el sujeto, es la defensa de lo que le pertenece; para el antisujeto, es la ocupación de un espacio que no le es propio y el sometimiento y/o muerte de las criaturas que allí habitan.

Para los sideresios, la victoria consiste en *dominar* a los pueblos de las Tierras Fértiles. Las siguientes palabras de Drimus, luego de la destrucción de los depósitos de pólvora por parte de Kume, sintetizan este objeto:

Seremos los amos de este territorio, y cada husihuilke volverá a pagar lo que acabas de hacer. (LDV: 296)

Dominar es un objeto complejo, por ahora virtual, ya que su realización implica una serie de acciones previas, las cuales pueden ser expresadas mediante los siguientes verbos: confundir, dividir, ocupar y exterminar.

Dominar (confundir — dividir – ocupar – exterminar)

Por su parte, el sujeto realiza acciones para contrarrestar el accionar del anti-sujeto. En todo momento la estructura es polémica. El hacer del sujeto ocupa mayor espacio textual que el hacer del antisujeto. En este aspecto influye la construcción del narrador que adopta la perspectiva del sujeto. Además, en la narración de los sucesos intervienen diferentes voces: la de Cucub, la de Bor, la de Dulkancellin. Los sucesos de los sideresios están solo enunciados por el narrador y predomina su presentación por medio de analepsis.

## a *Confundir*

La acción de confundir corresponde a un subprograma narrativo que es el que produce el oscurecimiento de las señales. Este subprograma tiene un destinador representado en el plano figurativo por Misáianes y un destinatario representado por los habitantes de las Tierras Fértiles. Los presagios no pueden ser interpretados porque el antisujeto los oscurece. El saber chamánico que desde siempre había permitido interpretar los signos no puede dilucidarlos y este es el motivo que desencadena la acción.

Drimus, mejor que nadie, era capaz de confundir a los Supremos Astrónomos; porque él comprendía los designios de Misáianes más allá del aniquilamiento y la matanza. (LDV: 212)

Drimus sabía dónde escarbar, dónde roer; sabía dónde estaba lo duro y dónde lo blando. Muy poco le costaría transformar a Bor y a Zabrankán en dos ancianos endebles que le abrirían de par en par la puerta de la Casa de las Estrellas. (LDV: 213)

Frente a la incertidumbre del sujeto, hay una superioridad del antisujeto que consiste en *saber* cuál es su objetivo y en la posesión de los medios para llevar a cabo las acciones tendientes a lograrlo, es decir, *sabe* y *puede* hacerlo.

Y mientras los ejércitos avanzaban, la sombra de un mago de las Tierras Antiguas oscurecía Beleram. Pero antes, y primero que nada, oscurecía la verdad; de modo que los Supremos Astrónomos no pudieran reconocerla. (LDV: 214)

Hay subprogramas narrativos que manifiestan la adquisición del objeto por parte de los sideresios: llevar más obsequios que armamentos y dividir la flota para hacer creer que no constituyen un peligro para las Tierras Fértiles. Estas acciones se relacionan con la intención de disfrazar la verdad. Constituyen el *hacer hacer* del antisujeto.

La división de las flotas es ideada por Leogrós para confundir, y lo logra:

Era improbable que Misáianes se propusiera invadir las Tierras Fértiles con una flota tan insignificante: ¿cuántos guerreros podían venir en tres naves?, ¿cuántas lanzas y hachas, ¿cuánto dolor? (LDV: 190)

Sin embargo, es la participación de Dulkancellin la que opone resistencia:

Las apariencias indican que nuestros visitantes son los bóreos; y yo, de seguro, me alegro con ustedes. Pero digo también que no dejemos de prevenirnos para lo

peor. No le quitemos al venado la posibilidad de saltar, si hiciera falta. Un venado con las patas lastimadas es un venado muerto. (LDV: 191)

Los hombres de las Tierras Fértiles tienen algunas intuiciones que hacen avanzar la intriga del lector. Uno de ellos es Cucub, quien encuentra diferente el sabor de la miel de caña:

—Conozco la miel de los cañaverales de mi selva —siguió diciendo Cucub—. Reconocería su sabor entre otros miles. Cuando estuve en el mercado comí la miel de una tinaja, y luego de una diferente, y luego de una más; y aunque insistí en ello, el viejo sabor no apareció. (LDV: 178)

Otro indicio es el que intuye Zabralkán:

¿De quién era la voz anunciándole muerte y desolación? Sonaba como un eco remoto que llegara desde el fondo de una cueva. Y aunque el astrónomo se esforzara por entenderlo, el eco se confundía con los sonidos del mundo. De qué muerte hablaba la voz? ¿De qué desolación? (LDV: 218)

Es valorizado el conocimiento intuitivo, previo a toda reflexión. Incluye el conocimiento experiencial y la presencia de los sentidos en su captación inmediata. Aún no pueden atribuir significado a esos indicios, pero cumplen la función narrativa de acelerar la intriga y potenciar las capacidades del sujeto para enfrentar al antisujeto. Ante la acción de confundir hay una continua oposición que consiste en la búsqueda del esclarecimiento y la interpretación de las señales.

### *b Dividir*

El antisujeto sabe que, para dominar al enemigo, es necesario romper su unión:

Misáianes quería una grieta en la Magia de las Tierras Fértiles... ¡Ya la tenía! Molitzmós había logrado abrirla y hacerla sangrar. (LDV: 255)

El único desvelo de Misáianes se hacía realidad. El Feroz, que también conocía su flaqueza, había dado una orden primera. «Que la magia se aparte de las criaturas. Que se olviden una de la otra, y que se desconozcan». (LDV: 284)

El grueso de la flota de los sideresios (...) había continuado viaje con la intención de entrar a las Tierras Fértiles por distintos puntos de la costa (...). El fin era vedar

los caminos de alianza entre un pueblo y otro para dejarlos solos ante el ataque. Los pueblos, así separados, no podrían sumar sus fuerzas. (LDV: 215)

El sujeto realiza una permanente oposición a los intentos de división. Justamente, la realización del Concilio es una de ellas, al igual que la necesidad de limar asperezas, por ejemplo, con los Pastores del Desierto.

Hemos llamado a este concilio por algo más grande que cada una de nuestras rencillas. Piensa qué sucedería si en vez de ocuparnos de lo que a todos nos iguala, nos desgastáramos y nos dividiéramos por nuestras diferencias. (LDV: 151 - 152)

Luego, Kume recuerda:

«-Apiñados como granos de arena, así debemos estar». (LDV: 296)

Una de las formas de dividir es infiltrarse. Hay subprogramas narrativos que demuestran la adhesión de Molitzmós y de Illán-che-ñe a la causa de los sideresios. Esto es reconstruido por el lector en forma regresiva a partir de la sanción de cada uno. El lector conoce la traición pero no los personajes, ya que la traición de Molitzmós recién es conocida por ellos en *Los días de la sombra*. En ambos casos, Cucub cumple la función de ayudante para descubrir la verdad.

### *c Ocupar*

La ocupación del espacio es parte de la conquista. Dice Drimus:

De estas tierras quedan los desperdicios, y en ellos nos hartaremos. (LDV: 287)

El antidestinador ejerce una ofensiva a la cual se opone la defensa de los habitantes de las Tierras Fértiles:

Sería sencillo arrastrarlos y luego volcar sus despojos sobre la Casa de las Estrellas. «Beleram sepultada bajo una montaña de pueblos muertos, le gustaba decir a Drimus. (LDV: 215)

### *d Exterminar*

Y cuando Leogrós llegara, arrastrando su exterminio desde el norte, hallaría el sagrado recinto de la Magia corrompido y enfermo. (LDV: 212)

Drimus habla con sus perros:

—¡Ay, mis pequeños! Muy pronto saciarán el hambre, porque toda carne que se ponga a Misáianes será para sus tripas. (LDV: 170)

La siguiente cita sintetiza la idea de dominación y de exterminio:

—¡Confía en nuestras armas! —exclamó Leogrós—. Sobran para exterminar hasta el último de los que andan por este continente que, antes de lo que piensas, será nuestro palacio. (LDV: 289)

En síntesis, este primer análisis nos permite inferir que:

La confrontación es polémica. Se produce el encuentro entre dos universos axiológicamente diferentes. La primera oposición que podemos establecer corresponde a la isotopía del poder:

dominante/dominado

La dominación es motivada por el *deber hacer* del antisujeto: la apropiación de un espacio que no le pertenece. Hay un avasallamiento de los derechos de los habitantes del lugar. A este *deber hacer* se opone el *querer hacer* del sujeto que implementa la defensa.

Si modificamos el punto de vista, y focalizamos desde el sujeto, este es un sujeto de hacer que *quiere* impedir la usurpación de su tierra por parte del antisujeto y logra su objetivo. Es un sujeto realizado, pese a la muerte del protagonista y de su hijo.

## Esquema narrativo de la búsqueda

Para completar la interpretación, es necesario analizar el esquema de la búsqueda y atribuir las características a los dos universos que se enfrentan.

En el apartado anterior analizamos la confrontación, esquema narrativo que supone el encuentro de dos sujetos ( $S_1$  y  $S_2$ ). Cada uno de ellos persigue el mismo objeto, solo que su escala axiológica es diferente. Para configurar el universo encarnado en ellos, es necesario ver el recorrido narrativo de ambos, ya que cada uno configura un espacio en el que convergen ideas

dominantes, actividades, intenciones, es decir, la ideología que permite encontrar las ideas subyacentes en la obra.

La búsqueda es otro de los esquemas narrativos canónicos establecidos por Greimas a partir de Propp. La búsqueda es una forma de transferencia de objetos de valor. Implica un desplazamiento espacial y temporal del sujeto para la adquisición del objeto. Según Jacques Fontanille (2001), este esquema pone en movimiento cuatro actantes diferentes: el destinador y el destinatario, el sujeto y el objeto. Los dos últimos están vinculados a una relación de junción con el objeto. Pero el destinador y el destinatario aparecen en virtud de una nueva dimensión del esquema narrativo:

No se trata ya del conflicto de dos actantes para ocupar una misma posición ni tampoco para llevarse un Objeto; se trata de la definición de los valores que van a dar todo su sentido al recorrido del Sujeto. (Fontanille, 2001: 100)

En el nivel figurativo, cada sujeto ( $S_1$  y  $S_2$ ) inicia su acción, se pone en movimiento, a partir de un mandato dado por el destinador. El esquema narrativo canónico consiste en el desarrollo o la ejecución del contrato por las dos partes contratantes. Es ese mandato el que convierte al destinatario en sujeto de la acción.

El par destinador-destinatario sigue el siguiente recorrido:

Contrato > Acción > Sanción

En primer término, vamos a considerar los tramos inicial y final, es decir, contrato y sanción, y a establecer similitudes y diferencias entre los recorridos de cada sujeto.

### *Contrato*

La estructura contractual domina el desarrollo del relato y rige el conjunto narrativo. Responde a una instancia superior diferente del sujeto. Es una instancia que, como dijimos anteriormente, posee un universo axiológico. La acción del sujeto no tiene sentido si no está inscrita en ese universo de valores.

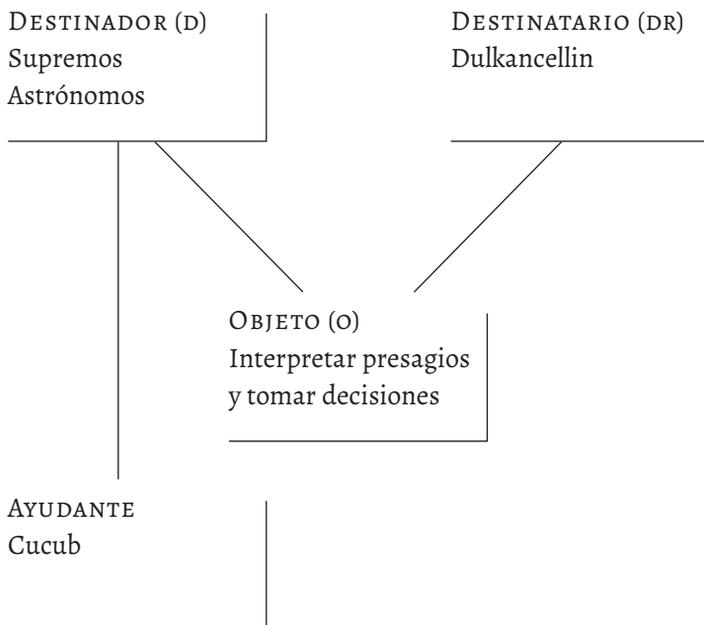
El contrato se realiza entre un destinador (D) y un destinatario (dr). El contrato que los une es asimétrico, ya que el D posee una jerarquía superior. Es el que *hace hacer*; es decir, ejerce un *hacer* que provoca el *hacer* del dr. En el tramo final, el D es el que sanciona al dr, mediante un hacer cognitivo (reconocimiento y/o identificación de las acciones realizadas) y una valoración de las maneras de ser acordes con la axiología que él detenta.

El destinador es el depositario de los valores y el destinatario juzga su conformidad entre su accionar y el universo de valores que sirve como referencia. En el apartado anterior, analizamos que en la confrontación se oponen dos sujetos, un sujeto y un antisujeto. La diferencia entre ambos no es tanto su fuerza y dominio, cuanto la escala de valores de cada uno. Para dilucidar este aspecto, vamos a considerar las características del contrato correspondiente a cada uno de los sujetos.

#### *Características del contrato*

En el recorrido del sujeto, el contrato se realiza entre un destinador ( $D_1$ ), representado por un actor colectivo: los Supremos Astrónomos, y un destinatario ( $d_1$ ), Dulkancellin. El actante destinatario está ocupado por varios actores, ya que el contrato se realiza con un representante por cada uno de los pueblos de las Tierras Fértiles, aunque estos contratos solo pueden ser inferidos por el lector, ya que no están explícitamente presentados en el texto. Esto revela el espacio diferencial otorgado a Dulkancellin por la autora. El destinador entrega al destinatario un objeto de valor, que en este caso es de tipo cognoscitivo. El destinatario acepta ese objeto y se convierte en sujeto.

El siguiente cuadro muestra los actantes y los actores correspondientes al recorrido del  $S_1$ .



CUADRO 3: *Esquema actancial correspondiente al S<sub>1</sub>*

El destinador se vale de un ayudante, representado por el actor o personaje Cucub, el Mensajero.<sup>5</sup> Es él quien tiene a su cargo transmitir el objeto al destinatario:

Y entonces —respondió Cucub—, hay que tomar decisiones. (...) Por eso los habitantes de las Tierras Fértiles debemos resolver sin demoras qué hacer y cómo prepararnos para su llegada. Dicen los Supremos Astrónomos que es necesario concertar una gran alianza. Dicen que es indispensable que nos unamos en los propósitos y en los movimientos porque, dicen, nada de lo que ha ocurrido se asemeja a esto que se aproxima. (LDV: 64)

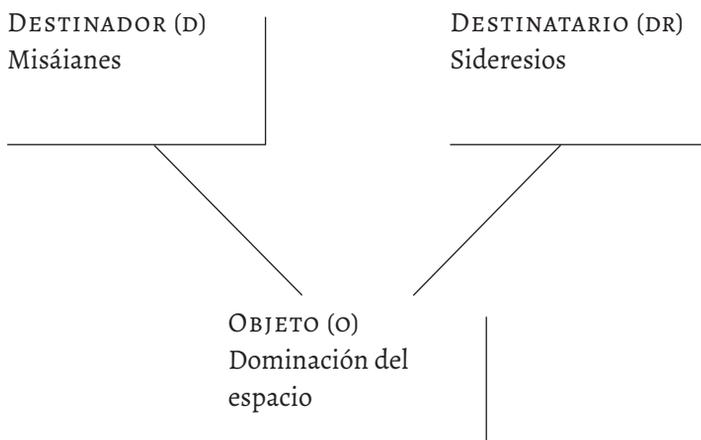
En la manifestación lineal, la presencia del verbo *dicen* acentúa el carácter de transmisor de Cucub. El mandato consiste en un *hacer hacer*: Se trata de una

<sup>5</sup> Se incluye un subprograma narrativo de uso que consiste en el viaje de Cucub desde la Comarca Aislada hasta Los Confines para cumplir con su mandato. El D está representado por los Supremos Astrónomos; el dr es Cucub y el O es la transmisión del mensaje a Dulkancellin y convencerlo para que acepte sumarse a la gran batalla.

alianza, es decir la unión ante lo que se avecina. Además, se destaca la condición de *nuevo*, lo cual impide que los saberes adquiridos sean suficientes para hacerle frente.

En cuanto al recorrido del antisujeto ( $S_2$ ), el esquema actancial es similar al del sujeto. Existe un destinador que traspasa un objeto a un destinatario. Este, al aceptarlo, se convierte en sujeto. Puesto que se trata de una estructura polémica, hay una relación de inversión entre sujeto y antisujeto.

El siguiente cuadro muestra el esquema de actantes y actores en el recorrido del  $S_2$ :



CUADRO 4: *Esquema actancial Antisujeto*

Se diferencia del esquema actancial anterior porque el destinador carece de ayudante. En este recorrido, el contrato inicial es efectuado entre Misáianes, el destinador, y el destinatario es un sujeto colectivo, los sideresios. El objeto es la dominación del espacio.

Si bien este contrato es presentado en la trama casi al final del primer tomo, desde la reconstrucción de la fábula es anterior, ya que es la causa del otro contrato. En efecto, el  $D_1$  debe poner en movimiento a un sujeto para interpretar los presagios y señales que son indicios de que algo sucederá; pero el verdadero problema está en la imposibilidad de otorgarles signifi-

cado. Las señales no pueden ser interpretadas porque hay un antiprograma cuyo objeto es ocultarlas:

Las señales se presentan; pero no hay en las Tierras Fértiles quien sea capaz de leerlas. Los ojos de la Magia están nublados. (LDV: 183)

En el plano lingüístico, la presencia de un adjetivo deverbal,<sup>6</sup> *nublados*, nos remite a un agente que es el que nubla, oculta, impide desentrañar las señales. Luego esto es confirmado por el narrador:

Y mientras los ejércitos avanzaban, la sombra de un mago de las Tierras Antiguas oscurecía Beleram. Pero antes, y primero que nada, oscurecía la verdad; de modo que los Supremos Astrónomos no pudieran reconocerla. (LDV: 214)

Por lo tanto, la disjunción inicial del  $S_1$  con el objeto obedece a un hacer transformador operado por alguien, lo cual supone la existencia de un subprograma: un hacer transformador operado por el  $S_2$  que hace que el  $S_1$  esté en disjunción con su objeto. El  $S_2$  es desconocido por el momento, pero como nuestro análisis es en reversa, es el antisujeto quien realiza el hacer transformador para que  $S_1$  esté en disjunción con el objeto. Existe un PN en el cual el antisujeto está en conjunción con el objeto y ejerce un hacer transformador (oscurecimiento de las señales) para que  $S_1$  no pueda interpretarlas.

El lector posee un estatuto superior al de los personajes en cuanto a este saber. Estos podían antes interpretar las señales, pero en el presente de la trama no logran atribuir significado a las numerosas señales que aparecen y cuya razón desconocen.

Entonces, hay una situación inicial en la que el sujeto está en disjunción con el objeto, mientras que el  $S_2$  está en conjunción y existe un antiprograma narrativo de desposesión ( $PN_2$ ). Es el antiprograma que produce un hacer transformador, de tal modo que el  $S_1$  esté en disjunción con el objeto

Ambos contratos son, en principio, *asimétricos*. En el recorrido del  $S_1$ , esa asimetría se manifiesta figurativamente como una distancia espacial, pero que implica una distancia en cuanto a su saber, a sus necesidades e intereses. Sin embargo, es la experiencia adquirida por cada uno, desde su espacio

---

6 Se llaman adjetivos deverbales a los adjetivos derivados de verbos, por lo tanto, mantienen la referencia al proceso o acción propios del verbo del cual derivan.

y desde su historia, como tiempo recorrido, la que es necesaria para cumplir con el mandato. El espacio husihuilke es un microespacio en relación con el espacio que dominan los Supremos Astrónomos:

Kupuka habló de los Supremos Astrónomos. ¡Ellos estaban tan lejos de los Supremos Astrónomos! Eran nada más que una familia husihuilke con su pan de maíz y su fuego. (LDV: 53)

En la manifestación lineal, la oposición entre las expresiones *Supremos* y *nada más que una familia* denota la asimetría. Sin embargo, la propuesta de realizar un Concilio instaura una equidad y anula la asimetría. Además, tanto el destinador como el destinatario están en disjunción con el objeto, lo cual contribuye también a anular la asimetría. Este aspecto, como veremos más adelante, se opone al contrato correspondiente al antisujeto y ya va configurando el universo axiológico del sujeto.

En el caso del antisujeto, la asimetría es más acentuada y no hay modificación de las diferencias como en el caso anterior. En el plano figurativo, el contrato del antisujeto se había efectuado mucho tiempo atrás. Es necesario retroceder en el tiempo para conocerlo. El narrador nos explica, mediante una analepsis:

Las legiones de Misáianes fueron reclutadas de entre todas las especies que poblaban la tierra en ese antiguo entonces. Cientos de años solares se tardó el Increado en reunir las, en adiestrarlas, en quitarles toda huella de piedad y alejarlas de todo amor. Misáianes hurgó hasta el fondo en los resentimientos de las Criaturas; también escarbó las iras y las ruindades que las enfrentaban porque supo que allí encontraría la materia de su ejército. Después les sopló al oído, y muchas de ellas le juraron lealtad. (LDV: 172)

Si bien ambos contratos son asimétricos, esta asimetría es muy marcada en el caso del antisujeto. Incluso no se modifica la relación entre D y dr. No ocurre lo mismo con el contrato del sujeto, ya que la asimetría se pierde para dar un estatuto de igualdad a todos los participantes del Concilio.

Otra diferencia es que el contrato del antisujeto es una forma de manipulación. El del sujeto, en cambio, se basa en la persuasión. Al respecto, según Greimas y Courtés (1982), la manipulación «se caracteriza por ser una acción del hombre sobre otros hombres para hacerles ejecutar un programa dado». (p. 251) Luego, en el segundo tomo, se modifica la macroestructura discursiva

siva de la manipulación, ya que se agrega a la pareja opositiva *decisión vs. ejecución*, otra jerárquicamente superior formada por los componentes del hacer informativo: *hacer persuasivo vs. Hacer interpretativo*. (LDS, 2002: 158). De este modo, otorga al destinatario la posibilidad de aceptar o rechazar el hacer persuasivo del destinatador.

Establecemos, por lo tanto, una diferencia ética<sup>7</sup> entre la persuasión y la manipulación, equivalente al actante que lleva a cabo la función (destinador en un caso, manipulador en el otro). La primera consiste en un *hacer hacer* que espera la aceptación por parte del destinatario, quien ejerce la libertad de decidir. Además, es una acción que supone un beneficio para alguien, para el pueblo, por ejemplo, o para el mismo sujeto. La manipulación, en cambio, es siempre en beneficio del manipulador propio; no exige, por otra parte, un mejoramiento por parte del sujeto destinatario en su performance, ni espera, tampoco, su libertad de decisión. En el caso de la persuasión, el sujeto debe entrar dignamente en conjunción con el objeto.

Como ya dijimos, el D1 se sirve de un ayudante para hacer llegar el mensaje al dr. Su función no es solo comunicar a Dulkancellin el mensaje, sino que debe convencerlo de que acepte y debe acompañarlo en su viaje hacia Beleram. La intención del D es poner en movimiento al dr; es un hacer hacer.

«Hay en los Confines tantos bravos guerreros, hay tantos ancianos prudentes. Sin embargo, yo he sido señalado —dijo Dulkancellin—. En verdad, no puedo comprender esto». (LDV: 66)

Luego, agrega Kupuka:

—(...) ¡Nada parece suficientemente claro para ti! Tú, Dulkancellin, tú eres uno de esos pocos que la Magia ha elegido. El mensajero zitzahay llamará a tu puerta y a tu entendimiento. (LDV: 55)

Dulkancellin quiere saber los motivos por los cuales debe ir, a lo cual el Brujo de la Tierra le contesta:

---

7 Rolón, A. y otras (2001) «La ética discursiva en la consideración de discursos puntualmente situados presenta referencia a valores y creencias comunitarios en la convivencia conflictiva de diversos enfoques. (...) Se preocupa por la distribución de responsabilidades en torno a ejes de reflexión: libertad-carencia de libertad, direccionalidad del poder, el mando, la sumisión, etc.». (p. 52)

(...) Debes hacerlo porque eres un guerrero husihuilke, porque aquí tienes a tus vivos y a tus muertos y cuanto necesitas lo encuentras en el bosque. Y porque, tal vez, todo eso esté en peligro. (LDV: 56)

El destinador impulsa al destinatario hacia una posición de *no poder no hacer*, por lo cual se ve obligado a aceptar el contrato. El hecho de ser elegido no es, en este caso, una recompensa; sin embargo, presenta una imagen positiva del dr y el beneficio es para todos los pueblos de las Tierras Fértiles. Le dice Kupuka:

No te hemos premiado con una recompensa; te hemos cargado con un pesado fardo, tan pesado que muy pocos lo soportarían. A partir de este momento pensarás y obrarás por tu pueblo. Si aciertas, acertarán todos los husihuilkes. Si te equivocas... ¡Ay si te equivocas! ¿Dirías que esto es un privilegio? (LDV: 66)

Dulkancellin se siente comprometido a pasar a la acción. Se ha modificado su competencia modal, pues ha pasado de un *no hacer* a un *deber hacer*. El compromiso del dr es el *deber* de tomar a su cargo el hacer sugerido. Luego ese *deber hacer* se transforma en *querer hacer*. La aceptación parte de la posibilidad de elección entre *hacer* y *no hacer*. Al marcar la diferencia entre persuasión y manipulación, establecimos la importancia de la relación entre el decir de alguien y la libertad del otro para aceptar o rechazar lo dicho. En cambio, en el caso del antisujeto, está acentuada la mención de la obediencia debida a Misáianes y el consiguiente temor por el castigo a la desobediencia.

Dice el narrador:

Dulkancellin supo que se trataba de una orden incuestionable, y comenzó a aceptar su destino. (LDV: 66)

En el caso del antisujeto, la manipulación por parte del D es diferente, pues se trata de una orden, la cual es acatada sin posibilidad de modificación. En este caso, a diferencia del contrato de  $S_1$ , que era de *persuasión*, este es de *intimidación*. Hay una *prescripción*, lo cual supone la *obediencia* por parte del  $S_2$ . El D amenaza con retirarle algo al dr y presenta una imagen negativa de su competencia, lo denigra. La relación con los destinatarios es unilateral. No hay diálogo, ni retorno. El D manipula a los sujetos manipulados para que pasen a la acción, pero en beneficio propio; es decir, del destinador.

Misáianes enfrentó a los hermanos. Susurró en la nuca del soberbio y lo enfrentó al soberbio; besó la frente del débil y lo enfrentó al débil. Y en esa ciénaga tuvo su cosecha. Separó sus designios en murmullos y mentiras para que todos creyeran saber lo que sólo él sabía, y para que los condenados se sintieran bendecidos. El poder de Misáianes se puso embozos y disfraces. De ese modo, muchos lo siguieron sin sospechar a quién seguían. Guerra que sólo él, grande en su impiedad, pudo concebir. (LDV: 172-173)

La cita demuestra que los destinatarios siguen a Misáianes sin saber muy bien a quién siguen. No hay posibilidad de decidir la aceptación o rechazo ya que no poseen el saber. Es, por lo tanto, un hacer impuesto.

Para completar el análisis de la configuración de los universos axiológicos que representan sujeto y antisujeto, vamos a analizar los actores que corresponden al actante destinador. Los actores correspondientes a los destinatarios los analizaremos en el próximo capítulo.

En el recorrido del sujeto, el *destinador* es representado, en el plano figurativo, por los Supremos Astrónomos: Zabralkán y Bor. Estos no son descriptos, pues ya son conocidos por los demás personajes. Sus acciones completan la caracterización, sobre todo en la toma de decisiones según la jerarquía de los problemas a resolver:

Hemos llamado a este Concilio para resolver por algo más grande que cada una de nuestras rencillas. Piensa qué sucedería si en vez de ocuparnos de lo que a todos nos iguala, nos desgastáramos y nos dividiéramos por nuestras diferencias. (LDV: 151-152)

En cuanto a su universo axiológico, hay una clara decisión de defender la oportunidad de cada uno de los pueblos de tener voz y de participar en la toma de decisiones:

—Es evidente que la Magia de las Tierras Fértiles jamás ha sofocado la voz de las Criaturas. Al contrario, se ha acercado a ellas y las ha escuchado. ¡No hay más que ver este Concilio para comprobarlo! ¿No los convocamos a ustedes con el fin de que tomemos entre todos una enorme decisión? (LDV: 182)

Luego agrega Molitzmós:

La Magia de las Tierras Fértiles, heredera de los principios de la Cofradía del Aire Libre, trata a todas las Criaturas como a propios hermanos. Delibera con ellas, las consulta y hasta se somete a su juicio. (LDV: 183)

El espacio que habitan los Supremos Astrónomos es la Casa de las Estrellas, en la Ciudad de Beleram. Es allí donde se realizará el Concilio. Cuando Dulkancellin llega a Beleram, lo reciben los Astrónomos y le dice Bor:

Esperamos conseguir que nuestro hogar se asemeje al tuyo. (LDV: 147)

Si bien Dulkancellin ( $S_1$ ) ha abandonado su hogar para cumplir con el mandato, el D intenta incorporarlo a su espacio. De este modo se construye el gran espacio, formado por los demás destinatarios. Cada uno de ellos asiste en representación de su pueblo. El Concilio constituye, así, una instancia de representación que implica la presencia de la totalidad de las Tierras Fértiles. El  $S_2$ , en cambio, no es aceptado ni invitado. Si bien se aproxima al espacio del  $S_1$ , es retenido en la costa.

En cuanto al destinador en el recorrido del antisujeto, su conformación tiene una larga historia que se remonta al nacimiento de Misáianes; relatan los códigos de los bóreos:

Y entonces la Muerte desobedeció. Moldeó un huevo de su propia saliva y lo sacó de su boca. Secretó jugos y lo impregnó con ellos. Y fue de esas materias inundadas que nació el hijo, amparado en la soledad de un monte olvidado de las Tierras Antiguas. (LDV: 159)

El nacimiento de Misáianes conforma el primer programa narrativo en el orden de la fábula, ya que la Muerte realiza una transformación que cambia definitivamente la sucesión de hechos.

Luego continúa:

Entonces, la Muerte vio lo que era. Y al tercer día se enorgulleció de la bestia y la llamó Misáianes. Misáianes creció y se hizo dominador de una vastedad de criaturas. Seres de todas las especies le rinden vasallaje. Porque Misáianes, hijo de la Muerte, habla parecido a la verdad. (LDV: 160)

Porque Misáianes, hijo de la Muerte, habla parecido a la verdad y confunde a quienes se detienen a escucharlo. Conoce las palabras que adulan a los fuertes y seducen a los débiles. Sabe dónde susurrar para enemistar a los hermanos. (...) Muchos correrán allí donde su dedo señale. Muchos, en el mundo, lo venerarán. (LDV: 100)

Pero el que nació de la Desobediencia trajo el espanto consigo; y el espanto no fue su atributo, sino su esencia. (LDV: 99)

El destinador es descripto de manera disfórica. Se lo nombra con distintas

expresiones: el Feroz, el Increado, el Odio eterno. Son todas denominaciones negativas. Además, *habla parecido a la verdad*. Si relacionamos esto con la búsqueda de la verdad como objeto del sujeto, se puede establecer la oposición que subyace a la obra: verdad-semejanza de verdad. Esta última no es lo mismo que la mentira o que el secreto, pues tiene una intención maligna que es el engaño, la confusión, sin que el receptor se dé cuenta. Es una especie de encantamiento por el cual los sujetos manipulados no llegan a conocer la verdad, no pueden discernir por sí mismos ni pueden, en consecuencia, tomar decisiones.

La ubicación espacial de Misáianes es el lugar desde el cual digita todas las acciones:

Jamás Misáianes abandonaba el monte donde había sido engendrado. Otros estaban designados para llegar y partir de su morada con los hilos de la gran telaraña. En su territorio el aire era de niebla. Muerte y muerte, frío y oscuridad que sin cesar extendían sus límites sobre el mundo. (LDV: 172)

El espacio en que se mueve Misáianes es llamado *ciénaga*. Predominan la *niebla, el frío, la oscuridad y la muerte*. En cambio, el espacio de los Astrónomos es imponente por su belleza. Es un *Observatorio*, lo que implica un lugar que se abre hacia el cielo, hacia las estrellas; un lugar que tiene aberturas para observar el exterior.

El *objeto*, en el caso del sujeto, es el esclarecimiento de las señales y la toma de una decisión conjunta. En el caso del antisujeto, es la dominación.

Dice Zabrankán, el Supremo Astrónomo:

La Magia los ha convocado, representantes de los pueblos de las Tierras Fértiles, porque de todos es el destino. Sea cual fuere la resolución que tome este concilio, recuérdenlo siempre, repercutirá en el pez y en la brizna. (...) Dentro de estas paredes, nosotros deberemos decidir en pocos días. Nosotros deberemos ser capaces de transformar la confusión en decisión. Y luego seremos responsables de lo que ocurra. (LDV: 160-161)

Oigamos, porque debe estar aquí la respuesta que el cielo nos esconde. Los hechos que ahora están ocurriendo tienen su sentido en estos códigos. Tenemos que ser capaces de descubrirlo con rapidez, y de obrar con perfección. (LDV: 158)

La forma elegida para el intercambio de ideas es un concilio integrado por los representantes de cada uno de los pueblos de las Tierras Fértiles. La rea-

lización del Concilio exige el viaje de cada representante, en especial el de Dulkancellin.

—Un concilio, de eso se trata —dijo el mensajero—. Un concilio que se llevará a cabo en la ciudad de Beleram, exactamente en la Casa de las Estrellas, y al que acudirán representantes de cada uno de los pueblos de las Tierras Fértiles. Ellos, junto a los Supremos Astrónomos, intentarán descifrar la verdadera índole de los extranjeros y sus verdaderos propósitos. Pero sea que esto se consiga o no, el Concilio deberá resolver lo que debe hacerse. (LDV: 65)

La decisión de realizar un Concilio implica un saber o una búsqueda del saber compartido. Implica la toma de decisiones, no en forma individual, sino en conjunto, luego de intercambiar las opiniones. Supone el escuchar las opiniones de todos y de cada uno de los miembros.

Un concilio, según el Diccionario de la Real Academia Española, es una junta o congreso para tratar algo. Requiere, por lo tanto, la presencia de varias personas, en relación de simetría, para resolver sobre un tema fijado con anterioridad. La realización de un concilio implica la discusión, para la toma de una decisión conjunta. Cada miembro aporta sus conocimientos y sus expectativas sobre lo que ocurre. Supone una disposición dialógica, no autoritaria, una socialización horizontal y una resolución por consenso. Por oposición se establecen el mandato, la verticalidad y el autoritarismo para el grupo de las Tierras Antiguas.

En este apartado, analizamos la realización del concilio como objeto de deseo; no desarrollaremos, por lo tanto, la realización del encuentro, lo cual implica la ejecución de diferentes subprogramas narrativos. Mientras algunos miembros buscan esclarecer la verdad, otros, como Molitzmós (representante de los Señores del Sol) o Illán-che-ñe (representante de los Pastores), buscan confundir, ya que estos han sido reclutados entre las tropas de Misáianes:

Misáianes quería una grieta en la magia de las Tierras Fértiles... ¡Ya la tenía! Molitzmós había logrado abrirla y hacerla sangrar. Los niños vieron la grieta en el cielo, y creyeron que era el comienzo de la noche. (LDV: 255)

La cita anterior termina con una metáfora. La traición se refleja en el espacio, en este caso, el cielo; los observadores son *los niños*, cuya cualidad, en general, es la ingenuidad (por la falta de conocimientos y pocos hechos en la

memoria); la noche representa la nueva época que se aproxima, la época que se inicia para América con la conquista.

Para la consecución del programa narrativo hay que tener en cuenta un subprograma muy importante: el sujeto, representado por Cucub, descubre el engaño de los pastores al matar Illán-che-ñe al emisario de los bóreos. Gracias a este PN, el sujeto puede dilucidar la verdadera naturaleza de los visitantes.

Para conformar el universo axiológico, el narrador utiliza palabras cargadas semánticamente. Si comparamos las palabras con que son enunciados ambos contratos, podemos obtener dos redes semánticas:

S <sub>1</sub>	S <sub>2</sub>
resolver	reclutar
concertar	adiestrar
alianza	quitar
es necesario que	alejarse
nos unamos	hurgar
	escarbó
	materia
	ejército

CUADRO 5: Contratos. Redes semánticas

Hay una oposición entre ambos, ya que en el primer caso se evidencia una política de *con-senso*, mientras que en el segundo, priman el autoritarismo y castigo del *dis-senso*.

En el primer caso, las palabras remiten al *diálogo* y a la necesidad de unir fuerzas para resolver y decidir. En el segundo, las palabras tienen una carga semántica de *agresión*. En el primero hay *respeto* por el otro; en el segundo, hay *invasión* de su individualidad. Mejor dicho, el individuo no existe, no tiene poder de decisión, fuera de lo que le es ordenado. Además constituyen solo la *materia* del ejército. La decisión la mantiene Misáianes. No la puede delegar. Es muy claro esto al expresar que los enviados de Misáianes «eran la prolongación de sus dedos y de su voluntad». (LDV: 172)

La relación entre D y dr, si bien es asimétrica en ambos casos, en el primero se equipara durante el Concilio. En la segunda, permanece la desigualdad. Además, esta es unidireccional. No hay retribución por parte del dr. En este aspecto, es interesante observar dos figuras espaciales:

- a la estrella, que es la forma en que se distribuyeron los mensajeros para cumplir con su mandato.
- b el círculo: organización de los integrantes del Concilio.

Ambas figuras poseen una mayor expansión espacial que la línea recta, la cual se infiere de las acciones de Misáianes. Además, hay un posicionamiento equidistante respecto de un punto; implican la ida y vuelta de las opiniones.<sup>8</sup>

El espacio textual utilizado para narrar las secuencias correspondientes a cada sujeto es diferente; el contrato del S<sub>1</sub> abarca mayor extensión y está ubicado al comienzo de la obra. Espacio privilegiado, ya que el lector puede seguir el desenvolvimiento de Dulkancellin, sus dudas, sus temores.

El contrato del S<sub>1</sub> es narrado por distintas voces: por el narrador, por Kupuka, por Cucub. Incluso asistimos a la misma voz de Dulkancellin, a sus pensamientos y a sus sueños. La polifonía construye un narratario que puede tomar sus propias decisiones en cuanto a la interpretación, pues escucha diferentes voces. En el caso del antisujeto, solo la voz del narrador lo construye. Él asume, al igual que Misáianes, toda la autoridad. Y el narratario no puede interpretar ese universo de otro modo que aquel que el narrador le propone. Existe una clara oposición entre dialogismo y monologismo.

Es notable, por otra parte, que en este contrato no hay ayudantes. Esto supone que el Dr. (Misáianes) detenta la totalidad del poder; no delega, no consulta, no decide en conjunto. En el segundo tomo, *Los días de la sombra*, la madre es su ayudante pero lo importante es que ella revisa su obediencia.

### *Sanción*

La sanción es el segmento final del recorrido del destinador. Corresponde a la prueba glorificante. El formalista ruso Vladimir Propp, en *Morfología del*

---

8 Trataremos este punto con mayor detenimiento al referirnos a los símbolos.

*cuento* (2000), considera que en el esquema narrativo canónico se da la recurrencia de un sintagma narrativo que corresponde a la prueba, bajo sus tres formas: prueba calificante, decisiva y glorificante. El sintagma narrativo está formado por la concatenación de tres enunciados que, en el nivel discursivo, pueden expresarse como confrontación, dominación y consecuencias. Si bien las tres pruebas tienen la misma organización sintáctica, se distinguen por el vertimiento semántico, manifestado en la consecuencia: la prueba *calificante* corresponde a la adquisición de la competencia para obrar, la *decisiva*, o principal, que se relaciona con el objetivo inicial propuesto, y la *glorificante* al reconocimiento y retribución de la acción realizada por el héroe. Es conveniente leer las tres pruebas no en orden temporal sino en sentido inverso: la prueba glorificante supone la prueba decisiva, ya que cualquier sanción actúa sobre algo realizado previamente. A su vez, la prueba decisiva supone la obtención de las competencias del héroe para poder llevarla a cabo.

El destinatario sujeto, luego de realizar la prueba decisiva, recibe una retribución positiva o negativa por parte del destinador. La sanción es una figura discursiva que cierra el contrato inicial por el cual el destinador ejerce la manipulación para que el destinatario logre la junción con el objeto. Esta sanción puede ser pragmática y cognoscitiva.

La *sanción pragmática* opera sobre el hacer del sujeto. Es un juicio epistémico que tiene que ver con la performance del sujeto. El destinador emite un juicio de conformidad o no conformidad respecto del hacer del sujeto, en relación con el contrato previo. Según la realización del sujeto destinatario se adecue al sistema de valores explícito o implícito en el contrato inicial, este recibe su recompensa o castigo.

La *sanción cognoscitiva* es un juicio epistémico sobre el ser del sujeto. Desde el punto de vista del destinador-sujeto, la sanción cognoscitiva equivale al reconocimiento del héroe, es decir, la emisión de un juicio epistémico sobre la realidad de la prueba decisiva realizada por el destinatario sujeto, sobre la veracidad de sus hazañas.

En la obra que nos ocupa, en el caso del recorrido del sujeto ( $S_1$ ), el destinador ( $D_1$ ) no posee el saber absoluto. Es un destinador que se encuentra en la búsqueda del saber verdadero y ejerce, por lo tanto, un hacer interpretativo permanente. De este modo, el itinerario narrativo se caracteriza por la búsqueda de las condiciones de verdad y la sanción aparece como una forma

de adhesión del destinador a la verdad encontrada por el destinatario.

Es importante tener en cuenta que lo que reúne al destinador y al destinatario es un universo de valores axiológicamente determinado. En el caso de los contratos ya analizados del sujeto ( $S_1$ ) y antisujeto ( $S_2$ ), estos universos se oponen. El valor que está en juego es la verdad; en el caso del sujeto, el contrato inicial propone averiguar la verdad; en el caso del antisujeto, en cambio, se busca oscurecer la verdad. Otra diferencia importante es que el  $S_1$  no está en conjunción con la verdad. El  $S_2$ , sí está en conjunción con ella, por eso puede ocultarla.

Al hablar de *sanción* es importante tener en cuenta el subprograma narrativo de Kume. Este es un programa narrativo transformador que hace que el sujeto (habitantes de las Tierras Fértiles) esté en conjunción con el objeto (victoria) y el antisujeto (los sideresios) esté en disjunción con el objeto (no victoria = derrota).

Después de Kume, del orgullo, de la bravura, de la tristeza de Kume, todo había cambiado para los sideresios. (LDV: 299)

En sí, el subprograma narrativo de Kume tiene un sujeto ( $S_3$ ) que busca la conjunción con un objeto: destrucción del depósito de municiones. El destinador ( $D_3$ ) es, indirectamente, Dulkancellin, ya que él fue quien impartió el castigo a Kume al descubrir que había ocultado la pluma de Kúkul. A partir de ese momento, Kume es desconocido por su padre.

Como siempre que se trataba de Kume, el dolor era mayor del esperado. La muerte en la batalla era honrosa y enorgullecía a los deudos. Pero, ¿qué significado tenía esta desaparición? El comportamiento de Kume había sido reprobable desde el arribo de Cucub a Los Confines. Ahora había desaparecido. Y Dulkancellin no podía olvidar que estaba pendiente una traición. (LDV: 286)

Esa es la razón que lleva a Kume a su performance: destruir el depósito de pólvora como modo de obtener el reconocimiento de su padre, es decir la sanción positiva, pues el sujeto ( $S_3$ ) ha actuado conforme al universo axiológico del destinador y reflejado en el texto citado recientemente: la muerte en batalla es considerada digna de honor y orgullo.

Antes de constatar Dulkancellin que Kume ha destruido los depósitos de pólvora del enemigo, nos dice el narrador mediante una prolepsis:

El padre no podía imaginar que durante su vigilia, Kume estaba intentando una proeza. Después no quiso saber si lo había hecho por orgullo, por bravura o por tristeza. (LDV: 298)

Luego de encontrar el cuerpo de su hijo, «detenido en una contorsión de dolor» (LDV, 2000: 300), dice Dulkancellin:

—Este guerrero ha muerto en la batalla y nadie dirá algo distinto. Este que se llamó Kume, Hijo de Dulkancellin, murió peleando. Y nadie dirá nunca algo distinto. (LDV: 300)

Hay una sanción al hablar de la muerte de Kume en batalla que se corresponde con lo dicho sobre la honra de este modo de morir (cita anterior). Pero, sobre todo, se trata de *una sanción cognoscitiva*, ya que opera sobre el ser del sujeto. Hay una transformación entre el estado inicial antes de la performance de Kume, ya que había sido negado como hijo por su padre, y el estado final en el que ha logrado el equilibrio al serle devuelto el reconocimiento. Es Dulkancellin quien reconoce la acción valerosa de su hijo y le devuelve la honra perdida.

Además, en la cita anterior, en boca del narrador, Dulkancellin se otorga una *sanción cognoscitiva* a sí mismo, ya que revisa y se cuestiona su propio accionar, al pensar que quizás fue la tristeza la que llevó a Kume a actuar de ese modo. La acción de Kume cuestiona el accionar autoritario y unilateral de su padre respecto de él. El narrador logra la adhesión del lector a ese cuestionamiento y, por lo tanto, al universo de valores que preferencia el diálogo sobre el autoritarismo indiscutible.

A su vez, la confrontación de Dulkancellin con Leogrós es la consecuencia del subprograma de Kume. El enfrentamiento final no tiene por objeto obtener la victoria, ya obtenida por la acción de Kume, sino vengar la muerte deshonrosa de su hijo. Podemos considerar que la decisión de Dulkancellin de enfrentarse directamente con los que mataron a su hijo es la *sanción pragmática* del PN de Kume y es el hacer transformador que lleva a Dulkancellin a la batalla final.

Dulkancellin no llevaba fiebre ni heridas porque había dejado de ser un hombre para ser una furia que quería alcanzar a los sideresios. (LDV: 301)

En la confrontación, Dulkancellin muere. La sanción corresponde al destinatador (D<sub>1</sub>), representado por los Supremos Astrónomos. Dice Zabrankan:

—Muy bien, las criaturas han hecho todo lo que les era posible. Y es necesario admitir su coraje y celebrar su victoria. (LDV: 306)

Además, el narrador habla de la circulación de estos acontecimientos que, al modo de los relatos épicos, se hace en forma oral:

Los que después cantaron estos hechos dijeron que la flecha había atravesado el Yentru hasta las Tierras Antiguas, y se había clavado en la risa de Misáianes. Pero los hombres que estuvieron allí dijeron que la flecha se había perdido en el mar. Ellos contaron, también, el llanto de niño de Cucub, aferrado al que ya no estaba. El silencio de Thungür, y la plegaria de Kupuka. (LDV: 302)

Hay un juicio epistémico sobre las consecuencias de la acción de Dulkancellin, pues los que cantaron lo hechos, al estilo de los aedas, decían que su flecha había logrado tocar y herir al Odio Eterno. O sea, la acción del guerrero no solo trajo como consecuencia su propia muerte sino que produjo una importante herida en el antidestinador (D<sub>2</sub>), el enemigo, representado por Misáianes.

En el caso del antisujeto, la sanción está en boca de Drimus, quien dice, cuando ya se sienten derrotados, antes de la retirada final, antes de que Kume destruyera el depósito:

Fuimos nosotros quienes cometimos desaciertos que ahora pagamos con lágrimas. Pero les prometo que este llanto será muy pronto una nostalgia. (LDV: 287)

Y luego agrega:

—Ellos lograron hacer lo que nuestro Misáianes temía. Y en este momento estarán creyendo que han detenido la expansión de su Mandato. (...) El Amo está intacto; sus designios no han sido más que demorados. De esta tierra quedan los desperdicios, y en ellos nos hartaremos. (LDV: 287)

Finalmente, cuando ya no pueden contar los sideresios con el depósito y las reservas de explosivos, deciden retirarse. Esta es la consecuencia directa de la prueba decisiva de Kume. Ante la pregunta:

«¿Qué haremos? —repetía el Doctrinador—. ¿Qué haremos?». (LDV: 299)

Responde Leogrós:

Por lo pronto, irnos de aquí (...) pero no tan lejos como ellos supondrán que lo hemos hecho. Ni tan lejos, ni por tanto tiempo. (LDV: 299)

Inmediatamente, está la sanción en boca de Drimus, pero en cuyas palabras podemos encontrar un discurso previo del antidesinador ( $D_2$ ) ocupado por Misáianes.

—¡Ay, Leogrós...! Todos esperábamos más de todos —se pasaba la lengua por los labios, fingiendo resignación—. Él esperaba más de nosotros. Nos honró con la misión de ser sus manos. ¡Y mira cómo le pagamos, Leogrós! ¡Mira cómo le hemos pagado! ¿Será posible regresar a su lado sin llevarle la victoria que nos encomendó? Respóndeme: ¿en qué nos transformaremos si su voluntad nos abandona? (LDV: 288)

La sanción *cognoscitiva* del antisujeto ( $S_2$ ) es un juicio epistémico emitido por Drimus. Hay sincretismo, ya que es el mismo sujeto el que ejerce la sanción pero sus palabras reflejan el discurso del antidesinador ( $D_2$ ). La pregunta final afirma la necesidad de confirmar la sanción.

Esta confirmación recién aparece en el segundo tomo de la *Saga, Los días de la sombra*. Allí el narrador épico cuenta que los sideresios se dividen. Drimus se queda oculto en un lugar de las Tierras Fértiles, con algunos hombres y sus perros y Leogrós, regresa a las Tierras Antiguas para enfrentar su castigo. Después de cinco años de contarle los sucesos a Misáianes, este habló:

—Leogrós, fuiste capitán de mi flota. Fuiste la punta de mis uñas de uno de mis dedos. Hace cinco años trajiste una derrota de las armas pensando que era lo mejor que podías traerme, y pidiendo castigo. Hace cinco años que no comprendes lo que jamás comprendiste. Castigado has sido y serás por haber soñado que tu derrota era la mía. Tal como si mi victoria fuese la tuya. (LDV: 38)

El antidesinador ( $D_2$ ) sanciona pragmáticamente al antisujeto. Emite un juicio sobre su hacer y proporciona un castigo. No hay transformación en el ser del antisujeto. Leogrós y Drimus creían ser la prolongación de las manos de Misáianes. Pero en realidad ni siquiera conocían los verdaderos designios del Amo. Este aspecto los diferencia también de los sujetos porque ellos deciden luchar. Hay una relación de obediencia en el antisujeto y de libertad en el sujeto.

El texto continúa y aclara la relación destinador-destinatario que en *Los días del venado* estaba solo sugerida.

«Leogrós, fuiste la punta de mis uñas. Fuiste menos... Fuiste el roce de la punta de mis uñas. Y olvidaste que, detrás de ti, a las costas de aquel continente, llegarán mis dedos. Y detrás mis manos. Y los brazos que tengo que jamás he visto dónde comienzan. Detrás mi aliento. Detrás la sombra del aleteo de mi nariz. Y yo todavía estaré sentado en mi trono. No comprendiste que el mundo de este Amo no tiene muertos, sino derrotados. Pudiste traerme mil barcos cargados con cadáveres de las Tierras Fértiles, y yo seguiría esperando por lo más importante. Algo que pueda tener apretado en mi puño durante siglos. De tal forma que cuando abra yo la mano, aquello esté encarnado y viva de mi sangre». (LDV: 38)

Se modifica, mediante esta sanción, el concepto que el lector puede haberse formado sobre los sideresios, ya que no son el verdadero enemigo; son solo *el roce de la punta de las uñas* de alguien muy superior, que no tiene límites y para quien lo sucedido es solo una pequeña parte de lo que puede suceder. Este antidestinador posee el saber absoluto, lo cual marca otra diferencia con el destinador del recorrido del  $S_1$ , que se encuentra en la búsqueda del saber. Por eso puede ocultar las señales para que los magos de las Tierras fértiles no puedan desentrañarlas.

Además, se instaura un nuevo contrato, que es el que va a movilizar a los sujetos del segundo y tercer libro de la *Saga*.

En síntesis, en el recorrido del antisujeto ( $S_2$ ) solo el destinador sanciona. En cambio, en el recorrido del sujeto ( $S_1$ ) hay muchas sanciones que otorgan gran importancia a la acción y a la configuración de universo ideológico, ya que se escuchan diferentes voces: las de las mujeres, las de los niños:

Por los pasillos de la Casa de las Estrellas corrió el rumor de la partida. Un numeroso grupo de personas se reunió en la explanada para despedir a los guerreros. En especial, las mujeres y los niños que se asilaban allí. (...) Las mujeres se acercaron a los hombres y una a una, pasaron frente a ellos acariciándoles el rostro. Era costumbre hacerlo siempre que los hombres se marchaban de la aldea. Significaba: «Recuerden que tengo algo por qué volver» (LDV:245)

Se observa el predominio del sentimiento y del regreso al origen, frente a la individualidad de los sideresios.

También los soldados tienen voz:

Desde aquella primera batalla, los guerreros de Dulkancellin empezaron a hablar de su bravura. Ellos, y muchos después de ellos, aseguraron jamás haber visto pelear a alguien de ese modo. «Dulkancellin va a la batalla como si la muerte no existiera», decían algunos. «Como si ya estuviese muerto», decían otros. (LDV: 247)

La voz atraviesa el tiempo y el espacio, perdura al modo de las leyendas o las narraciones épicas. En las citas anteriores, el narrador incluye en estilo directo la voz de los otros. Luego dice:

Sin embargo, se dijo y se cantó que pelearon con bravura de guerreros hasta ganarse la memoria. (LDV: 266)

No solo es importante el sentimiento y el regreso sino también acuñar la memoria.

La buenaventura de la victoria se propagó por la selva. El regocijo llegó a todos los rincones. Cuando oyó la noticia, Kuy-Kuyén escondió su carita entre las manos y murmuró sus propias palabras. Zabralkán convocó para la noticia en el patio de la Casa de las Estrellas; la carcajada de Kupuka retumbó en la cueva de jaguar donde cumplía algunos de sus cometidos. Así todos, en cada lugar, festejaron el día. En el campo de batalla los guerreros sepultaron sus muertos y recogieron las ganancias en armas y animales. Después pusieron el rostro al sol y cantaron. Mientras el sol estuvo en el cielo, siguieron cantando. Las voces les raspaban dentro, pero ninguno de ellos dejó de cantar. (LDV: 268)

Es destacable la longitud del espacio textual destinado a expresar las diferentes voces en el caso del recorrido del sujeto.



## PERSONAJES

La palabra causa lo estremece.  
Sabe que los hombres hacen  
cualquier cosa por eso. Que mueren  
y que matan por eso. Sabe que no  
hay nada más peligroso que un  
hombre con una causa.

JOSÉ PABLO FEINMANN (*Timote*)

En este trabajo vamos a tomar el concepto de personaje asimilado al concepto greimasiano de actor. Al hablar de personaje, nos referimos más bien, siguiendo a Philippe Hamon (1991), al *efecto personaje*.

Todo personaje en una narración, el efecto personaje de una narración, no es tal vez otra cosa que la suma, la resultante de cierto número de «efectos descriptivos» diseminados en el enunciado (aquí un «retrato» físico, allá un «retrato» moral, una descripción de estado psicológico, una descripción de ambiente, etc.). (p. 117)

El efecto personaje es tanto una construcción del texto como una reconstrucción del lector, ya que un personaje no aparece íntegramente en el comienzo de la obra, sino que se va construyendo a lo largo de todo el relato. Es una forma vacía que es llenada por los diferentes predicados (verbos o atributos). Es un elemento recurrente que otorga coherencia y legibilidad al texto.

La construcción de los personajes se realiza por repetición (del nombre propio, por ejemplo) y por oposición con otros personajes.

Los personajes que son objeto de nuestro análisis son los que cumplen la función de destinatario en el contrato inicial del recorrido del *sujeto* y del *antisujeto*. Es decir, vamos a trabajar la construcción de Dulkancellin y de los sideresios. Las categorías que tendremos en cuenta para el análisis son designación y predicación. Además, vamos a descomponer cada imagen de rasgos distintivos y a ponerlos en relación de oposición o de identidad para establecer la comparación por las relaciones de semejanza-diferencia entre los personajes, ya que la figura retórica principal para la construcción de los personajes es la antítesis.

## DULKANCELLIN

Siguiendo a Ph. Hamon (1977), hemos considerado a Dulkancellin el personaje principal, pues ocupa un lugar privilegiado en la obra:

- a* desde la diégesis: es protagonista
- b* desde el espacio textual: lugar privilegiado en extensión y en intensión
- c* desde la trama: el narrador le dedica la mayor cantidad de descripciones
- d* desde la retórica: uso de predicaciones eufóricas

## Designación

Llamamos designación a la forma en que el personaje es nombrado a lo largo de la obra; puede ser mediante el uso del nombre propio, de deícticos o de sintagmas nominales.

El personaje es diseñado sobre la escena del texto por un significante discontinuo, por un conjunto disperso de marcas a las que Hamon<sup>1</sup> llama *etiqueta*. La etiqueta semántica no es un dato que se debe reconocer sino una

---

<sup>1</sup> En Barthes et al (1977), p. 115-130

construcción que se efectúa progresivamente en el tiempo de una lectura.

El personaje es entonces, siempre, la colaboración de un «efecto de contexto» (subrayado de relaciones semánticas intratextuales) y una actividad de memorización y de reconstrucción operada por el lector. (Hamon, Ph. Ib.)

La etiqueta, en general, está centrada en el nombre propio y se caracteriza por su recurrencia (marcas más o menos frecuentes), su estabilidad (marcas más o menos estables), su riqueza (etiqueta más o menos extendida) y sus grados de motivación por los vínculos entre el significante y el significado). La etiqueta integra, entonces, un paradigma de equivalencias desde la más económica (un deíctico) hasta las perífrasis más complejas.

El nombre propio es un signo «vacío» al principio y se convierte en un signo «lleno» en la última página del texto. La primera mención de Dulkancellin se produce en el comienzo de la obra. El narrador habla de Vieja Kush y dice *su hijo*, pero aún el lector no puede atribuirle un referente. Recién el narrador emplea el nombre propio en la página 17, aunque en esta mención no ocupa el centro de la escena, pues se refiere a las mujeres que esperan «el regreso de Dulkancellin» Así, el personaje aparece dentro de un entorno familiar y en un tiempo pasado, ya que corresponde a una analepsis mediante la cual el lector sabe de la muerte de Shampalwe, esposa de Dulkancellin. Luego el narrador se refiere a él como «un hombre que nunca antes había rogado» (LDV: 18). En la manifestación lineal, la presencia del indeterminado *un* resalta la idea de que se trata de uno más en esa familia.

Inmediatamente, el narrador retoma el presente o tiempo de inicio de la trama. Lo llama por su nombre y agrega «y sus hijos varones» (LDV: 18). Más adelante utiliza una palabra generalizadora: «los hombres no fueron directamente a la casa». (LDV: 19), expresión que incluye a los hijos.

Siguiendo a Ph. Hamon (1977), el uso de un nombre propio produce «una especie de blanco semántico» que se va a cargar progresivamente de significado. En el caso de la obra que nos ocupa, el nombre propio no es totalmente vacío de significado. El lector tiende a analizar los nombres propios, a establecer relaciones a partir de los morfemas que lo componen. En el caso de Dulkancellin, en general, se presenta en primera instancia la imposibilidad de atribuirle sentido. Esto se debe a que los nombres de los personajes de las Tierras Fértiles derivan etimológicamente de lenguas originarias ameri-

canas. Por ello son palabras desconocidas justamente para lectores que son americanos. No ocurre lo mismo con los nombres de los sideresios, los cuales proceden de etimologías latinas, por lo cual resultan más familiares al lector. En este sentido, se observa una oposición entre los nombres de los grupos antagónicos, y este aspecto ya connota características de los personajes.

El nombre Dulkancellin es, en boca de Cucub, «...*un bello nombre. Bello y sonoro*». (LDV: 59) Además, inviste al personaje de integridad, lo cual aparece especialmente cuando Cucub intenta abreviar su nombre por ser demasiado largo y lo llama *Dulk*, a lo cual Dulkancellin responde:

—No sé cómo conoces mi nombre. Yo hubiera debido decírtelo, pero tú desairaste la ceremonia del recibimiento. Sin embargo tienes razón en algo: me llamo Dulkancellin. Y nunca, nunca me nombres de otra forma. (LDV: 59)

El nombre representa el respeto que merece el personaje por su posición dentro de la familia, del clan y por su propio mérito.

Luego es nombrado mediante un predicado colocado como antecedente del nombre: «El primero en entrar fue Dulkancellin». (LDV: 19). De este modo, podemos observar cómo el narrador va incorporando al personaje desde la periferia hasta el centro de la escena. Parte del indeterminado para concluir con expresiones como «el primero».

Hay pocos sustitutos del nombre propio. Ya ocupado el centro de la escena por Dulkancellin, el narrador utiliza la expresión «el guerrero» para denominarlo, haciendo referencia a un estado actualizado del sujeto.

## Predicación

Según Ph. Hamon, en la obra citada, un personaje no está hecho más que de frases pronunciadas sobre él. La forma vacía se llena de significado por medio de los predicados (verbos o atributos). Estos predicados construyen el ser y el hacer del personaje.

Se pueden clasificar los predicados en distintos ejes: personalidad, actividades, aspecto físico, origen, espacio que ocupa y relaciones con los demás. Algunos de los atributos son predicados de Dulkancellin como individuo; otros derivan del conjunto al que pertenece: los husihuilkes o gente de Los

Confines. Por ello las predicaciones que se refieren a estos grupos son atribuidas también a Dulkancellin.

#### *a Personalidad*

Las primeras menciones de Dulkancellin reciben predicados que se inscriben en la isotopía de los sentimientos, sobre todo por la muerte de Shampalwe:

... un hombre que nunca antes había rogado. (LDV: 18)

... disparó sus flechas a las estrellas. (LDV: 18)

Desde la muerte de Shampalwe se había vuelto áspero y silencioso. Antes decían de él que peleaba sin miedo a la muerte. Ahora se lamentaban de verlo pelear sin apego a la vida. (LDV: 23)

En Los Confines hay un equilibrio entre los seres humanos y los animales. El hombre vive en armonía con la naturaleza. Este es un aspecto importante que luego se va a oponer al antisujeto:

La temporada comenzaba con lloviznas espaciadas que los pájaros miraban caer desde la boca del nido; las liebres, desde la entrada de sus madrigueras y la gente de Los Confines, desde sus casas de techo bajo. (LDV: 13)

En la cita anterior hay tres proposiciones paralelas a partir de las cuales se puede inferir el equilibrio de la naturaleza y la armonía del hombre con su entorno.

La armonía se extiende al comercio, ya que la economía familiar está basada en el intercambio. Dentro del pueblo de Los Confines no hay seres que dominen a otros por su riqueza.

Cada año, justo antes de que empezaran las lluvias, los husihuilkes se reunían en el Valle de los Antepasados para despedirse de los vivos y de los muertos. Era fiesta de comer, bailar y cantar. Pero sobre todo, de intercambiar aquello que se tenía en exceso por aquello que les faltaba para resistir la mala temporada. Día de compensar abundancias con escaseces, de modo que todos tuvieran lo imprescindible. (LDV: 20)

Y luego agrega:

(...) ninguno aprovisionaba para sí otra cosa que lo indispensable. El sobrante se trocaba en el Valle de los Antepasados. Así, la abundancia de una aldea compensaba la escasez de otra. Y las habilidades de cada uno resultaban provechosas para todos. (LDV: 30)

Otra característica interesante para oponer al antisujeto es la relación de los hombres de Los Confines con la palabra.

(...) los guerreros husihuilkes (...) escatiman palabras en la conversación. (LDV: 65)

### *b- Actividades*

Las actividades de Dulkancellin en el inicio de la novela están relacionadas con la protección y conducción de la familia y con la provisión de alimentos:

Días atrás, su hijo y sus nietos varones habían terminado de recubrir el techo con brea de pino. La casa tenía su provisión de harinas dulces y amargas, y su montaña de calabazas. Los cestos estaban colmados de frutos secos y semillas. En el leñero había troncos para arder todo un invierno. (LDV: 13)

La trama se inicia en un tiempo en que estas actividades ya han sido consumadas. En la cita anterior, la casa es el sujeto de la oración; sin embargo, verbos como *tenía*, *estaban*, *había* suponen una acción, ya realizada, y un agente que actúa para cubrir las necesidades familiares.

### *c- Aspecto físico*

Las descripciones denotan la belleza propia de la raza. En este sentido, el narrador también apela a la imagen de belleza que el narratario posee y tiende a destruir todos estos preconceptos introducidos por culturas foráneas:

El cabello de Dulkancellin estaba sujeto con un lazo en la parte superior de la cabeza, como lo llevaban los husihuilkes cuando iban a la guerra o cuando adiestraban su cuerpo. (LDV: 23)

Al hablar de la raza de los husihuilkes, dice:

Los tres rostros que miraban desde la casa eran de colores oscuros en el cabello, la piel y los ojos. (LDV: 15)

Luego agrega, al referirse al grupo familiar:

Así lucían ahora la abuela y sus dos nietas generosas en la belleza de su raza. (LDV: 15)

#### *d- Origen*

Hay una continua referencia al hecho de aprender y a la herencia. Ello puede significar que las cualidades y actitudes de los personajes no les son propias en forma individual, sino que han sido transmitidas por la comunidad. Dulkancellin pertenece al *linaje de los hombres del sur*.

(...) todo había sido hábilmente protegido según una herencia de saberes que enseñaba a aprovechar los bienes del bosque y los del mar. (LDV: 14)

La herencia supone una pertenencia a un grupo que existe desde tiempos anteriores. El hecho de aprender de los mayores implica el aprendizaje dentro del núcleo familiar y social. Hay un respeto por el pasado, por los mayores:

La gente de los Confines amaba a sus ancianos. (LDV: 29)

Dentro de esta categoría se puede incluir el cofre de los recuerdos. En este guardaban diversos objetos y cuando empezaba la temporada de las lluvias, el más anciano sacaba un objeto y contaba la historia que este le evocaba:

Cada familia husihuilke conservaba un cofre, heredado por generaciones, que los mayores tenían consigo. (LDV: 48)

Algunas historias se repetían año tras año, pero otras quedaban en el cofre:

Cuando algo ciertamente grande ocurre, suelen ser muchos los ojos que lo están viendo. Y muchas las lenguas que saldrán a contarlo. Entonces, recuerda esto, las viejas historias que jamás se cuenten alrededor de un fuego, alrededor de otro se

contarán. Y los recuerdos que un linaje ha perdido vive en las casas de otro linaje. (LDV: 49)

La existencia de un linaje, es decir, la ascendencia o descendencia de una familia, trae consigo la herencia, el aprendizaje de los antiguos saberes por parte de las nuevas generaciones y la necesidad de la memoria de todo lo sucedido.

#### *e- Espacio que ocupa*

Dulkancellin ocupa el espacio central en la familia y en la comunidad. Pertenece a la raza de los husihuilkes o a la Tierra de los Confines.

Este rol central en la familia se observa al hablar de sus ocupaciones fundamentales, que son, en el comienzo de la historia, la conducción de la familia y la provisión de alimentos mediante la caza. Además, Dulkancellin es quien ayuda a mantener las costumbres y los rituales, tales como el derecho de la lluvia o el saludo. Cuando llega Kupuka, el brujo, a su casa dice:

—Te saludo, hermano Dulkancellin—dijo Kupuka respetando el saludo husihuilke—. Y pido consentimiento para permanecer en este, tu país. (LDV: 50)

Además de conducir la familia, tiene a su cargo las decisiones:

Dulkancellin dio por terminada la conversación. (LDV: 20)

Dulkancellin no necesitó ni una sola palabra. Miró a su hijo mayor y esperó para conocer la causa de su miedo. (LDV: 25)

Si Dulkancellin lo permite. (LDV: 51)

Te sentencio como hemos sentenciado a los traidores desde que el sol nos ve despertar en Los Confines. (LDV: 72)

Dulkancellin ocupa un lugar importante y reconocido dentro de su pueblo, ya que es considerado un guerrero:

Apenas vieron acercarse a Dulkancellin, varios guerreros se adelantaron a recibirlo. (LDV: 29)

Es notable cómo los atributos del guerrero son predicados primero en relación con los demás, con su pueblo. Luego es individualizado en tanto tal:

La raza husihuilke se había forjado en la guerra. De allí la dureza de sus hombres; y de las largas esperas, los esmeros de sus mujeres. (LDV: 15)

La distancia que lo separaba del bosque le alcanzó para la canción que solo los guerreros podían cantar. Cantando prometían honrar, cada mañana, la sangre que se había tendido a dormir por la noche y, a cambio, suplicaban morir en la pelea. (LDV: 23)

#### *f- Relación con el destinatador*

Como vimos en el capítulo anterior, la relación de Dulkancellin con los Supremos Astrónomos es en principio asimétrica, pero luego su voz es la que se destaca en el Concilio y es él quien toma las decisiones más importantes. Se convierte, entonces, en el personaje a quien encomiendan las acciones más delicadas. Si bien al principio aparece como extranjero, hay una intención de inclusión por parte de los Supremos Astrónomos. Dice Zabrankán a Cucub:

—Nos alegramos de que te reconozcas en casa. (...) Ahora debemos hacer lo necesario para que el representante de los husihuilkes también la sienta suya. (LDV: 146)

#### *g- Relación con el objeto*

Dulkancellin logra la conjunción con los dos objetos que hemos analizado en el capítulo anterior: descubrir la verdadera naturaleza de los visitantes y la victoria que representa la defensa del espacio. Por lo tanto, es un sujeto realizado. A lo largo de sus acciones ha adquirido las distintas competencias. En un primer momento, cuando recibe el mandato, él *puede* llevarlo a cabo, pues es un guerrero y *sabe* cómo hacerlo. Está ya calificado como héroe. En un principio, *debe* realizarlo. Pero el deber se convierte luego en querer, con lo cual se manifiesta su independencia en la toma de decisiones. Incluso la muerte de Kume modifica su modalidad, ya que acentúa el querer de Dulkancellin. Es entonces cuando arremete contra los enemigos que ya están alejándose de la costa.

En síntesis, la construcción del personaje, al comienzo de la obra, está en boca del narrador y este la realiza designándolo con su nombre propio, *Dulkancellin*, o como *el guerrero*, aunque estas menciones no funcionan siempre como sujeto de la oración. El ritmo de los primeros capítulos es más lento pues abunda en descripciones. El narrador-descriptor se posiciona en un punto de superioridad respecto del lector, pues domina todos los tiempos y los espacios, además de conocer todas las características del personaje. Las dudas manifestadas por el narrador-descriptor funcionan como un recurso de inclusión del lector en la incógnita que va a desencadenar los acontecimientos.

El personaje es construido a partir del grupo de pertenencia, primero su familia y luego su pueblo. Dentro de la familia ocupa un lugar de jefe, pues es el primero que ingresa a la casa, es quien decide cuándo se termina una conversación. En su pueblo, es reconocido como guerrero y, como tal, posee algunos privilegios y obligaciones: «posee una canción que solo los guerreros podían cantar» (LDV: 23). La muerte de su esposa ha modificado algunos aspectos de Dulkancellin, pero no su condición de guerrero. La mayoría de las predicaciones sobre él pertenecen a la isotopía de los sentimientos. Esto demuestra la importancia que adquiere el *querer hacer* en el sujeto, ya que son sus sentimientos hacia Kume y la revisión de su actitud los que lo llevan a la muerte.

## LOS SIDERESIOS

Dulkancellin es presentado y descrito en la situación inicial, antes del comienzo de la aventura. El personaje que representa al sujeto del segundo recorrido, el antisujeto, en cambio, es puesto en escena antes de la confrontación. Solo conocemos algunos de sus rasgos por medio de analepsis.

## Designación

La primera designación del destinatario es «sideresios». Esta palabra ocupa un espacio textual importante, ya que constituye el título de un capítulo. Además, el plural le confiere una falta de individualización. Es un sujeto que, en principio, se manifiesta colectivamente. La etimología de la denominación refiere al hierro, metal que se caracteriza por el color oscuro y por la dureza y resistencia, si bien puede ser moldeado mediante la aplicación de calor.

La primera mención de los sideresios aparece en un sueño de Dulkancellin.

Por el surco, pisoteando hortalizas, avanzaban hombres descoloridos a lomo de grandes animales con cabellera. Estaban lejos y cerca, y sus ropas no ondeaban con el viento de la carrera. Por primera y última vez en su vida el guerrero retrocedió. (LDV: 22)

Se destaca el uso del artículo (primero indeterminado y luego determinante) en el caso de Dulkancellin, lo cual lo desplaza desde la periferia hacia el centro de la escena, y la ausencia de artículo en el caso del antisujeto. De este modo, el narrador los presenta como un conjunto indiferenciado, amorfo.

Luego utiliza la denominación «los extranjeros» (p. 63), expresión puesta en boca de Cucub. Remite a la posición espacial de ese personaje y del narrador que focaliza desde los hombres de las Tierras Fértiles.

A veces el narrador utiliza para designarlos el pronombre personal:

Ellos [los sideresios] eran los favoritos de Misáianes, eran la prolongación de sus dedos y de su voluntad. Aquellos a quienes el Amo envió por el mundo al frente de la oscuridad. (LDV: 172)

Otras denominaciones que van configurando a este sujeto son *vasallos*, *esclavos*:

Los vasallos que se congregaban en aquel sitio eran de condiciones opuestas: los más degradados y los más encumbrados. El amo mantenía cerca de sí una multitud de seres incapaces de cualquier entendimiento; esclavos embrutecidos y despojados del último vestigio de sentido que realizaban para él las más miserables tareas. (LDV: 172)

Se puede establecer un campo semántico de expresiones disfóricas referidas a los sideresios:

- vasallos
- multitud de seres incapaces de cualquier entendimiento
- esclavos embrutecidos
- despojados del último vestigio de sentido
- miserables tareas

Luego, de este conjunto, comienzan a perfilarse dos individuos: Leogrós y Drimus. La flota de naves decide dividirse. Una se encamina hacia el norte, al mando de Leogrós, y la otra hacia Beleram, comandada por Drimus.

Drimus, además del nombre propio, recibe otras designaciones, algunas de las cuales funcionan como epítetos:

- Doctrinador
- el señalado
- el elegido
- hijo resplandeciente de la Magia de las Tierras Antiguas
- súbdito
- contrahecho

Doctrinador, señalado y elegido se relacionan con la isotopía de lo divino, que en este caso está representado por Misáianes. Es decir, no obtiene los atributos por mérito propio sino por haber sido elegido por el mal.

Nadie se hubiera atrevido a pronunciarlo y, sin embargo, todos sabían que el Doctrinador gozaba de gran protección y obedecía a Uno que no venía en las naves. A ése, y a nadie más. (LDV: 170)

De entre todos los súbditos de Misáianes, Drimus fue el señalado. Misáianes lo había elegido para que marcara en la Casa de las Estrellas la primera huella de los sideresios. (LDV: 212)

## Predicación

En el caso del antisujeto, los predicados construyen personajes de estado en el momento previo a la confrontación. A diferencia de Dulkancellin, que es construido como personaje a lo largo de la trama, sabemos de los sideresios

por medio de analepsis a cargo del narrador. Una vez que aparecen en la escena, ya no sufren transformaciones.

Clasificamos las predicaciones en los mismos ejes que en el caso del protagonista Dulkancellin:

#### *a- Personalidad*

Vimos anteriormente que Dulkancellin se define por los sentimientos. Los sideresios, en cambio, por su relación con el poder. Ellos dominan el espacio, principalmente porque su poderío es superior al poderío del enemigo:

En esa dirección navegó la flota de Leogrós. Sus naves iban cargadas de armas que ningún habitante de las Tierras Fértiles hubiese podido reconocer. Y de males visibles e invisibles. Hasta llevaban males que se metían por la nariz de las Criaturas y las mataban de enfermedad. (LDV: 173)

En cuanto a Drimus:

- era capaz de confundir
- hablaba las lenguas de la sabiduría
- desdeñaba la ambición de riqueza y poderío
- gozaba de gran protección y obediencia a Uno que no venía en las naves. A ese, y a nadie más. (LDV: 170)

El dominio de las lenguas y el hablar parecido a la verdad se opone a la parquedad de palabras de los husihuilkes. Cuando Drimus recitaba las profecías de los bóreos:

Las repetía palabra por palabra, sin error ninguno. Y quienes lo oían se embelesaban porque el mago tenía el don del encantamiento. (LDV: 216)

Además, la designación *Doctrinador* hace referencia a su dominio de la palabra. Es quien imparte una enseñanza o una sabiduría y, en este caso, logra encantar y convencer por medio de la palabra.

Drimus posee lo necesario para obtener la victoria, pero esta condición está basada en el engaño y en el egoísmo que supone el anhelo de la propia trascendencia.

Drimus, mejor que nadie, era capaz de confundir a los Supremos Astrónomos; porque él comprendía los designios de Misáianes más allá del aniquilamiento y la matanza. Y porque hablaba, igual que ellos, las lenguas de la sabiduría. Drimus, hijo resplandeciente de la Magia de las Tierras Antiguas, desdeñaba la ambición de riqueza y poderío guerrero. El Doctrinador soñaba con una eternidad que muy pocos podían entender. (LDV: 212)

Con respecto al saber:

Drimus sabía dónde escarbar, dónde roer; sabía dónde estaba lo duro y dónde lo blando. (LDV: 213)

Frente a la armonía de los husihuilkes con las demás Criaturas, se observa el egoísmo e individualismo de los sideresios. Además, hay una relación jerárquica que se mantiene no por el respeto sino por el miedo:

Leogrós, almirante de la flota de los sideresios, caminaba sin mirar a su alrededor. Ignorando por completo a los tripulantes que se apartaban para dejar libre el camino, y lo miraban pasar sosteniendo la respiración. Aquellos seres no le importaban más que los desperdicios que arrojaba hacia un costado de la cubierta, pateándolos con la puntera de sus botas. (LDV: 169)

En oposición a la condición de guerrero de Dulkancellin, Drimus es

ignorante de armas y batallas (LDV: 170)

Drimus está rodeado perros negros:

(...) los perros sabían que el banquete no alcanzaría para todos, y que solamente los más rápidos y feroces podrían masticar entrañas calientes. (LDV: 170)

La actitud de los perros se relaciona metonímicamente con la actitud de Drimus. Podemos decir que Drimus actuaría de la misma manera ante una situación similar.

### *b- Aspecto físico*

El narrador dice que Drimus es:

—contrahecho (170)

—jorobado (174)

- torcido
- tenía una sonrisa trágica

Estas características físicas se oponen a la belleza predicada de Dulkancellin. Zabralkán recuerda a Drimus:

Si hasta la apariencia de extranjero, que ahora recordaba como la de un hombrecito viscoso que sacaba de su joroba dos brazos excesivamente largos, cambiaba cuando lo tenía frente a sí. En esas ocasiones, la fealdad de Drimus se cubría de un aire legendario. No era fealdad, sino el gobio de un sabio, fatigado de atravesar las edades. (LDV: 217-218)

### *c- Actividades*

Drimus alimenta y juega con sus perros negros. Los alimenta con lauchas vivas. Los alimenta con el miedo. Y él goza viéndolos luchar por obtener un trofeo.

### *d- Origen*

En oposición al linaje de los husihuilkes:

Los sideresios no provenían de la misma tierra, no hablaban la misma lengua, y tampoco pertenecían a la misma especie. Los sideresios no existían antes de que Misáianes los convocara a su sombra. (LDV: 171)

Las legiones de Misáianes fueron reclutadas de entre todas las especies que poblaban la tierra en ese antiguo entonces. Cientos de años se tardó el Increado en reunir las, en adiestrarlas, en quitarles toda huella de piedad y alejarlas de todo amor. Misáianes hurgó hasta el fondo en los resentimientos de las Criaturas; también escarbó las iras y las ruindades que las enfrentaban porque supo que allí encontraría la materia de su ejército. Después les sopló al oído y muchas de ellas le juraron lealtad. (LDV: 172)

### *e- Espacio que ocupa*

El narrador hace referencia principalmente al lugar físico ocupado por él: la parte trasera de las naves:

Allí pasaba gran parte del tiempo, acurrucado entre las jaulas y alimentando a los perros oscuros. (LDV: 170)

### *f- Relación con Misáianes*

Drimus ha sido elegido por Misáianes. Este tipo de relación es piramidal. Parte de un vértice superior, que es Misáianes, que es quien elige y manda. Drimus ocupa el espacio de un subordinado. No es una relación de diálogo o de intercambio, como vimos en los husihuilkes. Es unilateral. Misáianes da las órdenes y los demás obedecen.

Esa misma estructura es la que se repite en la relación de Drimus con los demás sideresios y con los perros.

—¡Ay, mis pequeños! Muy pronto saciarán el hambre, porque toda carne que se oponga a Misáianes será para sus tripas. (LDV: 170)

El eje de la relación es el temor:

Alimenta a sus perros con el miedo. (LDV: 171)

Por su parte, Leogrós también es un elegido. La relación entre ambos depende del vértice de la pirámide. Es decir, no hay posibilidad de diálogo entre semejantes:

Leogrós debió aceptar al Doctrinador sin comprender muy bien cuáles eran sus facultades, contentándose con saber que había sido señalado por el dedo de Misáianes para comandar las tres naves que se dirigían, directamente, al puerto de Beleram. (LDV: 169 - 170)

*g- Relación con el objeto*

Los sideresios están en conjunción con el saber, ya que ellos saben lo que deben hacer: ocultar las señales y luego dominar las Tierras Fértiles. En ellos se manifiesta el *deber* más que el *querer*, pues deben obediencia al destinador y la desobediencia es severamente castigada.

En cuanto a la modalidad del *saber hacer*, los sideresios la poseen, como vimos en las citas anteriores. En este aspecto se nota la superioridad sobre el guerrero husihuilke porque, además de saber hacer, tienen los medios necesarios para llevar a cabo con éxito su mandato. Pero, por otra parte, predomina como modalidad el *deber hacer* de los sideresios frente al *querer hacer* de Dulkancellin, con lo cual demuestran su obediencia y sumisión frente a la autonomía y libertad de este último.

Se puede hacer un cuadro comparativo entre ambos personajes:

	DULKANCELLIN	DRIMUS
<i>otra denominación</i>	El guerrero	El Doctrinador
<i>personalidad</i>	sentimiento	poder
<i>actividades</i>	conducir y proteger a la familia	alimentar a los perros
<i>características físicas</i>	bello en su raza	jorobado, contrahecho
<i>origen</i>	raza antigua   linaje	convocado por Misáianes
<i>espacio que ocupa</i>	centro familia y pueblo	parte trasera de las naves

CUADRO 6: Comparación entre los personajes

Podemos observar en el cuadro anterior que los personajes se definen por oposición. En la columna en la que aparecen los rasgos de Dulkancellin, hay una caracterización de su personalidad por el sentimiento, en especial el amor por su esposa y el dolor por la muerte de Shampalwe. Sus actividades están relacionadas con el bienestar no solo de la familia sino también de la comunidad. La actitud de Dulkancellin no le es propia como individuo sino que forma parte de antiguos saberes heredados, integra la herencia de un linaje.

Drimus, en cambio, se define por el poder. Los perros operan como metonimia de su personalidad. Así como ellos se pelean entre sí para obtener una presa, así se espera que actúe Drimus. El poder y la sabiduría de Drimus se mantienen por medio del temor. El vínculo de Drimus con los demás es a través del miedo y de la autoridad. No hay posibilidad de diálogo.

En síntesis, en el caso del recorrido del sujeto ( $S_1$ ), el narrador construye los personajes desde la individualidad, pero en estrecha relación con su entorno (familia, comunidad). En cambio, en el caso del antisujeto, parte del conjunto indiferenciado, para luego individualizar a dos personajes: Leogrós y Drimus. Si bien Leogrós es el que realiza el disparo que da muerte a Dulkancellin, Drimus es quien ocupa el lugar de sujeto en la confrontación, es el que mata a Kume. Ya habíamos dicho que quien decide la victoria es Kume. La muerte de Dulkancellin tiene una función emotiva para producir la adhesión del lector a la causa de las Tierras Fértiles y el rechazo hacia los sideresios.

En el recorrido del  $S_1$  son muchos los personajes descriptos. En el  $S_2$ , son solo dos. La presentación del recorrido del sujeto abarca gran espacio textual. En el caso del  $S_2$  solo un capítulo. El narrador construye al personaje Dulkancellin a lo largo de toda la novela. En el caso de los sideresios, en cambio, conocemos su estado presente, antes de la confrontación. El resto solo lo sabemos mediante analepsis contadas por el narrador.

La familiaridad de los nombres latinos frente al desconocimiento de los nombres de los habitantes de las Tierras Fértiles demuestra la aculturación producida por la conquista y la colonización. Del mismo modo que ahora otros nombres empiezan a ser desconocidos por la aculturación producida por la globalización, con su marcada desregionalización y olvido.

Según Mijail Bajtín (1990), el personaje es el portavoz de las estructuras mentales de un determinado grupo social. El autor se expresa a través de sus

personajes pero sin confundirse con ninguno de ellos. Se evidencian marcas del enunciador que adhiere ideológicamente a los personajes de las Tierras Fértiles y condena a los sideresios. Esa adhesión no es simplemente hacia un personaje sino hacia el universo de valores que encarna Dulkancellin:

- predominio del amor frente al miedo
- armonía con la naturaleza
- respeto por los ancianos
- economía justa
- importancia y memoria de la historia

Este personaje que nos es presentado en los primeros capítulos posee ya algunas características que indican una carencia inicial, sobre todo a causa de la muerte de su esposa. Sin embargo, es competente en el arte de la guerra, ya que es designado *el guerrero*, y ocupa un lugar de superioridad dentro de su pueblo; es reconocido por los demás.

En cuanto a las modalidades, se observa la preponderancia del querer sobre el deber. Esto refleja una de las características del pueblo hispanoamericano, manifestadas por otros escritores. Es un pueblo que quiere, que posee voluntad para realizar cosas, pero no siempre puede hacerlo pues hay diversos intereses que lo impiden.



## LO PROFUNDO SE HACE VISIBLE: IDEAS SUBYACENTES

Un tiempo termina y otro  
comienza. Sólo la memoria  
mantiene vivo lo muerto y quienes  
han de morir lo saben. El fin de la  
memoria es el verdadero fin del  
mundo.

CARLOS FUENTES (*Terra Nostra*)

A partir del análisis realizado en los capítulos anteriores, vamos a identificar las ideas subyacentes en la obra. Para ello, consideramos las isotopías y los símbolos.

### ISOTOPÍAS

Según J. Courtés (1997: 282 y ss.), el término isotopía ha sido tomado prestado del dominio de la físico-química por J. Greimas,<sup>1</sup> quien lo transfiere al

---

<sup>1</sup> Courtés (1997) dice que Greimas es el autor de esta noción, citada de *Du Sens*: 188. «Por isotopía entendemos un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal y como resulta de las lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de sus ambigüedades que es guiada por la búsqueda de la lectura única». (p. 284)

análisis semántico otorgándole una significación específica, en atención a su nuevo campo de aplicación. El concepto de isotopía designa una repetición de elementos que aseguran la coherencia del enunciado.

Según A. Rolón y E. Saint André (2001: 83-85), se pueden distinguir isotopías sintácticas y semánticas:

Las isotopías sintácticas se refieren a la repetición de construcciones oracionales, de palabras, sustantivos, etc. Estas reiteraciones tienen generalmente un sentido, un significado que no se resuelve sintácticamente. Señalan o indican algo que el lector tendrá que descodificar. Un ejemplo es el título de la *Saga* y de cada uno de los tomos, ya que presentan la misma estructura sintáctica.

Las isotopías semánticas se refieren a la reiteración de conceptos, ideas, valores, etc., que van configurando una estructura conceptual o ideológica del texto.

Pero, siguiendo a estas autoras, es en el plano pragmático donde se resuelven las isotopías, cuando hay un intérprete.

Un sistema organizado de isotopías de un texto constituye un argumento de lógica ligada que el intérprete evaluará pragmáticamente.

Hay discursos culturales que presentan un conjunto de indicaciones, guiños, señales referenciales que nos ayudan a situar de qué se nos está hablando, en relación con qué concepción o con qué teoría, o con qué postura política, económica, religiosa, filosófica, epistemológica, artística. (2001: 85)

El análisis de la novela nos permite establecer varias isotopías, pero vamos a referirnos especialmente a tres de ellas, las relacionadas con:

- el espacio
- el saber
- el poder

## Isotopía del espacio

El análisis de las numerosas referencias espaciales nos permite, en cuanto interpretantes, buscar esa mayor densidad semántica que se puede desentrañar. Ya desde el título, la obra posee una fuerte impronta espacial. Por lo tanto, vamos a considerar como categoría isotópica la espacialidad.

J. Courtés (1991: 335) considera que el espacio no es convocado nunca por sí mismo sino que requiere una interpretación temática y axiológica. Por su parte, I. Lotman dice:

Toda actividad del hombre como *homo sapiens* está ligada a modelos clasificacionales del espacio, a la división de este en «propio» y «ajeno» y a la traducción de los variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etc., al lenguaje de las relaciones espaciales. La división del espacio en «culto» e «inculto» (caótico), espacio de los vivos y espacio de los muertos, sagrado y profano, espacio sin peligro y espacio que esconde una amenaza, y la idea de que a cada espacio le corresponden sus habitantes (...) son una característica inalienable de la cultura. (1996: 83)

En la obra abundan las descripciones de los espacios. Si agregamos las consideraciones de Ph. Hamon (1991: 92-93), quien dice que toda descripción se ve sometida a la focalización y su percepción depende del punto de vista adoptado por el perceptor, vemos la necesidad de interpretar y de enunciar hipótesis de lectura acerca de los significados de esas reiteraciones.

Veamos la red semántica que caracteriza a cada espacio:

El título general expresa un espacio, Los Confines, ubicado en el extremo sur del continente de las Tierras Fértiles. Pero, además, como vimos anteriormente, la palabra Confines remite a los límites. Se trata de un extremo, lo cual se opone al centro, término con que se denominan otros espacios, tales como Europa, considerada el centro del mundo, y en función de lo cual ejerce la hegemonía sobre el resto de la cultura occidental. Se observa entonces una oposición entre el centro y los márgenes (palabra que remite a otra: marginado).

Por otra parte, en el comienzo de la fábula, se produce la constitución de dos espacios diferentes: las Tierras Fértiles y las Tierras Antiguas. Ya desde el nombre, encontramos una oposición, pues *fértiles*, como ya vimos, da idea de fecundidad, de renovación, de crecimiento, de vida. Es también una tierra que da frutos. Implica lo nuevo que se opone a *antiguas*, cualidad que le otorga la dimensión temporal e indica un pasado y un transcurrir y una muerte próxima. Las Tierras Antiguas se constituyen en el *centro* del mundo conocido. El resto es lo nuevo, lo descubierto por el mundo antiguo. Al respecto, Arturo Roig (1981) dice que América es considerada nueva por el hombre europeo que la descubrió ya que este era el único sujeto histórico que se

afirma como tal. Al considerarla «nueva» le quita todo su pasado, al tiempo que la construye como un continente vacío que debe ser llenado.

En esos espacios se constituyen las dos cofradías: del Aire Libre y del Recinto, respectivamente. Nuevamente se observa la oposición. El *aire libre* es un espacio abierto que pertenece a todos por igual. No hay exclusión. El *recinto*, en cambio, es un espacio cerrado, que se relaciona, según J. Chevallier (1991: 875), con el cerco. Además, es un espacio infranqueable, salvo para el iniciado.

Existe, por lo tanto, una oposición: *inclusión vs. exclusión*. El aire libre remite al espacio de arriba; el recinto, en cambio, al espacio inferior. En nuestra cultura occidental hay una valoración del espacio superior por encima del espacio inferior. Lo que está arriba es valorado eufóricamente. Además, el aire representa la espiritualidad y la trascendencia. Chevallier (1991) agrega que el aire «es el medio propio de la luz, del vuelo, del perfume, del color, de las vibraciones interplanetarias; es la vía de comunicación entre el cielo y la tierra». (p. 67) El aire se relaciona con la elevación y la libertad.

El siguiente cuadro resume las características de cada espacio:

TIERRAS FÉRTILES	TIERRAS ANTIGUAS
nuevo	antiguo
margen   marginado	centro
fértil	infecundo
nacimiento	muerte
renovación	estatismo
para todos	para unos pocos elegidos
presencia de portales	ausencia de portales
posibilidad de paso de un espacio a otro	inmovilidad
aire libre	recinto
apertura	clausura
arriba	abajo
inclusión	exclusión

CUADRO 7: Características de cada espacio

A partir de la red de palabras, podemos establecer, como hipótesis, en cuanto a la espacialidad, la reiteración de semas que remiten a la construcción de dos espacios con características antitéticas: lo abierto en oposición a lo cerrado; mejor dicho, *la apertura en oposición a la clausura*. Puesto que el espacio no es solo el espacio físico o el soporte de la acción, sino que se refiere a todo un entretreído de relaciones del hombre con otros hombres, con la naturaleza y con aquello que lo trasciende (magia, dioses), esas características se pueden extender a cada uno de esos aspectos. La apertura implica la inclusión de lo que es diferente. La clausura, por el contrario, expulsa lo que no es aceptable, en tanto similar. La inclusión de lo diferente puede generar contradicciones y, en la superación de esas oposiciones, hay una renovación, un cambio. La clausura no permite el ingreso de la diferencia y, por lo tanto, se mantiene idéntica a sí misma. No hay proceso de cambio ni de superación.

Esta isotopía nos permite realizar un recorrido de lectura que actualice otros espacios que se relacionan con la categoría apertura/clausura en cuanto a su función. Tomamos esta denominación pues existen espacios que, cerrados, representan el olvido y, abiertos, permiten que las historias salgan a la luz.

La Casa de las Estrellas posee ventanas que permiten mirar el cielo. Dice Cucub:

Abrí los ojos en un recinto amplio, con ventanas salientes. Cuando estuve del todo despierto, comprendí que el tal recinto era un observatorio. Y las que creí ventanas eran puntos de mira. (LDV: 86)

El Cofre de los Recuerdos es un espacio cerrado pero cuya apertura permite salir al pasado, a través de la narración de las historias:

Cada familia husihuilke conservaba un cofre, heredado por generaciones, que los mayores tenían consigo. (...) en él se guardaban recuerdos de todo lo importante que había ocurrido a la gente del linaje familiar a través del tiempo. (...) Y aquel objeto evocador de un recuerdo, le señalaba la historia que ese año debía relatar. (LDV: 48)

La memoria de Nakín de los Búhos se convierte en el espacio de resguardo de todo lo sucedido. Luego, Nakín, al contar, saca a luz la historia:

Estas palabras fueron antes memoria, antes fueron sucesos. Palabras que nadie podría pronunciar, desmemoria, sucesos perdidos para siempre si una mujer Nakín no se hubiese ofrendado.

El Clan de los Búhos le otorgó un destino: debía resguardar para los hombres todos los acontecimientos de un tiempo que ya era antiguo cuando transcurría. (LDF, 2004: 9)

La piedra rectangular permite el acceso a un recinto sagrado en el cual Bor guarda los papiros con la verdadera historia. La apertura permite la aparición de la historia, de la memoria, de la verdad, a través del conocimiento de lo sucedido:

—Durante la noche, en cambio, escribiré lo cierto. Reacomodaré todo lo posible el conocimiento que nos une con nuestros antepasados y con nuestra descendencia. Luego ocultaré esos pergaminos bajo la piedra rectangular, donde los sideresios no podrán descubrirlos. (LDF, 2004: 62)

Esa misma piedra sirve a Nanahuatli para esconderse, y luego continuar su viaje, mientras los sideresios destruyeron todo a su paso. Representa el ocultamiento de algo o alguien para que luego pueda dar cuenta de lo ocurrido.

En síntesis, podemos inferir, a partir de las redes de palabras, la oposición en cuanto a la espacialidad: en las Tierras Fértiles, los espacios se relacionan con la apertura, mientras que en las Tierras Antiguas, se refieren a la clausura.

## Isotopía del saber

Otra categoría isotópica que recorre la obra es la del saber. En este caso, la oposición se da entre la *posesión de la sabiduría por todos o solo por unos pocos iniciados*. El primer caso, el saber para todas las criaturas, es el estandarte de los habitantes de las Tierras Fértiles. Incluso esta concepción es la causa de la división entre las dos magias. Nuevamente podemos actualizar la antítesis planteada en la obra. La posesión del saber por todas las criaturas exige el diálogo, la toma de resoluciones conjuntas, lo cual se evidencia en el plano figurativo mediante la realización del Concilio, el otorgamiento de la voz a los representantes de cada pueblo y la posibilidad de elección:

—Es evidente que la Magia de las Tierras Fértiles jamás ha sofocado la voz de las Criaturas. Al contrario, se ha acercado a ellas y las ha escuchado. ¡No hay más que ver este concilio para comprobarlo!. (LDV: 182)

En cambio, en las Tierras Antiguas, la Cofradía del Recinto considera que el saber es atributo de algunos elegidos, quienes deben velar por el resto.

Los del Recinto (...) proclamaron que era su obligación y su derecho velar por la Creación. Ellos instauraron y fortalecieron un imperio de la Sabiduría que, como tal, debía consagrarse a las Criaturas; pero jamás debía deliberar con ella, ni consultarle las grandes decisiones. Y mucho menos someterse a su juicio. (LDV: 181)

Esto trae aparejada otra oposición, ya que el saber trae consigo responsabilidades. Por lo tanto, en las tierras Fértiles, todos sufren las consecuencias de saber. En cambio, en las Tierras Antiguas, la mayoría de los hombres, como no sabe, no tiene responsabilidades. Pero esto produce una situación de inferioridad respecto de los que poseen el saber. Son ellos los que deciden, sin intervención de la mayoría. En el tercer tomo, se explicita esta relación. Dice Molitzmós:

—No soy yo quien ha ocasionado esto. La Cofradía del Aire Libre lo ha provocado. ¡Ustedes colocaron a estas simples criaturas en un lugar que no pueden comprender ni sobrellevar! (...) ¿les advirtieron que la sabiduría puede acarrear mucho dolor?. (LDF, 2004: 60)

El hecho de compartir el saber y de la existencia del diálogo llevan a la posibilidad de modificación de ese saber, de una construcción colectiva del conocimiento; conducen a la posibilidad de «dis-senso» y de cambio. El saber, en poder de unos pocos no tiene, casi, posibilidades de modificación. Incluso, Zorás, en *Los días del fuego*, considera que ha sido traicionado por Aro pues éste defendía la postura de las Tierras Fértiles:

—Aro me ha traicionado... Aro traicionó al Recinto —repitió el mago tantas veces.  
—Aro piensa y cree como aquellos que una vez partieron llevándose consigo la mitad de la magia. (LDF, 2004: 449)

El siguiente cuadro muestra las diferencias en cuanto a la isotopía del saber:

TIERRAS FÉRTILES	TIERRAS ANTIGUAS
saber compartido	saber único
diálogo	monólogo
consenso	autoritarismo
consulta	imposición
libertad	obediencia
posibilidad de dudar	castigo a la duda
aceptación	negación
de las diferencias	de la diferencia
memoria	olvido
coexistencia de diferentes realidades	única verdad
apertura	clausura

CUADRO 8: *Características del saber en cada espacio*

La isotopía del saber constituye la incorporación del componente semántico al objeto, en los diversos programas narrativos. Existe, por lo tanto, una relación de los sujetos con el objeto-saber:

a. Saber buscado vs. saber oscurecido: corresponden respectivamente el programa y antiprograma inicial. Como ya analizamos en el capítulo 5, el antisujeto ensombrece las señales para que estas no puedan ser comprendidas por los habitantes de las Tierras Fértiles.

Los astrónomos no pueden descifrar con claridad las señales del cielo. Los indicios son confusos y en nada cuajan unos con otros. La Magia no encuentra la verdad en medio de tantas nieblas y tinieblas. (LDV: 64)

Pero los Supremos Astrónomos intentan interpretar, por todos los medios, los presagios y requieren la ayuda de los otros pueblos. Por ello deciden realizar el concilio.

El saber buscado es también el caso de Piukemán, quien opta por el camino de la sabiduría, pero debe emprender un camino iniciático que lo conduce a ella:

—Tú tienes dos caminos entre los que deberás elegir. Uno es el camino de la muerte. Es corto, y te dará rápido alivio. Otro es el camino de la sabiduría. Es largo y doloroso, pero te situará en el mejor lugar de este mundo. (LDV: 198)

En cambio, entre los sideresios:

Misáianes obraba entre sus cercanos de modo tal que todos se imaginaban favoritos, y creían que la función que les correspondía desempeñar era primordial para el cumplimiento del Designio. (LDV: 289)

b. Saber visible vs. saber oculto: esta oposición tiene en cuenta al otro, al destinatario del saber, ya sea este un actor, el lector, el que interpreta. El saber está relacionado con el hecho de ver, en cuanto a conocer la verdad, en oposición al ocultamiento como desconocimiento de la verdad y como mentira.

Cuando algo ciertamente grande ocurre suelen ser muchos los ojos que lo están viendo. Y muchas las lenguas que saldrán a contarlo. (LDV: 49)

Luego agrega Dulkancellin:

—Todavía veo muchas cosas oscuras —dijo el guerrero.

—Si las puedes ver no lo son tanto —respondió Kupuka. (LDV: 54-55)

c. Saber otorgado vs. saber negado: establece las relaciones entre los actantes de cada contrato. El destinador participa al destinatario de su no saber, de sus dudas. No ocurre lo mismo con el antidestinador, quien no permite que nadie conozca sus designios:

[Misáianes] Separó sus designios en murmullos y mentiras para que todos creyeran saber lo que sólo él sabía, y para que los condenados se sintieran bendecidos. El poder de Misáianes se puso embozos y disfraces. De ese modo, muchos lo siguieron sin sospechar a quién seguían. (LDV: 172-173)

Por otra parte, el saber está relacionado con la palabra, ya que esta es una de sus formas de expresión. Pero en este caso debemos tener en cuenta que al emitir la palabra se está realizando un acto, con determinadas intenciones y efectos en el otro.

Fácilmente la noticia podría alterarse en el transcurso del viaje, con malas intenciones o sin ellas. La discreción podría perderse por descuido o malicia, y los mensajeros podrían extraviar el rumbo o ser interceptados. Siempre que grandes cosas parecen prontas a suceder, el equívoco y la traición están rondando. (LDV: 53)

En la obra, la palabra adquiere una importancia relevante, pues muchos de los personajes están caracterizados por su relación con ella. Dulkancellin se opone a Drimus en su modo de usar la palabra:

—¿Y bien? ¿Qué ocurre? —preguntó Dulkancellin, que no sabía adornar las palabras. (LDV: 177)

El doctrinador, en cambio, utiliza la palabra parecida a la verdad, al igual que Misáianes. Es la que produce ilusión de verdad; por lo tanto, es la más peligrosa, pues es la que permite mentir sin que el otro se dé cuenta.

Porque Misáianes, hijo de la Muerte, habla parecido a la verdad y confunde a quienes se detienen a escucharlo. Conoce las palabras que adulan a los fuertes y seducen a los débiles; sabe dónde susurrar para enemistar a los hermanos. (LDV: 100)

La utilización de la palabra en relación con el saber revela una nueva dimensión, que es el poder que otorga su dominio y la intención con que puede ser empleada.

## Isotopía del poder

Las dos isotopías analizadas anteriormente nos conducen a una nueva categoría isotópica, la del poder. En ella vamos a determinar la oposición *dominador-dominado*.

Si observamos las relaciones existentes entre destinadores y destinatarios de ambos contratos, encontramos esta oposición: asimetría versus desaparición de la asimetría. Además, el contrato del destinador se caracteriza por la persuasión, mientras que el contrato del antidestinador es de manipulación. El primero prevé la aceptación o rechazo; el segundo, en cambio, solo permite la obediencia.

Otras oposiciones se refieren a la relación entre los personajes. En el espacio de las Tierras Fértiles observamos la posibilidad de darse cuenta

de las decisiones equivocadas e intentar salvar el error. Tal es el caso de Dulkancellin, que castiga severamente a su hijo Kume, pero luego revisa su actuación y muere en el intento de devolver la honra a su hijo. La Sombra cumple un mandato de Misáianes. Pero ella, en las Tierras Fértiles y a instancias de Wilkilén, y por el recuerdo de Vieja Kush, revisa su obediencia y repara el error: deja de actuar enviada por el Odio.

En cambio:

Ningún súbdito de Misáianes podía retroceder. (LDV: 258)

Otro caso es la pertenencia de un saber que otorga poder, pero no es utilizado sino cuando es necesario. Este es el ejemplo de Vieja Kush, que siempre ha sido la primera en escuchar la lluvia, lo cual le otorga el derecho de tomar alguna decisión. Pero no lo utiliza arbitrariamente:

Estoy invocando mi derecho —dijo la anciana suavemente—. Aún escucho caer la lluvia antes que tú. Y digo, con amargura, que es éste el momento de negar tu decisión. (LDV: 75)

El poder de Misáianes no tiene límites. Él quiere imponer su mandato en todo el universo. Ese deseo de expansión ilimitada avanza hasta que encuentra el límite. Ese límite es el que le imponen los hombres que tienen una causa por la cual luchar. Misáianes solo lo hace por ambición de poder. Su intención es unificar todo bajo su mandato. A este poder se opone otro, sustentado por el amor a la tierra, a los antepasados, al «color de la piel». En *Los días del fuego*, Thungür expresa claramente esta diferencia. Dice, refiriéndose a los sideresios:

Y sin embargo, les falta lo que tenemos: una causa definitiva y amada por la cual luchar. En cualquier tiempo la grandeza de una causa puede inclinar la guerra. (LDV: 406)

Y luego agrega:

—Pensemos en nuestros guerreros —prosiguió Thungür— Pelean por lo que aman y conocen: sus casas, sus hijos, y el bien de andar libres sobre la tierra. Por eso seguirán peleando cuando todos nosotros hayamos caído. Los sideresios pelean por un Amo al que jamás han visto. ¿Qué harían los sideresios (...) sin nadie a quien obedecer o a quien temer?. (LDV: 407)

El siguiente cuadro muestra las diferencias en cuanto al poder:

TIERRAS FÉRTILES	TIERRAS ANTIGUAS
desaparición de la asimetría	asimetría
persuasión	manipulación
libertad	obediencia
revisión del castigo	castigo
defensa	agresión
apertura	clausura
respeto por la diferencia	unificación
amor	odio

CUADRO 9: *Características del poder en cada espacio*

La isotopía del poder se relaciona con la isotopía del saber, también, en casos en que el deseo de saber aparece unido a una desobediencia. Por ejemplo, el camino iniciático hacia la sabiduría de Piukemán tiene como origen una desobediencia a la orden de no atravesar el Portal de la Lechuza:

Piukemán, el desobedecedor, el hijo curioso de Shampalwe, nuevamente había desafiado las prohibiciones. Igual que el día cuando cruzó la Puerta de la Lechuza, él quiso ver más allá de lo permitido. (LDV: 197)

En síntesis, podemos observar que en las tres categorías isotópicas analizadas existen rasgos comunes, en particular la apertura frente a la clausura. El narrador valoriza eufóricamente la apertura con todo lo que ella implica. Y valora disfóricamente la clausura, que es la que lleva a no aceptar la diferencia y a tratar de imponer el propio modo de pensar a todo aquello que se le puede llegar a oponer. Se convierte, entonces, en una forma de conquista o de globalización.

La confrontación final resuelve las oposiciones en el plano figurativo, ya que las tres isotopías se unen y dan lugar a una nueva isotopía, representada en el intento de conquista, que incluye a las tres analizadas y que constituye el entramado semántico subyacente en la obra.

El Amo, que entendía todas las cosas hasta el final, habló de la guerra como refiriéndose al viento. «Se instaurará en este mundo, desgastará las cimas de los rebeldes y lo igualará todo». (LDV: 290)

El poder está conferido por la posesión de un saber considerado único y verdadero. Este poder se expande y busca conquistar espacios que «no poseen ese saber» y a los cuales es necesario imponer el único saber verdadero. Puesto que no lo poseen, no es necesario detenerse para conocerlos ni escucharlos. En esta oposición, el espacio se convierte en el objeto buscado para su dominación. La confrontación pone de relieve la diferencia en cuanto a la concepción del espacio entre los oponentes, ya que mientras para unos es la anulación de lo diferente, para el otro es la defensa de lo que le pertenece.

La confrontación se resuelve positivamente para el sujeto que defiende su espacio y que comparte y respeta al otro. Hay una valoración eufórica de la defensa frente a la dominación; del saber compartido frente a la posesión por unos pocos elegidos; y de la lucha por el espacio propio. Si consideramos el espacio como dice Lotman, la recuperación del propio espacio implica la recuperación de la historia, de la cultura, de las creencias, del pasado, ante la aculturación propuesta por cualquier intento de dominación.

## SÍMBOLOS

Según Peirce (1986: 59-62), un signo puede ser un *ícono*, un *índice* o un *símbolo*. El *ícono* es un signo que puede significar aun cuando su objeto no tenga existencia. Por ejemplo, un trazo sobre el papel que representa una línea geométrica. Un *índice* es un signo que no necesita a un interpretante, pero sí a su objeto. Por ejemplo, un pedazo de tierra que muestra el agujero de una bala como signo de un disparo. Esto es independiente de que alguien lo atribuya o no a un disparo. Un *símbolo* es un signo que acumula sentido sobre otro sentido. Una significación segunda puesta sobre un signo por convención social. El símbolo pierde el carácter que lo convierte en signo, si no hay un interpretante. El símbolo está constituido como signo fundamentalmente

por el hecho de que es usado y entendido como tal, ya sea por hábito natural o nacido por convención, y con prescindencia de los motivos que originalmente llevaron a su selección.

Según Carl Jung (1984), un símbolo es un «término, un nombre o una pintura», que posee connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio y que «representa algo vago, desconocido u oculto». (p. 17). Por lo tanto, una palabra o una imagen es un símbolo cuando representa algo más que su significado inmediato. El símbolo tiene un aspecto inconsciente más amplio.

Por su parte, I. Lotman (1996) dice que «símbolo» es una palabra polisémica en el sistema de las ciencias semióticas. «El símbolo se define como un signo cuyo significado es cierto signo de otra serie o de otro lenguaje. A esta definición se opone la tradición de la interpretación del símbolo como cierta expresión signica de una esencia no signica suprema y absoluta». (p. 143). En el primer caso, el significado simbólico es racional; en el segundo caso, es más bien irracional y establece un puente entre lo racional y lo sagrado.

Agrega Lotman que un símbolo tiene siempre algo arcaico pero, al incorporarse a un nuevo entorno social, conserva su independencia estructural y de sentido. Este es un rasgo esencial del símbolo, ya que nunca pertenece a un corte sincrónico de la cultura sino que la atraviesa verticalmente, desde el pasado hacia el futuro. «La memoria del símbolo siempre es más antigua que la memoria de su entorno textual no simbólico» (1996: 145). Los símbolos son un importante mecanismo de la memoria de la cultura, ya que transportan textos de una capa de la cultura a otra y, de este modo, no dejan que la cultura se desintegre.

El símbolo actúa como si fuera un condensador de todos los principios de la signicidad y, al mismo tiempo, conduce fuera de los límites de la signicidad. Es un mediador entre diversas esferas de la semiosis, pero también entre la realidad semiótica y la extrasemiótica. Es, en igual medida, un mediador entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura. Su papel es el de un condensador semiótico. (Lotman, 1996: 156)

En nuestro análisis realizamos una *lectura simbolizante*, como la llama Lotman, la cual nos permite leer como símbolos algunos textos o trozos de texto que posiblemente no hayan sido considerados conscientemente como

tales por la autora. En este sentido, consideramos que los símbolos, al ser parte de la memoria de la cultura, proceden del pasado, existen antes que el texto dado y se manifiestan inconscientemente.

Hemos destacado dos tipos de símbolos pues creemos que su presencia agrega otro significado al significado corriente en la obra: las figuras y los portales.

## Las figuras

A partir del análisis realizado, podemos establecer, en el desarrollo de la novela, la presencia de las siguientes figuras geométricas: la *estrella* y el *círculo* para las Tierras Fértiles, y la *pirámide* para las Tierras Antiguas. El predominio de la circularidad en el recorrido del sujeto ( $S_1$ ) y de la linealidad en el antisujeto ( $S_2$ ) representa dos cosmovisiones diferentes.

La estrella y el círculo se caracterizan por una equidistancia de sus extremos respecto del centro. Además, son figuras que comprenden mayor espacio en el plano. La estrella se manifiesta cuando los mensajeros son enviados para avisar a los diferentes pueblos. El círculo aparece, por ejemplo, en la realización del Concilio.

El lugar elegido para concilio tenía tapices en las paredes altas, y nueve esteras en el piso. Eso, y ninguna otra cosa. Ocho esteras dispuestas en semicírculo y otra alejada hacia un costado. (LDV: 157)

La estera alejada es la que va a ocupar quien tiene a su cargo la lectura de los códices. Una vez terminada la lectura, «los depositó en el centro del semicírculo, saludó a cada uno con una inclinación, y salió del lugar». (LDV: 160)

Estas figuras geométricas son simbólicas y representan diferentes formas de concebir el mundo. La idea de circularidad está vinculada a la idea de ciclo, reincidencia, totalidad, y en especial a la de centro, eje, generación y vida. El círculo es una figura perfecta, pues todos sus puntos límites se encuentran a igual distancia del centro.

Cirlot, en el *Diccionario de símbolos* (2005), dice que el círculo es con frecuencia, emblema solar. También tiene correspondencia con el número 10 (retorno a la unidad tras la multiplicidad), por lo que simboliza en muchas

ocasiones el cielo y la perfección. (p. 136). Chevallier agrega que el círculo representa, además de perfección, homogeneidad, ausencia de distinción o de división. Es el signo de la armonía. Además, desde la antigüedad el círculo ha servido para englobar el tiempo y medirlo mejor, mediante la figura de la rueda que gira. (1991: 300-302)

La estrella aparece siempre bajo el aspecto de multiplicidad. Simboliza, según Cirlot, el ejército espiritual luchando contra las tinieblas. (2005: 204). Chevallier dice que de la estrella se retiene su cualidad de luminaria, de fuente de luz. (1991: 484)

Tanto la estrella como el círculo simbolizan el estatuto de las relaciones interpersonales en los habitantes de las Tierras Fértiles. En las Tierras Antiguas, en cambio, podemos simbolizar las relaciones entre Misáianes y sus hombres con una pirámide. Esta figura geométrica, por lo tanto, corresponde a las relaciones entre los actores del recorrido del antisujeto ( $S_2$ ), ya que frente a la búsqueda de diálogo del sujeto, en el caso del antisujeto, en cambio, hay una orden que procede de un único punto, Misáianes, el Odio, y se expande en forma lineal hacia los seguidores. No hay retroalimentación ni diálogo. Es unidireccional.

La pirámide se relaciona con otra figura simbólica: el cuadrado, relacionado con el número 4 y que representa lo humano. Pero, además, la pirámide es volumétrica, por lo tanto agrega, una dimensión: arriba y abajo. Hay un concepto de direccionalidad. Las coordenadas espacio-temporales tienen como fin fijar ese conjunto en la inestabilidad del devenir. La base es cuadrada y representa a la Tierra. El vértice es el punto de partida y de llegada de todo. Hay un centro de irradiación que corresponde al vértice superior. Esta figura indica una división vertical jerarquizada. También nos sugiere el espacio perfecto del recinto preferido por las tierras antiguas.

En el primer tomo de la *Saga* hay un triunfo de los habitantes de las Tierras Fértiles sobre los habitantes de las Tierras Antiguas. Sin embargo, el antisujeto ha dejado semillas del deseo de obtener poder por cualquier medio. Además, la retirada de los sideresios tiene como finalidad rearmar sus fuerzas y regresar, lo cual se desarrolla en los tomos segundo y tercero de la *Saga*.

Esta diferencia nos evidencia las cosmovisiones de cada uno. Los habitantes de las Tierras Antiguas responden a una cosmovisión lineal, progre-

siva e irreversible. Sigue la concepción occidental de la historia que se puede representar como un camino, que tiene un comienzo y una meta. Implica, además, la unicidad, ya que solo existe una posibilidad de avance o de progreso. Supone también la existencia de una verdad única, la cual debe ser impuesta a aquellos que la desconocen. La conquista es, entonces, la expansión de la verdad y justifica de este modo la destrucción de lo otro, lo diferente, en este caso, de las culturas originarias. Sin embargo, en el imaginario colectivo, la idea de progreso, de camino, está asociada con el *bien*. Es el *bien* el que guía el camino, encarnado en un único Dios, en el bienestar futuro, en el triunfo de la razón. En *La saga de los confines*, quien está al final del camino no es el bien sino Misáianes, el Odio Eterno. De este modo, la autora busca que el lector ponga en juicio su visión de la conquista o, mejor dicho, de las progresivas conquistas.

Otra característica de la dominación es que un pueblo superior somete a otro que es inferior en algún aspecto. No hay diálogo ni incorporación de una cultura a otra, sino destrucción como parte de una estrategia de dominación. Sin embargo, la autora construye los personajes dominadores y su espacio con cualidades axiológicamente negativas.

La figura circular, por el contrario, nos propone una diferente forma de concebir el mundo. Frente a la unidad del pensamiento occidental, se enfrenta la pluralidad. El círculo y la rueda como concepción del tiempo pueden incorporar lo nuevo sin destruir lo existente. Ejemplo de esto es la mezcla de religiones que existe en países americanos para los cuales la religión católica significó la incorporación de un nuevo dios, y nuevos rituales, a los ya existentes. Fue una apertura del círculo para incorporar lo nuevo a lo ya existente. En su afán de avance único, el catolicismo no pudo eliminar totalmente los rituales ancestrales de los pueblos originarios en aquellos lugares en los cuales la extinción no fue total.

A estos símbolos, es necesario agregar la rueda que se relaciona con el círculo. En el segundo tomo, *Los días de la sombra*, el narrador, al establecer un nexo con el primero, resume los hechos y comienza así:

El tiempo no tiene una sino sus muchas ruedas. Una rueda para las criaturas de corazón lento, y otra para las de corazón apresurado. Ruedas para las criaturas que envejecen lentamente, ruedas para las que se hacen viejas con el día. (LDS, 2002: 11)

La construcción sintáctica de la primera oración niega la unicidad de la cosmovisión centroeuropea que justifica la conquista. Además, permite la apertura del círculo para albergar a todos las criaturas, contemplando sus diferencias y su vivencia de la temporalidad.

Luego agrega:

La rueda de Misáianes gira muy lentamente, como pausado late su corazón.  
(LDS, 2002: 11)

La rueda simboliza las fuerzas cósmicas en movimiento y el tiempo como proceso. En la obra, la rueda representa el devenir temporal. Los años se cuentan por ciclos y cada cincuenta y dos años se renueva el ciclo y todo vuelve a comenzar. Pero cada ciclo es diferente, comprende al anterior, pero también se diferencia.

## Los portales

Un portal (o una puerta) simboliza, según Chevallier, el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. Pero no solamente indica un pasaje sino que invita a atravesarlo. Es una abertura que permite entrar y salir y, por tanto, el pasaje posible de un dominio a otro. (1991: 855)

Existen portales que permiten el paso de una realidad a otra, que comunican el tiempo terrenal con el tiempo de la Magia o tiempo sagrado. Por ejemplo, el portal que debe atravesar Nakín de los Búhos. Otros portales constituyen el comienzo de un camino iniciático, como es el caso de Piukemán. Los chamanes, analizados en el capítulo 3, constituyen otro portal, pues son el medio de comunicación entre ambos espacios.

Los portales comportan una simbología muy interesante, ya que se sitúan en las fronteras entre dos semiosferas. Dice Iuri Lotman (1996) que la función de la frontera es traducir elementos que están fuera de los límites, para que puedan ser comprendidos dentro de la semiosfera. Agrega que las personas que tienen algún don especial, como lo brujos, pertenecen a dos mundos, se establecen en la periferia y funcionan como traductores, al convertir en elementos significantes, en signos, aquello que no puede ser comprendido

por ser ajeno a la semiosfera. Constituyen una zona de bilingüismo cultural que garantiza los contactos semióticos entre dos mundos. (p. 24-27)

Además de estos portales que comunican el tiempo terrenal con el tiempo de la magia, existen otros portales:

a- El *puerto* como espacio de gran importancia en la sucesión de los hechos. El puerto es el lugar de encuentro de dos elementos diferentes, tierra y agua; es el lugar de encuentro de los dos pueblos antagónicos, dos culturas diferentes. Es el lugar donde se libran las batallas y donde muere Dulkancellin.

b- *Vara* y *Aro* constituyen otro portal, porque reflejan la proyección de la esperanza para liberar las Tierras Antiguas; representan el nacimiento de un nuevo mundo, el de la resistencia. *Vara* y *Aro* nacen hermanos. Son macho y hembra, como muchas de las parejas originales, pero, a diferencia de Adán y Eva, por ejemplo, no nace uno después de otro, o uno del otro, sino que nacen ambos en iguales condiciones. En el mundo del Increado, dos seres voluntariamente creados y son bautizados.

Chevallier (1991) dice que vara (o bastón) aparece como arma mágica, como sostén del pastor y del peregrino, como eje del mundo. Simboliza, además, el tutor, el maestro en el cual debe apoyarse el discípulo. Es también signo de autoridad legítima. (180-182)

Además, estos nombres simbolizan al hombre (*Vara*) y a la mujer (*Aro*). Pero ocurre que el varón lleva el nombre de mujer y la mujer, el nombre del varón. Esto supera las diferencias entre los sexos. En la *Saga*, los hombres y las mujeres tienen su responsabilidad. La aventura y la lucha ya no es privilegio de los varones. Esto se complementa con el rol que las mujeres cumplen a lo largo de toda la obra: la memoria, la narración, la resistencia; otros roles que históricamente le han sido atribuidos a la mujer, tales como la conservación de la familia, el amor, hacia la pareja, hacia los hijos, etc., en la obra son desempeñados tanto por los hombres como por las mujeres.

Otros portales son los que permiten la entrada o salida de un recinto cerrado. La *puerta* posibilita a Nanahuatli esconderse en la Casa de las Estrellas y sobrevivir luego de la destrucción realizada por los sideresios. La *tapa del cofre* de los recuerdos ayuda a repetir y recordar sucesos del linaje; pero si permanece cerrada, trae el olvido; o la *puerta del cofre* que oculta los escritos con la verdadera historia, mientras Bor entrega la falsa al enemigo.

Esta última, al abrirse, permite conocer la verdadera historia, la que fue ocultada. También constituyen portales las pequeñas *ventanas* de la Casa de las Estrellas, a través de las cuales los Supremos Astrónomos se comunican con los astros.

Todos estos portales simbolizan la apertura y, por lo tanto, la posibilidad de comunicación entre diferentes, ya sean tiempos, realidades, personas. Justamente los portales existen relacionados con las Tierras Fértiles. Aunque algunos estén espacialmente localizados en las Tierras Antiguas, es a las Tierras Fértiles a las que permite comunicarse. Los sideresios no tienen portales, pues no hay comunicación entre ellos. Predomina el desconocimiento.

Las puertas se abren para que los conocimientos, la historia, el pasado, puedan ser vistos y conocidos, ya que lo que permanece oculto está relacionado con la mentira o con el secreto. Lo que es cierto debe ser *visto por muchos ojos* y contado por *muchas lenguas*. De esto se deduce la propuesta de la autora de contar la otra historia, la ocultada, la historia de los pueblos destruidos. Y allí donde la historia no alcanza es necesario reinventarla, función que corresponde a la literatura:

¡Canta, Nakín!, ¡reinventa la memoria! Balsa sobre balsa sobre pluma en azul.  
Continúa cantando para que no olvidemos. (LDE, 2004: 10)

## RECUPERACIÓN DE LA DIGNIDAD HISPANOAMERICANA

Sin embargo, frente a la opresión,  
el saqueo y el abandono, nuestra  
respuesta es la vida.

GARCÍA MÁRQUEZ

*(La soledad de América Latina)*

Consideramos que la hipótesis planteada al iniciar este trabajo ha sido confirmada, ya que la obra de Liliana Bodoc *La saga de los confines* se presenta como un discurso que se opone al discurso dominante que ha prevalecido desde el siglo xv y hasta finales del xx. La obra de Bodoc recupera para estas tierras, las tierras americanas, la posibilidad de un discurso heroico que propone la valoración de los pueblos originarios. Si bien la autora parte del encuentro con los europeos, la historia no permanece en el pasado sino que representa cualquier intento de dominación que pueda existir en el presente o en el futuro. Por ello *La saga de los confines* ofrece al lector del tercer milenio algunas propuestas de recuperación de la dignidad hispanoamericana a partir de la defensa de la idiosincrasia de los pueblos originarios.

Al decir «recuperación» estamos infiriendo que hay algo que existió y que se ha perdido. ¿Qué es eso que existió y cómo y cuándo se perdió? Sobre esto, Arturo Roig (1981) dice que el hombre americano ha sido siempre marginado por un discurso dominante, en particular, un discurso centroeuropeo, que

desde un comienzo negó su existencia al llamar a esas tierras «nuevo continente», con lo cual lo cargó de un vacío que era necesario llenar.

Agrega Roig que esta estrategia del discurso opresor solo puede ser quebrada desde el lado del oprimido, del que ha sido marginado. Bodoc es una escritora americana que se sitúa en espacio-tiempo ubicado en los márgenes del mapa geopolítico del mundo occidental. Desde allí se dirige a un «nosotros», con lo cual incluye al lector en ese mismo tiempo-espacio.

Y ¿cuál es, según nuestra hipótesis de lectura, la propuesta de Bodoc? La recuperación de la dignidad hispanoamericana, la que fue perdida en el transcurso de la historia por el avance de una ideología occidental y centroeuropea que oscureció y borró, mediante la violencia, cualquier manifestación cultural.

El hombre hispanoamericano necesita recuperar su dignidad, pero para ello, siguiendo a Roig (2002), necesita afirmarse como ser histórico, necesita considerarse valioso para sí mismo, debe volverse sobre sí mismo para reconocer algo que se ha negado a reconocer. La dignidad es un valor supremo que da sentido a todas las demás necesidades.

Por su parte, Rodolfo Kusch considera que el hombre americano del siglo xx intenta alejarse del pasado (porque lo considera inferior) para acercarse al europeo. Sin embargo, la toma de conciencia de nosotros mismos como sujetos consiste en retomar «esa antigua savia de la que nos han querido separar» (2000: 221). Agrega que la «base de nuestra razón de ser está en el subsuelo social» (Ib.: 569). Pero esta tensión entre el *estar* y el *ser* propio de las ciudades se resuelve con el *estar siendo* como única posibilidad de ser en América, como permanente construcción del ser americano. Pero para ello es necesario recuperar el *estar*, que es el fundamento del ser.

Bodoc retoma las voces de su tiempo, participa de esa crisis y construye un discurso que propone al lector una especie de «darse cuenta» mediante la conformación de dos cosmovisiones diferentes, encarnadas en sujetos antagónicos. Pero solo una de esas cosmovisiones es valorada eufóricamente y es mediante diferentes estrategias que produce la adhesión del lector a la causa de las Tierras Fértiles.

Siguiendo la metodología propuesta, vamos a sintetizar, en primer lugar, lo que dice la *Saga*, el esquema axiológico subyacente; y luego cómo lo

dice, o sea, a través de qué operaciones discursivas, dirigidas a un lector que, mediante su cooperación, tiende no solamente a la interpretación de lo leído sino a la crítica y autocrítica de su posicionamiento frente al ser hispanoamericano.

## ESQUEMA AXIOLÓGICO SUBYACENTE

De la cosmovisión de las Tierras Fértiles, específicamente la de los husihuilkes, podemos destacar los siguientes valores:<sup>1</sup>

### 1 *La defensa de lo propio*

Consideramos que esta es la característica más importante, pues los habitantes de las Tierras Fértiles se afirman a sí mismos y se manifiestan como diferentes del otro, aun sin saber que es el enemigo. La defensa de lo propio se manifiesta en el texto con algunas metáforas altamente logradas como «recuperar el sabor de la miel» o «luchar por el color de nuestra piel». En este aspecto, compartimos con Roig que «el ponernos para nosotros mismos como valiosos exige una toma de posición axiológica fundada a partir de una empiricidad propia». (1981: 277)

La afirmación de sí mismo como diferente se relaciona con el derecho de autodeterminación de los pueblos frente a cualquier intento de dominación o invasión. Coloca al hombre hispanoamericano en una postura litigante frente a la historia y a la realidad, frente a cualquier discurso pretendidamente objetivo. Implica una toma de conciencia de los discursos que histó-

---

1 El Diccionario de la Real Academia Española define valor como: «Grado de utilidad o aptitud de las cosas, para satisfacer las necesidades o proporcionar bienestar o deleite». En la acepción N° 10, correspondiente a campo filosófico, dice que es una cualidad que poseen algunas realidades, consideradas bienes, por lo cual son estimables. Los valores tienen polaridad en cuanto son positivos o negativos, y jerarquía en cuanto son superiores o inferiores.

ricamente nos negaron. Significa, además, como dice Roig, «una afirmación de ALTERIDAD como lo no comprendido en los marcos de una lógica imperante, expresada como RESISTENCIA». (2002: 111)

## 2 *La unión*

Los habitantes de las Tierras Fértiles proclaman la unión frente a la división de los sideresios. Los distintos pueblos manifiestan la importancia de mantenerse unidos, pues es lo que les permite vencer al enemigo. Los sideresios se mantienen aislados. En el tercer tomo, *Los días del fuego*, los vasallos de Misáianes no poseen un nombre que les permita comunicarse. Pero uno de los magos, Zorás, engendra una pareja de mellizos, los cuales son nombrados Vara y Aro. A partir de entonces, ellos son los que lideran la resistencia contra Misáianes y una de las formas de lucha es nombrar a cada uno de los vasallos. La existencia de un nombre propio les otorga dignidad y les permite tomar una posición en la lucha.

La unión es lo que se intenta lograr en el mapa geopolítico americano, desde los comienzos del siglo XXI.

## 3 *El diálogo*

La unión en las Tierras Fértiles está basada en el diálogo, en la posibilidad de discusión, tal como lo demuestra la realización del Concilio. A su vez, el diálogo implica la coexistencia de diferentes opiniones. Entre los sideresios, por el contrario, ninguna de sus criaturas puede conocer en su totalidad los planes de Misáianes, quien, en tanto autoridad, imparte órdenes que los súbditos obedecen, sin posibilidad de discutir o de oponer una mirada diferente. Hay una única voz que debe ser escuchada y órdenes para ejecutar.

En el presente, esto se puede referenciar a la necesidad del diálogo y a la apertura a diferentes modos de pensar tan reprimidos por las dictaduras militares que gobernaron gran parte de los países latinoamericanos durante el siglo XX.

#### 4 *La tolerancia*

La actitud dialógica está muy relacionada con la tolerancia, la cual implica la aceptación de lo diferente. En este sentido, la *Saga* da especialmente la voz a los diferentes, a los débiles, por ejemplo, Wilkilén.

Roig habla también de la necesidad de tener una actitud crítica frente al discurso de los otros, lo cual implica asumir también una actitud crítica frente al propio discurso. La muerte de Dulkancellin, acontecida luego de reconocer el valor de Kume, demuestra que no es un superhéroe al modo de las sagas épicas, sino que es un ser humano que dialoga consigo mismo y que es capaz de asumir sus errores. Del mismo modo, la Muerte revisa su obediencia y decide que no puede ser conducida por el Odio.

La aceptación de lo diferente conlleva también el reconocimiento de lo misterioso y de lo imaginativo frente a la racionalidad oficialmente avalada por el discurso oficial y en función de la cual Europa criticó a América. Al respecto, Gabriel García Márquez, en su discurso de aceptación del premio Nobel, en 1982, dice:

(...) no es difícil entender que los talentos racionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de sus propias culturas, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos. Es comprensible que insistan en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son iguales para todos, y que la búsqueda de la identidad propia es tan ardua y sangrienta para nosotros como lo fue para ellos. La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios.

#### 5 *La solidaridad*

Otra de las características de la dignidad, según Roig (2002), es la solidaridad, ya que la causa de uno, cuando prima la dignidad, es la causa del otro. El diálogo implica una apertura hacia el otro. En la obra, la configuración de los contratos del sujeto y antisujeto, resalta el modo de relación que se establece entre ambos. Mientras que en el recorrido del sujeto la intención es la discusión, la posibilidad de escuchar todas las voces para tomar las decisiones, en el caso del antisujeto solo uno toma la decisión y la transmite de manera

disfrazada para convencer al destinatario y ponerlo en acción. El monologismo se relaciona con la existencia de una sola verdad y, por lo tanto, de un solo discurso válido. La propuesta es la solidaridad, frente al individualismo al cual aspira el modelo neoliberal.

## 6 *El saber*

Otro aspecto que diferencia al sujeto y al antisujeto es la relación de unos y otros con la verdad. Mientras los habitantes de las Tierras Fértiles buscan develar la verdad, los sideresios se esmeran en ocultarla. Se contraponen la democratización del saber frente a la linealidad y a la orden impuesta a los sideresios; la relación horizontal participativa, frente a otro tipo de relación piramidal y verticalista.

Este aspecto, llevado a la contemporaneidad, nos permite relacionarlo con la idea de la posesión del saber como forma de obtener el poder, ya que si bien esa relación siempre existió, en la actualidad se observa la tendencia a la adquisición de mayor poder mediante la concentración del conocimiento en pocas manos: la privatización de los medios de comunicación masiva; la propiedad, por parte de unos pocos, de diferentes canales de televisión, diarios, transmisoras de televisión por cable; o la ciencia, y sus hallazgos concentrados en países del primer mundo que negocian la salud a través de estrechas y costosas redes de comercialización de medicamentos.

## 7 *El amor*

En los habitantes de las Tierras Fértiles predominan las relaciones basadas en el amor. Hay amor entre los miembros de la familia. Es el amor por su esposa ya muerta lo que no permite a Dulkancellin ser feliz. También es su recuerdo y el de su tierra lo último que pasa por su mente, en su tránsito a la muerte:

La flecha y el fuego se cruzaron. El fuego se llevó por delante la vida del guerrero, y la flecha se perdió en el mar. Dulkancellin sintió entrarle un dolor por el pecho y supo que ya estaba en territorio de la muerte. La figura de Leogrós oscilaba y

se oscurecía frente a sus ojos. ¿Era Shampalwe la que desgranaba maíz? Sí, era Shampalwe que danzaba de trenzas recogidas en un adorno de caracoles, el día en que empezó el amor. Todavía, antes de que la muerta acabara de cerrar la puerta, tuvo tiempo el más grande guerrero de Los Confines de mirar el mar y creer que era el Lalafke. Tuvo tiempo de mirar el cielo y confundirlo con su bosque en invierno. (LDV: 302)

Es el amor el que conduce a Cucub hacia Kuy-Kuyén. Incluso, el amor acepta la diferencia, ya que ambos pertenecen a pueblos distintos. Cuando Bor pregunta:

—¿Qué serán esos hijos? —se lamentaba—. ¿Serán zitzahay o husihuilkes?

—Serán hombres —le respondía Zabralkán. Y una vez agregó: —Sin duda más altos que nosotros dos. (LDV: 304)

Cucub posee una canción que él mismo ha creado. Esto nos recuerda a pueblos de África en los cuales la madre se recluye para inventar una canción antes del nacimiento de su hijo. Esa canción le es cantada cuando es niño, cuando llega a la pubertad y luego por el pueblo, en cada momento importante de su vida. La canción es propia de ese individuo. En el caso de cometer algún delito, se le vuelve a cantar la canción para que pueda recordar quién es. Kuy-Kuyén pregunta a Cucub cuándo podrá tener su propia canción, a lo que este le responde:

—Ya serás suficientemente zitzahay como para encontrarla —había respondido Cucub—. Y es posible que para entonces yo sea tan husihuilke, que haya olvidado la mía. (LDV: 315)

En cambio, los sideresios están regidos por el Odio Eterno, representado por Misáianes. Esta figura es tan importante, que hasta su madre, la Muerte, decide abandonarlo porque, por seguir los designios de su hijo, ha perdido su verdadera función en el mundo.

## 8 *La palabra*

La palabra ha adquirido una gran importancia a lo largo de los tres volúmenes: el valor de la palabra dicha, la narración de los grandes y los pequeños sucesos. Todo ello contribuye a resguardar una identidad cultural al borde de

la desaparición. Como contrapartida, la palabra no dicha, el ocultamiento, la mentira, contribuyen a destruir la identidad cultural.

La palabra escrita es la que figura en los códices. Ante la proximidad de la derrota, Bor inicia una larga tarea de escritura. Pero escribe una versión para un lector, y otra, la verdadera, la oculta para que la destrucción de la ciudad no la alcance. La palabra oral tiene quizás mayor importancia, pues es la que permite a Nakín de los Búhos recorrer las distintas ciudades narrando y construyendo poemas sobre la historia de los héroes de las Tierras Fértiles. La narración cumple una función dentro de la guerra. No solo sirve para preservar la historia frente a la destrucción, sino que también es un arma para derrotar al enemigo.

La palabra es la que da valor a la literatura como forma de «reinventar» la historia. Ante la destrucción de los testimonios y el consiguiente olvido, solo queda la posibilidad de «reinventar» para llenar de contenido la historia americana. Es la literatura, y el arte en general, quien puede llenar los espacios vaciados de contenidos del pasado.

La apropiación de la palabra permite sacar a la luz todo aquello que fue silenciado por el conquistador. Pero también es la que nos permite asumir nuestra primera tarea como hispanoamericanos que, según Saint André, consiste en «cambiar la historia que nos inscribió como perdedores» (2001: 39)

## 9 *La memoria*

La memoria es un elemento sumamente importante entre los habitantes de las Tierras Fértiles. El narrador nos habla del origen de los personajes, de sus capacidades heredadas. La herencia supone la existencia de un linaje y una transferencia de saberes. Los sideresios, en cambio, no tienen un origen común. Los husihuilkes mantienen rituales que demuestran un gran afecto y respeto por los antepasados y por los ancianos: la visita anual al Valle de los Antepasados, la narración a partir del Cofre de los Recuerdos en las noches de lluvia, el amor por Kupuka y por Vieja Kush, los más ancianos de su pueblo.

La narración oral cumple la función de configurar y de resguardar una cultura. Los sideresios, en cambio, buscan que el enemigo olvide, pues de esta forma es más fácil dominarlo. Dice Zabralkán:

Sin embargo, antes de tomar las cargas y separarnos, asegurémonos de recordar lo principal. Porque cada vez que lo recordamos, lo conocemos mejor. (LDV: 309)

Es fundamental la recuperación del pasado frente a la tendencia al olvido propuesta por la globalización. Además, la memoria, en nuestro país, a fines del siglo XX, adquiere una importancia nueva, sobre todo a partir de los «treinta años» luego del golpe militar de 1976. Se instaura la necesidad de recordar, de no cubrir con sombras, lo que ocurrió, como única forma de evitar que vuelva a suceder. Al respecto, consideramos junto a Iuri Lotman (1996) que el autor se halla en constante diálogo con el contexto al que pertenece. La imagen que produce la siguiente cita nos permite establecer la relación con el contexto de la autora. Le dice Kupuka a Vieja Kush:

—Me dices que el dolor te ha dejado el alma vacía. Yo te respondo: ¡Lléjala con el dolor de los otros! Recuerda que ahora son muchas las madres que despiden a sus hijos. (LDV: 200)

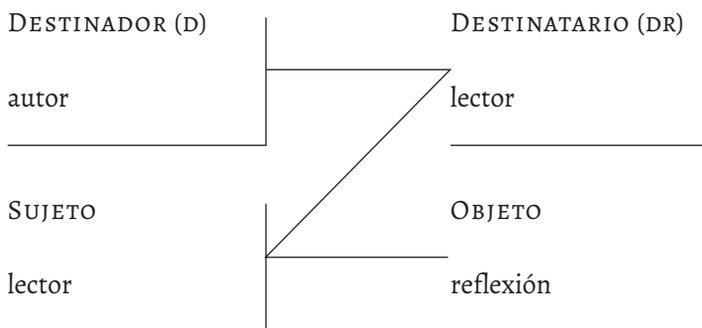
La imagen de las madres que despiden a sus hijos es muy fuerte en nuestro país. Remite al contexto, a madres de Plaza de Mayo. El lector argentino puede inferir un diálogo del texto con su contexto próximo.

## 10 *La esperanza*

Todos los valores mencionados anteriormente no son posibles si no existe la esperanza. En la obra, el triunfo de las Tierras fértiles otorga esa cuota de esperanza y de posibilidad de construcción de un futuro mejor. A esto se suma la existencia de portales, en especial de Vara y Aro, ya que ellos representan la esperanza y con ellos se suma la lucha de las Tierras Antiguas contra Misáianes, contra el invasor, contra el opresor. A su vez, son niños que comportan, no un pasado, sino un presente y un futuro.

## LITERATURA E IDEOLOGÍA

Coincidimos con Roig al legitimar a la literatura como práctica pensante, como propuesta ideológica que ocupa un lugar importante entre otras propuestas discursivas hispanoamericanas. Por lo tanto, desde lo pragmático, podemos encontrar un programa de conocimiento que la autora transmite a los lectores. Se trata de un PN en el cual el destinador es Liliana Bodoc, el destinatario es el lector y el objeto es la reflexión. El lector es el que debe asumir una actitud crítica poniendo en juicio su opinión sobre la conquista, cualquiera sea, sobre la existencia de una historia oficial; y debe asumir un rol activo en la defensa y construcción de un hombre hispanoamericano diferente y consciente de sus potencialidades y de las fortalezas y debilidades de los otros.



CUADRO 10: *Programa Narrativo de conocimiento*

Este contrato es previo a los otros y demuestra la orientación predicativa del autor. Es un contrato persuasivo, ya que el autor pretende que el lector reflexione y modifique su posición no solo frente a la conquista española en América sino frente a toda conquista.

En este contrato, el autor busca la sanción del lector. Este se convierte en el destinatario del programa narrativo cognoscitivo, por el cual el destinador le entrega otro objeto de valor, el texto, para que el lector adhiera a su cosmovisión o, al menos, se cuestione su propia visión de los hechos pasados, presentes y futuros. Y, sobre todo, le propone no olvidar y mantener la memoria de la historia vivida.

## ESTRATEGIAS DISCURSIVAS

¿Cómo ha logrado Liliana Bodoc la adhesión del lector a la causa de las Tierras Fértiles?

La postura ideológica de la *Saga* está facilitada por diferentes recursos que crean afinidades entre narrador, narratario y protagonista, entendiendo por tal no solo a Dulkancellin sino a los habitantes de las Tierras Fértiles. A continuación vamos a sintetizar las estrategias sintácticas, semánticas y pragmáticas, a través de cuyo análisis deducimos que la autora intenta persuadir al lector para que asuma una posición crítica. Le propone además la recuperación de la dignidad hispanoamericana frente al avance de un mundo cada vez más globalizado que tiende a subsumir lo diferente.

De todos modos, esta división es a los fines de poder describirlas mejor, porque en el texto, cada estrategia utilizada significa algo (nivel semántico) para producir determinado efecto en el lector (nivel pragmático). El enfoque pragmático inicia y termina el análisis, pues es lo que da la completitud a la interpretación. Al respecto, partimos de Peirce (1986), que dice que «un signo significa algo para alguien, en algún sentido». Por otra parte, tanto los aportes de Lotman como los de Bajtín consideran al texto no en forma aislada sino en diálogo con el contexto y con el lector. Incluso ambos consideran que el texto se completa cuando el lector lo completa.

## 1 *La elección del género épico*

Para lograr este planteo por parte del lector, en primer término, la autora ha elegido un género: la novela épica. La fantasía épica o fantasía heroica, como mencionamos en el capítulo 1, constituye una renovación de la épica clásica, pero justamente mantiene esas características fundamentales: la de poseer un tono elevado, y la existencia de un héroe que lucha por un ideal y que, para lograrlo, debe sortear numerosos obstáculos. Por esas características, la elección del género épico consiste en la propuesta de decir algo a un interlocutor que espera respuestas y que necesita modelos a seguir o con los cuales identificarse, ya que está sumergido en una sociedad cuyas estructuras están en disolución.

Pero una narración épica se inicia con una carencia inicial o con la ruptura del equilibrio para recuperar, nuevamente, al final, el equilibrio. En la obra, varían los escenarios, las formas de resistencia y de lucha, pero es expresada claramente la imposibilidad de restituir el equilibrio inicial. No hay vuelta atrás. No hay retorno. No existe el equilibrio porque no es posible luego de la destrucción. De esta manera, hay una propuesta de conocer la historia, la propia, la de América, como punto de partida necesario para la construcción del presente y del futuro.

La *Saga* plantea una lucha entre el bien y el mal, temática propia de la épica. Sin embargo, esta lucha entre el bien y el mal es, justamente, la lucha por el poder que otorga el conocimiento. La elección de este motivo como desencadenante de las guerras, muertes, destrucción, no es puramente casual. Representa una mirada crítica de la autora sobre la realidad y una propuesta de superación.

## 2 *La elección del título*

Al analizar el título, *La saga de los confines*, la palabra *confín* remite a lo último alcanzado por la vista, a la frontera o límite, extremo u orilla, todas expresiones que se relacionan con el margen. Sitúa la acción en el espacio que justamente ha sido el marginado por los opresores.

### 3 *La construcción de un narrador con las siguientes características*

a. Se posiciona en las Tierras Fértiles y en un tiempo cercano al presente, desde donde focaliza los hechos. El narrador comparte el modo de ver el mundo, su ideología, con la gente de Los Confines y es desde ese lugar desde donde evalúa los hechos.

b. Es una voz femenina la elegida para narrar la historia. Esto se complementa con otras funciones fundamentales que desempeñan las mujeres, como por ejemplo el valor de Vieja Kush como resguardo de la memoria; la función de Wilkilén, al hacer que la Muerte cambie su rumbo; el accionar de las mujeres de los Pastores, como centro de la resistencia. El hecho de otorgar un rol fundamental a los personajes femeninos rompe con la tradición de los relatos épicos, en los cuales prevalece un mundo heroico masculino. En la obra de Bodoc, las mujeres no solo acompañan a sus héroes. Son ellas mismas heroínas, sin menospreciar el rol de los varones.

c. Posee una focalización múltiple: el narrador con focalización múltiple se opone al discurso dominante y monológico de la historia oficial. El carácter dialógico de narrador, su actitud hacia la escucha de diversas voces y hacia el hecho de compartir el conocimiento se corresponde con el entramado semántico de la obra: la necesidad de que el saber esté al alcance de todos y no en manos de unos pocos que ejercen el poder sobre los demás, justamente por ser quienes poseen el conocimiento.

d. Otorga la voz a los débiles: la construcción del narrador que escucha las diferentes voces se corresponde con la propuesta de la autora de escuchar las voces de los pueblos conquistados, de los pueblos marginados, de los débiles, de los diferentes, voces que fueron acalladas durante siglos por la ideología del discurso dominante o de los grupos llamados a sí mismos superiores. Para ello otorga la voz a los pueblos olvidados e imagina otro encuentro de culturas narrado desde los invadidos, poseedores de culturas con saberes, valores, creencias, sentimientos, estrategias y organizaciones sociales y políticas que bien podrían enseñar a los invasores una serie de valores que ellos desconocieron en su actitud de ejercicio del poder.

#### 4 *La construcción del narratario*

El narrador incluye al narratario dentro de ese universo de las Tierras Fértiles, lo cual se halla reforzado por el uso del *nosotros*. Mediante esta estrategia, la autora busca que el lector conozca o re-conozca hechos con el fin de despertar en él la necesidad de replantearse su postura respecto de la conquista de América en particular, y de cualquier situación de conquista, en general. Busca que piense sobre los pueblos conquistados, dominados y marginados y/o destruidos.

#### 5 *La alteración del tiempo de la fábula y de la historia*

El inicio de la trama se sitúa en el espacio-tiempo de los husihuilkes. De este modo, produce una transgresión respecto de los discursos a los que está acostumbrado el lector, el discurso de la historia oficial. Este se inicia en el mundo antiguo y, de pronto, sus navegantes descubren el «nuevo mundo». Liliana Bodoc cambia la perspectiva del mundo dominante al dominado; convierte al mundo descubierto en el descubridor de otro, cuyo afán es el engaño y la dominación. Cuenta la historia desde el punto de vista de los vencidos. La ambigüedad temporal conduce al lector a replantearse su presente como hombre americano y su posición frente al otro mundo, ahora, el autodenominado «primer mundo».

#### 6 *La construcción de personajes*

Observamos una cuidadosa construcción de los personajes que encarnan los diferentes valores, los cuales se pueden deducir, ya, en la conformación de los contratos correspondientes al sujeto y al antisujeto. Sus personajes se pueden leer hoy prejuiciosamente como marginales, pero la autora los presenta orgullosos, capaces, totalmente adueñados de su espacio y con capacidades naturales y sobrenaturales asombrosas.

El espacio textual dedicado a los personajes de las Tierras Fértiles es muy superior al destinado a los sideresios. Abundan las descripciones que per-

miten al lector seguir cada uno de los procesos interiores de los personajes y el detalle de sus acciones. Todo esto produce un ritmo más lento y tiende a la identificación del lector con lo narrado. Le propone que establezca relaciones entre su presente y ese pasado que le pertenece. Busca la empatía del lector con el espacio y con sus habitantes: los husihuilkes. Esto se halla reforzado por la creación de imágenes estéticamente bellas referidas a Los Confines, en oposición a la fealdad de los oponentes.

## 7 *Isotopías y símbolos*

La actualización de las isotopías demuestra que las ideas que subyacen en la obra se refieren a esa relación entre el saber y el poder. Por otra parte, los símbolos nos muestran la diferencia de las cosmovisiones, ya que la existencia de portales en las Tierras Fértiles indica la apertura, la posibilidad de pasar de uno a otro o de realizar intercambios. Al valorizar eufóricamente la apertura, demuestra que esta es la base de la relación humana, del contacto con el otro.

Por otra parte, un devenir temporal en forma de rueda implica el surgimiento de un nuevo ciclo en el que los hombres recuperen la dignidad hispanoamericana prehispánica. Este nuevo ciclo, a su vez, es diferente de los anteriores, pues no puede negar lo ocurrido sino abrir el círculo para integrarlo. Esto es evidente en las luchas de los pueblos originarios por el reconocimiento de su existencia y de su cultura.

Todas estas estrategias trabajan juntas para llevar al narratario, y por extensión al lector, a simpatizar con Dulkancellin y con los husihuilkes y a identificarse con ellos.

Como conclusión, la obra representa un intento de revalorizar la cultura de los pueblos americanos olvidados durante siglos por la existencia de la idea del saber único, dominante, indiscutible, propio de las culturas más poderosas. En el caso que nos ocupa, específicamente la cultura europea.

Para apoyar esta postura, traemos como ejemplo la civilización de Caral, que es la civilización más antigua de América, cuyos restos se han encontrado en Perú, unos 200km al norte de Lima. Su antigüedad se extiende a casi tres 3.000 años antes de Cristo, unos 1.500 años antes que otras pobla-

ciones americanas, y es coetánea de las grandes civilizaciones como las de la Mesopotamia, Egipto, India y China. La actividad de esta civilización duró aproximadamente 500 años. Luego procedieron al enterramiento ritual de sus construcciones y a su abandono.

Las investigaciones arqueológicas iniciadas en Perú por la arqueóloga peruana Ruth Shady, en 1996, han hallado restos de una civilización, la más antigua de América, contemporánea de grandes civilizaciones como las de la Mesopotamia o Egipto. Encontraron pirámides de más de 150 metros de planta, muros de hasta 20 metros de elevación y grandes plataformas de piedra. La magnitud de sus construcciones debió exigir una avanzada organización social y económica. Algunas inferencias permiten saber que era una civilización sedentaria, autosuficiente y con autonomía de organización. Es considerada una de las primeras sociedades que alcanzaron un desarrollo temprano y complejo y que organizaron sus actividades sociales, políticas y religiosas en un marco de asentamiento urbano. Las construcciones de Caral revelan un profundo conocimiento de arquitectura, geometría y astronomía, además de un ordenamiento del espacio, según un plan artístico de gran contenido religioso.

Estos descubrimientos podrían producir una especie de «revolución copernicana» acerca de las consideraciones sobre el viejo y del nuevo mundo. También, acerca de la afirmación de la necesidad de la guerra como forma de avance de las civilizaciones. Caral ha demostrado no ser un pueblo guerrero; no contaba con armas ni fortificaciones ni murallas. Sin embargo, sus restos evidencian una sociedad avanzada, con actividades comerciales, sin necesidad de recurrir a la guerra para lograr un adecuado nivel de vida.

EN SÍNTESIS, la visión planteada en esta novela es acorde con la cosmovisión de un escritor hispanoamericano contemporáneo y crítico como es el caso de Liliana Bodoc. En este aspecto, la autora pertenece a un cronotopo que propone la reivindicación de las culturas americanas originarias, la visión del pasado desplazando el punto de vista hacia los pueblos conquistados y destruidos; opone esta perspectiva a la historia oficial. Decimos que la autora participa de un cronotopo americano posterior a los «quinientos

años», pues comparte su cosmovisión con la de escritores como Patricio Manns, Carlos Fuentes, Augusto Monterroso; filósofos como Arturo Roig y Rodolfo Kusch. En otras obras de la misma autora, se resalta como característica común el hecho de que Liliana Bodoc otorga siempre la voz a los dominados, a los perdedores, a los esclavos, a los gitanos, a los negros, voz que fue silenciada por la historia oficial.<sup>1</sup>

Si relacionamos el cronotopo correspondiente al mundo creado y el cronotopo relativo al mundo creador, podemos concluir que la autora ha creado un mundo que podemos fácilmente asimilar a la conquista española en América. Sin embargo, es el espacio-tiempo de la autora lo que modaliza ese universo creado. Por ello, pensamos que ella se dirige a un interlocutor actual y le habla de las problemáticas actuales:

- La imposibilidad de conocer la verdad de los hechos que ocurren, ya que en la actualidad esta verdad se halla mediatizada por los medios de comunicación masiva, los cuales imponen un punto de vista más o menos subjetivo.
- La presencia de la conquista mediante nuevas formas, más sutiles, pero no menos dañinas.
- La necesidad de luchar contra las formas solapadas de conquista cultural y económica.
- La búsqueda del conocimiento antes que la búsqueda del poder.

La autora propone una valoración eufórica de las formas de vida del ciclo prehispánico. El lector puede equiparar la conquista española con las nuevas formas de conquista de la era digital, de las comunicaciones, con los nuevos modos de dominación económica y social, más sutiles pero no menos perjudiciales. Frente a la dominación, el hombre americano debe recuperar, esencialmente, la memoria, ya que esta fue destruida por el discurso de la «historia oficial».

---

<sup>1</sup> En *Menfis de perfil* (cuento), narra la historia de Egipto desde el hombre común, el que murió en las numerosas batallas del Imperio. En *El espejo Africano*, el punto de vista es depositado en una esclava y en un niño huérfano. En *Kin Kil*, recupera la cultura de los gitanos. En *Presagio de carnaval*, otorga la voz a un boliviano que vende yuyos en una plaza.



## BIBLIOGRAFÍA

- ARÁN, Pampa O. (1999). *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Madrid: Tauro.
- ARÁN, Pampa O. (2000). «Perspectivas para el estudio de los géneros literarios en el fin de siglo». En: *Ciber Humanitatis*. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. N° 14 – Otoño 2000.
- BAJTÍN, Mijail (1971). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral.
- BAJTÍN, Mijail (1990). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BAJTÍN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAJTÍN, Mijail (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, Mijail (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- BENEDETTI, Mario (1993). *Preguntas al azar*. Buenos Aires: Seix Barral.
- BENVENISTE, Émile (1985). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- BENVENISTE, Émile (1985) *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI.

- BIAGINI, H. E. y ROIG A. A. (Directores) (2004). *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo I Identidad, utopía, integración (1900-1930)*. Buenos Aires: Biblos.
- BODOC, Liliana (2007). «Los deberes de la literatura». Conferencia presentada en el II Congreso Internacional Extraordinario de Filosofía: *El proyecto humano y su futuro. Alternativas*. Mesa redonda: Pensar el futuro desde el arte. San Juan, 11 de julio de 2007.
- BRANDT, Per Aage (1994). *Dinámicas del Sentido. Estudios de Semiótica Modal*. Rosario: Homo Sapiens.
- BROWN, G. y YULE, G. (1993). *Análisis del discurso*. Madrid: Visor.
- Caral, la primera ciudad de América. Consultado el 12 de julio de 2009. En: <http://www.adonde.com/historia/0500ocaral.htm>
- CARPENTIER, Alejo (1999). *Los pasos perdidos*. Barcelona: Altaya.
- CASALLA, Mario (2003). *América Latina en perspectiva. Dramas del pasado, huellas del presente*. Buenos Aires: Altamira.
- CASTELLINO, Marta. «Los personajes femeninos en *La saga de los confines* de Liliana Bodoc». En: *Alba de América* N° 47-48. Instituto Literario y Cultural Hispánico, California, Vol. 25, 2006, p. 187-199.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2005). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- COMINO, Sandra (2004). «Entrevista con Liliana Bodoc». *Imaginaria. Revista quincenal sobre Literatura Infantil y Juvenil*. Extraído en julio de 2007, en: [http://www.imaginaria.com.ar/13/2/bodoc\\_lecturas.htm](http://www.imaginaria.com.ar/13/2/bodoc_lecturas.htm)
- COURTÉS, Joseph (1980). *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Buenos Aires: Hachette.
- COURTÉS, Joseph (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- CHEVALLIER, J. (1991). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- DIFABIO, Elbia Haydée. «Lectura intercultural de *Los días del venado*, de Liliana Bodoc», en revista *La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil*. N° 18, julio 2005, año 10, Buenos Aires.
- DIFABIO, Elbia Haydée. «La muerte en *La saga de los confines* de Liliana Bodoc». Manuscrito presentado para publicación.
- ECO, Umberto (1999). *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos. Harvard University, Norton lectures 1992-1993*. Barcelona: Lumen

- ELIADE, Mircea (1960). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ELIADE, Mircea (2001). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.
- Entretextos. Revista Electrónica semestral de Estudios Semióticos de la cultura. ISSN 1696-7356
- FEINMANN, José Pablo (2009). *Timote. Secuestro y muerte del general Aramburu*. Buenos Aires: Planeta.
- FONTANILE, Jacques (2001). *Semiótica del Discurso*. Lima: FCE.
- FUENTES, Carlos (1979). *Terra Nostra*. Barcelona: Seix Barral.
- GALEANO, Eduardo (2008). *Patás arriba. La escuela del mundo al revés*. Buenos Aires: Catálogos.
- GALEANO, Eduardo (2008). *Espejos. Una historia casi universal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2008). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982). «La soledad de América latina». Discurso de aceptación del premio Nobel. En: [www.ciudadseva.com/textos/otros/ggmnobel.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ggmnobel.htm)
- GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III*, Barcelona: Gredos.
- GENETTE, Gérard (1998). *Nuevo Discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GREIMÁS, A. J. (1971). *Semántica Estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS (1982). *J. Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje. Tomos I y II*. Madrid: Gredos.
- HAMON, Philippe (1977). «Para un estatuto semiológico del personaje». En Barthes, Roland et al. *Poétique du récit*. París: Seuil. Pág. 115-130. Traducido por Danuta Teresa Hozajko de Costa.
- HAMON, Philippe (1991). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: EDICIAL.
- HAWKING, Stephen W. (1996) *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- HERNÁNDEZ Sampieri et Al. (2008) *Metodología de la investigación*. 4ª Ed. México: Mc Graw Hill.
- JACKSON, Rosemary (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.

- JUNG, Carl (1984). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Biblioteca Universal Contemporánea.
- KERBRAT – ORECCHIONI, Katherine (1986). *La enunciación: La subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette.
- KUSCH, Rodolfo (2000). *Obras Completas. Tomo II*. Santa Fe (Argentina): Fundación Ross.
- LATELLA, Graciela (1989). *Metodología y Teoría Semiótica. Análisis de Emma Zunz, de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Hachette.
- LOTMAN, Iuri (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis.
- LOTMAN, Iuri (1996) *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Frónesis.
- LYONS, John (1980). *Semántica*. Barcelona: Teide.
- LYONS, John (1995). *Lenguaje, significado y contexto*. Barcelona: Paidós.
- MANN, Patricio (2006). *Diversos instantes del reino*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- MANN, Patricio (1998). *El corazón a contraluz*. Buenos Aires: Emecé.
- MAYORAL, José Antonio (Comp.) (1997). *Estética de la Recepción*. Madrid: Arco Libros.
- NERUDA, Pablo (2001). *Canto general*. Madrid: Planeta.
- PARRET, Herman (1993). *Semiótica y Pragmática. Una comparación evaluativa de marcos conceptuales*. Buenos Aires: Edicial.
- PARRET, Herman (1995). *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial.
- PEACS (2009). *Proyecto Especial Arqueológico Caral-Supe. La civilización más antigua de América*. En [http://www.caralperu.gob.pe/nueva/peacs\\_peacs.html](http://www.caralperu.gob.pe/nueva/peacs_peacs.html)
- PEIRCE, Charles Sanders (1986). *La ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión
- PEIRCE, Charles (1988). *El hombre, un signo*. Barcelona: Crítica.
- POZUELO YVANCOS (1994). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- PROPP, Vladimir (2000). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Vigésimo segunda edición. En: <http://rae.es/rae.html>
- Real Academia Española (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. En: <http://buscon.rae.es/dpdI/>

- REYES, Graciela (1990). *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*. Barcelona: Montesinos.
- RICHARD, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- RIVANO, Juan (1998). *Retórica para la audiencia*. Santiago de Chile: Bravo y Allende Editores.
- ROIG, Arturo Andrés (1981). *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: FCE, Colección Tierra Firme.
- ROIG, Arturo Andrés (1985). «Acotaciones para una simbólica latinoamericana». En *Prometeo*, Guadalajara, Año 1, N° 2, p. 7-18.
- ROIG, Arturo Andrés (1991a). «Narrativa y cotidianidad». En: *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*. Ecuador, Ed. Quipus, junio 1991, p. 9-68.
- ROIG, Arturo. Andrés (1991b). «El discurso civilizatorio en Sarmiento y Alberdi». En *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, Vol. XLI, N° 1, p. 35-48.
- ROIG, Arturo Andrés (1991c). *Historia de las Ideas, Teoría del Discurso y Pensamiento Latinoamericano*. Homenaje a Arturo Andrés Roig, Vol. XXVIII, enero-dic. 1991, N° 53-54, Bogotá.
- ROIG, Arturo Andrés (1994). «Semiótica y utopía en Simón Rodríguez». En *Rev. Interamericana de Bibliografía*, Washington, Vol. XLIV, N° 3, 1994, p. 394-409.
- ROIG, Arturo Andrés (2002). *Ética del poder y moralidad de la protesta. Respuestas a la crisis moral de nuestro tiempo*. Mendoza: EDIUNC.
- ROIG, Arturo Andrés (2008). *El pensamiento latinoamericano y su aventura*. Edición corregida y aumentada. Buenos Aires: El andariego.
- ROLÓN, Adela y otras (2001). *Estrategias de manipulación y persuasión*. San Juan: EFFHA.
- ROLÓN, Adela (2002). *Investigar y publicar*. San Juan: EFFHA.
- SAMAJA, Juan (2004). *Proceso, diseño y proyecto en investigación científica*. Buenos Aires: Episteme (IVE ediciones).
- SAINT ANDRÉ, Estela (1997). *Leer la novela hispanoamericana del siglo XXI*. San Juan: FFHA.
- SAINT ANDRÉ, Estela y ROLÓN Adela (Coord.)(2001). *Valores en discurso*. San Juan: FFHA.

- SAINT ANDRÉ, Estela (2003a). *El lenguaje que somos. Carlos Fuentes y el pensamiento de lo hispanoamericano*. Tomos I y II. San Juan: FFHA.
- SAINT ANDRÉ, E. (2003b). «Acerca del valor del lenguaje y la solidaridad en Carlos Fuentes. Aportes de la literatura al pensamiento hispanoamericano». EN: *Libertad, Solidaridad, Liberación. Homenaje a Juan Carlos Scannone SJ. VIII Jornadas Internacionales Interdisciplinarias*. Río Cuarto, 5 al 7 de noviembre de 2003. Río Cuarto: Ediciones del Icala.
- SAINT ANDRÉ, Estela (2006). *Contar el cuento latinoamericano contemporáneo*. San Juan: FFHA.
- SEGARRA, Marta Elisa (2004). «Los días del venado. Una épica latinoamericana». En Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, CLEDILIJ, *Primeras Jornadas Provinciales de Literatura Infantil y Juvenil*. Publicación digital.
- USPENSKY, Boris (1973). *Una poética de la composición. La estructura del texto artístico y una tipología de la forma composicional* (Traducido por Silvia Casini). Universidad de California, Los Ángeles. Manuscrito sin editar en su versión traducida.
- VERÓN, Eliseo (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- VIDAL LAMIQUIZ (1985). *El contenido lingüístico. Del sistema al discurso*. Barcelona: Ariel.
- VOLEK, Emil (1992). *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid: Fundamentos.
- VON KUTSCHERA, Hans (1979). *Filosofía del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- WITTGESTEIN, Ludwig (1988). *Investigaciones filosóficas*. México: UNAM.

## Fuentes

- BODOC, LILIANA (2000). *Los días del venado*. Bogotá: Norma.
- BODOC, LILIANA (2002). *Los días de la sombra*. Bogotá: Norma.
- BODOC, LILIANA (2004). *Los días del fuego*. Bogotá: Norma.
- BODOC, LILIANA (2007). *Reyes y pájaros*. Buenos Aires: Norma.
- BODOC, LILIANA (2008). *El espejo africano*. Buenos Aires: SM.
- BODOC, LILIANA (2009). *Presagio de carnaval*. Buenos Aires: Norma.



EDIUNC  
Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo

Dirección      Pilar Piñeyrúa  
Corrección    Juan López  
Diseño        María Teresa Bruno

En esta edición de *LA OTRA VOZ EN LA SAGA DE LOS CONFINES* se utilizó papel ilustración de 300 g para las cubiertas y papel chambril de 90 g para el interior. El texto se compuso en tipografía Alegreya, diseño de Juan Pablo del Peral (Mendoza).

Se terminó de imprimir en abril de 2014 en  
La Imprenta Ya, Avenida Mitre 1761, Florida, Provincia de  
Buenos Aires, Argentina.



SUSANA SAGRILLO nació en Mendoza. Es profesora y licenciada en Letras y magíster en Lectura y Escritura. Se ha dedicado a la docencia en todos los niveles, especialmente en el superior. Desde hace varios años se especializa en la literatura para niños y jóvenes, temática sobre la cual ha dictado diversos cursos y participado en congresos.

Su paso por la universidad transcurrió durante la década del 70, una época muy especial que significó mucho en su formación como persona, como lectora y como docente. Este posicionamiento, junto con su interés por la literatura argentina y la historia social y política de los pueblos, es lo que ha querido trasladar a esta obra que propone una lectura que descubra la manera que tiene la literatura, en particular *La saga de los confines*, de expresar las ideas que circulan en una cultura, en un tiempo y espacio determinado.

La obra de Liliana Bodoc ha trascendido, para bien de los lectores y de la cultura latinoamericana, las fronteras literarias de estos confines. Como sucede con las creaciones que rompen fronteras, finalmente *La saga de los confines* es objeto de un análisis especializado.

La profesora e investigadora Susana Sagrillo se adentra con mirada científica y literaria en esta trilogía tan intensa como reveladora. Se suma a este camino la profesora Estela Saint André, con un prólogo entrañable y que sirve de hilo conductor a este encuentro. De este modo, tres mujeres de letras de estas tierras fértiles confluyen, como tres afluentes de un mismo caudal, cada una con su singular aporte, y construyen otra lectura, profunda, colorida y certera, de una ficción que no puede ser comprendida sin la memoria de lo que ocurrió en estas tierras hace ya siglos. Como si la historia de los pueblos, sus luchas, sus sufrimientos, sus alegrías y sus hallazgos hubiera tenido que esperar tanto tiempo para resurgir y plasmarse en la nueva memoria, la de los contemporáneos, que así rinden homenaje a los que pisaron primero estos maravillosos confines. Y nos vuelve como una ficción conmovedora, ahora releída desde la ciencia literaria. No hay duda de que *LA OTRA VOZ EN LA SAGA DE LOS CONFINES* es un aporte fundamental para el estudio de la obra de Liliana Bodoc.

