

## El cronotopo del autor en *Los bandidos de Río Frío*

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA  
Institut de Recherche en Études Culturelles  
Université Paul Valéry-Montpellier III

7 . . . . .

### 1. Alrededor de la noción de cronotopo

El título de este trabajo hace pensar que en él se aborda una problemática doble: por un lado, la delimitación conceptual de un término a la vez muy amplio y muy específico (el “cronotopo del autor”); por el otro, su aplicación en el análisis concreto de un texto (la novela de Manuel Payno). Ello es cierto; sin embargo, cabe aclarar que la naturaleza del concepto de cronotopo exige que su elucidación sea por sí misma un trabajo sobre el texto. O dicho de otro modo, el concepto de cronotopo nunca ha existido más allá de los textos que lo ilustran.

En efecto, aun cuando no se trate de negar la posibilidad de hablar de él de una manera abstracta, es necesario señalar que, desde su fundación, ese concepto fue elaborado por Bajtín como una derivación directa de un corpus de análisis (Bajtín, 1978). Así, encontraremos en la *Teoría y estética de la novela* una introducción de apenas dos páginas (en las que Bajtín define el cronotopo como un préstamo casi metafórico a las matemáticas, que da cuenta de “la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu’elle a été assimilée para la littérature”), después de la cual el autor despliega, en ciento cincuenta páginas, más o menos, una tipología de los que él considera los cronotopos fundamentales de la historia de la literatura. Por último, en las “observaciones finales”

que agregara treinta y cinco años después, Bajtín reflexiona sobre otros problemas ligados a esta noción.

El “cronotopo del autor” —cuyos rasgos trataré de esbozar en *LBRF*— es parte del horizonte abierto por esas “reflexiones finales”. Pero las líneas conceptuales que orientan y hacen posible la consolidación de esta noción sobrepasan —atravesándolo— el espacio específico de la reflexión bajtiniana sobre el cronotopo. Esto se debe a dos factores: en primer lugar, al hecho de que ya en algunos trabajos anteriores del mismo autor (pienso en la *Estética de la creación verbal*) se puede percibir el surgimiento de la problemática relativa al *emplazamiento* del autor en relación a su *héroe*; enseguida, porque esta reflexión remite en sí misma a múltiples textos y conceptos bajtinianos profundamente interrelacionados:

Lo importante para nosotros es en este caso lo siguiente: sean cuales sean esas significaciones, habrán de adquirir, para incorporarse a nuestra experiencia (además, experiencia social) algún tipo de expresión espacio-temporal, es decir, una forma *semiótica* que sea oída y vista por nosotros (jeroglífico, fórmula matemática, expresión lingüístico-verbal, dibujo etc.). Sin esa expresión espacio-temporal, ni siquiera es posible el más abstracto pensamiento. Por consiguiente, la entrada completa en la esfera de los sentidos sólo se efectúa a través de la puerta de los cronotopos. (Bajtín 1989 408).

Aquí vemos cómo las mencionadas líneas conceptuales se proyectan hacia el horizonte de lo inacabado, convirtiéndose en una invitación a la investigación, al tiempo que vemos cómo en el pensamiento bajtiniano, que es un intento constante por “penetrar en la esfera del sentido”, el análisis de la cronotopía resulta indispensable.

En la obra de Bajtín el cronotopo reaparece constantemente, aunque no siempre ocupe un lugar central. Esta presencia se debe al hecho de que las nociones más importantes del pensamiento del semiólogo ruso, tales como “dialogismo”, “carnavalización”, etc., están estrechamente ligadas entre sí, y se apoyan las unas en las otras.

Por ejemplo, sabemos que el dialogismo es la base de su concepción del signo y por lo tanto de toda producción semiótica (Bajtín 1977, 1984), y que dicha noción es desarrollada principalmente en su análisis de la obra de Dostoyevski (1963); por otra parte, podemos constatar que en los dos casos el dialogismo está presente no

sólo de manera temática, sino también como procedimiento metodológico. Así, dado que siempre parte de la palabra ajena para apuntalar sus propios postulados —ya sea en relación a la tradición lingüística del romanticismo, Saussure y otros, ya sea en relación a la precedente crítica literaria sobre Dostoyevski—, Bajtín hace del diálogo el principio mismo de la estructuración de su trabajo. Pero también veremos que la elaboración y el sostén teóricos de un concepto central de su obra como lo es el dialogismo, no pueden ser explicados sin un concepto como el de “carnavalización”, que es completamente cronotópico (particularmente en el libro sobre Dostoyevski).

Ciertamente, la carnavalización —que no puede apartarse del camino seguido por la tradición menipea— se sitúa fundamentalmente en el campo de la problemática de los géneros discursivos; pero habría que leer lo que el mismo Bajtín dice al respecto:

En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo (Bajtín. 1989. 238).

Hay que buscar por lo tanto la huella de la cronotopía dentro del conglomerado de géneros que constituye la novela (multiplicidad que representa su naturaleza dialógica, menipea). Pero para llevar la búsqueda a buen término, es necesario acercarse a la problemática ligada a la postura que asume el autor frente a esas entidades portadoras de *ideas* que encarnan los personajes: debemos reflexionar acerca de la diferencia que existe entre el hecho de que la unidad del texto esté fundada sobre una estructura polifónica o que más bien sea el autor-narrador el “conductor único” del sentido del mismo. En consecuencia, y dado que la plenitud expresiva de los personajes y sus ideas depende de su “independencia” en tanto que sujetos, la cuestión de los géneros y de la relación del autor con la palabra ajena llevan directamente al terreno del sujeto, de la conciencia y de la visión del mundo.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Los conceptos aquí utilizados (sujeto, visión de mundo, etc.) forman parte tanto del universo conceptual bajtiniano, como de los “efectos de lectura” propios del texto de Payno. De ahí que las considere pertinentes para este trabajo,

De esta forma, uno podría pensar que el punto en el que la circularidad del pensamiento bajtiniano se detiene, es también el punto en el que se distinguen los rasgos de su “ontología”. Pero el círculo no encuentra ahí su centro fundador, puesto que para Bajtín la conciencia que da lugar al sujeto es un hecho semiótico, de naturaleza dialógica, que convierte a aquél en una encrucijada discursiva (de géneros) y de formas concretas de tiempo y espacio:

*la conciencia misma sólo puede surgir y afirmarse como realidad mediante la encarnación material de los signos [...] Ninguna parte de la cadena se rompe, ninguna parte penetra en la existencia interior, innata, no material y no encarnada en los signos. (Bajtín 1977 28. Subrayado del autor).*

El sujeto es la sede de múltiples discursos dado que “los signos no pueden aparecer más que sobre un *terreno interindividual*” (p. 29), y puesto que “la consecuencia es un hecho socioideológico” (p. 30). Pero, ¿cómo aprehender ese sujeto dialógico? ¿Cuál es la pantalla sobre la cual es posible identificar y analizar las huellas de esa conciencia social y semiótica? Como respuesta, citaré una vez más a Bajtín:

Nos encontramos, precisamente, que las formas del discurso aportan un documento objetivo que aclara este problema. Dicho documento, si sabemos leerlo, nos da indicaciones, no sólo sobre los procesos subjetivo-psicológicos pasajeros y fortuitos que se desarrollan en el alma del receptor, sino sobre las tendencias sociales estables características de la aprehensión activa del discurso del otro que se manifiestan en las formas de la lengua (p. 163).

El texto literario se convierte así en un espacio de localización de la palabra ajena, y de la sedimentación de las formas del sujeto en la lengua, tal y como lo describe ese mismo texto, en el cual Bajtín-Voloshinov analiza la relación con la palabra ajena de di-

---

aún cuando creo que el estatuto filosófico y el alcance metodológico de dichas categorías deben ser sometidos a discusión.

versos autores (entre los cuales se encuentra, por supuesto, Dostoyevski). Ahora bien, cuando me refiero a la “perceptibilidad” del sujeto en la lengua, no lo hago desde un punto de vista gramatical (*langue*): me sitúo en el terreno de la lengua hablada (*parole*) y del sujeto social que la articula, y no en el de la normatividad inmanente al sistema de la lengua. Es decir que aún cuando me refiera a un conjunto de formas estables e identificables en la lengua —provenientes de una normalización—, dichas normas pertenecerán, más que a un sistema lingüístico, a los esquemas de interacción entre las diversas estructuras sociales (jerárquicas), las prácticas que las acompañan, y las formaciones discursivas que las transcriben. Así, el cronotopo, el dialogismo y el carnaval son la transcripción textual de una serie de prácticas sociales y discursivas estrechamente ligadas a las coyunturas y tensiones sociales —al establecimiento y subversión de las mencionadas jerarquías en el ámbito del discurso.

Bajtín se aleja así de aquellos que intentan explicar el texto literario únicamente a partir de la inmanencia de los modelos lingüísticos —como los formalistas rusos—, y pone un mayor énfasis en la historicidad de las formas significantes, así como en la variabilidad de las mismas en función de las condiciones sociales de las que dan cuenta.

La *imagen del hombre* que identificamos a través del estudio de los cronotopos en los textos literarios, corresponde entonces a la representación del sujeto propia de las sociedades que la han producido:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia. (Bajtín 1978: 237-238; subrayado mío).

Dicha imagen del hombre, que se desprende de la imagen del *héroe*, se construye gracias a la extraposición del autor respecto a la *totalidad* espacio-temporal de aquél. La relación del autor con el héroe es entonces en sí misma cronotópica, pues ella da testimonio, en términos espacio-temporales, del conflicto entre la

palabra propia y la ajena; principio, éste, que concierne a todo fenómeno relacionado con la conciencia (que es siempre social y semiótica).

Aún cuando la posición del autor con respecto a la palabra ajena es en sí misma un documento cronotópico, que muestra las diversas maneras en las que el sujeto se constituye según las coyunturas históricas (y por consiguiente según las formas del conflicto social, es decir, de los discursos múltiples que establecen y/o subvierten jerarquías), es necesario subrayar que el trabajo de Bajtín fue en todo momento un intento por sobrepasar la crítica que quería ver el conflicto social (en particular socio-económico) de manera transparente e ingenua en el texto.

Yo pretendo hacer de esta discusión una aproximación general, que sirva para delimitar la problemática particular que he de abordar en *LBRF*; asimismo, mi reflexión suscribirá los postulados hasta ahora desarrollados, en lo que se refiere a la legibilidad de la transcripción del campo social en el texto. Pero habría que agregar que no pretendo ser concluyente, y que todo aquello que se desprenda de este trabajo deberá ser considerado más bien como un cuerpo de hipótesis de carácter provisional.

## 2. *El autor en Los bandidos de Río Frío*

Sería imposible comenzar esta investigación sobre el cronotopo del autor partiendo simplemente de los datos biográficos relativos al “individuo histórico” Payno, aun cuando estos podrían tener una cierta importancia. Esto es así, porque sabemos que el autor es parte del texto en tanto que instancia de enunciación, y que esa presencia (o ausencia, según el caso) se manifiesta siempre a través de un disfraz discursivo del que vale más desconfiar.

Las formas de identificación del cronotopo del autor cambian pues en función de las figuras que éste adquiere en el texto. En el caso de nuestra novela, publicada entre 1888 y 1891 en formato de folletín, nos enfrentamos a una figura bastante precisa, propia de la modernidad: el narrador omnisciente, calco de un sujeto personalizado — individual —, que organiza el sentido de la narra-

ción en función del excedente de conciencia que manifiesta en relación con sus personajes.<sup>2</sup>

La conciencia del autor-narrador omnisciente sobrepasa todos los límites espacio-temporales de los personajes, así como del mundo que describe en su conjunto; para aquél no hay límites de tiempo-espacio que deban ser respetados en lo que se refiere al interior o al exterior (la conciencia o el cuerpo) de sus personajes (aun cuando él mismo establezca la distinción), de la misma manera que no hay ningún horizonte temporal que le impida conocer plenamente el sentido y destino de estos últimos.

En este tipo de relación, el universo espacio-temporal de los personajes se distingue claramente del aquel del autor-narrador. Podemos percibir cómo la *mirada* del autor que circunscribe ese universo es una red axiológica que nos impone determinada *visión del mundo*.<sup>3</sup> De esta forma, el autor-narrador omnisciente goza de una perspectiva panóptica con relación al conjunto finito de objetos que son los personajes y su mundo: la confección particular del tiempo dentro del molde del espacio (la acción) es un objeto subordinado a las necesidades pragmáticas del propósito (la *idea*) del autor, y su universo de valores.

Por otra parte, es importante tomar en consideración el hecho de que la novela en cuestión fue publicada como folletín, y que lo anterior le impone, a nivel de su estructuración cronotópica, una serie de factores nada desdeñables: un conjunto de condicionamientos ligados a la recepción y a la comercialización de ese tipo de publicación, ejemplificados por la temporalidad de “ten-

---

<sup>2</sup> En este sentido, existe un fragmento del texto de singular importancia que consiste en una participación directa del sujeto-autor, a través de la cual éste elabora una reflexión sobre su propio texto. Ahí se opera entonces una fusión del narrador y el autor, motivo por el cual de ahora en adelante hablaré indistintamente del narrador omnisciente o del autor-sujeto.

<sup>3</sup> Bajtín mismo utiliza esta noción. Pero hay que señalar que ella comporta en sí una cronotopía (y por tanto una historicidad), que forma parte de una concepción idealista y metafísica del sujeto moderno. De hecho, es posible que el autor-sujeto omnisciente y la categoría filosófica de la *Weltanschauung* pertenezcan al mismo horizonte cronotópico, y que las dos categorías sean complementarias.

sión” que Eco llama “estructura sinusoidal” (1970; 1993). Dicha estructura —tantas veces criticada— será, como intentaré demostrar, un elemento fundamental en lo concerniente al emplazamiento cronotópico del autor (que asume una forma de sujeto) en este texto.

Entre otros indicios, lo que me lleva a formular esta hipótesis, es una serie de coincidencias entre la crítica del folletín en general, y la recepción de la que *LBRF* ha sido objeto en México desde su publicación. En efecto, desde principios del siglo xx, esta novela —que no ha dejado de ser leída, y que paradójicamente ha sido alabada y atacada por los mismos autores— ha generado una crítica que lamenta su estilo “descuidado” así como su estructura “caótica”, al mismo tiempo que le otorga un valor antropológico y sociológico.

Constantemente, la crítica reprocha a Payno su estilo “conversacional”; después, cuando aborda la cuestión de la estructura, atribuye a la novela una “falta de unidad de acción”. Ello coincide, como veremos, con algunos de los argumentos críticos formulados a propósito del folletín “clásico” (Sue y Dumas).<sup>4</sup>

### 3. *La perspectiva de la memoria*

Como ya he dicho, la interrogación sobre la cronotopía del autor depende en todos los casos del emplazamiento particular que la figura de éste adquiere en el plano de la enunciación. En nuestro caso hay que pensar en la plenitud espacio-temporal de la conciencia del autor omnisciente, en un mundo “completamente otro”

---

<sup>4</sup> Me refiero por ejemplo a Marx y Engels, cuyos argumentos —aún de actualidad— han sido recuperados por Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* (en la traducción francesa, 1993). Crítica que concierne en algunos aspectos a los problemas de la poética histórica —y por lo tanto de este trabajo—; sin embargo, creo necesario ver cómo ésta última permite sobrepasar la influencia de un punto de vista relativamente monológico (en la crítica marxista), que ha querido reducir el folletín a un simple “conservadurismo retrógrado” —en el trabajo de Eco, hay que decirlo, este punto de vista ha sido prácticamente superado. Ver también Eco *et al.*, 1970.

que el de los personajes, en cuanto a la posición del autor-narrador. Podríamos dar muchos ejemplos de dicha topografía en el texto; sin embargo, he privilegiado un fragmento que en mi opinión es particularmente representativo.

Al final de la novela, Payno agrega un capítulo llamado “cosas de otro tiempo”. Ahí, la misma instancia narrativa que ha guiado la narración, y que se vuelve una voz de tipo autobiográfico, explica las condiciones de producción del texto según el contexto del autor-narrador. Dicha instancia inserta el periodo de producción de la novela dentro de la espacio-temporalidad de la (auto) biografía:

Comencé esta novela en las orillas del borrascoso mar Cantábrico, mirando desde mis ventanas salir las barcas de los pescadores en las noches serenas y apacibles [...]

Mirando estas cosas tristes, pensando en la vida tormentosa e infeliz de los pescadores, *teniendo siempre delante de mis ojos esa inmensidad del cielo azul y de las aguas verdes y profundas del mar, pensaba también en las cosas de otro tiempo, en mi patria lejana, y llenaba cuartillas de papel con mis recuerdos, sin saber a cuántas páginas llegaría esta labor, que absorbía algunas horas diarias de mi vida aislada y la poblaba a veces de personajes fantásticos o reales que venían a acompañarme cuando yo los evocaba [...]*

No puse mi nombre al frente de la novela, entre otras cosas, porque no sabía si mi edad y mis pesares me permitirían acabarla...

De entonces a hoy, ¡cuántas cosas tristes han pasado en mi vida, cuántos dolores, aún más agudos que los que he podido imaginar para mis personajes fantásticos! ¡Qué espanto tan terrible cuando he visto entrar y sentarse en mi pacífico y dichoso hogar a la negra melancolía y a la punzante amargura! La novela se interrumpió; los lectores se enfadaron.

Dios ha permitido que yo siga todavía el penoso viaje de la vida, y la obra ha terminado en la costa de Normandía, delante de una playa desierta, de un mar como un espejo y en un hotel donde no había más viajero que yo. Allí, en la quietud y soledad de mi cuarto, he pensado también en las “cosas de otro tiempo”, completando más de dos mil páginas que habrán fatigado, más que a mí, al más sufrido y paciente de mis lectores (Payno: 735-36; subrayado mío).

Todos los elementos de la cronotopía del autor-narrador están presentes en esta larga cita. Vemos entonces que su extraposición temporal se expresa a través de la frase “cosas de otro tiempo”, puesto que ella clausura el tiempo de la narración entre los muros del “pasado”; asimismo, podemos certificar la forma de su emplazamiento, de su posición, gracias a la elocuencia de su ángulo de visión: el mar, la mirada tendida hacia el *horizonte*, da cuenta de la retórica de una conciencia desgarrada por su aislamiento (lo que por otra parte corresponde a un *locus* romántico); se trata de la *tópica* de la mirada de un sujeto (de un *yo*) que es el centro de la *visión* (del mundo), y que establece una relación patética con el paisaje que le rodea. En este punto podemos decir que tanto la clausura de la narración dentro de un pasado como la mirada tendida hacia el horizonte abierto constituyen la *perspectiva de la memoria*, y que la novela ha sido producida desde ese emplazamiento cronotópico; es por ello que tanto su volumen físico (dos mil páginas) como su extensión temporal aparecen como una marca (la fatiga) en la trayectoria de la vida de este autor-narrador (sujeto).

Pero la importancia de esta cronotopía alcanza su punto climático y su expresión más significativa en el momento en el que la perspectiva de la memoria se focaliza en un objeto cuya dimensión geográfica (distancia) y temporal (memoria) se sobreponen, haciéndolo claramente cronotópico. Para ilustrar mejor lo dicho, hay que retomar un fragmento de la cita precedente:

teniendo siempre delante de mis ojos esa inmensidad del cielo azul y de las aguas verdes y profundas del mar, pensaba también en las cosas de otro tiempo, *en mi patria lejana*, y llenaba cuartillas de papel con mis recuerdos, sin saber a cuántas páginas llegaría esta labor, que absorbía algunas horas diarias de mi vida aislada y la poblaba a veces de personajes fantásticos o reales que venían a acompañarme cuando yo los evocaba [...].

Aunque el autor dirija su mirada hacia el mar Cantábrico, su mente está volcada, al igual que su memoria, hacia México. La relación del autor con ese objeto cronotópico —que es por supuesto su “patria lejana”, de la cual se puede incluso decir que es su verdadero héroe— determina la forma del personaje principal de

la novela, puesto que éste será modelado como el portador de la idea del autor sobre su patria. Así, el personaje que en el texto cumple la función de transmisor de la idea del autor es Juan Robreño hijo (el niño expósito).

Si analizamos la cita precedente, lo mismo que los rasgos estructurales de dicho personaje, podremos ver cómo el rol que éste desempeña en el texto en su conjunto es el resultado del emplazamiento cronotópico del autor, es decir, de la perspectiva de la memoria. Esta cronotopía es un núcleo de sentido que determina la forma misma del texto: la red dentro de la cual ese sujeto que es el autor-narrador omnisciente tiene lugar en tanto que fenómeno discursivo, y dentro de la cual él establece la naturaleza de sus personajes, así como su posición frente a ellos.

En particular, es posible observar una condensación de dicha cronotopía en la frase “pensaba en las cosas de otro tiempo, en mi patria lejana, y llenaba cuartillas de papel con mis recuerdos”, dado que pensar en el tiempo pasado (lo que implica una extraposición de tipo temporal) equivale a pensar en la patria (que en principio sería un objeto más bien “geográfico”), y llenar páginas de recuerdos no es sino el resultado natural de ese ejercicio de extraposición. El proceso de escritura es inseparable de la perspectiva de la memoria, y en consecuencia está atravesado por sus elementos cronotópicos.

Como la elección del personaje central de la novela responde a la relación cronotópica entre el escritor y su patria (su héroe), Juan Robreño reunirá en su persona, desde un punto de vista estructural, todas las características de los héroes míticos fundadores de naciones, como Gilgamesh, Remo o Moisés.<sup>5</sup> Producto de un

---

<sup>5</sup> Esto podría ser indicio de una superposición en el texto de las nociones de patria y nación. Resultaría interesante profundizar en el estudio de esta cuestión, pues la literatura mexicana del siglo XIX parece ser en su conjunto un intento por trazar los “rasgos” de la Nación (en el plano simbólico e ideológico), para apuntalar a su vez el surgimiento y la consolidación de las estructuras políticas, económicas, etc., del país. El ejercicio de Payno resulta aún más interesante, si consideramos que escribió *Los bandidos* durante el porfiriato, periodo fundamental para la consolidación de dichas estructuras (consolidación del triunfo liberal en la guerra de Reforma).

romanticismo tardío, el personaje del niño expósito expresa la idea y el propósito artístico de Payno, pues no sólo es un héroe mítico (en un texto que se presenta como un ejercicio de memoria del autor respecto a su país), sino que también encarna todos los valores positivos que se desprenden del horizonte axiológico de la novela. Robreño personifica simbólicamente al “pueblo” al dar cuenta de los orígenes míticos de éste (y habría tal vez que pensar en el *Volksgeist* herderiano) así como de sus valores más “positivos”.

Mestizo, de origen noble, alimentado por la prodigalidad de la Madre-naturaleza americana encarnada por las *chichibuas* (y por lo tanto con un atavismo indígena), Juan Robreño es desde su nacimiento un personaje que vive bajo el signo de una ritualidad cuyo simbolismo está estrechamente ligado a las figuras fundadoras de la nación mexicana, en particular las vírgenes de las Angustias y de Guadalupe (y por supuesto a la Tonantzin).<sup>6</sup>

En tanto que portador de la idea del autor, este personaje pierde su autonomía subjetiva. Aunque no sea un simple portavoz del autor, es el eje alrededor del cual se estructura el universo axiológico del texto. Ciertamente, dado que en la novela encontramos personajes que gozan de una subjetividad importante (como Cecilia o el mismo Evaristo en determinados pasajes), y puesto que ello comporta una relativa equipolencia entre la multiplicidad de universos descritos, no podemos afirmar que esta novela sea un texto completamente “monológico”. No obstante, ello no impide que Juan Robreño sea quien permite la ilación de la problemática desplegada en el texto, y que sea él quien otorga una cohesión —un sentido— a la diversidad del conglomerado social (el país) que atraviesa en su transcurso de héroe mítico.

Juan Robreño es una representación de la nación mexicana, porque su carácter de héroe mítico y fundador, así como el sentido y la coherencia que él impone a la diversidad descrita, dibujan en cierto modo la teleología deseada por el autor para su patria y su pueblo: el triunfo del mestizaje (de origen noble, mítico) y de

---

<sup>6</sup> Al respecto, ver el artículo de Margo Glantz “Huérfanos y bandidos: *Los bandidos de Río Frío*”, en Glantz *et al.*, 1994.

las instituciones republicanas sobre los vicios nacionales, representados por el personaje de Relumbrón (como la ilegitimidad, entre otros).

#### 4. *La tensión cronotópica*

Ya he señalado el hecho de que la crítica concede a *LBRF* un valor sociológico y antropológico, en cuanto retrato “fiel” de la realidad mexicana de la época. Efectivamente, la lectura de esta novela nos hace ver que la descripción de los diferentes mundos sociales que ahí participan sobrepasa de lejos la reificación del folklore, y que éstos se manifiestan como una realidad relativamente autónoma y viva, a pesar de la existencia de personajes altamente maniqueos, como los “joseses”, el conde del Sáuz, o portadores de las ideas del autor —y por lo tanto de tendencia monológica— como Juan Robreño.

Ahora bien, para lograr una mejor comprensión de la “fidelidad” de dicho retrato, habría que analizar diversos elementos textuales. Lo que significa volver sobre ciertos rasgos característicos del texto, retomados continuamente por la crítica, como por ejemplo su pertenencia a determinada “familia” textual. Este parentesco ha sido señalado en múltiples ocasiones por autores de diferentes épocas y tendencias, entre los cuales podríamos señalar a Federico Gamboa, Mariano Azuela, José Luis Martínez o Carlos Monsiváis. Así, según estos escritores, *LBRF* se inscribe en la misma línea que *El Periquillo sarniento* de Joaquín Fernández de Lizardi y *Astucia* de Luis G. Inclán. Veamos lo que dice F. Gamboa:

[*LBRF*] es obra mexicana por sus cuatro costados, sí obedece a plan preconcebido, luce unidad de acción y orientación recta, acrece, con sabiduría y arte, el léxico nuestro, incalculable es el número de mexicanismos que se registran en sus muchas páginas. Deja harto atrás el *Periquillo*, en todo y por todo, y a *Astucia* (1988: 29).

Más allá del hecho de que esta cita hace manifiesta la existencia de la discusión —ya mencionada— sobre la unidad de acción (aún cuando este autor la retoma para refutarla), me propongo mostrar

cómo Gamboa agrupa las tres novelas bajo un mismo horizonte literario.<sup>7</sup> Según esta perspectiva crítica, lo que estos textos comparten es el otorgar entre sus páginas una importancia fundamental al lenguaje “popular”. No obstante, lo anterior ha sido señalado principalmente a nivel del léxico (cuando se hace referencia a los “mexicanismos”), pero no a nivel de la sintaxis y de la estructura profunda del texto. En ese sentido encontramos más bien comentarios como éste:

Falta en esta larga historia proporción y medida; adviértese en ella la completa despreocupación de estilo que caracterizaba al novelista. Pero hay riqueza de tipos, muchos de ellos auténticos, copiados del natural; observación directa del medio; fidelidad, a menudo, en el traslado del habla popular; intenso color local en algunas descripciones (González Peña, 1928: 433).

Concretamente:

Como novela [LBRF] —igual que sus congéneres [*Astucia, El Periquillo*]— vale bien poco y su valor se reduce a lo meramente documental. Las felices descripciones de una época de la vida nacional y de ciertos tipos sí tienen vital importancia para cuantos tengan amor o simplemente curiosidad por nuestro pasado [...] Manuel Payno, todo sencillez y lealtad no fue uno de esos genios caseros nuestros que toman aire de escribir para la eternidad [...] Y es lo que [tiene] de vital y verdadero lo que exclusivamente le da perdurabilidad (Azuela, 1947: 77-78).

Existe pues una separación entre el lenguaje popular trasladado a la literatura y el lenguaje propiamente literario, del cual participa el estilo del autor. Lo cual da cuenta de un criterio sociolingüístico, según el cual debe haber una distinción entre el emplazamiento lingüístico del autor y el de sus creaturas. El lenguaje popular y local no es el mismo que el de la literatura; ésta debe

---

<sup>7</sup> Al respecto, resulta interesante observar que lo que más acerca esas tres novelas —entre otras cosas— es sobre todo una importante irrupción de la oralidad, del *tono*. Pero ese tema debe ser estudiado aparte.

capturarlo fielmente (representarlo) al mismo tiempo que se distingue de él. La palabra popular debe ser enmarcada, situada, por ese discurso literario que sería el del autor. Se trata entonces de un emplazamiento del autor en relación con la palabra ajena, es decir, de una topología sociolingüística (una geografía de las jerarquías) del texto.<sup>8</sup>

Así, incluso cuando pienso que habría que tener mucho cuidado antes de hablar de “carnavalización” a propósito del estilo “conversacional” de Payno, es evidente que éste representa una relativa subversión de la estratificación discursiva que opone el estilo literario a la conversación, la palabra oral a la escritura.

Pero volvamos a lo que dice Azuela: “Manuel Payno, todo sencillez y lealtad no fue uno de esos genios caseros nuestros que toman aire para la eternidad [...] Y es lo que [tiene] de vital y verdadero lo que exclusivamente le da perdurabilidad”. El valor de *LBRF* depende, según este autor, del hecho de que esta novela no tiene pretensiones épicas, y que asume un tono menor, simple. Leamos lo que por su lado dice Monsiváis:

No hay en el libro astucias literarias de primer orden, ni creación de personajes que evadan el arquetipo, ni prosa deslumbrante. Hay en cambio eficacia narrativa, riqueza sociológica, abundancia de personajes y, en los lectores mexicanos que son casi todos sus lectores, la sensación —cultural, lingüística, política— de hallarse en un mundo a fin de cuentas conocido (Glantz, 1994: 252).

Estas dos citas, y en particular la de Monsiváis, señalan indirectamente la existencia de una tensión estructural en la novela, dentro de la cual debemos insertar la problemática relativa al estilo. De dicha tensión proviene justamente el hecho de que en el mismo texto encontremos elementos aparentemente contradictorios,

---

<sup>8</sup> Antonio Gómez-Moriana (1998) habla de la proximidad que existe entre cierto enfoque sociolingüístico y el espacio de interrogación abierto por la noción de cronotopo. En el citado artículo podemos ver ya un avance de lo que puede representar para el análisis textual la implementación de ciertos conceptos sociolingüísticos en combinación con el cronotopo, a propósito de algunos textos del Siglo de Oro español.

como personajes arquetípicos o simplemente maniqueos, al mismo tiempo que una “riqueza sociológica”; o un estilo simple (“no deslumbrante”), a pesar de la “eficacia narrativa” de la que goza la novela. Ya que, en efecto, como hemos visto, el personaje de Juan Robreño es un arquetipo mítico cuya presencia en el texto responde a las necesidades monológicas de la idea del autor sobre México, y que aún cuando los haya que escapen a esa determinación, la mayoría de los personajes están contruidos de acuerdo con una estructura maniquea, que responde al horizonte de valores del autor o a la “corrección moral de los lectores”.

Ahora bien, ¿cuál es el papel que desempeña dentro de esta variedad de elementos la “falta de unidad de acción”? En mi opinión, la respuesta yace en el seno mismo de la mencionada contradicción, y por su parte, la clave de ésta es la estructura que las condiciones de su producción y distribución imponen al texto en tanto que folletín.

Los mejores indicios que tenemos sobre el alcance de esa estructura en relación al cronotopo del autor corresponden al fragmento “cosas de otros tiempos”, así como al “prólogo del autor”, puesto que ahí aparecen ya tanto las observaciones sobre el estilo conversacional como las consideraciones del autor sobre sus lectores.

Encontramos así, al principio de la novela, un fragmento en el que vemos que el programa del texto mismo toma en cuenta la figura del lector:

Este ensayo de novela naturalista, que no pasará de los límites de la decencia, de la moral y de las conveniencias sociales, y que sin temor podrá ser leída aun por las personas más comedidas y timoratas, dará a conocer cómo, sin apercibirse de ello, dominan años y años a una sociedad costumbres y prácticas nocivas, y con cuánto trabajo se va saliendo de esa especie de barbarie que todos toleran y a la que se acostumbran los mismos individuos a quienes daña. La civilización [...] es una especie de luz difícil de penetrar y de alumbrar bien los ojos que parecen tapados, por siglos enteros, con una venda negra y espesa. No es éste un discurso sobre los progresos de la civilización en Europa y América, que si tal fuese, podrían marcarse los puntos negros que todavía manchan a las naciones que se tienen hoy por más cultas y adelantadas. Es sólo una especie de salvedad o advertencia al lector, para que no encuentre demasiado duras y amar-

gas algunas de las observaciones y críticas que hallará en el curso del libro, procurando mezclarlas con lo ameno y novelesco para no fastidiar al lector, al que dedicamos estas cuatro líneas y al que tenemos positivo empeño en agradecer (Payno: XVI).

Payno niega que su novela sea una reflexión acerca de la condición de la civilización en América y Europa; sin embargo, nos da un avance de lo que será el desarrollo cronotópico de su texto, pues lo sitúa dentro de la dialéctica civilización-barbarie —siendo la primera un proceso teleológico que pertenece al orden de la larga duración (siglos enteros)—, y establece una comparación implícita entre los países europeos y los de América, en la que señala que aún las naciones que “se tienen por más cultas y adelantadas” tienen (“todavía”) debilidades o “puntos negros” al respecto. A partir de lo anterior, sumado a la naturaleza de la perspectiva de la memoria, podemos decir que los ejes cronotópicos alrededor de los cuales se construye la novela se encuentran anclados en la cronotopía de la metrópolis simbólica, es decir Europa.

Ahora es posible percibir más claramente las razones de la encarnación de la idea del autor en el personaje del niño expósito. No obstante, la presencia del lector ya influye sobre la novela: ni el carácter de los personajes ni la acción transgredirán el orden simbólico de un público presentado como “conservador”, y el propósito del autor deberá adaptarse a las constricciones de la recepción. Podemos entonces pensar que el personaje arquetípico y los personajes maniqueos no forman parte del mismo horizonte de producción textual; e incluso es posible que en ciertos casos sea justamente lo contrario, y que haya una tensión entre las necesidades de los personajes maniqueos, y aquellos que sirven a la reflexión del autor (como es el caso del arquetipo).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Al hablar de los que considero personajes “maniqueos”, me refiero a aquellos que corresponden a un estereotipo, y que básicamente sirven para poblar el texto de anécdotas laterales, cuyo carácter, si bien con una incidencia en el tramado de la historia, se revela simplemente instrumental, como un soporte narrativo prácticamente prescindible. Ejemplos de lo anterior pueden ser algunos bandidos “valentones” o el oportunista Crisanto Bedolla. Pero evidentemente la oposición entre los tipos de personaje tendría que ser estudiada en detalle.

Asimismo, existe una oposición evidente entre la voluntad didáctica y reflexiva del autor, y la necesidad de divertir al público (“procurando mezclarlas con lo ameno y novelesco para no aburrir al lector”). Es claro pues que el texto de Payno reproduce, al menos parcialmente, el esquema del folletín clásico, en cuanto que “se aplicará a caracteres prefabricados, tanto más aceptables y apreciados cuanto que son conocidos, y en todo caso vírgenes de toda penetración psicológica” (Eco, 1993: 19). Pero me parece esencial seguir la huella de la confrontación entre el propósito del autor y las constricciones del público, pues en mi opinión ella explica la problemática profunda de este texto.

Veamos ahora otros indicios acerca de la participación de la figura del lector en la conformación del texto. Ya habíamos leído el pasaje que aparece en el capítulo “cosas de otros tiempos”, en donde constatamos la irrupción de la figura del lector dentro del horizonte del sujeto-autor y su tópica romántica:

¡Qué espanto tan terrible cuando he visto entrar y sentarse en mi pacífico y dichoso hogar a la negra melancolía y a la punzante amargura! La novela se interrumpió; los lectores se enfadaron (Payno: 736).

El hecho de que la continuación de la novela sea el resultado de la exigencia de los lectores permite ver una vez más la contradicción que existe entre la autonomía del propósito artístico del autor y las constricciones de la recepción. Ahora bien, sabemos que esta incidencia del público desemboca en una proliferación narrativa, así como en una estructura particular que justifica el calificativo de “novela centrífuga”, que le atribuye Jean Louis Bory (cf. Eco, 1970). Estamos entonces a punto de poder explicar la falta de unidad de acción: el propósito del autor, inseparable de una cronotopía centrada en el sujeto y su perspectiva de visión-memoria, debe “luchar” contra los efectos centrífugos del mercado; así, la coherencia de la idea, su teleología, se fragmenta frente a la proliferación narrativa (de lugares, nombres, personajes, etc.), y el personaje del niño expósito desaparece prácticamente en la segunda parte de la novela, cediendo el lugar a otro personaje-guía (portador de contravalores) que tendrá por finalidad tomar el relevo y

salvar así la idea de la nada a la cual la sobreabundancia narrativa puede llevarla.

Esta dialéctica entre la autonomía del autor-sujeto afecta a la integridad de la cronotopía de la perspectiva de la memoria (de la que el niño expósito participa), puesto que fuerza la apertura de un universo que en principio debe estar cerrado para que el autor y su extraposición total puedan abarcarlo: la estructura del folletín mina la totalidad del mundo narrado, pues lo abre hacia un horizonte siempre inacabado. Así, se puede decir que *LBRF* fue objeto de la misma dinámica que hace que “ya no es Sue quien escribe *Los Misterios de París*; es la novela la que se escribe a sí misma, en colaboración con los lectores” (Eco, 1993: 41).

### 5. *El cronotopo cero*

Existe otro ejemplo de la participación del lector en el texto que resulta muy elocuente. La última parte del mismo, es decir la que sucede al fragmento citado en relación con la perspectiva de la memoria, corresponde a una carta redactada por “un amigo”, en la cual éste hace a Payno un comentario sobre los defectos de su estilo (aún cuando es elogioso a propósito de su novela), proponiendo enseguida un final para la historia de cada personaje:<sup>10</sup>

Todo en ti se reduce a plática, y lo mismo es un discurso en el congreso, que una novela, o que una charla insustancial en un café. No te ofendas por esto, pero es la verdad, y de poco te ha servido leer a los clásicos franceses, a los clásicos italianos, a los clásicos españoles, y a los clásicos de todo el mundo. Tú has quedado el mismo, sin aprehender nada y sin corregirte en tus defectos [...] (738).

El hecho de que Payno haya incorporado esta carta en el cuerpo de la novela es interesante, puesto que una vez más da cuenta

---

<sup>10</sup> Hay elementos para pensar que este amigo es Vicente Riva Palacio; en particular, las coincidencias entre lo que dice el “amigo” en la carta, y el retrato que aquél hiciera de Payno en su libro *Los cerros* (1996).

de una participación del lector —del Otro, o mejor, de los otros— en la conclusión de la historia y de los personajes. Ello implica un desplazamiento del autor-sujeto —un trastocamiento de su cronotopía— en lo concerniente a su rol creador. La novela es *concluida* por otro que goza de un emplazamiento externo, probablemente del otro lado del océano (en México), es decir en el extremo opuesto de la perspectiva cronotópica del autor.

Ahora bien, aunque se encuentre del otro lado, el emplazamiento del otro gira en torno a las mismas líneas cronotópicas que el del autor; pero, mientras la escritura de éste se proyecta como una reflexión sobre la identidad de México (reflexión que encuentra su fundamento cronotópico en su relación con Europa, pues como hemos visto Payno plantea las cosas en términos de advenimiento de la civilización, y escribe *en* Europa), el otro relaciona dicho proyecto con el horizonte de la escritura europea, pero sólo para excluirlo del mismo: “de nada te ha servido leer a los clásicos franceses, a los clásicos italianos, a los clásicos españoles, y a los clásicos de todo el mundo...” Podemos entonces pensar que la voz del otro se opone al proyecto de escritura del sujeto-autor.

Pero a todo esto hay que agregar el hecho de que el comentario del amigo representa la primera aparición de la problemática del estilo conversacional en relación con este texto. Desde ese ángulo, ya lo hemos visto, lo que sucede con el texto de Payno es que el lenguaje literario está “contaminado” por la conversación: el cuerpo de la escritura es atravesado por una especie de oralidad.

Hay que hacer notar que la entrada de la voz del otro en el texto, su participación más directa y dialógica —que es la que *concluye* la novela—, indica el fracaso del proyecto escritural del sujeto-autor. Este pierde el control de su texto, puesto que la novela está marcada desde un principio por la dialéctica que le impone el peso de la recepción, del público; así, la cronotopía que se deriva de este proyecto es inconsistente, “carece de unidad de acción”.

Lo que resulta del quebrantamiento de esa estructura monológica es entonces una cronotopía dispersa: un ensamblaje de mundos en apariencia yuxtapuestos, pero que por lo tanto gozan de una independencia inédita; más allá de las necesidades propias de la consecución lógica de la historia, entre las ruinas de ese edificio brotan nuevos personajes: la ciudad, el mercado, el basurero, el

santuario, los canales, el volcán, los caminos, la pulquería, etc. Es cierto que hay varios ejemplos del hecho de que esos personajes no escapan a la finalidad de “portar ideas” y de ser la sede de un universo axiológico muy preciso; sin embargo, tales entidades despersonalizadas, producto de la proliferación narrativa, destruyen la unidad monológica del texto, y abren la puerta a una cronotopía *otra*, cuya dirección no es la misma que la del proyecto del sujeto-autor.

Pero el hablar de entidades despersonalizadas no quiere decir que éstas carezcan de voz. Simplemente, su voz no es la de un individuo, de una persona, sino más bien un murmullo, un rumor que se extiende, se esparce tanto sobre la “plaza del Volador” como en el “salón” de Relumbrón. Un tono menor, matizado por la “palabra popular” de los mexicanismos, ciertamente, pero que concierne, más que al nivel léxico, a las fibras íntimas de la narración, convirtiéndose en el “estilo” mismo del texto; liberando así de la servidumbre del sentido monológico al conglomerado social que el texto narra, y haciendo de la escritura una “manera de hablar”.

Se trata pues de un *cronotopo cero* que se despliega por debajo de la cronotopía organizada por la idea del autor-sujeto y su universo de valores, y que termina por tergiversar los emplazamientos originales del texto. Un cronotopo que se aproxima a lo que podríamos llamar “realismo”, en tanto que surge de una superabundancia compleja, permaneciendo más allá de la influencia objetivante del *sujeto*. Ahí, el lenguaje popular no está delimitado ni situado por el lenguaje literario, puesto que la jerarquización entre la palabra del autor y la palabra folklórica se ha debilitado; el estilo oralizado toma posesión del conjunto del texto, asfixiando los eventuales vestigios de “escritura elevada” que ahí existen (ese tipo de escritura ya no puede ser leído sino como una parodia o una impostura).

El mejor testimonio de que esa cronotopía resulta del desgarramiento dialéctico entre el proyecto del sujeto-autor y la demanda del público (del “otro” en general) es el hecho de que el autor acepte la participación directa de otra voz, que no solamente concluye la novela, sino que le otorga un estatuto escritural. Payno parece aceptar “la crítica”, o más bien reconocer que esa voz dice

algo verdadero: que ha fracasado como sujeto-autor omnisciente, pero no en cuanto sujeto social que da cabida a las voces de los mundos sociales que él conoce, y a los cuales pertenece de una u otra forma. Veamos lo que dice esa voz otra:

En otros personajes, designados con nombres diversos, *inventados al correr la pluma*, he creído reconocer a individuos de carne y hueso que han existido, y a quienes hemos *hablado* y dado la mano, como por ejemplo, a Cecilia. Los dos hemos comido sabrosas frutas durante largas temporadas en el puesto de Cecilia en la Plaza del Volador (Payno: 738; subrayado mío).

Cecilia y su entorno no son más que un ejemplo de la aparición de ese tono menor, de esa palabra conversacional pero no folklórica. Lo importante es que el fondo de voces que constituye su mundo —lo mismo que el de la mayoría de los personajes—, en tanto que palabra, ha desplazado a la escritura.

Lo que hemos visto en relación al texto de Payno da cuenta de una eventual contribución de la novela “popular” a la fisión del sujeto monológico; y mejor aún, a la aparición de una forma de escritura que escapa a las preocupaciones de un sujeto que se constituye en cuanto tal a partir de una relación especular con Europa y sus formas de escritura. Sería pues necesario, como resultado de esta investigación, cuestionar nuestra concepción de las formas de interacción entre la cultura “popular”, “marginal”, etc., y las “bellas letras”, pues éstas últimas pueden sufrir modificaciones sustanciales en su estructura significante, gracias a la presión que ejercen otros sectores y productos de la cultura.

Podríamos agregar, a manera de conclusión, que la estructura del folletín representa una forma de repercusión del plano socio-económico sobre las formas literarias en cuanto tales. No obstante, creo que las particularidades de dicha relación deben ser explicadas de manera cuidadosa. En ese sentido, habría que cotejar nuestros resultados con lo que dice Bajtín con relación a las condiciones que hicieron posible el dialogismo en la obra de Dostoyevski:

La novela polifónica sólo puede realizarse en la época capitalista. Es más, el suelo más fértil para ella se encontraba en Rusia, donde

el capitalismo llegaba de una manera casi catastrófica y, en su proceso de avance, encontró una heterogeniedad aún intacta de mundos y grupos sociales que no habían debilitado, como en Occidente, su carácter individual y cerrado. [En Rusia], la esencia contradictoria de una vida de la sociedad en proceso de formación, que no cabía en el marco de una conciencia monológica, segura y contemplativa, tuvo que manifestarse con una brusquedad especial. Al mismo tiempo la individualidad de los mundos sacados de su equilibrio ideológico y una vez enfrentados, tuvo que aparecer como especialmente pleno y claro. Con esto se crearon las premisas objetivas de la multiplicidad de planos y voces de la novela polifónica. (Bajtín, 1998 36).

Lo anterior sería válido también para el contexto de nuestra novela, dado que fue escrita durante el régimen de Porfirio Díaz, que a su vez fue un momento de importancia fundamental para la implantación del capitalismo en México. Las condiciones son, por supuesto, distintas; sin embargo, hay más de un elemento que podríamos considerar similar dentro del proceso vivido en México en ese sentido. Pero la pertinencia de estas consideraciones sólo será verificada cuando lo que he esbozado en estas líneas en forma de hipótesis sea confirmado o refutado; es decir, en el momento en el que el Otro (tú, gracias a quien yo soy) decida establecer un diálogo al respecto, y concluir el horizonte que he intentado abrir aquí.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AZUELA, Mariano. *Cien años de novela mexicana*. México: Botas, 1947.
- BAJFIN, Mijal M. *Problemas de la poética de Dostoiévski*. México: FCE, Breviarios, 1988.
- *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. México: Alianza Universidad, 1988.
- [trad. francesa] *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris: Minuit, 1977.
- *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus / Alfaguara, 1989.
- *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
- BRUSHWOOD, John. *Mexico's in its Novel: a Nation's Search for Identity*. Austin: University of Texas Press, 1966.
- CROS, Edmond. *Genèse socio-idéologique des formes*. Montpellier: CERS, 1988.
- *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*. Montpellier: CERS, 1995.
- DUCLAS, Robert. *Les bandits de Río Frío: Politique et littérature au Mexique à travers l'œuvre de Manuel Payno*. México: IFAL, 1979.
- ECO, Umberto et al., *Socialismo y consolación*. Barcelona: Tusquets, 1970.
- [trad. francesa] *De superman au surhomme*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1993.
- GAMBOA, Federico. *La novela mexicana*. México: UNAM / Universidad de Colima, 1988.
- GARCÍA DE LA SIENRA, Rodrigo. *Apuntes sobre el cronotopo en Los bandidos de Río Frío, de Manuel Payno* (Tesis inédita para obtener el grado de Licenciado en Lengua y Literatura hispánicas). México: UNAM, 1999.
- GLANTZ, Margo et al., *Del fístel a la linterna*. México: UNAM, 1997.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio. "Triple dimensionalidad del cronotopo bajtiniano: diacronía, diatopía, diastratía". *Acta poética*, 18-19, 153-88. México: UNAM, 1987-98.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. *Historia de la literatura mexicana*. México: Porrúa, 1966.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio. *Historia de la literatura mexicana*. México: Botas, 1957.
- PAYNO, Manuel. *Los bandidos de Río Frío*. México: Porrúa, 1997.
- RANK, Otto. *Le mythe de la naissance du héros*. Paris: Payot, 1983.
- RIVA PALACIO, Vicente. *Los ceros*. México: Instituto Mora, 1996.