

La muerte en “Retorno de la noche” de Julio Cortázar

Rosa Nelly García Montero*

Recepción: 27 de abril de 2011

Aceptación: 21 de septiembre de 2011

* Instituto Tecnológico y Estudios Suoeriores de
Monterrey Campus Toluca, México.

Correo electrónico: unafloramarilla@gmail.com

Resumen. Se analiza la muerte en el contexto de lo fantástico latinoamericano. El análisis se plantea desde las propuestas metodológicas de Rosalba Campa, Jaime Alazraki, Víctor Bravo, Mery Erdal Jordan. Se revisan algunos elementos constituyentes del fenómeno fantástico, como un modo de ficción de representación de la realidad. Se concluye que el enigma de la muerte puede abordarse desde múltiples perspectivas que no son necesariamente excluyentes y que ayudan a su mejor comprensión.

Palabras clave: fantástico, cuento, muerte, Julio Cortázar, Latinoamérica.

Death in “Return of the Night” by Julio Cortázar

Abstract. The article analyzes death in the Latin American fantasy context. In the analysis, methodological proposals by Rosalba Campa, Jaime Alazraki, Víctor Bravo and Mery Erdal Jordan are stated; some constituting elements of the fantasy phenomenon are reviewed as a fictional mode of the representation of reality. It is concluded that the enigma of death can be approached from multiple perspectives, which are not necessarily excluding and help with a better understanding.

Key words: fantasy, short story, death, Julio Cortázar, Latin America.

Introducción

En el siglo XIX las propuestas de Tzvetan Todorov suscitaron para diversos estudiosos y creadores de la literatura un debate para teorizar sobre lo fantástico. En un lado se encuentran quienes apoyan la noción finita de las manifestaciones del género y en el otro quienes consideran que sus posibilidades aún no han sido agotadas. Por algún tiempo en Latinoamérica, la literatura de esta región consideró lo fantástico como una vertiente poco tratada o desestimada por lo que se creía dominaba en la literatura hispánica: el realismo; sin embargo con la exploración creativa de diversos autores se probó que si bien lo fantástico no llegó a ser el aspecto medular presente en las tendencias de la región, sí se conformó como una significativa y perdurable dirección de la creación literaria.

Partiendo de la premisa que percibe a este fenómeno o género como una puerta hacia nuevas perspectivas y posibilidades en el universo narrativo, la autora de esta reflexión

pretende introducir al lector a un panorama general de los resultados del análisis narratológico empleado en “Retorno de la noche” de Julio Cortázar. Es imperante mencionar que en el presente sólo se aborda un panorama general del análisis realizado a los hechos de una narración, y que éste forma parte de un trabajo de investigación cuyo espectro total es de tres cuentos.

En la actualidad, las diversas líneas de investigación de este género han canalizado tenazmente sus voluntades para definir y conceptualizar con mayor precisión la categoría “fantástico”; tratando de acotar los rasgos estructurales que caracterizan las narraciones, o bien identificar cuáles son los elementos temáticos que dan un carácter singular a los textos, que presentan un orden diferente entre la estética clásica y la contemporánea de este género, debido a que en la última algunos creadores a través de la experiencia llevaron acabo un “teorizar” compuesto de planteamientos concretados en la práctica.

La referencia de esta reflexión es el cuento “Retorno de la noche”, de Julio Cortázar. La hipótesis inicial sugiere que el texto está construido de algo más que palabras y que si bien el fenómeno fantástico es una manifestación del lenguaje, la trasgresión permite esbozar la posibilidad de éste como un fenómeno real. Entonces lo fantástico, se considera como un modo ficcional de representación de la realidad.

En el caso de la narración analizada, los acontecimientos ficcionales abordan una forma de experimentar la muerte: la muerte consciente. Para demostrar que mi hipótesis puede probarse emprendí un recorrido teórico que me llevó a transitar por los territorios de la ficción, específicamente por los estudios realizados sobre la literatura fantástica.

El planteamiento teórico que guía este análisis se fundamenta principalmente en la propuesta de Rosalba Campra en *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (2008). La autora desarrolló un modelo narrativo de carácter operativo, el cual está situado en el nivel semántico de las narraciones. El sistema se adecua a mi reflexión porque propone entender lo fantástico más allá de la definición del género y sugiere verlo “sobre todo como una actitud [...] de representación de la realidad” (Campra, 2008: 195). Y posibilita concebir la muerte como una experiencia singular que define la vida de los seres humanos.

1. Lo fantástico como género

La categoría de género es la forma que tenemos para acercarnos al escenario en el que se encuentra, “un mundo que recorreremos al mismo tiempo que recorreremos las palabras. Y por eso las palabras de lo fantástico nos conciernen, más allá de los placeres de la curiosidad, del escepticismo y del miedo” (Campra, 2008: 197).

Las leyes del género son el marco de referencia para prestar atención a las palabras que conforman el texto y así reconstruir, como ejercicio de exégesis, el mundo creado por el autor, en este caso, un mundo en el que la muerte juega un rol determinante, y a través de esta experiencia sensorial le permite a un joven descubrirse como entidad individual, tal es el caso de “Retorno de la noche”.

En términos generales son tres las vertientes del género fantástico: el relato fantástico de vertiente realista, el relato fantástico romántico y el relato fantástico moderno. El denominador común entre las dos primeras es considerar lo fantástico como un fenómeno de percepción, por eso los temas abordados por ambas son similares aunque la disposición de los elementos del fenómeno sean rotundamente diferentes.

Mery Erdal Jordan señala que el relato fantástico de corte romántico “es configurado como manifestación inequívoca de la existencia de mundos que no pertenecen al dominio de lo empírico sensible, consistiendo la labor del escritor en adjudicar proyección simbólica a esos mundos por medio de la elaboración creativa de los componentes imaginarios” (Erdal, 1998: 91). En cambio la tendencia realista privilegia “la representación del fenómeno extraordinario como un mero desliz de la secuencia normal de los acontecimientos, la vacilación del narrador protagonista ante la naturaleza de los hechos y la posibilidad de una explicación racional que anule su carácter natural” (Erdal, 1998: 54).

Las características de esta etapa muestran una tendencia del género a la incertidumbre. Ésta sirve como medio para establecer ambigüedad, y se le considera como elemento definitivo; mientras que para lo romántico la falta de este elemento responde a la determinación de naturalizar lo sobrenatural, cuyo cometido recaerá en el *narrador*, al mismo tiempo que la *vacilación* revelará su condición de “procedimiento de desfamiliarización” (Erdal, 1998: 91); todo lo anterior aconteciendo en un entorno cotidiano. Entonces, tres elementos serán constantes en ambos periodos: *narrador*, *vacilación*, *entorno cotidiano*, mismos que más tarde se percibirán como rasgos esenciales de los relatos fantásticos.

La tendencia romántica es considerada como etapa de germinación del género, en tanto que la vertiente realista es la fase en la cual se consolidan los procedimientos y convencionalizaciones del género. Aunque a simple vista ambas poseen características comunes, también existen rasgos que permiten establecer diferencias, por ejemplo, los relatos de la vertiente romántica existen en proximidad con los relatos maravillosos; se distinguen de lo fantástico realista por su hibridez temática; la principal función del narrador es la de despertar confianza en el lector, esforzándose por demostrar que lo extraordinario puede tener una explicación racional. En cambio, en la tendencia realista destacan los “narradores de cuya capacidad de entregarnos un recuento objetivo de los acontecimientos cabría dudar, y con ellos transfieren manifestamente la vacilación al plano del lector” (Erdal, 1998: 107).

Estas dos fases son indispensables para comprender la naturaleza y configuración del género. Pero, hay un tercer momento que no puede ser pasado por alto, llamado “fantástico moderno” (Erdal, 1998: 109). El relato de esta etapa implica una ruptura con la realidad al mantener

[...] implícita una noción normativa, cotidiana, de realidad, ante la cual el mundo configurado es percibido como extraño

y siniestro” (Erdal, 1998: 58). Además de que, aunque se ha pensado que esta vertiente tiene como intención abolir la referencia extra-textual, más bien éste será el pilar que marcará el límite cuya trasgresión definirá lo fantástico, es decir, “crear nuevos sistemas referenciales” o “mundos alternativos” que, al ser homologados a la “realidad”, cuestionan la vigencia de esta noción (Erdal, 1998: 60).

Un recuento sobre las consideraciones de género no estaría completo si dejara a un lado la noción que tiene presente la conceptualización de lo fantástico moderno como incapaz de cubrir el espectro de relatos creados después del siglo XIX, esa concepción, también llamada *neo-fantástico*, postulada por Jaime Alazraki, afirma que los relatos neo-fantásticos prescinden “[...] del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento[...]

(Alazraki, 1983: 28). Los acontecimientos narrados en “Retorno de la noche” tienen tendencia a producir miedo, o perturbación en el ánimo. Gabriel, a veces personaje y otras narrador, no enfrenta con temor la realidad de la muerte, quizá incluso manifiesta una cierta curiosidad por desentramar las nuevas posibilidades que le permiten experimentar sensorialmente y luego racionalmente, la muerte-consciente.

Un rasgo definitivo en lo neofantástico, es la “tendencia a la ambigüedad, a la indeterminación” (Alazraki, 1983: 30), que permite no sólo al escritor, sino también al lector, transitar por los caminos de una nueva postulación de la realidad. Es por eso, que se considera que el fenómeno fantástico ha dejado de recurrir a los seres extraordinarios, como sucedía en la estética clásica, para concentrar su atención en un solo objeto fantástico: el ser humano.

En el relato “Retorno de la noche” hay un predominio de la percepción sensorial que lucha contra la razón para encontrar el sentido de lo que le acontece a este individuo ficcional; el lector no tendrá a lo largo del relato la mínima certeza acerca de si lo que vivió Gabriel es un sueño o en realidad experimentó su muerte. Este factor es denominado “indeterminación” desde la perspectiva de Alazraki, y es una característica fundamental de lo nuevo fantástico, y de lo fantástico moderno, para Erdal Jordan. La indeterminación está presente en el texto seleccionado. Julio Cortázar establece:

[...] la legitimidad de los sueños y de esos monstruos que habitan una tierra de nadie pero de alguien, un territorio invisible a la retina de la razón pero igualmente real. Los habitantes de ese territorio se presentan como irreales o fantásticos a nuestra

vigilia de los ojos abiertos, y, cuando el escritor los convierte en criaturas de lo neo-fantástico, tendemos a verlos a través de una lógica de la causalidad, de cuya órbita buscan escapar, a cuyas jerarquías se resisten (Alazraki, 1983: 88).

Tal vez eso sucede en “Retorno de la noche”, porque al no poder clasificar esta experiencia dentro de los umbrales de la vigilia ni del sueño, sino en la línea que los separa, indica que estamos en ese territorio invisible para la razón “convencional”.

2. Además de palabras, ¿qué más hay en el relato?

Después de plantear la hipótesis descubrí, con la ayuda del trabajo realizado por Campa, que si bien el fenómeno fantástico es una modalidad discursiva, es a su vez una actitud de forma y medida idónea para transmitir la vivencia de la muerte. Al interpretar las palabras con las que está construido el texto, y que conforman el nivel semántico de la narración, se puede desarmar el mundo configurado por el relato, realidad textual que especula sobre las posibilidades desconocidas para la razón y que intentan desentramar qué sensaciones o experiencias hay más allá de la muerte.

“Retorno de la noche” de Julio Cortázar está fechado en 1941; el texto forma parte de la colección de historias que integran *La otra orilla*, publicado en 1945. En la narración en primera persona, la voz que narra coincide con la edad que puede ser ubicada la juventud, etapa que comprende el intervalo de los 13 a los 26 años, en el texto se encuentran estos ejemplos: “Dulcemente, con mimos de hombre que se vuelve niño junto al gran lecho venerable” (Cortázar, 2003: 60); “[...] y mi rostro hubo tomado la fisonomía de un joven santo que ha gozado de su martirio. De un Sebastián contento de saetas” (Cortázar, 2003: 61); “[...] cómo me había arrullado en una infancia perdida” (Cortázar, 2003: 62); que nos ayudan a “verificar” que la vida de este personaje transcurre por la etapa en la que acaecen los procesos de construcción de la identidad.

Las acciones que integran el relato narran el proceso de reconocer la muerte propia; descubriremos que, evidentemente, no será una experiencia que el narrador trate de entender con la razón, sino que será a través de la experiencia sensorial la vía en la que este sujeto puede “verificar” la naturaleza de lo que siente. El adolescente se enfrenta a la muerte en lo que podría ser visto como un evento de alto impacto vivencial, porque al describir sus estados de ánimo “Pasé de la calma al estupor, brutalmente” (Cortázar, 2003: 60) indica que lo que acontece le perturba, no sólo los sentidos sino también la conciencia. Después de tratar

de entender lo que sucede, Gabriel tiene una preocupación: evitar el horror de que su abuela encuentre el cadáver al entrar en su habitación; para esto realiza ciertos arreglos para “mejorar” la apariencia de su cuerpo sin vida que yace en el lecho, tratando que quien lo vea no lo perciba como una “sorpresa macabra” (Cortázar, 2003: 60).

El protagonista se cuestiona: “¿Será esta primera noche el espejo de la eternidad?” (Cortázar, 2003: 61) y además reflexiona sobre temas como el *tiempo*, la *eternidad*, la forma en la que los hechos acaecen, o bien a cerca de ¿cuál será “ahora” (refiriéndome al ahora narrado) el estado de su conciencia?. En la narración el joven se ha desprendido de su cuerpo, que ahora yace en el lecho; después del hallazgo busca esperanza en el confort que le puede propiciar su abuela, incluso habla con ella, pero no tiene valor para contarle lo que él está experimentando. El consuelo que ha buscado en su abuela, sugiere que él mismo apela a que lo vivido sea objeto de una equivocación. La muerte del sujeto narrado, se percibe entonces como una experiencia que implica la pérdida del “yo”, sugiriendo una “trasgresión [...] (que) desbarata las coordenadas primordiales del individuo” (Campra, 2008: 34).



Ilustración: Jesús Daniel Estrada
Correo electrónico: daniel_hp1@hotmail.com

3. Posible solución a la muerte como enigma, la muerte consciente

Si situáramos la muerte como un enigma, que se puede descifrar a través de un modelo ficcional, una de las alternativas propuestas por esta narración sería la muerte consciente. En los otros dos cuentos analizados, la muerte se resuelve a través de la posibilidad de la reencarnación, “Una flor amarilla”; o de una farsa que involucra, mental y emocionalmente a todos los miembros de una familia, “La salud de los enfermos”, ambos de Julio Cortázar

En esta narración el personaje-narrador cree llegar a una verdad donde el sueño y sus dimensiones sin espacio y sin tiempo le han hecho confundir las fronteras entre la vigilia y el sueño, ocasionando así una “división absurda” (Cortázar, 2003: 63), es decir que se ha dividido su cuerpo muerto de su cuerpo vivo. Estas dos instancias, de forma independiente le han permitido experimentar, lo que podríamos considerar, una “muerte consciente”.

Un breve recuento de los semas que emplea el sujeto ficcional para describir la muerte, permite considerarla como una experiencia finita, ésta se asume como: “cosa inevitable, consumada”, “anulación total” (Cortázar, 2003: 60), “nada más simple. Muerto”, “esencial y primitivo: esquema de la muerte”, “Mi cadáver es, *no siendo ya nada*; mientras que yo alcanzo apenas el horror de mi no ser” (2003: 61); sin embargo determina su cuerpo muerto como espacio absoluto, mientras su cuerpo vivo es una “cárcel espesa de huesos y carne” (2003: 63) “tiempo vivo” (2003: 64). Este breve inventario le permite concluir que “la vida es tiempo” (2003: 64), por lo tanto estar vivo es: “[...] aquí estoy, tiempo vivo” (2003: 64).

El contraste de los semas empleados para describir la vida y la muerte permiten rastrear el alto impacto vivencial de la experiencia.

Después de una caminata, y otra vez con destino a su casa, el personaje-narrador se encuentra con el amanecer. Vuelve a su cuarto y se enfrenta a su cadáver, “frío como el mármol”, lo sacude; ahora le hace frente a su boca, a sus labios, a sus brazos “hasta que mis ojos dejaron de ver, ciegos, y el otro rostro se perdió en una niebla blanquecina, y solamente quedó una cortina temblorosa, y un jadeo, y un aniquilamiento” (Cortázar, 2003: 64).

Más tarde el canto de las aves lo trae de vuelta a la “realidad”; Gabriel regresa a sus sentidos aunque a pesar de estar en pleno uso de sus facultades se da cuenta de que hay pruebas de lo que aconteció: la posición de la puerta del espejo y su cabello peinado hacia atrás que lucía “como si alguien lo hubiese alisado durante la noche [...]” (Cortázar, 2003: 65).

4. El fenómeno fantástico en “Retorno de la noche”

La catalogación de lo fantástico, propuesta por Rosalba Campra es de carácter operativo y está conformada por dos clases de elementos que permiten “dar cuenta de la constelación de motivos que constituyen el nivel semántico del texto” (Campra, 2008: 33). Esta agrupación de los temas fantásticos está integrada por las categorías sustantivas y las categorías predicativas.

La situación enunciativa da cuenta del primer grupo de temas; la presencia del sujeto como el principal productor de la palabra será la forma a través de la cual se establezcan las categorías del *yo*, el *aquí*, el *ahora*, los cuales aportan información esencial para la enunciación. Al prestar atención a este primer conjunto de elementos permitirá ubicar el fenómeno fantástico que se manifestará a través de “la trasgresión, al mezclar o invertir los términos en oposición, desbarata las coordenadas primordiales del individuo en condiciones de enunciarse en cuanto tal, en su tiempo y espacio [...]” (Campra, 2008: 34).

Los elementos antes mencionados cumplen una función como categorías sustantivas, “en el sentido que de ellas [...] pueden predicarse las oposiciones” (Campra, 2008: 34) del grupo complementario: El *yo* se desdobra, o se desliza a otros soportes materiales, anulando la identidad personal; el tiempo pierde su direccionalidad irreversible, por lo que pasado, presente y futuro se desplazan, se reiteran, se incluyen los unos a los otros; el espacio se disloca, borrando o intensificando las distancias (Campra, 2008: 34).

Sin perder de vista la existencia de sus “elementos especulares (lo que no es *yo*, ni *aquí*, ni *ahora*), organizando así los ejes de oposición *yo/otro*; *aquí/allá*; *ahora/antes*” (Campra, 2008: 34). Campra considera que los cuentos de Julio Cortázar “ofrecen un terreno privilegiado para el rastreo de este tipo de trasgresión” (Campra, 2008: 35).

“Retorno de la noche” es parte de este territorio en el que podemos encontrar la presencia de un *yo* que se desdobra a través de un sueño. El *yo* no se manifiesta sino de forma implícita: “Aquella noche *yo* me dormí como siempre y tuve como siempre un sueño [...] Aquella noche *yo* soñé que me sentía muy mal” (Cortázar, 2003: 59). Este *yo* descubrió al *otro*: “Vi que yacía un poco de costado [...] Me acerqué a mi cadáver. Toqué una mano y me rechazó su frío” (2003: 60). Encontramos también estos opuestos: “*Yo* me acerqué a mi cadáver *otro*” (Campra, 2008: 35). Lo que nos sugiere que en el relato habrá una invasión, del *otro* en el *yo*, lo que Rosalba Campra ha considerado como “el terror de la pérdida del propio *yo* y de la situación deseable que ese *yo* implica (belleza, juventud, riqueza, afectos)” (Cortázar, 2003: 60).

En el relato, Gabriel se dará cuenta de que ha sucedido algo de lo que no puede escapar: “la realidad de la muerte” (Cortázar, 2003: 60). Muerte que implica la pérdida del *yo* y la invasión del *otro*: “Vi que yacía un poco de costado, que tenía un comienzo de rigidez en la cara, en los músculos del brazo, mi cabello derramado y brillante estaba húmedo de una agonía que yo había creído soñar, de desesperada agonía antes de la anulación total” (Cortázar, 2003: 60). La imagen que percibe de su *otro*, le llena de angustia y le permite corroborar el sufrimiento que ha padecido, además de los rasgos fisiológicos hasta ahora desconocidos: En la boca había un hilo de espuma y gotas de sangre se encendían en la almohada informe, torcida, casi debajo de la espalda. La nariz, repentinamente afilada, mostraba venas que yo había desconocido hasta ahora [...] Mis labios estaban apretados, malvadamente duros, y por entre los párpados entreabiertos me miraban mis ojos verde-azules, con un reproche fijo (Cortázar, 2003: 60).

Los ojos del “*otro*” lo observan y le perturban, ¿qué es lo que le “reprochan”, será acaso el estado carente de vida en el que yace ahora su cuerpo?

A diferencia de lo que sucede en “Lejana”, que se percibe como una usurpación, en “Retorno de la noche” se manifiesta la pérdida del *yo* en alguien “distinto”, el desdoblamiento de un vivo en un muerto. En el fraccionamiento de esta entidad se percibe una dosis de que lo sucedido es incomprensible para quien aparece como sujeto de la aventura:

Creí ver claro, me pareció que todo quedaba explicado. Pero no sabía qué era lo que veía claro y cómo podía explicarse todo [...] Que eso fuera posible, que yo estuviese ahí, a tres metros de mi cuerpo retraído en su muerte [...] (Cortázar, 2003: 60).

Para establecer el enfoque de la historia se puede partir de las estimaciones que nos ofrece Gabriel y que permiten ubicarlo como dentro de una “valoración negativa de la metamorfosis: eso es lo que da al héroe del relato fantástico el aura aciaga de la víctima” (Campra, 2008: 36). “Ni siquiera se afirmaba en mi atonía la absurda irrealidad de aquello. De pie frente al espejo que no devolvía mi imagen, seguí mirando lo que había a mi espalda” (Cortázar, 2003: 60). Lo que está a su espalda es su cuerpo muerto, y que en este clima de desventura él se esfuerza por comprender. Aunque emprende el camino hacia la verdad, lo único que encuentra son rastros de una separación: “Y acaeció así la división absurda, mi sorpresa de imagen onírica desgajada de su origen; y mi cuerpo, que hubo de pasar de la pequeña muerte del reposo a la muerte grande en que sonrío ahora” (2003: 63).

Las categorías sustantivas se complementan con las predicativas, ya que éstas tienen la función de actuar como cualidades que califican a las primeras; pueden estar incluidas en tres ejes fundamentales: *concreto/no concreto*; *animado/inanimado*; *humano/no humano*.

Un rasgo que destaca en el relato “Retorno de la noche” es el contraste que existe entre la vigilia y el sueño, por lo que la oposición permite insertarlo en el primer eje de los atributos de las categorías predicativas, el cual contiene la dualidad entre lo concreto/no concreto.

Gabriel está “seguro” que lo que está aconteciendo es un sueño, lo que indica que:

[...] no obstante el primer término aparezca como única realidad para el personaje, el relato no niega al segundo —el sueño, por ejemplo— su cualidad de real, de existente —en tanto que sueño:— lo que niega es la posibilidad de prolongarse materialmente en el mundo de la vigilia[...] Mientras el primer término de la oposición puede aparecer como el mundo dado, el orden de lo no concreto puede diversificarse en una serie de motivos: por ejemplo el recuerdo, la imaginación (como proyecciones mentales voluntarias); el sueño, la alucinación (como proyecciones mentales involuntarias)” (Campra, 2008: 41).

El sueño se torna en ensueño angustioso, es decir, en pesadilla: “[...] me incorporé en la oscuridad, temblando todavía bajo la pesadilla” (Cortázar, 2003: 59), “[...]con un deseo de mirarme la cara, de alejar de inmediato horror de la pesadilla” (2003: 59), “La pesadilla[...]” (2003: 60), “[...] que la noche y la pesadilla [...]” (2003: 60), “¿Qué tiene de irreal, de pesadilla, de[...]?” (2003: 61), “Quería [...] retornar de la pesadilla o incorporarme a ella hasta el fin” (2003: 62), “Qué pesadilla atroz[...]” (2003: 64). A pesar de no existir duda sobre cuál es el plano de la realidad concreta, el relato ofrece su formulación del arquetipo elaborado por Borges en el que se condensa la inversión sueño/vigilia:

Todo esto lo había dicho ya, de una manera más lacónica y más maravillosa, un místico chino del siglo V antes de nuestra era, Chuang- Tzú. Aquí no voy a resumir, voy a repetir sus palabras tal como las he leído en diversas traducciones occidentales. Dicen así, simplemente: Chuang- Tzú soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre (Borges, 1967: 10).

Sí, lo que le sucede a Gabriel es sin duda un sueño, un sueño de muerte, de una muerte consciente, o de un despertar a la Conciencia de la muerte:

Me incorporaba lentamente, gozando la sensación maravillosa que sigue al desenmascaramiento de un mal sueño. Entonces vi las manchas de sangre en la almohada y caí en la cuenta de que la puerta del espejo de mi armario estaba entornada, reflejando el ángulo del lecho. Y miré en él mi cabello, peinado cuidadosamente hacia atrás, como si alguien lo hubiese alisado durante la noche [...] (Cortázar, 2003: 65).

Hay en este relato una frontera entre la vigilia y el sueño que es traspasada y el mismo narrador nos hace conscientes de que “es inexplicable cómo la vigilia y el ensueño siguen entrelazados en los primeros momentos de un despertar, negándose a separar sus aguas” (Cortázar, 2003: 65).

El nexo entre lo real y lo imaginario también se ha conocido como “testimonio”; en el caso de Gabriel, la presencia de éste ante su cadáver se podría hacer acreedor para considerarlo dentro de lo que se ha denominado como *arquetipo de lo fantástico*; en “La flor de Coleridge”, por ejemplo, cuyo contenido se cree proviene de una nota de Coleridge elaborada a fines del siglo XVIII o a principios del XIX que versa así: “Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano[...] ¿entonces, qué?” (Borges, 2000: 163). La imagen que revela el espejo de un Gabriel a quien alguien le ha acicalado el cabello, prueba de su estadía en el mundo de los muertos.

Los lectores de cuentos fantásticos saben, porque forma parte del convenio que se asume al leer estas manifestaciones culturales, que la narración establecerá las condiciones necesarias para que se lleve a cabo una trasgresión y ésta tiene lugar en los planos antes mencionados.

La presentación de estos dos órdenes es el preámbulo de las circunstancias en las que se manifiesta como arduo distinguir los límites de la conciencia diurna y la conciencia del sueño.

Así, no es tanto la trasgresión en sí quien debe sujetarse a las leyes de la verosimilitud (el cuento mismo asegura que se trata de algo imposible) sino más bien las condiciones en que la trasgresión se lleva a cabo. Y es gracias a estos aspectos que lo fantástico se configura para el lector como una de las posibilidades de lo real (Campra, 2008: 69).

Las secuencias descriptivas contenidas en el texto dan verosimilitud al contenido propuesto por la narración. Ellas fingen remitir al universo extra-textual del lector, es decir, aportan una cierta dimensión, o bien un efecto de realidad; por medio de la sucesión de cualidades pode-

mos reconstruir cómo la tranquilidad del sueño se torna perturbadora:

Un horrible dolor en el pecho; y cuando respiraba, la cama se convertía en espadas y vidrios. Estaba cubierto de sudor frío, sentía ese espantoso temblor en las piernas que ya una vez, años atrás[...] Quise gritar, para que me oyeran. Tenía sed, miedo, fiebre; una fiebre de serpiente, viscosa y helada (Cortázar, 2003: 59).

5. Elementos para el relato fantástico: voz narrante, testigos, verosimilitud

La verosimilitud se establece mediante procedimientos que a través de descripciones posibilitan la ubicación del lector del estado o condición física de quien narra, son las que contribuyen a generar un panorama de verosimilitud extraliteraria, como sucede más tarde al describir el entorno espacial: “Anduve por la galería sembrada de manchas cenicientas cuadros, bibelots hasta asomarme a la gran cámara donde reposaba la abuela” (Cortázar, 2003: 62). Estos mecanismos o construcciones han sido explotados por los textos fantásticos, pues representan “una forma primaria de convalidación del universo en que la trasgresión se realiza” (Campra, 2008: 70).

Rosalba Campra emplea una categoría de análisis llamada “testigos” (Campra, 2008: 77). El sujeto ficcional nos narra su sueño de muerte, en primera instancia nos parecería una broma que alguien experimente la conciencia de su muerte, tal vez sólo presentimos una carencia de veracidad en lo que se narra, percepciones que afectarían la verosimilitud de la trasgresión de la vigilia en el sueño; pero, mediante la figura del testigo, los hechos narrados cobran dimensión de verdad. El testimonio ofrecido por este elemento borra la desconfianza ante lo narrado y así “la garantía de verdad se encarna en un testigo no implicado en la trasgresión fantástica” (Campra, 2008: 77).

La voz que narra es un elemento que se torna imprescindible para lo fantástico, porque en la medida en que reporte información, ésta será quien tenga la responsabilidad de establecer aquello que es válido porque “la totalidad de lo narrado, su credibilidad se convierte en condición preliminar de cualquier otro tipo de garantías: de la forma y naturaleza de esa voz puede depender la actitud del lector ante la materia fantástica del relato” (Campra, 2008: 81).

Un testigo, de acuerdo con Campra, será toda “forma de testimonio, totalmente interna a lo narrado, [...] prestan menos a la erosión o la sospecha” (Campra, 2008: 77) en “Retorno de la noche” este testimonio lo proporciona la

abuela. Ya que ella está encargada de la garantía de verdad, al no estar implicada en la trasgresión.

El sujeto ficcional va hasta el lecho de su abuela dispuesto a decirle lo que ha acontecido pero se da cuenta que intenta manifestarle una “abominable revelación” y se siente sin “[...] derecho a romper un sueño sagrado [...]” (Cortázar, 2003: 62). La abuela ha notado su presencia, la presencia de su *otro yo*, el que no yace muerto en la otra habitación; titubeante ante decir la verdad o mentir, opta por mentir; su abuela le interroga qué le sucede, qué lo ha levantado de la cama, pero él la evade. Ella se levanta y le roza con la mano la frente. Gabriel tiembla, porque este dulce gesto podría hacerla consciente de que no era él a quien acariciaba sin embargo ella no se da cuenta de su estado. Así se elimina la desconfianza ante lo narrado porque ofrece una “garantía de verdad (Campra, 2008: 77).

Las acciones y palabras de la abuela son para el lector una muestra de que lo imposible se ha verificado. La abuela actúa como testigo de la trasgresión, pero, sobre todo como elemento de la narración cuya labor ha sido erradicar la duda; esto no estuvo en la imaginación de Gabriel, ella también lo vivenció.

La forma y la naturaleza del relato que conforman “Retorno de la noche” de Julio Cortázar son detonantes de la confianza con la que el lector recibe la narración; si bien hay una nota a pie de página que apela a pensar que no se trata de acciones que han sido planeadas, nos queda claro que sucedieron y lo que conocemos es la versión posterior a los acontecimientos. La nota a pie de página dice:

Comprendo que este relato reclama un prelude adecuado, con el tono que los novelistas ingleses dan a sus novelas de misterio. Un acorde sombrío que se aloje en la médula; una luz cárdena. También hubiera sido necesario explicar con detalle lo de mi mal al corazón y cómo, cualquier noche de éstas, me voy a quedar de pronto con la última expresión aferrada a la cara, máscara. Pero yo he perdido la fe en las palabras y los exordios, y apenas me asomo al lenguaje para decir estas cosas (Cortázar, 2003: 59).

¿Por qué el narrador “comprende” cuáles son las exigencias de un relato cuyo motivo es la muerte? ¿Por qué le interesa cumplir con requisitos como una preparación adecuada o ajustarse al “tono” de las novelas de misterio? Parece que le interesa ejecutar por medio de la narración un efecto deseado ¿Será acaso, la duda? Sin embargo, la última oración resulta incongruente con los objetivos que fueron previamente planteados: “Yo he perdido la fe en las palabras y los exordios, y apenas me asomo al lenguaje para decir estas

cosas” (Cortázar, 2003: 59). El texto apela al compromiso de un escritor inglés, pero, aún el menos comprometido con su labor creativa, es un hábil trabajador y conocedor del idioma, materia prima que le proporcionará los elementos para alcanzar su cometido: contar. Sin embargo, el narrador ya no tiene fe en las palabras, no cree más en ellas; pero al mismo tiempo el autor de la narración conoce el lenguaje, sabe cuál es la forma y la medida adecuada para transmitir su vivencia con la muerte.

¿Qué resulta de la incongruencia que se hace manifiesta en la narración?, ¿para qué, hacer este preámbulo?; ¿cuál es la implicación de su confesión sobre la pérdida de fe en las palabras? Sin duda, hacer uso de estas herramientas genera recursos que crean un tono de ironía. La existencia de ésta en las líneas que conforman el exordio; el narrador-personaje del texto juega con la posibilidad de “cuestionar las evidencias” (Bravo, 1993: 3), pero no sólo para cuestionar la certeza de los acontecimientos narrados, sino también para ofrecerle al lector la oportunidad de reflexionar sobre la veracidad de los mismos y también de aquella posibilidad de que un ser humano esté consciente al experimentar su muerte. La nota al pie en el texto otorga un grado de inconsistencia a la narración, pero también la intención genera una sobrevaloración de la escritura y del escritor para ironizar la verosimilitud del relato.

El trabajo realizado por Erdal en la literatura fantástica ha buscado relacionar las modalidades de la ironía generadas por el lenguaje. Pero no lo concibe como un elemento aislado en la narración sino que “lo afecta como totalidad”. Es por eso que este guiño al lector creado por la nota a pie de página que acompaña al texto, no es prueba de la distancia entre el lenguaje cotidiano y el artístico, además es un “sutil connotador de la ambigüedad fantástica” (Erdal, 1998: 39).

Entre los procesos textuales de la ironía en el relato literario se encuentran “la paradoja y el absurdo, la parodia y la abyección, la indeterminación y el humor” (Bravo, 1993: 60). A través de la ironía se pone de manifiesto: “la negatividad, turbión irónico que rompe todas las presuposiciones, todas las homogeneidades, todos los sentidos, y la reconstrucción de un sentido” (Bravo, 1993: 70). Es decir, en el texto de Cortázar las líneas al final de la primera página revelan que el origen de la narración tiene más de un sentido y al mismo tiempo apelan al lector a volver a construir la forma de entender los hechos narrados.

Víctor Bravo propone considerar la obra de Cortázar, evidentemente incluido el texto que aquí nos ocupa, como parte de la estética del absurdo, narraciones que conforman una inagotable propuesta que indaga “en la perplejidad y lo insólito, que hacen de la cuentística de Cortázar una de las

propuestas latinoamericanas de grandes hallazgos en la indagación estética del absurdo” (Bravo, 1993: 70). Contrarios y opuestos a la razón es como se nos presentan los acontecimientos que narra Gabriel, sin embargo el juego entre la razón y lo absurdo se puede percibir “como simulacro a la vez festivo y escéptico, como derivación hacia las formas leves del humor” (Bravo, 1993: 92). Al insertarse en la estética del absurdo, las declaraciones del autor sutilmente sugieren un juego entre lo que Gabriel dice y lo que hace, porque declara haber perdido la fe en las palabras, pero es a través de ellas que expresa y manifiesta su experiencia.

Conforme transcurren los hechos, el tono en que se presentan se torna grotesco y escandaloso, imaginar a un joven que quiere procurar le cuidados a su propio cadáver es sin duda sórdido. Pero el texto nos demuestra que incluso lo grotesco puede inspirar admiración por el hecho de que Gabriel se enfrente a su cuerpo sin vida muestra a su vez firmeza de ánimo y valentía.

Los acontecimientos referidos en el texto provienen de la experiencia sensorial de Gabriel: “Toqué una mano y me rechazó su frío” (Cortázar, 2003: 60), “pero sentía sobre mí los latigazos de la locura y me aferraba al miedo como a un reparo” (2003: 60), “Tenía sed, miedo, fiebre” (2003: 59). Estas percepciones son propias de un relato fantástico en el que “todo lo que sucede puede referirse al campo de la experiencia sensorial, de la vivencia del sujeto, y todo lo que sucede es verdad, aunque se trate de verdades discrepantes. Esa discrepancia crea el espacio de la duda: “¿es verdad que ha aparecido el fantasma, que el tiempo ha sufrido una reversión, que el yo se ha desdoblado?” (Campra, 2008: 87). En el relato no hay fantasma o reversión del tiempo, pero sí un tipo de desdoblamiento: “Y acaeció así la división absurda, mi sorpresa de imagen onírica desgajada de su origen; mi cuerpo, que hubo de pasar de la pequeña muerte del reposo a la muerte grande en que sonrío ahora” (Cortázar, 2003: 63). Y en conjunto las experiencias sensoriales completan el círculo de la verdad, una verdad en la que hay lugar para la duda, ¿es cierto que Gabriel se descubre a sí mismo muerto?

El mismo narrador-personaje se inserta en la indeterminación de lo narrado después de que su abuela ha sentido su presencia y cuando él le ha mentado:

Es que no puedo dormir. La mentira se aplastó a mis pies mientras desandaba el camino. Frente al aposento tuve un instante de sorda esperanza. Todo aparecía claro, distinto. Me bastaría abrir la puerta para desvanecer los fantasmas. El lecho vacío, el espejo fiel [...] y una paz de sueño hasta la mañana [...] Pero ahí estaba yo, muerto, esperándome (Cortázar, 2003: 63).

A través de la duda el narrador podría estar contradiciendo lo que ha establecido como una realidad hasta ahora: la realidad de su muerte, pero al mismo tiempo afirma lo fantástico como realidad: “Y al sentirme lejos de mi cuerpo yacente me devolvió una falsa calma de resignado, me puso en la conciencia de la serenidad inútil que invitaba a meditar” (Cortázar, 2003: 63).

Los hechos narrados en “Retorno de la noche” se manifiestan mediante una narración personal, opuesto a una narración impersonal, aquella que no pertenece a ningún tipo de referente. “El concepto de narración personal simplemente categoriza la voz que transmite los acontecimientos como la de un yo, es decir, designa como fuente de la enunciación a un ser de naturaleza idéntica o análoga a la de los personajes y el destinatario” (Campora, 2008:91). Y aun cuando la narración personal es “pasible de error”, está “viciada de parcialidad”, no se le puede creer “sin reticencias” y por lo tanto se tendría que ubicar la experiencia de Gabriel como parte de una proyección mental causada por la fiebre o el insomnio.

6. ¿La posibilidad de la conciencia de la muerte?

Søren Kierkegaard reflexionó sobre las emociones y sentimientos que experimentan los individuos al enfrentarse a las elecciones que plantea la vida, y consideraba a la muerte como la escuela de la vida y cuya conciencia se inicia en la adolescencia. Siguiendo la lógica del pensador, ubicado con frecuencia como existencialista, lo que le sucede a Gabriel es a su vez el despertar de una capacidad humana, este sujeto adquiere una conciencia de la muerte pero de una forma vivencial.

¿Cuántos de nosotros hemos contemplado nuestro cadáver en un sueño? La respuesta es que rara vez sucede. Lo que acontece en la narración de Gabriel sin duda es la oportunidad que tiene este individuo de ver a un cadáver, y al mismo tiempo identificarse con él. Quizá cuando la enfermedad o la vejez nos alcanzan, imaginar la muerte propia en la vigilia es algo natural; Gabriel habla de un mal del corazón que lo aqueja y tal vez por eso sus pensamientos hayan considerado la muerte, pero lo notable de su experiencia es que el encuentro con su cadáver no es en un sueño nocturno. Cultural, moral y religiosamente se nos asignan inhibidores que no nos permiten ni si quiera imaginarnos cómo será nuestra muerte.

Regresando a los teóricos de lo fantástico Mery Erdal Jordan reconoce como fantásticos los “eventos que, careciendo de correlato en la esfera de lo real, poseen la amenazante cualidad de alterar la noción que poseemos de este concepto” (Erdal, 1998: 75). Los acontecimientos narrados en

“Retorno de la noche” escapan de existir en la esfera de lo real extra-textual no hay pruebas que permitan reconocer como posible un desprendimiento de la conciencia de un cadáver; y al mismo tiempo la reacción producida por el relato altera de forma considerable lo que en la realidad externa al texto consideramos como los límites y fronteras de la muerte.

Los sueños son, la mayor parte del tiempo, de carácter espontáneo, es decir, son producidos aparentemente sin causa, lo cual implica también que nuestra voluntad es ajena al contenido de ellos. En el “sueño” la vivencia de muerte que experimenta Gabriel se expresa en diversos planos, el terreno de la muerte, el de la vigilia, otro en el que el sujeto ficcional se relaciona con su cadáver, en el que el primero establece contacto con su abuela, y por último las acciones que corresponden a cuando el narrador-personaje huye de su casa. ¿Qué indica todo esto?, es muy probable que las capas de la experiencia de Gabriel coincidan con las capas que revisten la autoconciencia de un ser humano. Conciencia que percibe por primera vez la muerte y por tanto las reacciones de un individuo ante ésta.

La muerte es una inflexible condición de la existencia. Partiendo de la óptica de un sistema de pensamiento, el budista se ha ofrecido a través de los años, e incluso al mundo occidental, la primacía de la mente como una opción para abolir el sufrimiento, incluido el que conlleva la muerte. La muerte narrada en el texto se puede equiparar con algunos rasgos distintivos del perfil de la muerte en el budismo.

James Carse, en *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana* (1987), elaboró un estudio crítico de diez concepciones fundamentales sobre la muerte, entre ellas la budista. Carse destaca en su recuento sobre esta práctica la primacía de la mente que plantea una solución al problema de la muerte; ésta “supone que el impactante encuentro con la muerte puede traer una saludable revisión del entendimiento” (Carse, 1987: 181). Por tanto, “lo que la muerte revela, lo que el budista experimenta en un primer encuentro con el sufrimiento y la muerte, es que la vida y el mundo no son lo que nosotros pensábamos que eran. Son falsedades, invenciones, fabricaciones” (Carse, 1987: 173-174). Lo que sucede en la narración del sujeto ficcional Gabriel le permite descubrir la otra realidad, la que se esconde en los terrenos del sueño.

Para el budismo hay una dimensión más profunda de la conciencia, por tanto lo que acontece en los sueños puede servir para orientar al individuo en etapas posteriores de su vida. Considerando en conjunto el fenómeno que “vive” Gabriel podemos observar una conciencia artística, es decir, aquella que ha sido desarrollada y que puede realizar un

análisis introspectivo de la muerte. Lo peculiar de la experiencia narrada por el sujeto ficcional, es que quien posee el análisis introspectivo de la muerte no es un filósofo, o un religioso dedicado a la contemplación sino un joven, para el cual a partir de ahora la muerte será un ingrediente esencial de su existencia irrepetible. Este sueño narrado, es un sueño que contiene un tono reflexivo, porque al no haber una descripción inmediata, sino una posterior, lo contado adquiere otra dimensión al haber sido considerado nuevamente y es la conciencia reflexiva la que narra.

7. Conclusiones y análisis prospectivo

¿Incluye “Retorno de la noche” un fenómeno fantástico y por tanto estamos ante un texto fantástico? Mery Erdal Jordan considera que la propuesta de Rosalba Campra traslada la atención de lo que se ha pensado acerca de lo fantástico, es decir, estimarlo como un fenómeno de percepción a un fenómeno de escritura. Y eso ha sido demostrado en el desarrollo que ocupa a esta revisión; para Erdal, por ejemplo, este fenómeno tendría que llevarse una dimensión general, en el plano del lenguaje, de manera que “si el lenguaje es creación, puede intentar emular “la creación”, puede crear otra realidad” (Erdal, 1998: 31).

Considero que las propuestas de Erdal, Alazraki y Campra no son excluyentes, sino que en cierta medida amplían las coordenadas del concepto e iluminan los resquicios. Erdal estima que son las siguientes, las características de un fenómeno fantástico: intransitividad, síntesis, motivación, indecibilidad, productividad. La *intransitividad* tiene que ver con la falta de referente que posee un correlato en la realidad. Definitivamente para la experiencia narrada por el sujeto ficcional Gabriel no existe un referente extra-textual con el que se pueda comparar, al menos que el lector sea un budista o se dedique a la meditación y sea capaz de retraer la experiencia sensorial empírica, pero la mayoría de los individuos occidentales no somos expertos en este plano de conciencia. La *síntesis* se refiere a la capacidad del fenómeno fantástico para fusionar contrarios, es decir, existe una convergencia de paradigmas excluyentes, en el caso de “Retorno de la noche”, son la vigilia y el sueño, la vida y la muerte. La *motivación* relacionada con la eficacia del significante fantástico, el cual es transferencial, o bien que no trasciende el contexto que lo genera, por lo que no se puede extender el significado de la experiencia de Gabriel a la vida externa al texto. Yo disiento, porque si bien el fenómeno no se puede transferir al plano realidad extratextual, sí se puede aprender de lo experimentado, al menos podemos abrir nuestra percepción y entender

la realidad de la muerte. El cuarto rasgo *indecibilidad*, el fenómeno fantástico al expresar lo inexpressable amplía el caudal lexical, pero no el campo cognitivo.

Erdal considera que el campo semántico se expande pero no hay efecto proporcional con el plano del conocimiento. Disiento por segunda vez, ya que al menos lo vivido por Gabriel puede ser considerado un sueño de iniciación porque lo orientará posteriormente en su vida, nos permite entender que para él su conciencia ha estado receptiva a este contenido porque está listo para comprenderlo e incrementar su conciencia. No sabemos cómo Gabriel se enfrenta a cualquier muerte posterior a esta vivencia, pero sin duda, su actitud le ha permitido conocer cómo es la muerte, su muerte y especulando puedo sugerir que hay grandes probabilidades de que su talante ante ésta haya sido diferente. Finalmente, la *productividad* del fenómeno fantástico nos recuerda el alto grado connotativo de éste, lo que me lleva a pensar que esta revisión ha sido posible gracias a que el “trabajo de interpretación sea potenciado al infinito” (Erdal, 1998: 13) y así puedo ofrecerle a los lectores de este trabajo reflexionar sobre la muerte.

Hay un fenómeno fantástico, sí; pero quizá forzarlo a cumplir con todos los “requisitos” o “condiciones” de uno u otro teórico, implicaría reducir la labor del creador.

En la literatura latinoamericana la muerte es un tema sobresaliente; la ha considerado como elemento de creaciones en los géneros real maravilloso, realista o fantástico. La muerte está como elemento aunque no sea el objeto primordial de las narraciones; algunas veces sucede como motivo o bien sólo se alude a ella, como sucede en algunas narraciones fantásticas no ocurre en el texto, sino en la mente del lector. La muerte no es en sí un tema fantástico; así que la sola inclusión del tema o motivo no determinará el efecto del género. Pero, la muerte ha recibido una acogida especial por parte narrativa fantástica, debido a que al integrarla a lo cotidiano ofrece, a los lectores de este tipo de narraciones, una ventana que posibilite un efecto de purificación, liberación mental o catarsis.

Morir es una certeza humana. La muerte, generalmente, tiene un sentido trascendente para el género humano, es el acontecimiento que le permite aceptar la vulnerabilidad de su ser a pesar de todos los avances tecnológicos y científicos que ha logrado la raza humana. Para los diversos campos del conocimiento desconocer qué es la muerte, es decir, la imposibilidad de acceder radicalmente a este saber siempre deja espacio para las especulaciones metafísicas, científicas o literarias. Las múltiples representaciones construidas desde la literatura o desde alguna otra disciplina constituyen una oportunidad para dar algún sentido a la muerte.



Bibliografía

- Alazraki, J. (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neo-fantástico*. Gredos, Madrid.
- Borges, J. L. (1967). *La literatura fantástica*. Ediciones Culturales Olivetti, Buenos Aires.
- Borges, J. L. (2000). *Nueva antología personal*. Siglo XXI Editores, México.
- Bravo, V. (1993). *Ironía de la literatura*. Dirección de Cultura de la Universidad de Zulia, Maracaibo.
- Campa, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Renacimiento, Sevilla.
- Carse, P. J. (1987). *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Cortázar, J. (2003). *Cuentos completos I. XI* reimpresión, Alfaguara, Madrid.
- Erdal J. M. (1998). *La narrativa fantástica*. Iberoamericana, Madrid.

SANDRA TORRES TOVAR
FOTOGRAFÍA



SCOPUS



THOMSON REUTERS

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES, UAEM

CONVERGENCIA

Revista de Ciencias Sociales

ISSN 1405-1435

AÑO 18

NÚM. 57

SER. - DIC. 2011

PUBLICACIÓN CUARTANAL

La paradoja de la probabilidad de lo improbable y el pensamiento evolutivo de Niklas Luhmann
PABLO RAZETO BARRY y JAVIERA CIENFUEGOS

Redes migratorias versus demanda laboral: los elementos que moldean los procesos migratorios
SIMÓN PEDRO IZCARA PALACIOS

Política de Modernización de la Gestión Pública en Chile 1990-2006: evidencias a partir de un modelo de análisis
VERÓNICA FIGUEROA HUENCHO, MAURICIO OLAVARRÍA GAMBI y BERNARDO NAVARRIETE YÁÑEZ

Partidos políticos: vida interna y desarrollo electoral en el Estado de México (1993-2006)
MIGUEL ÁNGEL SÁNCHEZ RAMOS y MARÍA DEL PILAR SILVA RIVERA

Bertrand Russell: pacifismo político relativo
FRANCISCO A. LACA AROCENA

Niñez en riesgo, conceptualizaciones cotidianas y acciones políticas en la Argentina
MARÍA BELÉN NOCETTI

Bolívar, Juárez y Guevara: apuntes sobre socialización e identidad
PEDRO ANTONIO DA SILVA ABRANTES

Reflexiones sobre la territorialización de la política urbana y social
MIGUEL ÁNGEL VITE PÉREZ

Modelo epistemológico de la teoría tridimensional del derecho
MARTHA OLIVIA CANO NAVA

Publicación del Centro de Investigación y Estudios Avanzados en Ciencias Políticas y Administración Pública, de la Universidad Autónoma del Estado de México.

<http://convergencia.uaemex.mx> • www.redalyc.org
revistaconvergencia@yahoo.com.mx • Telfax (722) 215 0494