

PARALELISMOS ENTRE EL AJEDREZ Y LA NOVELA

LA VIDA QUE SE VA

DE VICENTE LEÑERO

Flor de María Serrano de Sundby



Masteroppgave i spansk litteratur

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk (ILOS),
Det humanistiske fakultet (HF), SPA4191 lektor- og
adjunktprogrammet

UNIVERSITETET I OSLO

Veileder: Juan Pellicer

15 de septiembre de 2010

AGRADECIMIENTOS:

Mis más sinceros agradecimientos a mi asesor de tesis, el doctor Juan Pellicer, por su ayuda y disposición, siempre incondicional, durante estos largos meses de trabajo y por su apoyo en los momentos difíciles.

Mi profundo agradecimiento a Ove y a Stephanie que me dieron todo el tiempo y el apoyo que necesitaba.

Agradezco a mis amigas Zarina y Lupita por sus comentarios y consejos y a Heidi por animarme a terminar lo que había comenzado.

A mi padre
A mi madre
A mi hermano y hermanas
A Ove y Stephanie

Índice

Resumen	5
Introducción	6
Planteamiento del problema.....	9
La novela <i>La vida que se va</i> y su recepción.....	9
Marco teórico	11
Disposición del trabajo	14
Capítulo 1. El autor y su contexto literario	15
1.1. Datos biográficos y publicaciones.....	15
1.2. Contexto histórico y literario	17
1.2.1. Posrevolución 1933-1949	18
1.2.2. Década de los 50.....	21
1.2.3. La década de los 60.....	22
1.2.4. El contexto socio-político a partir de 1970	23
1.3. La visión religiosa de Vicente Leñero	25
Capítulo 2. El ajedrez y su relación intertextual con la novela <i>La vida que se va</i>	27
2.1. Delimitación de la Intertextualidad	27
2.2. Definición de términos	28
2.3. Ajedrez y literatura	31
2.5. Literatura y ajedrez desde la perspectiva de Vicente Leñero	33
2.5.1. El aspecto ético del ajedrez	35
2.6. Definición de novela	36
Capítulo 3. El ajedrez como intertexto	38
3.1. Paralelismo entre los personajes de la novela y las piezas de ajedrez.....	39
Capítulo 4. Ajedrez y novela: paratextualidad y metatextualidad	46
4.1. La importancia de los paratextos.....	47
4.1.1. El título, un diálogo con el exterior	48
4.1.2. Los subtítulos o divisiones interiores, una estrategia ajedrecística	50
4.1.3. Los epígrafes de <i>La vida que se va</i> reflejan la diegésis (fenómeno dialéctico).....	54
4.1.4. El ajedrez como recurso de la metatextualidad (reflexión sobre la ficción)	57
Capítulo 5. Las múltiples posibilidades narrativas	62

5.1. Los múltiples movimientos del jugador de ajedrez y del autor de la novela	62
5.2. Posibilidades del narrador	65
5.3. Niveles narrativos	68
5.4. El tiempo ramificado.....	70
5.5. Los personajes duales	71
5.6. Los espacios delimitados como el de un tablero de ajedrez	72
5.7. La dualidad en la lengua como recurso narrativo	74
Conclusiones	79
Bibliografía	85

Resumen

En este estudio analizo cómo el autor mexicano Vicente Leñero escribe su novela *La vida que se va* estableciendo un paralelismo entre la creación de su novela y el juego de ajedrez. La novela cuenta la historia de una anciana ajedrecista que al final de su vida aprovecha su encuentro con un periodista para contarle las diferentes vidas que hubiera podido vivir si en vez de haber tomado una decisión hubiera optado por otra contraria.

Esencialmente, el estudio está dividido en dos partes: la primera define conceptos teóricos y la segunda establece la relación entre la novela y el ajedrez. Trato de demostrar que el ajedrez puede considerarse como un texto en la medida que es un sistema de signos y de reglas que permite formular y comprender un mensaje (al igual que la literatura, la música, la pintura o cualquier otra manifestación cultural). Habiendo establecido el ajedrez como un texto con el que Leñero dialoga, estudio la novela de este autor a la luz de la teoría de la intertextualidad. Para este análisis me apoyo, específicamente, en los conceptos de paratextualidad, intertextualidad y metatextualidad definidos por el narratólogo Gérard Genette.

Analizo cómo la novela *La vida que se va* tiene un diseño que se basa en tres aspectos fundamentales del juego de ajedrez: 1) las posibilidades infinitas de combinar, 2) la alteración del sistema por cada opción tomada y 3) la dualidad u oposición de contrarios.

Concluyo que, en efecto, la novela *La vida que se va* está estructurada en función de aspectos fundamentales del juego de ajedrez que Leñero, a través de su personaje principal, logra mostrar las limitaciones del ser humano que al elegir una opción descarta otras, pero al recrearlas en un relato, puede optar por todas. Así la novela, como el ajedrez, permite infinitas posibilidades de combinaciones.

Introducción

It's a great huge game of chess that's being played – all over the world – if this *is* the world at all, you know. Oh, what fun it is! How I *wish* I was one of them! I wouldn't mind being a Pawn, if only I might join – though of course I should *like* to be a Queen, best. (Carroll, 1996, p. 150)

Vicente Leñero¹, además de ser un escritor polifacético que ha cultivado casi todos los géneros literarios, es también un apasionado de los juegos, pero sobre todo del ajedrez. Los juegos han estado presentes, muchas veces, en su creación literaria. En 1985, por ejemplo, escribió la obra de teatro *¡Pelearán diez rounds!* No se trata de una obra sobre el boxeo, el ring de box le sirvió más bien de escenario para exponer una situación social en México. En 1996 dedica un libro a fracasos deportivos, porque, dice: "En la derrota es donde está la literatura. Los verdaderos protagonistas son 'Los perdedores'"². En 2005 junto con Gerardo de la Torre reúnen una serie de relatos de diversos autores en *Pisa y corre* sobre el beisbol.

Como se sabe todos los juegos representan una lucha, a veces a muerte. Un ejemplo perfecto de esto es la película de Ingmar Bergman *El séptimo sello* (1957) que ilustra la lucha a la que se enfrenta un caballero que acaba de regresar de las cruzadas en la Suecia del siglo XIV, contra La Muerte; el caballero la reta a una partida de ajedrez. Bergman utiliza un juego como metáfora de la lucha por la vida ante el inevitable acoso de la muerte.

Leñero es un ajedrecista y su pasión por este juego la ha transportado a varios textos,³ pero es con su novela *La vida que se va* (1999) donde el ajedrez, además de representar una lucha contra la muerte, tiene una relación de copresencia con la novela: los personajes principales son ajedrecistas, las partidas de ajedrez son tema y motivo en la

¹ En adelante Leñero

² Periodico La Hora (digital) del 4 de septiembre de 2008. Consultado el 20 de agosto de 2010 en <http://www.lahora.com.gt/notas.php?key=36203&fch=2008-09-04>

³ Algunos ejemplos de textos donde el ajedrez es tema central de sus textos de ficción son: "Arreola: lección de ajedrez" en *Cajón de sastre* (1981), "La apertura Topalov" y "Ajedrecistas" en *Gente Así* (2008), "Flashbacks" y "Pieza tocada" en *Sentimiento de culpa* (2005)

historia. El juego de ajedrez en esta novela, no es solamente tema principal, éste adquiere definitivamente su carácter intertextual con su presencia significativa en la organización de la narración, es decir, en la representación final de la historia. Para mí, que no soy ajedrecista, analizar la novela donde el ajedrez domina exigió una búsqueda de conocimientos sobre el juego y de su relación con la literatura.

El ajedrez es sin duda el juego más intelectual que existe - a decir de los conocedores- es un juego en el que se representa una confrontación entre opuestos y sus elementos simbolizan a los seres humanos; el tablero al mundo, al universo, a la vida. Los jugadores son el poder exterior que mueve las piezas. Cada jugada de uno de los jugadores determina las opciones del otro. Las posibilidades infinitas de combinar, la alteración del sistema por cada opción tomada y la dualidad u oposición de contrarios son sus características fundamentales. Estos tres principios básicos del ajedrez, como elementos estructurales de la novela *La vida que se va*, fundamentan el análisis de esta tesis.

La narración de la novela está compuesta de varias historias sobre una misma persona, protagonista y narradora a la vez. La historia inicial se va bifurcando y se van construyendo otras historias en las que, como en un laberinto, se entra y se sale de ellas. Son muchas las posibilidades que el escritor de esta novela tiene para crear una historia nueva, todo depende de las decisiones que paso a paso va haciendo que tomen sus protagonistas.

Leñero no sólo trata el tema del ajedrez como actividad o pasión de algunos de sus personajes, sino que le sirve como modelo para evidenciar las múltiples posibilidades de escribir una novela. *La vida que se va*, como el juego de ajedrez, es un universo con reglas claras y accesibles donde la movilidad de cada personaje está siempre condicionada a la voluntad del autor y cada movimiento o acción conlleva cambios en el sistema⁴ y, de esta manera, cada decisión que el autor toma al ir construyendo su texto va

⁴ Uso algunas veces el término sistema para establecer el paralelismo entre el juego del ajedrez y la novela. Es decir que tanto en el ajedrez como en la novela podemos hablar de una relación de elementos relacionados entre sí de acuerdo a reglas o principios. De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española un sistema es “1. m. Conjunto de reglas o principios sobre una materia racionalmente enlazados entre sí. 2. m. Conjunto de cosas que relacionadas entre sí ordenadamente contribuyen a determinado objeto”.[...] 4. m. Ling. Conjunto estructurado de unidades relacionadas entre sí que se definen por oposición; p. ej., la lengua o los distintos componentes de la descripción lingüística.”

decidiendo al mismo tiempo el resto del mismo: hay tantas posibilidades como jugadas en una partida de ajedrez.

Al igual que en el ajedrez, la novela refleja una realidad, pero no dentro de un tablero, sino dentro de un número limitado de páginas; no con figuras palpables, sino con personajes descritos con palabras. En el tablero de ajedrez se finge un combate, algo que no existe y que es, por lo tanto, una ficción. La novela es, en palabras de Mario Vargas Llosa (2006, p. 1307):

... una impostura – una realidad que no es y finge serlo- y que toda novela es una mentira que se hace pasar por verdad, una creación cuyo poder de persuasión depende exclusivamente del empleo eficaz, por parte del novelista, de unas técnicas de ilusionismo y de prestidigitación semejantes a las de los magos de los circos o teatros.

A través de un análisis intertextual presento, en esta tesis de maestría, cómo Leñero construyó su novela *La vida que se va* basándose en los principios y estrategias que usan los ajedrecistas para llevar a cabo partidas de ajedrez. De esta manera, los principios fundamentales del juego son los hilos que forman parte del entretejido de la obra.

La vida que se va nos permite penetrar en el universo del personaje principal, Norma, a la vez que en la representación ficticia de una partida de ajedrez donde el personaje es tanto pieza como jugador en un espacio donde confluyen múltiples posibilidades de decisiones.

Una de las cualidades del juego de ajedrez es que no es un juego de azar, sino un juego donde cada elemento tiene funciones definidas, las piezas de ajedrez llevan una fuerte carga simbólica, así Norma, el nombre del personaje principal de la novela, no puede adolecer de falta de significado. Norma es un nombre femenino utilizado en todos los países hispanohablantes; según el diccionario de la Real Academia Española la palabra norma significa “[r]egla que se debe seguir o a que se deben ajustar las conductas, tareas, actividades, etc.” Es, pues, evidente que Norma-personaje simboliza el juego como conjunto de reglas o normas.

Planteamiento del problema

Sin ser ajedrecista voy a demostrar que Leñero construye su novela *La vida que se va* estableciendo un paralelismo entre el juego de ajedrez y la creación de la obra. Tanto el ajedrez como la novela (como género) son dos universos que representan la vida. El jugador de ajedrez y el autor representan a su vez una fuerza creadora superior que mueve las piezas y a los personajes como Dios al ser humano; así nos lo presenta Jorge Luis Borges en su poema *Ajedrez*.⁵

¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonías?

Las hipótesis de mi trabajo son entonces:

- Tanto el ajedrez como la novela son universos con infinitas posibilidades de combinación
- Al igual que en el ajedrez se altera el sistema al mover una de sus piezas, el universo del relato se altera con cada decisión que el escritor toma al decidir cada movimiento de sus protagonistas
- Tanto el ajedrez como la novela reflejan la dualidad u oposición de contrarios

La novela *La vida que se va* y su recepción

Puesto que la originalidad de la novela de Leñero consiste en que está organizada como el juego de ajedrez. Mi investigación comenzó con la búsqueda de todo lo que se ha escrito alrededor de la novela *La vida que se va*, sobre la vida y obra del autor, y sobre la relación entre ajedrez y literatura. Sorprendentemente el ajedrez aparece en un sin número de obras de diferentes géneros y épocas. Sin embargo lo que se ha escrito sobre *La vida que se va* es, hasta la fecha, relativamente poco.

⁵ Consultado el 2 de julio de 2010 en <http://www.escribirte.com.ar/destacados/3/borges/textos/668/ajedrez.htm>

Según mis investigaciones,⁶ la novela se encuentra ya mencionada en libros de historia literaria de manera muy breve, como el de Raymond Leslie Williams *The Twentieth-Century Spanish American Novel* (p. 210):

Much of the recent fiction of Fuentes and Giardinelli exhibit some postmodern tendencies, and the same can be said of Vicente Leñero, María Luisa Mendoza and Gonzalo Celorio. Leñero's *La vida que se va* (1999) is a family story of personal relationships that present different explanations and truths with not finally authority

Existen dos reseñas publicitarias que acompañan las portadas del libro y dos reseñas completas, además de algunos artículos cortos para algunos periódicos. En la reseña publicitaria de la editorial *Alfaguara* (1999) se señala la semejanza del ajedrez con la vida y los posibles diferentes destinos. “Cada pequeña cosa, cada palabra pretérita, cada silencio, cada persona, pudieron propiciar un destino diferente.”

La editorial *Punto de Lectura* (1999) pone énfasis en la recuperación del pasado: “Para ella [Norma, la protagonista] la mejor forma de recuperar el pasado es inventarlo, mover las piezas de que está hecho, como si fuera un juego de ajedrez.”

Según Javier Munguía, reseñador de la novela *Todas mis vidas posibles*, en *Revista de Letras* (15.12.09), comenta que la novela de Rivas es heredera de la novela de Leñero y aprovecha la oportunidad para comentarla:

...la gran novela de Leñero (y no suficientemente valorada) *La vida que se va*, que cuenta las muchas vidas de Norma Andrade: mientras el grueso de las mujeres y los hombres nos vemos obligados a decidir por ciertas posibilidades y al mismo tiempo cancelar otras, Norma las elige todas. El libro se vuelve vertiginoso cuando se abren bifurcaciones dentro de otras bifurcaciones, y uno se ve obligado a seguir una buena cantidad de planos espaciales y temporales que consiguen la ubicuidad de la protagonista.

Es evidente que lo que más llama la atención de la novela de Leñero es el tema del libre albedrío, de la posibilidad de crear las diversas posibilidades de la vida a través de la novela y el ajedrez como el símil. Un enfoque diferente, pero de poco interés para mi tesis, es el de Gloria Prado (2003). Se trata de un artículo cuyo título es “La construcción de un pasado histórico: entre la ficción y la historia”. Toma como ejemplos *La vida que se va*, junto a la novela *Los años con Laura Díaz* (1999) para “analizar como

⁶ Bases de datos más importantes: Dialnet, MLA International Bibliography, Bibsys, Google scholar y Letras Libres

a través de la ficcionalización se puede analizar una configuración de nación desde dos perspectivas....” (p.29).

Las dos reseñas que me fueron útiles para vislumbrar algunos elementos importantes para mi estudio son las de Ricardo Cayuella Galli en la revista *Letras Libres* (1999) y la de Nora Guzmán (1999). El primero señala la relación entre las reglas del ajedrez y la estructura de la novela; el aspecto artístico y la relación de los objetos de la casa con la verosimilitud de las diferentes historias:

“este juego [el ajedrez] se parece a la estructura de la propia novela: sus reglas están cinceladas en la realidad, son concretas y claras, pero en cambio las jugadas que se pueden hacer con ese reglamento relativamente sencillo son infinitas y algunas de ellas alcanzan la calidad de lo artístico, de lo epifánico”

Esa relación entre la estructura de la novela y las reglas del juego que proporcionan infinitas posibilidades es uno de los puntos que analizo en esta tesis (capítulo 3).

En su reseña Nora Guzmán (1999) apunta que el juego de ajedrez está presente en la mayor parte de la novela: “en algunos capítulos porque el propio juego es motor de la acción; y en otros aparece como símbolo de lucha, de metáfora de la vida y de la muerte” También señala que la novela está diseñada como el ajedrez. Reflexiona sobre el tema del libre albedrío que se refleja en la novela. Escoge para apoyar su análisis el poema *Ajedrez* de Jorge Luis Borges, lo cual me pareció de gran acierto y yo misma lo usé para apoyar algunos momentos en mi tesis.

Hasta la fecha Leñero no ha recibido ningún premio sólo por la novela *La vida que se va* y no se ha escrito ninguna tesis de maestría sólo sobre la novela.

Marco teórico

¿Por qué abordar el estudio desde la teoría de la intertextualidad? Apoyándome en lo que Juan Pellicer (2005, p. 21) afirma en su libro *Entre la muerte y un vaso de agua*: “...cada texto literario dicta, o al menos sugiere, los instrumentos idóneos para llevar a cabo la operación que implica su lectura”. Mi lectura de *La vida que se va* sugiere, desde el principio (título y epígrafes) una relación estrecha con otros textos, con otros autores.

En el título, por ejemplo, hay ya una referencia a la obra de teatro *La vida que te di* de Luigi Pirandello, señalada por Leñero en una entrevista (Tamayo, 1999). En ésta Leñero explica el impacto que le causó la historia de la obra.

Los epígrafes, por su parte, remiten a la obra de dos autores que escriben sobre el ajedrez. El primer epígrafe es una cita del cuento de Jorge Luis Borges (1989), “El jardín de los senderos que se bifurcan” y el segundo es una cita de *Astillas del tablero* del escritor mexicano Luis Ignacio Helguera (2006). Los dos epígrafes están ahí como dos comodines de un juego, dispuestos a tomar valores de acuerdo a los lectores. El investigador en teoría literaria, Lauro Zavala (2006, p. 157) dice sobre la intertextualidad:

... no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor, sino también, y principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde una determinada perspectiva: precisamente la perspectiva del observador.

Así, desde mi propia perspectiva, en el texto de *La vida que se va* el intercambio de información no se da solamente a través de textos escritos sino a través de otros conocimientos procedentes del ámbito del juego de ajedrez. Éste es un elemento indisoluble en la novela. En tanto que producto de la creación humana, el ajedrez es un sistema histórico- socio- cultural que forma parte del conocimiento universal, entonces, y apoyándome en la cita anterior, parto del hecho de que el autor de la novela *La vida que se va* establece una relación intertextual con el juego de ajedrez para conectarlo y entrelazar los códigos del ajedrez y de la novela.

Cabe señalar aquí que los paralelismos con el ajedrez, se pueden establecer también con otras manifestaciones del espíritu, como la música o la pintura por ser éstas expresiones que emergen de un espíritu creador que ve, percibe, intuye, transforma, dentro de un universo delimitado por un cuadro o una partitura, y de igual forma que en el ajedrez, encierran un universo de posibilidades. Este universo es a lo que Leñero pone énfasis en la creación de su novela *La vida que se va*, y por tanto el presente estudio se concentrará sólo en la novela.

Se puede entonces considerar aquí dos tipos de intertextualidad: el que establece una relación de un texto con otros textos literarios, que de una u otra manera son identificables (ya sea cita, alusión, paratextos etc.), por ejemplo la cita de Borges colocada como epígrafe en la novela *La vida que se va*. El otro tipo de intertextualidad es el que se extiende, como ya mencioné arriba, a otros códigos diferentes no literarios, en este caso el código del ajedrez. Limat Letelier (citado en Martínez, 2001, p.57) afirma sobre este aspecto:

[los] conceptos kristevianos que suscitaron menor consenso como el *ideologema*, que, más cerca del principio dialógico, subrayaba que la intertextualidad opera en un contexto histórico y sociocultural; indica la posibilidad de extender el concepto de intertextualidad kristeviano a otros códigos (pintura, música, etc.)

Esta cita me sirve de apoyo para justificar que entre el sistema de ajedrez y el de la novela *La vida que se va* se pueden establecer ciertas relaciones. Ambos sistemas representan la vida, ambos están regidos por reglas, ambos juegan con múltiples estrategias para lograr productos artísticos únicos.

Para este estudio mis principales fuentes teóricas son *Palimpsestes* (1982), *Figures III* (1972) y *Seuils* (1987), las tres de Genette, porque considero que es el autor que retoma las ideas de las que se desprende la teoría de la intertextualidad. Hago también referencia a Tzvetan Todorov, cuyas explicaciones y definiciones son claras y accesibles para la comprensión y explicación de la teoría de la intertextualidad.

Como fuentes secundarias, y de gran ayuda para entender a Genette, me he apoyado entre otros en José Martínez Fernández *La intertextualidad literaria* (2001), y en el texto de Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad vida cotidiana y escritura* (2006).

Para el enfoque sobre la creación de la novela como género me apoyo en *Cartas a un joven novelista* de Mario Vargas Llosa (2006). Hago constantemente referencias a Jorge Luis Borges porque su poema *ajedrez*, además de uno de los epígrafes que acompañan a la novela que estudio, son muy reveladores del significado tanto de la novela como del ajedrez.

Disposición del trabajo

En el capítulo 1 presentaré al autor y su contexto histórico-literario además de su relevancia dentro de la literatura mexicana. En el capítulo 2 definiré brevemente conceptos teóricos que usaré a lo largo de mi análisis, haré una presentación de la novela *La vida que se va* y su relación con el juego de ajedrez, aclarando de manera general en qué consiste el juego de ajedrez y las consideraciones o definiciones que sobre este juego hace el autor de la novela.

En el capítulo 3 analizaré la novela a partir del concepto de Intertextualidad y buscaré los paralelismos entre los personajes de la novela *La vida que se va* y las piezas de ajedrez.

En el capítulo 4 analizaré los paratextos de la novela (epígrafes y título) apoyándome en la teoría de Gerard Genette sobre la paratextualidad. Aquí quiero demostrar que el ajedrez y la paratextualidad captan el infinito en un espacio reducido. En este mismo capítulo analizaré otro aspecto en común entre la novela y el ajedrez: la reflexión que tanto el jugador como el autor de una novela tienen que llevar a cabo para crear su obra. Para este punto voy a apoyarme en el concepto de metatextualidad.

El capítulo 5 lo dedicaré al análisis de otro aspecto en común entre el ajedrez y la construcción de la novela: la multitud de opciones de elegir, pero cada opción implica un cambio en el universo tanto del juego de ajedrez como de la novela. Por último presentaré mis conclusiones.

Capítulo 1. El autor y su contexto literario

1.1. Datos biográficos y publicaciones

Leñero nació el 9 de junio de 1933 en la ciudad de Guadalajara, Jalisco (México). Hizo sus estudios de periodismo en la escuela Carlos Septién García, los concluyó en 1956 y tres años más tarde se graduó como ingeniero civil en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su trayectoria profesional ha destacado por su trabajo como periodista y escritor. El mismo año en que terminó sus estudios en la UNAM, fue becario del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y a finales de la década siguiente lo fue del Centro Mexicano de Escritores y de la Fundación Guggenheim.

En su amplia carrera en las letras como dramaturgo, periodista, novelista y guionista de cine y televisión, Leñero ha recibido importantes reconocimientos entre ellos, los dos primeros lugares en el Concurso Nacional del Cuento Universitario de 1958, el premio de la Biblioteca Breve Seix Barral por *Los albañiles* en 1963, el galardón Juan Ruiz de Alarcón a la mejor obra de teatro realizada por un autor mexicano en 1969 por *Los albañiles* y, en 1979 por *La mudanza*, el trofeo “El Heraldito” del diario *El Heraldito de México* y el trofeo “Máscaras” a la mejor obra mexicana presentada en la ciudad de Morelia. Premio Mazatlán de Literatura por *Puros cuentos*, en 1987. En 2001 le fue concedido el Premio Xavier Villaurrutia y, en 2002 el Premio Nacional de Ciencias y Artes de México 2001; en el área de Lingüística y Literatura, el Premio “Salvador Toscano” en 2008 por sus guiones, adaptaciones y aportaciones al cine nacional, el Premio Letras Sinaloa, 2009 y en marzo de 2010 fue designado como miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.

Se inició como periodista en la revista *Señal* y ha sido director de la revista *Claudia*, de 1969 a 1972; de *Revista de Revistas* entre 1973 y 1976; y fundador de la revista analítica y política *Proceso*. Leñero ha mostrado su talento en el género de la novela. Algunos de sus títulos son: *La voz adolorida* (1961), que fue publicada con el título de *A fuerza de palabras*, en 1967; *Los albañiles* (1963), *Estudio Q* (1965), *El garabato* (1967), *La gota de agua* (1984), *Redil de ovejas* (1972), *Los periodistas* (1978)

y *El evangelio de Lucas Gavilán* (1979). También ha publicado cuentos: *La polvareda y otros cuentos* (1959) y *El cajón del sastre* (1981). Para teatro ha escrito: *Pueblo rechazado* (1968), *Los albañiles* (1969), *Compañero* (1970), *La carpa* (1971), una versión de *Los hijos de Sánchez*, *El juicio* (1972), *La mudanza* (1979), *Alicia tal vez* (1980), *La visita del ángel* (1981), *Martirio de Morelos* (1981), *Pelearán 10 rounds* (1985), *Teatro documental* (1985), *Jesucristo Gómez* (1986) y *Nadie sabe nada* (1988).

En los géneros periodísticos de crónica y reportaje destacan: *Viaje a Cuba* (1975), *Asesinato* (1985), *Ruta crítica del Martirio de Morelos* (1985), en 1994 entrevistó al Subcomandante Marcos en Chiapas. Para el cine, Leñero ha escrito *Autobiografía* (1968), *Justos por pecadores* (1982), *Vivir del teatro* (1983), *Miroslav* (1991), *El callejón de los milagros* (1994), *La ley de Herodes* (1999), *La habitación azul* (2001) y *El Padre Amaro* (2003).

La vida que se va (1999) es la última novela que ha escrito. Sin embargo no ha dejado de escribir pequeños textos que se publican sobre todo en la revista de la Universidad de México.

Lo que caracteriza la obra de Vicente Leñero, según su hija, la dramaturga Leñero Franco (2007, p.20), es su insistente búsqueda de nuevas técnicas narrativas, su manera de “poder captar de la realidad puntos nodales y provocativos para nuestra sociedad”. Ella se refiere sin duda, a lo que Leñero ha declarado en numerosas entrevistas: que la sociedad tiene derecho a saber, a estar informada de la realidad. *Pueblo rechazado*, por ejemplo, comenta la dramaturga en el mismo artículo, “se convirtió en noticia, pues su posición crítica ponía en evidencia una Iglesia retrógrada e intransigente frente a un personaje, igualmente intransigente y autoritario, pero no por ello víctima del poder”.

A causa de su elección de temas que presentaban opiniones “políticamente no correctas”, dice Leñero Franco, Leñero ha tenido que librar batallas contra la censura tanto oficial como clerical. Por ejemplo, en 1976 fue expulsado del periódico *Excelsior*, del cual era colaborador, junto con los directivos.

En 1983 la censura del gobierno del entonces presidente de la República, Miguel de la Madrid, intentó cancelar los montajes de la obra de teatro *Martirio de Morelos*

(1983), cuyo tema era la desmitificación de la figura histórica de J. M. Morelos y Pavón, personaje que el presidente de la Madrid abanderaba como su ejemplo; asimismo de *Nadie sabe nada* (1988) porque se tocaba el Himno Nacional, lo cual se interpretó como ofensa a un símbolo patrio. Ya antes Leñero se había enfrentado al intento oficial de eliminar de *Los albañiles* (1969) lo que se consideró como “lo “obsceno” de su lenguaje”⁷, porque los actores empleaban expresiones auténticas de los trabajadores.

En 1972 Leñero abandonó el teatro y se dedicó de lleno al periodismo y a la narrativa. En 1974 regresó al teatro con su primer taller de dramaturgia en el Centro de Arte Dramático, talleres que repitió tanto en México como en España.

Su religiosidad y anticlericalismo lo han hecho destacarse en México como “único narrador católico de su generación”⁸. Formado en el pensamiento rígido de la Iglesia católica, Leñero ha sido siempre fiel a su religión, pero con una posición cada vez más crítica hacia lo eclesiástico. Las obras donde aparece más explícitamente el tema religioso son, por ejemplo, *Los albañiles*, *Redil de ovejas*, *El evangelio de Lucas Gavilán*, y el guión cinematográfico, *El crimen del Padre Amaro* (2002), basado en una novela de José María Eça de Queiroz. Actualmente Leñero colabora en *La Revista de la Universidad de México UNAM*. Leñero afirmó en entrevista que ya había cerrado la etapa del cine, del teatro y de la novela, que ya no tenía ningún proyecto nuevo. “Ya me la voy a llevar despacito para tener más tiempo para leer.” (Aguilar Sosa, 2008)

1.2. Contexto histórico y literario

Mi propósito en este apartado es situar a Leñero dentro del panorama de los acontecimientos históricos que han marcado la vida y la literatura de México y por ende de su obra literaria. Algunos de estos acontecimientos se revelan a través del contexto de los personajes, en la novela *La vida que se va*.

Toda la obra de Leñero, en cualquier género, está marcada por acontecimientos políticos, sociales, culturales o religiosos que de una manera u otra son significativos en

⁷ Consultado el 1 de julio de 2010 en <http://www.diariolaestrella.com/2008/06/13/57952/reeditan-sus-novelas-y-publican.html>

⁸ Consultado el 5 de mayo de 2009 en http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/L/LENERO_vicente/biografia.html

la vida mexicana. Como periodista, ha recogido información y testimonios de la realidad, desde artistas y cantantes populares hasta la entrevista con el subcomandante Marcos en Chiapas. También ha escrito sobre la actuación del clero en la sociedad.

Como dramaturgo, cuentista, guionista o novelista ha integrado su obra al mundo de la ficción. La materia prima de sus obras es lo que vive cada día, lo cotidiano, afirma él mismo en repetidas ocasiones.

El México de Leñero es un país fundado en una sociedad poscolonial y posrevolucionaria. Gran parte de su vida la vivió en un país gobernado durante más de 70 años por un sólo partido: el Partido Revolucionario Institucional. Le ha tocado observar las transformaciones sucesivas del PRI y los últimos años el cambio de partido en el poder.

En la obra *La vida que se va*, objeto de este estudio, aparecen algunos personajes y escenarios que remiten a un período específico de la historia de México: el asesinato de Trotsky (en 1940) durante su exilio en México. Integra, igualmente, a los pintores Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros al espacio donde la protagonista de la historia se mueve, situando discretamente a los personajes en un contexto específico: el período en que el partido comunista mexicano tenía contactos directos con el partido comunista ruso. La novela refleja también acontecimientos personales de Leñero, como el período que vivió en España durante el franquismo. Algunos personajes como el tío autoritario de la protagonista nos recuerdan las conductas típicas del terrateniente mexicano.

1.2.1. Posrevolución 1933-1949

En 1933, año de nacimiento de Leñero, México era un país donde la mayoría de los habitantes seguían siendo campesinos en condiciones económicas muy precarias. La Revolución Mexicana (1910-20) no había cambiado en mucho las condiciones de vida de la gente pobre. El Partido Nacional Revolucionario, PNR (posteriormente PRI), fundado en 1929 por el presidente Plutarco Elías Calles, reunía a partidos políticos regionales, grupos políticos diversos, generales y caudillos sobrevivientes de la lucha armada. Entre 1926 y 1929 había surgido un movimiento armado contra el presidente

Calles llamado la Guerra Cristera⁹, conflicto entre el gobierno y la iglesia. En 1933 el general Lázaro Cárdenas, comenta el historiador Cosío Villegas (1994, p.152) emprende:

... una campaña electoral de amplitud geográfica y social inusitada. [...] y su candidato encontró nuevamente en el sufragio de los grupos populares la base de su victoria. Un año después de iniciada su campaña, Lázaro Cárdenas era presidente de México.

El partido oficial que le había llevado al poder, no estaba del todo de acuerdo con las estrategias del nuevo presidente. Las fuerzas derechistas del partido gubernamental, encabezadas por el anterior presidente Calles, lanzaron un ataque, afirma Lucena Salmoral (1998, p. 585), contra la política de Cárdenas, decidido a derrocarlo.

Cárdenas, aprovechando el apoyo del movimiento sindical, que veía en la actitud de Calles una tendencia fascista, “reorganizó su gobierno y expulsó del país a Calles y a sus adeptos” (Lucena Salmoral, 1998, p. 586). Cárdenas reorganizó entonces el partido oficial, neutralizó las antiguas agrupaciones obreras y campesinas y creó otras paralelas. Durante su periodo presidencial (1934-1940) tuvo lugar una reforma agraria, la nacionalización de los ferrocarriles y del petróleo, lo que originó una serie de cambios políticos y sociales:

Las tácticas del cardenismo probaron su validez. En la medida en que hacía concesiones a las grandes masas, la base de su poder político era más amplia y resistente. La etapa aguda de la contienda duró casi tres años, y sus grandes episodios fueron: una violenta crisis de gabinete; el destierro de Calles, el hombre fuerte de México; la neutralización de las antiguas agrupaciones obreras y

⁹ La Guerra Cristera: “El 14 de mayo de 1925 se fundó la Liga Nacional de Defensa Religiosa, movimiento laico de abierto carácter antigubernista [...] El presidente Plutarco Elías Calles respondió con diversas medidas, entre otras la promulgación (2 de julio de 1926) de las reformas al Código Penal, mediante las cuales se reglamentaban las normas constitucionales en materia de cultos. El Episcopado con el respaldo del Vaticano, promovió actos de rebeldía civil, como el cierre de templos, el boicot y otras manifestaciones pasivas [...] Hubo también alzamientos en diferentes puntos del país. El presidente Plutarco Elías Calles procedió contra los rebeldes [...] De acuerdo con algunas versiones, el gobierno promovió el conflicto para limitar el poder regional de algunos caudillos revolucionarios o de caciques aliados a la jerarquía eclesiástica [...] Después de dos años y medio de matanzas, pillajes violaciones y toda clase de crueldades por ambas partes, en junio de 1929 terminó el conflicto mediante un arreglo entre el gobierno del presidente Emilio Portes Gil y la jerarquía eclesiástica, representada por el obispo Leopoldo Ruíz y Flores: Los templos se devolvieron a los sacerdotes y estos volvieron a officiar [...] Las organizaciones laicas fueron reorganizadas y los ministros católicos volvieron a tomarse las libertades de hecho que tenían durante el porfiriato [...]” (Mussacho, H. (1990). *Diccionario Enciclopédico de México: Ilustrado*. México: Programa Educativo visual.)

campesinas creando otras paralelas de nuevo signo, y, finalmente, la reorganización del partido oficial (Cosío Villegas, 1994, p.153)

El Partido comunista mexicano PC¹⁰ apoyó al gobierno de Cárdenas. Al principio lo había visto con recelo y había calificado a su gobierno de “frente principal del peligro fascista” (Lucena Salmoral, 1998, p. 585). En cuanto a la relación con la Iglesia católica y asociaciones vinculadas a ella, Cárdenas mostró más respeto y cautela de lo que había sido al principio de su mandato. En 1935 restringió la campaña anticlerical. En ese mismo año la Iglesia empezó a recuperar su poder sobre todo en la enseñanza privada. Vicente Leñero formó parte de esa minoría de alumnos a los que se les formó bajo instrucción religiosa.

En la década de los 40 la vida cultural del país atravesaría por una serie de cambios y transformaciones tan significativas como lo ocurrido en lo económico y lo político. La década de los cuarenta constituyó el paso de una cultura eminentemente rural a otra en la que predominaba su carácter urbano y cosmopolita. En esta cultura se desarrolla la infancia de Vicente Leñero.

El interés por los temas de la Revolución y los de índole social, que había predominado en las décadas anteriores en las distintas esferas artísticas, pintura, música, literatura, comenzaba a declinar. En 1940, el muralismo mexicano, con David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, ya había producido lo más representativo de su obra.

Por otro lado, en 1939, con la caída de la República española, un grupo de intelectuales españoles llegó a México y se integró a la vida académica y artística del país. Colaboraron en la creación de editoriales y de revistas literarias. En literatura, la novela *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez fue considerada por la crítica como el acontecimiento literario más importante del país desde la narrativa de la Revolución Mexicana, ya que incorporaba formalmente técnicas narrativas de vanguardia, inspiradas

¹⁰ “Fue fundado en noviembre de 1919 como partido del movimiento comunista mundial impulsado por el triunfo de la Revolución rusa en 1917, fue declarado ilegal en 1929. En 1935, bajo el régimen del presidente Lázaro Cárdenas del Río, recupera su registro como partido legal. En 1940 nuevamente volvió a la clandestinidad. Durante el año de 1921 el PCM fue el núcleo formador de la Confederación General de Trabajadores, CGT... (CGT), esto como parte de los esfuerzos de descentralizar a la CROM la organización obrera más poderosa de la época y que probaba no ser de real apoyo con los trabajadores.” Consultado el 22 de abril de 2009 en http://es.wikipedia.org/wiki/Partido_Comunista_Mexicano

en modelos europeos y norteamericanos. En este periodo Leñero era tanto estudiante de ingeniería en la Universidad Nacional Autónoma de México como de periodismo en una escuela de Acción Católica.

1.2.2. Década de los 50

Entre 1940 a 1968 México vive un período de estabilidad política, debida a la sucesión presidencial con presidentes civiles, a excepción del general Manuel Ávila Camacho (1946-1952). Hubo un crecimiento económico que llevó a desplazarse a los campesinos a las ciudades en donde se encontraban los centros manufactureros. Las posibilidades culturales también se concentraron en la capital. Se formó una clase media a la que la familia de Leñero pertenecía.

Leñero pertenece a una generación de escritores integrada, entre otros, por Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Sergio Galindo, Salvador Elizondo y Jorge Ibarguengoitia.

Leñero se encuentra influido por escritores mexicanos que ya gozaban de prestigio como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Jose Revueltas, pero sobre todo Juan Rulfo y Juan José Arreola. En una entrevista del periódico *Reforma*, comenta él mismo: “Leer *Pedro Páramo* significó mi nacimiento a la literatura; en mis primeros cuentos tenía el rulfismo metido en la sangre. Quien me abrió los ojos fue Arreola; me enseñó el valor, el sentido de las palabras, la originalidad” (Gámez, 2008). *La polvareda y otros cuentos (1959)*, es un libro fuertemente influenciado por la narrativa de Juan Rulfo.

Esta década es también muy significativa para Leñero ya que en 1956 fue becado para cursar un diplomado en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y éste, comenta Leñero: “resultó un curso intensivo de adoctrinamiento franquista. Mi suerte, fue conocer a Manuel Torrente Ballester, un notable escritor, clave en mi vida” (Cherem, 2006).

La vivencia de su estancia en España durante el franquismo se refleja en la protagonista de *La vida que se va*, Norma, ésta vive con su marido algunos años en España en este periodo.

1.2.3. La década de los 60

La década de los 60 corresponde a la edad dorada de la nueva novela, fue el gran momento del boom latinoamericano. La creación literaria de América Latina despertó gran interés en Europa y Estados Unidos. La participación de editores, inversionistas como Harper and Row, la revista *Nuevo Mundo* en París, la Editorial Seix Barral y su Premio Biblioteca Breve y agentes literarios, jugaron un papel clave en la difusión de los escritores como Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes, José Donoso y Julio Cortázar entre otros.

La crítica, considera que la explosión comercial de la nueva novela latinoamericana se inicia con *La región más transparente* (1961) de Carlos Fuentes, y culmina con el éxito de *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez.

Muchos de los novelistas del boom compartían un “substrato político” (Correa Mújica, 2008) que era la Revolución Cubana. Alrededor de ella se polarizó la intelectualidad latinoamericana de la época que, sin embargo, pronto se vería desencantada del régimen castrista. Leñero no compartió el mencionado sustrato pero sí se enriqueció de las lecturas de los autores promocionados por este fenómeno. Concretamente eso fue el boom: la promoción de libros escritos por autores latinoamericanos que en general poco tenían en común.

Se publicaron entonces obras emblemáticas como: *Rayuela*(1963), de Julio Cortázar; *Paradiso*(1966), de José Lezama Lima; *El astillero*(1961), de Onetti; *Hijo del hombre* (1960) , de Augusto Roa Bastos; *Sobre héroes y tumbas*(1961), de Ernesto Sábato; *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes; *Conversación en La Catedral* (1969), de Vargas Llosa; y *Bomarzo* (1962), de Manuel Mújica Laínez.

En esta época, Leñero se encuentra en la primera etapa de su dramaturgia, comenta Leñero Franco (2007), experimentando con propuestas estructurales y espacios escénicos innovadores.

1.2.4. El contexto socio-político a partir de 1970

En México, la historia del decenio que va de 1971 a 1980 tiene sus antecedentes en 1968 (Cosío Villegas, 1994). Tanto los valores tradicionales como el sistema político heredado de la Revolución de 1910 se ven puestos en tela de juicio.

Entre julio y octubre de 1968 se sucedieron en la ciudad de México manifestaciones multitudinarias de estudiantes y del personal académico que denunciaban y rechazaban, en esencia, la tendencia autoritaria del gobierno, bajo la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz, el modelo de crecimiento económico y los principales rasgos de economía mixta.

El movimiento estudiantil no tuvo apoyo ni de los campesinos ni de los obreros. Por otro lado, en México estaban por celebrarse los Juegos Olímpicos de 1968 y el gobierno quería mostrar que bajo su poder existía orden y paz, por lo que la represión de la policía a estas manifestaciones no se hizo esperar.

El 2 de octubre durante una pacífica manifestación estudiantil en la *Plaza de las tres Culturas* en el centro de la Ciudad de México, se llevó a cabo una sangrienta represión con un saldo de más de quinientas personas asesinadas y el encarcelamiento de miles de manifestantes, además de cientos de desaparecidos.

Se produce entonces una conciencia muy crítica del sistema por parte de la comunidad académica, lo que llevaría, entre 1971 y 1980, a una explosión de planteamientos críticos del modelo de desarrollo económico del sistema autoritario de control político.

Los gobiernos sucesores se vieron obligados a cambiar sus estrategias políticas, por lo menos en apariencia. Así la administración del presidente Luis Echeverría, además de criticar la política del gobierno anterior, puso énfasis en la “apertura democrática” (Cosío Villegas, 1994, p. 171), con la libertad de expresión como elemento central de esta política.

Sin embargo, los cambios fundamentales no se realizaron: en 1976 los directivos del periódico *Excélsior*, (del cual Leñero era colaborador) fueron expulsados (Cosío Villegas, 1994). La razón fue que el periódico era de línea crítica e informativa y además operaba bajo el esquema de cooperativa, esto molestaba tanto al presidente Luis Echeverría como a los grupos empresariales, por lo que decidieron eliminar a los dirigentes del que en ese momento era considerado como uno de los 10 mejores periódicos¹¹ del mundo y en el cual, como ya señalé antes, Leñero era colaborador desde hacía varios años.

Leñero, que antes del golpe al *Excélsior* ya había pensado retirarse del periodismo, se sintió con la obligación moral, dice él mismo en diferentes entrevistas, de continuar y colaborar en la fundación de la revista *Proceso*, de la que sería subdirector de 1977 a 1998. Escribe entonces su novela *Los Periodistas* (1978), en donde expone los recursos de los que se valió el presidente Luis Echeverría para expulsar a Julio Scherer, director del periódico, y a sus colaboradores. Los sucesos le habían proporcionado la materia prima para escribirla. En este período escribió también *Redil de ovejas* (1972) y el *Evangelio de Lucas Gavilán* (1979), obras de carácter religioso.

Leñero siguió escribiendo tanto artículos periodísticos como ficción. Entre las entrevistas que hay que destacar está la que, junto con otros periodistas hizo al subcomandante Marcos el 17 de febrero de 1994 en la selva de Chiapas, para la revista *Proceso*. Leñero no es, sin embargo, un escritor comprometido políticamente, él narra lo que observa, su tendencia es, como él mismo la califica, "... más por el camino religioso que por el político." (Cherem, 2006, p.17).

¹¹ "En el año de 1968, llegó a la dirección de *Excélsior* el periodista Julio Scherer García quien logró un primer renacimiento del periódico, invitando a los periodistas e intelectuales más importantes del país para que escribieran en sus páginas e inaugurando una era de pluralidad y apertura del diálogo en los medios escritos, así como el libre ejercicio de la crítica, particularmente al gobierno encabezado por el entonces presidente Luis Echeverría. Scherer logró posicionar al periódico como uno de los diez mejores del mundo, atrayendo a prestigiosos colaboradores de otros países, así como a propietarios y directores de diarios de Asia, Sudamérica y otros continentes para estudiar su estilo y metodología de trabajo." Consultado el 18 de julio de 2010, en <http://es.wikipedia.org/wiki/Exc%C3%A9lsior>

1.3. La visión religiosa de Vicente Leñero

Como ya lo mencioné antes, todos los acontecimientos que conciernen a la sociedad mexicana están registrados en la obra de Leñero y a los de carácter religioso les ha prestado especial atención. Leñero se ha confesado católico, pero anticlerical. Por esta confesada fe católica, Leñero no siempre ha sido aceptado: “Mis libros pasaban inadvertidos, quizá porque el medio cultural veía como un contrasentido que fuera escritor y abiertamente católico”. (Cherem, 2006, p.8)

Leñero simpatizó con el movimiento de la teología de la liberación. En su artículo *Entre la fe y la Parodia* Juan Pellicer (2008) hace referencia a las novelas *El Evangelio de Lucas Gavilán* y la novela *El Padre Amaro* y dice de éstas: “Ambas novelas pueden leerse como expresiones literarias de la teología de la liberación latinoamericana [...] los dos textos denuncian, desde las filas del cristianismo: la injusticia social...” Como testigo de la vida, con esta obra, Leñero da testimonio acerca de la vida de un México injusto con instituciones corruptas.

Cabe comentar que en agosto de 2002, una semana después de la quinta visita del Papa Juan Pablo II a México, se estrenó la película *El crimen del Padre Amaro*, con guión de Leñero y dirigida por Carlos Carrera. La temática escandalizó al alto clero de la Iglesia Católica, que intentó evitar su exhibición; esto sólo suscitó un mayor interés entre el público. Ante la polémica desatada, Leñero hizo pública su posición como católico y ésta podría resumirse, me parece, repitiendo lo que él constantemente afirma: católico anticlerical.

México sigue un orden sustentado en la religión impuesta desde la Colonia. En la cultura española, comenta Octavio Paz en el *Laberinto de la Soledad* (1986, p. 148) “laten dos direcciones conciliadas pero no fundidas enteramente por el Estado español: la tradición medieval, castiza, viva hasta nuestros días, y una tradición universal que España se apropia y hace suya antes de la Contrarreforma”.

Es sin duda esa tradición medieval a la que *El crimen del padre Amaro* hace alusión, mientras que la visión católica de Leñero comulga más bien, a mi parecer, con el carácter universal de la religión católica que era, comenta también Paz (1986, p.149) “una religión para todos y especialmente para los desheredados y los huérfanos”.

Si bien en toda la obra de Leñero podemos leer la denuncia, no hay en ella soluciones planteadas, él mismo declara en una entrevista al periódico *El Universal* en 2008 (Aguilar Sosa) que “...la mejor característica del periodista y del escritor es esa: no tiene soluciones al mundo, lo que él tiene son preguntas. Averigua, no trata de aleccionar a nadie.”

En la novela *La vida que se va* se reúnen muchos elementos de la historia y personajes de México, en espacios identificables de la ciudad de México y del estado de Guanajuato. Además uno de sus personajes, Mendieta, pone de relieve el oficio de periodista, al que Leñero tanto le ha dedicado: “Quería contar las historias del mundo, averiguarlas y luego testimoniarlas sin decir eso está bien o eso está mal.” (Aguilar Sosa, 2008), comenta Leñero, respecto a su oficio como periodista.

Leñero es autor de diez novelas, tres libros de cuentos, once obras de teatro, de guiones para cine y de numerosos reportajes y ha seguido recibiendo premios y reconocimientos. En marzo de 2009 fue invitado al Salon du Livre de París donde se promocionaron las obras literarias mexicanas y donde Leñero formaba parte de los escritores invitados. En julio de 2009 Leñero estuvo en España para presentar su novela *La vida que se va* y en 2010 ha sido elegido miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.

Capítulo 2. El ajedrez y su relación intertextual con la novela *La vida que se va*

En este capítulo pretendo aclarar primero los conceptos de la teoría de la intertextualidad. La relación intertextual que establezco entre la novela *La vida que se va* y el ajedrez deriva de la interpretación que hago de la clasificación de las relaciones transtextuales que Gérard Genette hace en su obra *Palimpsestes* (1982).

Después creo necesario hacer una introducción de los aspectos formales de la novela que voy a analizar y, de esta manera, establecer su relación con el juego de ajedrez.

2.1. Delimitación de la Intertextualidad

La *intertextualidad* es un término ampliamente definido desde diferentes enfoques. La bibliografía sobre la teoría de la intertextualidad es muy extensa y por lo tanto se hace obligatorio delimitarla con base a la necesidad de este estudio.

El término como neologismo apareció en los años 60 con Julia Kristeva sobre la base del concepto de dialogía de Mijail Bajtin, que alude al intercambio y a la interacción de voces. Julia Kristeva alude al término como un cruce de textos¹². Genette en su obra *Palimpsestes* (1982), redefine el término como uno de los cinco tipos de *transtextualidad*¹³ (o trascendencia textual). Así, el término *intertextualidad* lo define como una relación de copresencia entre dos o varios textos y, frecuentemente, por la presencia efectiva de un texto dentro de otro, ya sea bajo la forma de cita textual, plagio o alusión.

¹² “[...] la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtín, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente diálogo y ambivalencia, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee al menos como doble.” (Kristeva, J. (1981, p.190). *Semiótica 1*. Consultado el 26 de mayo de 2010, en Literaturas.com <http://www.literaturas.com/16colaboraciones2001jmaguirre.htm>

¹³ Genette lo define así en *Palimpsestes* (1982, p. 7) “todo lo que lo pone [al texto] en relación manifiesta o secreta, con otros textos” [traducción mía]

El segundo aspecto de la transtextualidad es la *paratextualidad* que se define como la relación del texto con su *paratexto*: títulos, subtítulos, prefacios, notas al margen etc; al tercer aspecto lo llama *metatextualidad*: relación de un texto con otro que habla de él, sin citarlo necesariamente; el cuarto, la *architextualidad*, se refiere al conjunto de categorías generales como tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios etc. Finalmente, el quinto aspecto, es la *hipertextualidad*, concepto con el que Genette (1982) parece tener más dificultades para restringir su definición, pues la *hipertextualidad*, según él tiene que ver con el aspecto universal de la literatura, con todo lo que ya se ha escrito anteriormente: "J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire." (1982, p. 13)¹⁴

Así, atendiendo a la teoría de Génette, puedo entonces decir que voy a estudiar la obra desde su transtextualidad tomando sólo tres de sus cinco aspectos: la *intertextualidad*, poniendo énfasis en el ajedrez como un intertexto (capítulo 2); la *paratextualidad*, concretaré solamente en el título y los epígrafes de la novela (capítulo 3), y finalmente la *metatextualidad*, aquí analizaré las intervenciones del primer narrador de la novela sobre las reflexiones del acto de transformar en novela el material que el personaje principal le va relatando (capítulo 3).

2.2. Definición de términos

Otros términos narratológicos que usaré en mi análisis son los redefinidos por Gérard Genette, como diégesis, relato, instancia narrativa y niveles narrativos. Genette (1972) hace una distinción entre los términos historia y diégesis, el primero lo asocia al significado y el segundo al significante, así:

Historia: La historia corresponde al resumen de los acontecimientos. En nuestra novela podemos hablar de dos historias, la primera, es la que va a introducir la historia principal: un periodista llamado Mendieta establece, casualmente, contacto con una anciana que durante dos años, cada viernes, le narra su vida. Cuando la anciana muere él trata de descubrir cuáles fueron los verdaderos acontecimientos de la vida de ésta. La

¹⁴ Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [Traducción mía]

segunda historia, y además la principal, es recogida por el periodista de la primera historia (a través de una grabadora): una anciana cuenta su vida, la cual se desarrolla de acuerdo a las diferentes posibilidades que ella tiene para elegir. Ella opta por todas, lo que da como resultado diferentes variantes de su vida.

Relato: discurso oral o escrito que asume la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos ¹⁵ o bien el acto que consiste en que alguien cuente algo. Así en este estudio podemos hablar del relato que hace el personaje principal, la abuela.

Diégesis: Genette llama diegésis al universo espacio-tiempo dentro del cual se desarrolla la historia propuesta por la ficción del relato. Equivale al mundo narrado.

Narradores: Genette propone una clasificación de los tipos de narradores según la distancia que tomen respecto de la historia narrada: es narrador **extradiegético** o **heterodiegético** si no participa en los hechos relatados. Mendieta, el primer narrador, pertenece a esta categoría porque no participa como personaje del mundo de la protagonista.

Es narrador **homodiegético** si narra hechos en los que participa como personaje o como testigo u observador; es decir forman parte del mundo del relato.

Es narrador **autodiegético** si es el héroe y narra su propia historia. A partir del capítulo III, la protagonista de *La vida que se va* narra alternativamente con el primer narrador su propia historia en primera persona. Podría decirse que la abuela pertenece tanto a la clasificación anterior como a esta última. La diferencia radica en que el narrador autodiegético es el protagonista, no solamente parte de la diégesis.

Es **metadiegético** si narra en su calidad de personaje de la diégesis. Se le encuentra, dice Genette, en una primera cadena de acontecimientos en los que toma a su cargo la narración de otra historia que ocurre en otro plano espacio-temporal. A esta

¹⁵ Existe, según Genette (1972, p. 71) una ambigüedad en el término relato que lleva a confusiones, así él aclara tres nociones distintas del término: “...récit désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements [...] récit désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours et leurs diverses relations d'enchaînements, d'oppositions de répétition, etc. [...] En un troisième sens... récit désigne encore un événement [...] celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose: l'acte de narrer pris en lui-même.

categoría pertenece uno de los personajes secundarios al que claramente le es cedida la palabra para que cuente, en primera persona, una historia de la que fue testigo. A diferencia de los narradores anteriores este narrador es testigo de un acontecimiento que se narra intercalándolo en la historia principal.

Estos son, pues, fragmentos; mejor dicho: esta es una versión resumida y poco retrabajada de la historia que aquella tarde me contó (nos contó) don Ramón Iturriaga de la Hoz [...] Justo en ese instante yo hice una seña a don Tacho para que acercara una silla. (Leñero, 2003, p. 268)

Niveles de narración: Genette (1972) distingue tres niveles de narración (niveles diegéticos o niveles narrativos): extradiegético, intradiegético (o diegético) y metadiegético.¹⁶

El nivel **extradiegético** (relato primero) no tiene que ver con el argumento principal de la ficción, sino con su narración, como es el hecho, en este caso, de que Mendieta escucha, graba y transcribe el relato de la protagonista, la abuela, pero él no es personaje del relato principal.

Nivel **intradiegético (relato principal):** a este nivel pertenecen los sucesos narrados en el relato principal. En este nivel se desarrollan las historias narradas por la abuela, el personaje principal de la novela.

Nivel **metadiegético:** es el nivel de la narración dentro de la narración. En este nivel están los relatos tanto de la enfermera como el de Ramón Iturriaga de la Hoz. (Cita anterior). Los dos relatos se dan en primera persona porque estos personajes han sido testigos de los hechos que narran, el narrador principal les cede la palabra y de esta manera los hechos relatados resultan más verídicos porque él los vivió y los cuenta desde su propio punto de vista. En este nivel el narrador principal queda eliminado, no interviene en ningún momento.

Se puede decir que Leñero opta por las tres alternativas: los tres niveles de narración.

¹⁶ "L'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiegétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiegétique) et par définition diégétique, etc. (Genette, 1972, p. 239)

2.3. Ajedrez y literatura

El tema del ajedrez y la literatura no es algo nuevo ni esporádico en la literatura universal. El primer libro de ajedrez escrito en 1283, viene de Alfonso X el Sabio¹⁷.

Miguel de Cervantes Saavedra (2005, II, p. 82) hace referencias a este juego:

¡Brava comparación! dijo Sancho, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego, cada pieza tiene su particular oficio; y en acabándose el juego, todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura.

También personajes femeninos como Santa Teresa de Jesús en *Camino de perfección* habla del ajedrez metafóricamente (citado en Stilman, 2005, p. 415):

Pues creed que quien no sabe concertar las piezas en el juego del ajedrez, que sabrá mal jugar, y si no sabe dar jaque, no sabrá dar mate. Ansí de reprender, porque hablo en cosa de juego, no le habiendo en esta casa, ni habiéndole de haber: aquí veréis la Madre, que os dio Dios, que hasta esta vanidad sabía: mas dicen que es lícito algunas veces. Y cuán lícito será para nosotros esta manera de jugar, y cuán presto, si mucho lo usamos, daremos mate a este Rey divino, que no se nos podrá ir de las manos ni querrá. La dama es la que más guerra le puede hacer en este juego, y todas las otras piezas ayudan.

Lope de Vega en *La dama boba*. Acto I, escena II (citado en Contreras) lo utiliza igualmente

Estudiante:

En Madrid una talega
de piezas, donde se anega
cuanto su máquina pare.
Los reyes, roques y arfiles
conocidos casas tienen,
los demás que van y viene
son como peones viles

Liseo:

No es Octavio pieza vil

¹⁷ “La extraordinaria obra de traducción, recopilación y legislación de Alfonso X el Sabio que hizo durante su reinado (1251-1284) incluyó la composición de un libro de ajedrez: Juegos diversos de axedrez, dados, y tablas con sus explicaciones, ordenados por mandato del rey don Alonso el Sabio y es el libro más antiguo sobre el ajedrez que nos ha llegado, compuesto en 1283. Consta de 98 folios de pergamino con 150 espléndidas miniaturas. Está dividido en siete partes, la primera de las cuales es la que está dedicada al ajedrez: «libro de ajedrez». En ella se describe las reglas y se incluyen 103 problemas, de los cuales 89 aparecen en otros tratados de origen árabe. Se conserva en la biblioteca de El Escorial.” Consultado el 26 de mayo de 2010 en http://es.wikipedia.org/wiki/Libro_de_los_juegos#Alfonso_X_el_Sabio_y_el_ajedrez.

Estudiante:

Si es quien yo pienso, es alfil
y pieza de estimación.

Muchos otros poetas, escritores, músicos y directores de cine de todas las épocas han hecho referencia al ajedrez en sus obras. Algunos han utilizado el ajedrez para explorar los desequilibrios psicológicos de alguno de los personajes, por ejemplo Vladimir Nabokov en *La Defensa*, Stefan Zweig en *Novela de ajedrez*, Miguel de Unamuno en *Don Zandalio o el jugador de ajedrez* o en *Bestsellers* como el de Pérez-Reverte en *La tabla de Flandes*. Muchas son las obras en donde el ajedrez sirve para complicar la trama como es el caso de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, o para marcar virtudes intelectuales o analíticas de los personajes.

Otros lo han utilizado porque una partida de ajedrez ayuda a avanzar la trama o a retardarla, por ejemplo en la famosa película “El séptimo sello”, de Ingmar Bergman, donde se usa para burlar a la muerte.

Dos escritores latinoamericanos, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, utilizaron el ajedrez como imagen, analogía y modelo en algunas de sus obras. Borges hace constantes referencias a este juego en muchos de sus relatos y es, seguramente, el escritor de ficción que muestra de la manera más breve, en su poema *Ajedrez*, el contenido histórico, filosófico y religioso del juego.

El poema consta de dos sonetos, en el primero se ocupa de los jugadores “que rigen las lentas piezas”, después aborda las piezas cuyos adjetivos señalan la oposición entre lo permanente y lo fugaz: “torre homérica” (lo que no muere, como la cultura humana), “ligero caballo” (lo que desaparece). Presenta sus orígenes y su actualidad “en el Oriente se encendió esta guerra /cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra”.

En el segundo soneto presenta una reflexión sobre la dialéctica de dos colores: el negro y el blanco: “sobre lo negro y blanco del camino buscan y libran su batalla armada”; y por último una profunda reflexión metafísica sobre el destino: “no saben que un rigor adamantino sujeta su albedrío y su jornada / [...] / Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.

En cuanto a la literatura mexicana el ajedrez ha influido en el proceso creativo de autores como por ejemplo Juan José Arreola, *Confabulario*; Luis Ignacio Helguera, *Peón aislado, ensayos sobre ajedrez* que es una recopilación de ocho ensayos sobre el juego de ajedrez, y, por supuesto, Leñero que además de su novela *La vida que se va*, donde el ajedrez juega un papel principal, tiene otros relatos donde los personajes son jugadores de ajedrez, por ejemplo en *Talacha periodística*.

2.5. Literatura y ajedrez desde la perspectiva de Vicente Leñero

Podemos encontrar a través de la obra misma de Leñero sus propias definiciones sobre el ajedrez y su relación con la literatura. Leñero habla en varios de sus relatos sobre su pasión por el ajedrez y sobre escritores con los que comparte, de una u otra manera, la pasión por este juego y por la literatura: Juan José Arreola, su maestro y amigo, Juan Rulfo, Luis Ignacio Helguera y otros. Del primero parece haber tomado mucho sobre el ajedrez así en “Arreola: lección de ajedrez” (Leñero, 1981, p. 69-77) la voz de Arreola reflexiona sobre el ajedrez. Lo define como el *espacio que captura el infinito* y de su origen dice:

Para hablar de ajedrez hay que empezar desde el principio: desde que Sir Leonard Woolley, en sus excavaciones en la cuenca mesopotámica, allí donde el hombre sediento de infinito [...]; allí donde el hombre soberbio erigió la torre de Babel, plataforma para llegar al cielo, Sir Leonard Woolley descubrió tres objetos que Arreola califica de maravillosos: la daga de oro de Ur, el estandarte de la ciudad y el cordero preso entre las zarzas [...] junto a estos tres objetos maravillosos, ‘un cuarto objeto maravilloso: el tablero de ajedrez de ocho casillas’. [...] -El ajedrez nace al pie de la torre de Babel, símbolo de la desmesura, de la megalomanía, del delirio de grandeza humana, como una especie de proposición: ¿quieres embarcarte en la aventura espacial más grande que tu razón pueda concebir? Quieres agotar todos los recursos de tu imaginación: yo te voy a proponer la trampa mental: el gambito de las sesenta y cuatro casillas.

Podemos ver que estas reflexiones tienen mucho de lo que Borges presenta en su poema *Ajedrez*. Más adelante en el relato, la voz de Arreola presenta la cuestión de la cantidad de casillas, que si bien se refiere a la multiplicidad, alude a la dualidad:

- ¿Por qué dieciséis piezas por bando? ¿Por qué ocho casillas por bando? El número ocho no es cabalístico. —Curiosamente no- Admite Arreola [...]. Y ahora se me ocurre que el hombre se ha extraviado a partir de los números nones, siendo que la posibilidad única de realización humana es el par [...] Pensemos en la pareja que preside la creación: Adán y

Eva. Pensemos en la pareja del rey y la reina en el tablero de ajedrez. Ese tablero de casillas pares trata precisamente de impedir, como lo hace también la teoría duodecimal, que nos vayamos al non, a lo que representa al fin y al cabo un ángulo de soledad. Siempre que hablamos de números pares hablamos de acompañamiento.

En cuanto a los colores, éstos presentan el fenómeno dialéctico, lucha de fuerzas:

- ¿Por qué blancas y por qué negras?

- La división maniquea- responde Arreola [...]. Dos fuerzas que combaten. Ormuz y Ahrimán. Un reino de la luz y un reino de las tinieblas. Oposición de contrarios. Fenómeno dialéctico. El ajedrez es profundamente dialéctico, aceptando que la dialéctica es la tentativa de que una discusión, un altercado, un diálogo violento o pacífico se resuelva en una unidad.

La siguiente cita se refiere a la capacidad de análisis que debe poseer el jugador para visualizar las consecuencias de cada uno de sus movimientos:

...apela a la condición humana en general: a la intuición, a la sagacidad, a la capacidad de concentrar nuestra atención en un punto determinado del espacio. Pero no basta solamente con eso. Hace falta también la capacidad de análisis de cada situación, porque apenas un jugador mueve una pieza se altera el espacio. Igual que en el espacio cósmico, en el ajedrez ocurren desplazamientos de masas que se oponen y crean distinciones entre sí.

En cuanto a la relación de la literatura con el ajedrez, es claro el paralelismo que Leñero quiere subrayar en la voz de Arreola:

...mis mayores goces los he tenido en el tablero de ajedrez. Ahora que como ajedrecista debo decir que mis mejores juegos han sido fuera del tablero: cuando he logrado escribir algún pasaje de prosa que se parece a una serie de jugadas magistrales.

En “La Apertura Topalov” (Leñero, 2008, p. 145) se encuentra una definición más personal de Leñero. Aquí cuenta su desagradable encuentro con un campeón de ajedrez búlgaro, Veselin Topalov, en un taller de teatro que Leñero impartía en España. Ignorando de quién se trataba, el campeón de ajedrez no sólo trató de darle una lección del juego, sino que lo descalificó también como dramaturgo. Topalov había escrito una obra de teatro en la que la historia se desarrollaba durante una partida de ajedrez:

–El ajedrez es un tema imposible para una obra de teatro –finalicé, como burlándome-, pero si quieres escribir una pieza sobre el ajedrez, necesitas primero entender los principios básicos de la dramaturgia y aprender después los secretos profundos del juego-

ciencia. No es un pasatiempo de niños, es una experiencia que involucra íntegramente al jugador, que lo tensa, que lo obliga a comprometer toda su inteligencia y toda su pasión.

En efecto, con la novela *La vida que se va*, Leñero parece ilustrar lo dicho en la cita anterior: utiliza “los secretos profundos del juego-ciencia”, que son a los que Borges y Arreola se refieren. Así, como conocedor de los principios básicos de la novela, escribe *La vida que se va* para demostrar que la literatura y el ajedrez si bien tienen puntos en común, es en la novela donde se puede buscar un paralelismo, porque como dijo Julio Cortázar en una entrevista sobre su novela *Rayuela* (1977): “la novela es uno de vehículos literarios más fecundos”.

A partir de lo anterior se pueden señalar aquellos aspectos importantes del ajedrez que coinciden con el género de la novela y que Leñero parece evidenciar en *La Vida que se va*: la novela, como el ajedrez, se encuentra en espacios delimitados, pero estos espacios capturan el infinito, porque las posibilidades de combinación de sus elementos son inagotables.

El novelista y los jugadores necesitan de intuición, sagacidad y capacidad de análisis de cada situación, porque cada movimiento desencadena cambios tanto en el universo de la novela como en el del ajedrez. En los dos se establece una lucha de contrarios, ambos universos son profundamente dialécticos.

2.5.1. El aspecto ético del ajedrez

Otro aspecto en el que Leñero enfatiza al diseñar el carácter de sus personajes, en su novela *La vida que se va* es la condición incorruptible del ajedrez que en voz del personaje Arreola, (Leñero, 1981, p. 75) suena así: “-¿Y las apuestas? –La apuesta es corruptora. “En el ajedrez es una falta de ética, y cuando se realiza, se realiza por debajo de la mesa”. Uno de los personajes en la *La vida que se va* (p.281), Benito Palomera, campeón español de ajedrez ilustra esa falta de ética de la que habla la voz de Arreola. El padre de Norma reta a Benito Palomera y este acepta solamente con una apuesta de cincuenta mil dólares.

Sin duda Benito Palomera era admirable como genio del ajedrez , y mi respeto científico, por ende, debería permanecer intacto; pero como ser humano, caramba, como hombre ,

como prójimo, como hijo de la civilización occidental, era una soberana basura – lo calificué –, lo que se dice una caca. El infeliz se había desenmascarado de golpe, con cinismo...

En literatura se discute también el aspecto ético del autor, a pesar de que hay un acuerdo generalizado de que la obra de arte debe valorarse por ella misma, independientemente del autor. Lo cierto es que la discusión sigue existiendo. Un ejemplo muy reciente en nuestro entorno noruego es la discusión sobre la obra del escritor Knut Hamsun, al que se le reconoce su genio como escritor, pero se le discute mucho su posible ideología nazista.

2.6. Definición de novela

A través de todos los capítulos se irán intercalando reflexiones sobre la escritura de la novela. Considero entonces necesario detenerme en la aclaración del término novela como género literario en general y, por otra parte, en el ajedrez visto desde la perspectiva de Leñero.

Encontrar una definición adecuada de la novela es meterse en un laberinto, donde las definiciones a veces parecen contradecirse entre sí. Escojo entonces tomar del *Diccionario de términos literarios* (Platas Tasende, 2004, p. 541), en donde se recogen definiciones dadas por renombrados novelistas, algunos párrafos que me sirven para ilustrar la semejanza que puede tener la novela y el ajedrez en cuanto al aspecto infinito y combinatorio: "... estudiosos y novelistas insisten en que es un género multiforme, proteico, 'un saco sin fondo donde cabe todo' para Baroja, o 'todo aquello debajo de cuyo título puede ponerse la palabra novela', según Camilo José Cela."

En otro párrafo se destaca que la novela es una obra artística de ficción en la que, por lo general, se relatan, por medio de una acción, aspectos de la vida de los personajes. Se puede indagar su psicología o verlos desde fuera, abarcar cortos o muy largos períodos de tiempo, tener una gran extensión o ser breve, tener un protagonista o varios, presentar una ordenación clásica o romper absolutamente con ella, fragmentarse, yuxtaponer escenas o episodios, utilizar predominantemente la descripción sobre el diálogo o ser totalmente dialogada, o un monólogo del principio al final, presentar una evolución temporal ordenada o todo lo contrario, narrar hechos en sucesión o simultáneos, relatar

rápidamente o usar la técnica del "timelessness", estar dividida en partes, capítulos, secuencias o no presentar división alguna.

El tipo de narrador, la modalización o punto de vista, el tiempo, el espacio, la acción y los personajes son elementos constantes en la estructura de la novela.

El entretejido que resulta de estos elementos es el texto de la novela, pero al igual que en una partida de ajedrez, la combinación y selección de todos ellos se lleva a cabo bajo un sistema de reglas preestablecidas que permiten una infinidad de alternativas. Esto último es lo que Leñero pretende en su novela *La vida que se va*: evidenciar las múltiples opciones de escribir una historia.

Ya Julio Cortázar señalaba y demostraba en 1963 con su novela *Rayuela* las posibilidades que el autor tiene de crear un mundo literario "con opciones diferentes" y por eso, afirma Cortázar (1977) en una entrevista, que "*Rayuela* fue una tentativa de buscar nuevas opciones novelescas, crear un mundo en donde el lector tuviera una participación activa [...] *Rayuela* es una tentativa para ir hasta el fondo de un largo camino, de negación de la realidad cotidiana, y de admisión de otras posibles realidades de otras aperturas".

La vida que se va responde definitivamente a ese mismo deseo de Cortázar de negar la realidad cotidiana, Leñero crea una novela donde el mismo protagonista tiene diferentes opciones de vida y no se resigna a una sola, porque todas a la vez, hubieran sido imposibles en la realidad, pero en la ficción todas son posibles.

Capítulo 3. El ajedrez como intertexto

Martínez Fernández en su libro *La intertextualidad literaria* (2001, p. 29) analiza detalladamente el concepto de “texto” y define el espacio textual literario como “esencialmente, construcción de una red de significados [...]. El criterio que lo constituye como tal espacio textual es su estructura formal. ...”. Por otro lado menciona la tesis sobre el concepto de texto como instrumento operativo lanzado por Talens, Company y Hernández Esteve (Martínez Fernández, 2001, p. 27)

... no sólo en el campo de las prácticas verbales, sino en el análisis de cualquier tipo de práctica de sentido. Para ello [Talens, Company y Hernández] no limitan la noción de texto al campo de los lenguajes verbales, sino que la extienden a los lenguajes no verbales...

Entonces, atendiendo a las definiciones anteriores, el ajedrez, como producto cultural, puede considerarse como un texto porque es la construcción de una red de significados, y por lo tanto adquiere una significación intertextual. El juego de ajedrez con su ilimitado número de combinaciones parece representar perfectamente esa transtextualidad infinita que caracteriza al proceso de creación del texto.

Como ya mencioné en la introducción de esta tesis, el ajedrez tiene una relación de copresencia con la novela *La vida que se va*. La presencia del juego de ajedrez en la novela adquiere definitivamente su carácter intertextual con su presencia significativa en la construcción del relato, es decir, en la representación final de la historia.

De esta manera, las diferentes vidas de una misma persona se cuentan justamente como pasa en una partida de ajedrez donde uno de los jugadores mueve una pieza y espera a que su contrincante, alternativamente, mueva la suya. Norma, la protagonista, cuenta parte de una de las historias, como si hubiera movido una pieza de ajedrez, y pasa a otra historia, como el jugador que juega en simultáneas, y puede pasar en seguida a mover otra pieza en una tercera historia. Los grandes jugadores de ajedrez pueden jugar en simultáneas hasta con catorce contrarios a la vez, Norma parece poder hacerlo también.

3.1. Paralelismo entre los personajes de la novela y las piezas de ajedrez

[...]

En su grave rincón, los jugadores
Rigen las lentas piezas. El tablero
los demora hasta el alba en su severo ámbito en que se odian dos colores

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
Reina, torre directa y peón ladino
Sobre lo negro y blanco del camino
Buscan y libran su batalla armada.

(Ajedrez. Borges)

Tanto para Borges como para Leñero el libre albedrío es una ilusión. Ni las piezas de ajedrez ni los personajes de una novela tienen libertad de dirigir sus actos. Siempre hay un jugador o un escritor que decide su suerte.

Para establecer un paralelismo entre las piezas de ajedrez y los personajes de la novela *La vida que se va*, se hace necesario definir las características fundamentales tanto de las piezas de ajedrez como la de los personajes de una novela. Si empezamos con estos últimos, Platas Tasende en su *Diccionario de términos literarios* (2004, p. 627) identifica 20 diferentes tipos de personajes y dice que:

Probablemente el personaje sea, de todos los aspectos del arte literario, el más difícil de analizar con precisión [...] debido a la inacabable gama de personajes susceptibles de ser creados y a las diversas maneras de presentarlos (principales, secundarios, redondos, planos, vistos desde fuera [...]). La novela los individualiza mediante descripciones, diálogos, comportamientos, juicios emitidos a través del punto de vista del narrador, o de otros personajes...

Por su parte O. Ducrot y T. Todorov (1974, p. 259) aseguran que la noción de personaje no se reduce a una de las tantas categorías que existen sobre él, sino que participa de todas.

Las piezas de ajedrez: la Torre, el Alfil, la Dama/Reina, el Caballo, el Peón, el Rey, (16 por cada lado) poseen características y movimientos específicos que se conservan a lo largo de toda la partida.

El Rey es la pieza más importante porque sin el no es posible el juego. Puede desplazarse a cualquiera de las casillas contiguas, sin embargo, posee poca capacidad ofensiva. Cuando el Rey se encuentra en peligro de ser capturado habrá que advertirlo con la palabra jaque. Si el jaque al Rey no permite defensa posible, se considera jaque mate y representa el final de la partida.

La Reina es la pieza con más posibilidades de movimiento sobre el tablero: puede ocupar cualquier cuadro de la columna, fila o diagonal a que pertenece la casilla en que está situada, siempre que no haya otra pieza obstaculizando.

La Torre se desplaza a cualquier casilla que esté en la columna o fila en que se encuentra, si no hay obstáculos puede desplazarse hasta el otro extremo del tablero.

El Alfil puede moverse en las diagonales de la casilla en que se encuentre.

El Caballo avanza un paso como torre y otro como alfil, colocándose siempre en una casilla de color distinto a la que ocupaba.

El Peón avanza siempre hacia adelante, un solo cuadro, excepto cuando lo hace por primera vez que puede entonces avanzar dos cuadros.

Cualquier pieza puede “comer” o “capturar” otra del bando contrario. En esta jugada se retira del tablero la pieza capturada, considerándose eliminada de la partida.

El Peón que logre avanzar hasta la última casilla de su columna puede sustituirse por otra pieza de más valor: un caballo o un alfil, por ejemplo. Si al final de la partida ninguno de los dos contendientes obtiene la victoria se dice que ha acabado en tablas.

No es posible establecer un paralelismo exacto entre las características de cada una de las piezas de ajedrez con cada uno de los personajes de la novela *La vida que se va*, pero sí es evidente que tanto los movimientos de las piezas de ajedrez como los de los personajes de la novela están regidos por los jugadores y por el escritor.

Por otro lado, se puede establecer una correspondencia partiendo de la similitud en la lucha que libran los personajes en el espacio de la novela y la de las piezas de ajedrez en su tablero.

Como en el ajedrez, en la novela de Leñero existe un potente dinamismo que permite una multitud de posibilidades, porque la narradora va construyendo una historia en historias diferentes. Los acontecimientos anteriores interfieren sobre las decisiones subsiguientes, es decir, las vicisitudes por las que atraviesan las piezas en una partida de ajedrez corresponden muy de cerca a las de los protagonistas. Resumiendo, el paralelismo se basa en los siguientes aspectos:

- a) La fuerza exterior que rige tanto a las piezas como a los personajes
- b) El aspecto bélico o de la lucha por la vida
- c) Dinamismo (o multitud de posibilidades)
- d) Consecuencia de las decisiones

A continuación presento a los personajes de la novela *La vida que se va* bajo el enfoque en estos cuatro aspectos:

La abuela es sin duda el personaje más dinámico de la novela. Es el personaje que encaja en diferentes categorías, tanto narratológicas como ajedrecísticas. Ella es primeramente el personaje principal, como lo sería el Rey en el ajedrez; redondo, según la definición del diccionario de términos literarios, pero con las posibilidades de movimiento como las que posee la Reina de ajedrez. Es un personaje que está elaborado con detenimiento, descrito con mayor abundancia de rasgos físicos o psicológicos que el resto de los personajes; es también un personaje visto desde afuera:

...la abuela me sonrió. En lugar de la dentadura postiza, ésa que todos los ancianos depositan por las noches en un vaso de agua [...] atisbé un pozo oscuro, horrible. De la encía superior colgaban sólo tres dientes amarillos, arrinconados hacia la izquierda, y de la inferior saltaban en desorden cuatro piezas carcomidas. No era sin embargo una sonrisa grotesca. Tenía una dulce manera de anunciar confianza y hacerme sentir que la visita no la importunaba. (p. 11)

La abuela avanza en sus relatos saltando como lo hace el caballo y al mismo tiempo como Torre y Alfil. Puede posicionarse, como el Caballo, en un color diferente al que estaba, esto significa en la novela que va saltando de una historia a otra sin terminar ninguna de una sola vez. Relata, por ejemplo, su historia con Daniel en el capítulo II, lo continúa en el IV y finalmente lo termina en el inciso “Tres” del Capítulo IV.

Norma es también el personaje que representa el ataque y la defensa, lo antagónico. Para vengar la muerte de su padre planea sola una estratagema contra el que ella considera culpable, busca a su enemigo, lo acorralla como “jugadora intuitiva, imaginativa, relampagueante dueña del centro del tablero” (p. 371) como la describe su amigo Max. El enemigo acepta el reto, seguro de poder ganarle sin mucho esfuerzo:

[...] mientras Benito Palomera daba muestras de empezar a interesarse no sólo por mis pechos agresivos sino por lo que Max agregó de mí como jugadora intuitiva, imaginativa, relampagueante dueña del centro del tablero [...] (p.371)
[...] Todo parecía dispuesto de antemano para un encuentro como el que suponía estar culminando conmigo” (p. 376).

El enemigo había empezado mal su partida, y al final Norma logra vencerlo gracias a su astucia y a que el adversario se sobrevaloraba. “Y me abracé a Luciano con todo el frenesí de mi venganza cumplida de un modo que nunca imaginé, Luciano, ni siquiera fue necesario disparar la Smerling ¿cómo ves? Le di su jaque mate así y de puro susto azotó el cabrón.” (p. 379).

Las decisiones de Norma conducen a la creación de diferentes historias, de tal forma que los personajes evolucionan en función de sus decisiones, así constatamos que Norma tendrá diferentes historias dependiendo del marido que elija. En su paralelismo

con el ajedrez, esto corresponde a la decisión de mover una pieza que puede llevarnos a todo un cambio de la diegésis.

Una decisión errónea, por ejemplo la de elegir una pieza que ponga en peligro al Rey, puede hacer que se acabe el juego. Así cuando Norma eligió quedarse con Daniel, la historia fue muy corta porque éste había participado en el asesinato de Trotsky y la policía liquidó a Norma en el intento por detener a Daniel. Las otras decisiones hacen las historias más largas y las consecuencias son distintas:

Norma + Daniel → vida corta, rica culturalmente, pero es asesinada.

Norma + Lucio → vida en provincia, celos, amor, engaños.

Norma + Luciano → ruptura con la familia, vida en el extranjero, estrechez, dificultades económicas, celos, éxito como ajedrecista, desarrollo cultural.

Norma + Antonio → vida tranquila, con éxito del marido médico.

La narradora no limita las posibilidades mencionadas arriba, sino que las deja abiertas al infinito: “yo habría aceptado a mi regreso la propuesta de Max [...] Yo habría podido irme con él. Experimentar con él ese calor maduro que había sentido arder al contacto con Luciano” (p. 347). El “si” hipotético abre las posibilidades de otra historia distinta, como en una partida de ajedrez: si muevo esta pieza entonces.... Igualmente que en una partida de ajedrez, las decisiones del contrincante determinan cambios en la partida, las decisiones de alguno de los personajes abre la posibilidad de otra historia. En el ejemplo siguiente se evidencia esta posibilidad.

[...] si es que deveras Luciano me hubiese traicionado con Cristina Basave [...] Entonces sí obligaría a Luciano a dejarme en libertad. Y comprobaría a los pocos meses de mi unión con Max que no era yo la estéril. Era Luciano, él era. Él era el estéril porque resultó que me embaracé así de rápido y tuve con Maximiliano un hijo [...] (p. 347)

El uso del subjuntivo señala una situación irreal, “si me hubiese”, sin embargo el condicional, señala una consecuencia. La última frase en pretérito confirma la consecuencia que puede acarrear una decisión.

Como el Alfil, la enfermera actúa de sesgo, lucha por colocarse en una posición privilegiada y la protagonista del relato, la abuela, se lo permite dejando el espacio libre.

La enfermera es también un personaje redondo, atendiendo a la definición que dice que un personaje redondo evoluciona. Al igual que el Alfil, este personaje se desplaza diagonalmente, sus intervenciones son indirectas, pero contribuye al desarrollo de la novela, a la creación de otra versión de la historia de la abuela:

La enfermera sonrió y sin quitarme los ojos de encima, mirándome por arriba del filo de la taza, dio un breve sorbo a su café. Había logrado su propósito. Aunque sin grabadora de por medio, estábamos iniciando ya la ansiada entrevista. (p. 218)

Don Lucas, el padre de la protagonista, es un personaje importante, tanto como la Torre en el juego de ajedrez. Sus desplazamientos pueden ser cortos o largos. Desde un punto de vista semántico, es un apoyo fundamental que representa mucho para la protagonista y para el sentido de la novela, es el personaje que detona el tema de la novela. Éste pone a la protagonista en la posición de elegir.

-Tú decide, Norma –dijo Lucas apoyando suavemente su derecha en el hombro de la chiquilla- Ya tienes edad de elegir. Te quedas conmigo o te vas con tu tía Irene a Guanajuato.

Norma miró los ojos empañados de su tía mientras la mano de Lucas le presionaba apenas el hombro. Guardó silencio un rato, pero al fin dijo:

-Me quedo contigo, papá. (p. 39)

Cada decisión de Norma conduce a nuevas historias donde los personajes están supeditados al fenómeno de causa y efecto. El hecho de elegir quedarse con su padre la llevará a confrontar situaciones y a encontrar personajes distintos de los que encuentra cuando decide, en otra de sus historias, irse con su tía, y es que así sucede en el mundo real. Jorge Luis Borges lo expresa en su ensayo *Discusión* (1989, p. 256): “(...) el mundo es un interminable encadenamiento de causas y cada causa es un efecto. Cada estado proviene del anterior y determina el subsiguiente.”

Finalmente, a través de todo el relato, el padre de Norma (don Lucas) y ella misma, son los que podrían encarnar las piezas blancas de la novela que luchan contra las piezas negras. En ambos universos hay dos espacios: el tablero en el ajedrez y el conjunto de hojas unida por un cartón, al que se le llama libro, en la novela. Piezas y personajes que reflejan al ser humano, que al igual que ellos, no dispone de su libertad, sino que depende de una fuerza superior, ya sea Dios, o el destino.

Mientras que la movilidad de las piezas de ajedrez está condicionada por la voluntad de un jugador, la de los personajes, lo está por la de un escritor a través de su narrador, en este caso Mendieta, narrador principal y la abuela segundo narrador. La novela es entonces, como el ajedrez, un universo en el que las posibilidades de combinación de sus elementos son infinitas, la movilidad de estos está condicionada a la capacidad de razonamiento del jugador y del escritor, porque cada movimiento desencadena cambios en los universos. Ambos universos son profundamente dialécticos.

Capítulo 4. Ajedrez y novela: paratextualidad y metatextualidad

(...)

En el oriente se encendió esta guerra
Cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra,
Como el otro, este juego es infinito.

(Ajedrez. Borges)

En este capítulo abordo el análisis de *La vida que se va* y su relación con los aspectos del ajedrez arriba mencionados, a partir de los conceptos de paratextualidad y metatextualidad definidos por Genette (ver cap 2.1). La paratextualidad se refiere aquí “al espacio que captura el infinito”; la metatextualidad, al aspecto reflexivo que implica crear una novela.

Como ya lo mencioné en el capítulo anterior, son tres los aspectos del juego de ajedrez¹⁸, tomados de la voz de Juan José Arreola (Leñero, 1981), que, a mi parecer, son los que encuentran un paralelismo en la novela de Leñero. El primero es lo que Arreola llama “el espacio que captura el infinito”, es decir un espacio tan pequeño como lo es un tablero de ajedrez que permite infinitas jugadas, de igual manera que ese espacio formado por un determinado número de páginas, unidas convencionalmente en forma de libro y llamado, novela, el cual encierra infinitas posibilidades narrativas.

El segundo aspecto es el “fenómeno dialéctico” o la oposición de contrarios. Juan José Arreola, en “lección de ajedrez” explica que “la dialéctica es la tentativa de que una discusión, un altercado, un diálogo violento o pacífico se resuelva en una unidad”.

Efectivamente, en la novela que analizo hay un claro diálogo con otros autores interesados en el ajedrez, no precisamente como un altercado, sino como un diálogo con Jorge Luis Borges y Luis Ignacio Helguera, a través de los epígrafes, y a través del título, con Luigi Pirandello.

¹⁸ Inciso 2.5.

El tercer aspecto son las consecuencias de cada movimiento: “apenas un jugador mueve una pieza, se altera el espacio”. La reflexión parece ser indispensable tanto para jugar una partida de ajedrez como para crear una novela, porque cada decisión del o de los personajes tiene consecuencias.

4.1. La importancia de los paratextos

Los paratextos designan al conjunto de enunciados que rodean a un texto: el título, subtítulos, prefacios, notas al margen, epígrafes, división de capítulos etc. Los paratextos establecen el marco en el cual se presenta el texto, pero también representan un lazo, o múltiples lazos, con el exterior.

Los paratextos pueden clasificarse en dos bloques según si son responsabilidad del autor, "paratexto autorial", o del editor, "paratexto editorial". Este último responde a intereses comerciales de la editorial. En el paratexto autorial es el autor mismo quien decide qué elementos paratextuales acompañan su texto. En esta categoría entran el título, los epígrafes y la división de capítulos de los cuales me ocuparé más adelante en este estudio.

Genette, en su obra *Seuils* (1987), da una definición de los paratextos, de su naturaleza, sus funciones y significaciones en la obra literaria. Para ejemplificar hace referencia a Jorge Luis Borges. Así, siguiendo la pista dada por Genette, encontramos en el relato de *Evaristo Carriego* (1930) (Borges: Obras Completas; p.121.) la siguiente cita:

Antes de considerar este libro, conviene repetir que todo escritor empieza por un concepto ingenuamente físico de lo que es arte. Un libro, para él, no es una expresión o una concatenación de expresiones, sino literalmente un volumen, un prisma de seis caras rectangulares hecho de finas láminas de papel que deben presentar una carátula, una falsa carátula, un epígrafe en bastardilla, un prefacio en una cursiva mayor, nueve o diez partes con una versal al principio, un índice de materias, un ex libris con un relojito de arena y con un resuelto latín, una concisa fe de erratas, unas hojas en blanco, un colofón interlineado y un pie de imprenta: objetos que es sabido constituyen el arte de escribir. Algunos estilistas (generalmente los del inimitable pasado) ofrecen además un prólogo del editor, un retrato dudoso, una firma autógrafa, un texto con variantes, un espeso aparato

crítico, unas lecciones propuestas por el editor, una lista de autoridades y unas lagunas, pero se entiende que eso no es para todos (...)

Queda claro con esta cita que los elementos paratextuales tienen funciones específicas de las que el lector no necesariamente tiene que servirse para poder comprender o simplemente disfrutar de una novela. Tomarlas en cuenta representa, sin embargo, un medio para capturar el infinito, porque no sólo constituyen el primer contacto que el lector tiene con el texto, sino que cumplen con una función anticipadora, y también son un contacto posterior de búsqueda de múltiples relaciones intertextuales.

Los paratextos, entonces, permiten activar conocimientos previos sobre el tema o invita a la búsqueda de estos. Los paratextos adquieren sentidos distintos dependiendo de si su lectura se hace antes o después de leer la novela.

En el caso de *La vida que se va*, el título remite inmediatamente a múltiples significados, tantos como el lector le quiera dar, dependiendo de sus propios conocimientos o asociaciones. Podemos decir, según la clasificación de Genette, que el título del que hablamos, tiene contenido temático, con valor connotativo. El autor, por su parte, fuera del texto, es decir en la vida real, en declaraciones sobre la novela, le otorga una significación propia.

Los epígrafes, por su parte, juegan en *La vida que se va* una función particular: son citas de dos autores distintos que al unirse funcionan como una unidad que refleja, en palabras claves, la novela en su totalidad. La novela se introduce, como ya se ha mencionado, con los epígrafes o citas del argentino Jorge Luis Borges y el mexicano Luis Ignacio Helguera, dos escritores para quienes el ajedrez tiene, al igual que para Leñero, un significado especial: forma parte de sus vidas y se refleja en sus obras.

4.1.1. El título, un diálogo con el exterior

El título es, en general, el primer paratexto de una novela. Genette (1987, p.p. 59-106) distingue dos categorías: aquellos títulos que anuncian de alguna manera el contenido temático de la obra, y aquellos que podrían ser calificados de "remáticos" (se refiere a una designación genérica por ejemplo, *Memorias*, *Diálogos*).

El teórico francés señala cuatro funciones principales del título: la primera es de designación o identificación, la segunda es una función descriptiva de alguno(s) de los contenidos de la obra, la tercera es connotativa, y la última es de seducción que, según Genette, es de eficacia dudosa ya que puede tener efectos contraproducentes.

La vida que se va es un título sugerente que encierra uno de los temas esenciales de la novela. Es significativo porque sugiere claramente el contenido de la historia; aunque no necesariamente el mismo en cada lector. Para un lector joven, el título podría remitir a asociaciones que serían diferentes a las de un lector más maduro. El autor, por su parte, otorga un significado específico al título. En palabras del autor mismo, el título está inspirado en una obra de teatro de Luigi Pirandello, *La vida que te di* “Este título y esa obra me inspiraron a trabajar esta novela” (Tamayo, 1999).

La obra de Pirandello trata de una madre que al conocer la muerte de su hijo se niega a aceptarla y actúa como si éste estuviera vivo. En *La vida que se va* se observa un paralelismo temático con *La vida que te di*, relacionado con el concepto de libre elección. Sabemos que este concepto tiene implicaciones filosóficas, religiosas, científicas etc., pero también refleja algo muy simple: la posibilidad de elección, que parece ser la idea que Leñero trabaja en *La Vida que se va*.

Tanto en la obra de Pirandello como en la de Leñero, existe una mujer que se toma la libertad de elegir alternativas que podrían calificarse de absurdas o imposibles: la mujer, en la obra de Pirandello, ve morir a su hijo pero rechaza el hecho y sigue considerándolo vivo, de esta manera le da la vida por segunda vez.

En la novela de Leñero, la abuela decide, al final de su propia vida, construir historias que pudieron haber sido las de su vida, basándose en las elecciones que pudo haber tomado y que habrían determinado acontecimientos posteriores y decisiones subsiguientes, como sucede con los movimientos ajedrecísticos. Las falsas historias de vida, tanto la de la abuela como la del personaje de Pirandello, responden al “si hubiera”, como un reflejo de causas y efectos de la vida. Cada decisión de Norma, en su relato, es la causa de que cada historia haya tenido efectos diferentes.

De esta manera, el título cumple de una u otra forma con las cuatro funciones de Genette, arriba señaladas: el título identifica y describe metafóricamente el contenido de la obra, el título es también seductor, aunque esto depende mucho del tipo de lector, es decir de la interpretación que a cada uno le inspire el título.

Por otra parte el título cumple con su función transtextual al establecer un juego dialógico que según Martínez Fernández (2001, p. 54) surge sobre todo entre el paratexto y los diferentes tipos de lectores: primero, con aquel que sabe la intención del autor y conoce la obra de Pirandello. Luego con el que le va a dar un significado a la frase y establece una relación con ésta y el contenido del libro, o con aquel que cada palabra o la frase en su conjunto lo lleva a asociaciones diversas con otros libros, con otros escritores, etc. Esto multiplica las posibilidades de lectura de la obra.

4.1.2. Los subtítulos o divisiones interiores, una estrategia ajedrecística

Otro tipo de paratextos son los subtítulos o divisiones interiores, los cuales, explica Génette en *Seuils* (1987, p. 297), al contrario del título general que se dirige a todos los lectores, los subtítulos están dirigidos a esos lectores que ya están interesados y comprometidos en la lectura del texto, o a los que les gusta hojear y leer los índices, es decir que los subtítulos no son siempre indispensables.

La división del texto puede darse con capítulos numerados o subtítulos temáticos, “[I]a principale innovation est sans doute l’introduction de divisions totalement muettes, sans intertitres ni numéros” (Génette, 1987, p. 311). Su importancia varía mucho.

Leñero señala la división de su novela con una notación que evidentemente tiene relación con el ajedrez. En su novela no hay índice, pero cada división de capítulo se parece a los movimientos codificados del ajedrez.

Los capítulos no sólo están numerados con números romanos, sino también hay una subnumeración con letras. En el ajedrez, por ejemplo, el *gambito de dama* es una apertura que se caracteriza por los movimientos que en notación algebraica se escribe de la siguiente manera: 1.d4 d5. c4. Algo muy parecido hace Leñero en su división de

capítulos. Ni el capítulo I, ni el X tiene subdivisiones. La historia de la abuela, el personaje principal, se narra del capítulo II al VIII. Los capítulos del II al IX, tienen subdivisiones marcadas con números arábigos, sin embargo sólo el capítulo dos tiene una subdivisión señalada con el **uno**, lo cual podría interpretarse como una jugada de salida ya que los siguientes capítulos carecen del **uno**. Si hubiera un índice de la novela éste se vería de la siguiente manera:

Capítulo I

Capítulo II

Uno

Dos

Capítulo III

Dos

Tres

Capítulo IV

Tres

Capítulo V

Tres

Capítulo VI

Tres

Capítulo VII

Cuatro

Capítulo VIII

Cuatro

Cinco

Capítulo IX

Cinco

Cinco

En el capítulo I el narrador presenta todos los antecedentes del relato de la abuela y en el último, capítulo IX, trata de encontrar la verdadera historia de la abuela. Podría

decirse que la división que el autor hace de su novela es estratégica, pero está dirigida sólo a un tipo de lector: el interesado en el ajedrez.

Esta nomenclatura parece tener una significación especial relacionada con el número de acciones, movimientos o decisiones que se dan en cada capítulo y que podríamos observar en el resumen que a continuación presento. Anoto el número de movimientos o decisiones que se toman en cada capítulo.

El capítulo **I** representa “la salida”, la presentación de la historia y de los personajes. Mendieta es un reportero que se compromete a ir cada viernes con su grabadora a casa de una anciana a la que llama *la abuela*. Lo recibe una enfermera que la atiende. La historia de la abuela es en principio muy simple. Se trata de un personaje que a los quince años tiene que elegir entre quedarse a vivir con su padre y Carolina, la nueva mujer de su padre, o irse a vivir con su tía a una hacienda de Guanajuato donde viven sus tíos y sus primos.

En el capítulo **II uno** hay solamente una decisión, la de Norma (la abuela), quien elige quedarse con su padre y su madrastra. En el mismo capítulo, con el subtítulo **dos**, Norma conoce primero a un hombre joven, Toño, del cual se enamora y posteriormente conoce a otro, Daniel, del que también se enamora. Se encuentra, entonces ante dos posibilidades: Toño o Daniel.

El capítulo **III** está dividido en: **dos y tres**. En la parte **dos** la protagonista tiene que tomar dos veces una decisión que cambiará totalmente el curso de los acontecimientos posteriores. Primero se encuentra, otra vez, ante la misma alternativa de quedarse con su padre o irse con su tía, esta vez elige irse con su tía a vivir a Guanajuato. Allí se enamora de dos de sus primos: el mayor, Lucio, heredero del rancho y Luciano un prometedor pianista. Ella tiene amoríos con los dos, pero un día se enfrenta con la segunda disyuntiva: Luciano le propone irse con él a París, de otra manera, dice, él no se va.

En la parte **tres** podemos hablar de tres acontecimientos: el primero es que Norma decide casarse con Lucio, el segundo, Luciano intenta asesinar a Lucio, y el tercero, el padre de Norma se suicida.

En el capítulo **IV** hay sólo una subdivisión marcada como **tres**. Aquí se dan tres acciones: la primera es la decisión que toma Norma de quedarse con su padre en México. La segunda: tiene que elegir entre quedarse con su novio, un estudiante de medicina, católico con buena posición social, o un comunista intelectual que participa en el complot contra Trotsky. La tercera acción es el asesinato de Norma.

En el capítulo **V tres** la protagonista relata tres acciones: primera, elige a Luciano y huyen a París; la segunda relata su vida en Europa y la tercera es el relato de su éxito como ajedrecista.

En el capítulo **VI tres** las tres acciones principales son: 1) retomar la historia con Daniel, 2) en este relato es él quien muere, 3) la enfermera, como narradora, cuenta otra versión de la historia de Norma.

En el capítulo **VII cuatro**, Norma regresa de Madrid donde vivía con Lucio. Su padre se había suicidado después de perder una partida de ajedrez con un campeón español, Benito Palomares. Aquí se relatan 4 acciones: 1) el encuentro de Norma con Ramón Iturriaga de la Hoz, quien le contará los antecedentes del suicidio de su padre; 2) primer encuentro ajedrecístico entre el campeón mundial de ajedrez y el padre de Norma, en el que don Lucas (el padre) vence en simultáneas al campeón español; 3) el empeñamiento de don Lucas de competir contra el campeón en “individuales”; 4) la vergonzosa derrota de don Lucas.

En el Capítulo **VIII** esta subdividido en **cuatro** y **cinco**. En la primera subdivisión se resumen 4 acontecimientos: 1) Norma está casada con Lucio; 2) tiene una hija, Luchita; 3) al enterarse de la muerte de su padre entra en una crisis mental; 4) Norma recupera la salud. En **cinco** Norma cuenta: 1) el fallecimiento de sus tíos; 2) la confesión de las mentiras y maldades de su tía Irene; 3) los cambios en el rancho y los pleitos entre Norma y Lucio; 4) el asesinato de Lucio en París; 5) la historia de su hija y de su novio, un beisbolista que muere accidentalmente en un partido de béisbol.

En el Capítulo **IX cinco cinco**¹⁹. El primer cinco cuenta, de manera resumida y usando el condicional, una historia más que hubiera sido posible “habría roto de golpe con mi marido, lo habría mandado al mismísimo infierno, sin más explicaciones. Se acabo Gudbay...” (p. 343). En el segundo **cinco** retoma la historia del suicidio de su padre.

El capítulo **X** es ya un capítulo fuera de la historia principal, las acciones se cuentan en el presente de la narración.

Este orden no sólo muestra la multitud de posibilidades, muestra también el segundo aspecto del ajedrez, paralelo con la novela: aspecto dialéctico u oposición de contrarios. Las historias de la abuela se presentan en oposición: en una historia Daniel, uno de sus amores, muere; en la otra alternativa muere ella. En otra historia decide quedarse con Lucio, el hijo mayor que se quedará al mando del rancho, decisión aprobada por los tíos. La decisión opuesta: huir con Luciano, pues ella está segura que los tíos no aceptarían su relación con él, la convierte en prácticamente la oveja negra de la familia.

4.1.3. Los epígrafes de *La vida que se va* reflejan la diegésis (fenómeno dialéctico)

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Tsui Pen, opta –simultáneamente – por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela.

Stephen Albert en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, de Jorge Luis Borges, 1941.

El ajedrez nos recuerda que el mundo es un conjunto de posibilidades casi infinitas y que hay que decidirse por una.

Luis Ignacio Helguera en *Astillas del tablero*, 1998.²⁰

Por un lado, y recordando la definición de “fenómeno dialéctico” tomada de la voz de Juan José Arreola (citada anteriormente en 2.5), los epígrafes de la novela cumplen

¹⁹ Nótese aquí dos veces el cinco

²⁰ Se trata de los dos epígrafes que se encuentran al principio de la novela *La vida que se va* (Leñero, 2003).

con la tentativa de ser “una discusión, un altercado, un diálogo violento o pacífico que se resuelve en una unidad”, es decir la novela en cuestión. Por otro lado, por su posición dentro del libro, pertenecen a la clasificación de paratextos, se podrían considerar también como hipotextos, atendiendo a la definición que hace Genette de este concepto en *Palimpsestes* (1982, p.13): “J’entends par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*)” .

Con los epígrafes queda establecida una estrategia de entrada, una especie de enroque que en el lenguaje ajedrecístico significa un movimiento defensivo en el que se permite que las dos torres puedan proteger al Rey.

Metafóricamente, los epígrafes representarían las dos torres que defienden toda la novela. Narratológicamente, éstos sintetizan el contenido del texto: el primero anuncia los diferentes porvenires de la protagonista, el segundo las posibilidades infinitas tanto de elegir en la vida como las múltiples variantes de presentar una historia en forma de novela.

El primer epígrafe nos remite al hipotexto de Borges donde se habla sobre una novela tramada por el erudito Tsui Pen, una novela caótica y laberíntica, en la cual todas las alternativas son posibles puesto que los diversos porvenires proliferan y conviven simultáneamente en “una imagen incompleta, pero no falsa, del universo”. El narrador del relato, Stephan Albert, lo explica así:

Me detuve como es natural, en la frase: Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan. Casi en el acto comprendí; el jardín de los senderos que se bifurcan era la novela caótica; la frase varios porvenires (no a todos) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del inextricable Ts’ui Pên, opta – simultáneamente – por todas. Crea así diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. (Borges, 1989, p. 477).

Así, Leñero logra, con *La vida que se va*, escribir la novela en donde se multiplican los porvenires de la protagonista, todos se suceden al mismo tiempo, porque el tiempo queda eliminado, lo que rige son las alternativas posibles, como jugar en

simultáneas al ajedrez: un jugador juega con 14 contrincantes y cada uno decide mover sus piezas de acuerdo a sus propias reflexiones sobre el juego.

El segundo epígrafe es una cita de un texto de Luis Ignacio Helguera: “El ajedrez nos recuerda que el mundo es un conjunto de posibilidades casi infinitas y que hay que decidirse por una”. Este epígrafe, además de reforzar la idea de las diversas posibilidades, nos proporciona la clave del espacio en el que los personajes de la novela se mueven: un espacio parecido a un tablero de ajedrez.

El tablero es la novela misma, dentro de ella las posibilidades son infinitas. Cada elección de Norma lleva a alteraciones en sus historias. Las historias de Norma corresponden a la vida de una sola persona que, ya anciana, ve su vida, como ajedrecista que ha sido, como en un tablero de ajedrez y se detiene a imaginar cómo habría cambiado toda su vida si hubiera optado por cada una de las diferentes alternativas porque, como lo dice Borges en “Discusiones”, “El mundo es un interminable encadenamiento de causas y cada causa es un efecto. Cada estado proviene del anterior y determina el siguiente” (Borges, 1989, p. 256)

Los epígrafes en *La vida que se va* tienen claramente una función anticipadora, sintetizan el contenido esencial de la novela de V. Leñero, como si se tratara de una jugada codificada de ajedrez que se descodifica de la siguiente manera: la novela muestra los diversos porvenires que logró vivir la protagonista al optar no por la eliminación sino por la proliferación del tiempo.

El escritor se apoya en estrategias ajedrecísticas, así cada decisión de la protagonista lleva a nuevas posibilidades, va creando, en un camino que se bifurca, historias nuevas. Como la Reina del ajedrez, la protagonista toma decisiones que cambian todo el universo del relato, pero al igual que la Reina puede regresar a su primera posición y tomar otro camino.

4.1.4. El ajedrez como recurso de la metatextualidad (reflexión sobre la ficción)

Las intervenciones del narrador para reflexionar sobre la construcción del relato que se está leyendo, forman frecuentemente parte de lo novelesco. Leñero en su novela va a demostrarnos que cada narrador, no sólo implica una voz y una visión, implica también una compleja red de relaciones entre la historia vivida por los personajes en un espacio y un tiempo, y el proceso narrativo.

La vida que se va manifiesta una voluntad de reflexión narrativa y refleja al mismo tiempo un gusto por el juego como sistema cerrado. El primer narrador introduce un discurso al que, de acuerdo con la terminología de Genette en *Figures III* (1972, p.p. 261-262) podemos llamar metanarrativo. Aplicado a nuestro estudio, esto consiste en reflexionar y comentar la escritura de la novela a través de sus personajes. La reflexión y los comentarios se presentan, dentro de varios capítulos. La abuela anuncia que la historia de su vida se va a escribir, además informa ya sobre las “bifurcaciones” que irá presentando su relato:

Mi vida lo que voy a contarle. Nada importante, pero tan importante como toda vida, por aburrida que parezca, ¿no cree? Lo que pasa es que cada quien tiene que ir eligiendo a cada momento y eso es lo difícil: tomar decisiones” (p. 24)

Así, en la novela *La vida que se va*, el narrador, Mendieta, manifiesta sus reflexiones y las de su esposa (a la que solamente conocemos por lo que el narrador refiere de ella) sobre el proceso de construir el relato. La anécdota se construye a partir de la aparición de un inexplicable recado que un personaje, del que poco se sabe, deja en una libreta de taquígrafía antes de morir:

Las páginas de la libreta estaban atiborradas de anotaciones escritas con una letra pésima, por supuesto indescifrables. [...]No era eso lo que llamó la atención de Mónica, sino una frase escrita en una de las últimas hojas, después de varias en blanco:

! AVÍSENLE A LA ABUELA !

CÓRDOBA 140, COL. ROMA (p. 14)

El narrador entra en un mundo desconocido, el de una anciana que tiene una gran pasión por el ajedrez y que desde el primer encuentro con ella lo hechiza: “como frente a

la serpiente de un pinche musulmán marroquí” (p. 23). Ya en el primer capítulo el narrador presenta gran parte de los elementos que tendrán un papel importante en el sistema narrativo.

Mientras espera ser recibido por la abuela, el narrador va descubriendo muchos de los elementos físicos (de algunos sólo sus evidencias) que irán cobrando valor significativo a medida que las historias de la abuela se desarrollen:

...entré en la sala y miré a plena luz. Era evidente: faltaban cuadros, espejos, lámparas. Se podían distinguir, en los muros, las sombras dejadas como testimonios por las obras de arte, los gobelinos o qué sé yo la de cuadros y adornos desaparecidos de su sitio. Ninguna alfombra en el piso. Ningún retrato en las paredes. (p. 20)

Todos esos elementos están allí, como piezas aún no colocadas en el tablero de ajedrez, porque la regla del ajedrez, como de la ficción, sólo se justifica con la presencia de las piezas en su posición dentro del tablero. Sobre este mismo escenario se descubre un elemento que anuncia la historia que se va a contar, una historia sin futuro: una mesa de ajedrez en donde “el rey negro estaba en jaque” (p.21).

La metáfora metatextual del ajedrez constituye, en el interior del relato, un reflejo de la historia y a la vez de la actividad de escritura. La abuela va a contar su vida, los elementos de ésta se encuentran en esa sala, y como en un tablero de ajedrez sólo cobrarán valor según su posición sobre el tablero.

La historia va a ser contada, mediante un “análisis retrospectivo” como se dice en el lenguaje ajedrecístico, lo cual significa ir reconstruyendo el pasado a través de las diferentes piezas perdidas y de la posición en la que se encuentran las que están en el tablero. La imagen del tablero es, por lo tanto, muy significativa: hubo una partida no finalizada porque el Rey aún está presente en el tablero y la jugadora parece haber detenido el tiempo, no para tratar de ganar la partida, ya que el jaque es definitivo, sino para vivir las múltiples posibilidades que existieron en su vida: morir embarazada de Daniel, el pintor comunista; casarse con su primo Lucio, con el que le habría tenido una hija y muchos disgustos; haber huido con Luciano y ser ajedrecista y traductora de varios idiomas. Algunas de las muchas posibilidades las presentó en el relato, viviéndolas en su imaginación:

...entre victorias y derrotas como en el juego, entre ilusiones y tropiezos como en la vida [...] por fin de gran maestra, señora gran maestra internacional: un título, un diploma, una forma de ser, una asumida ilusión de volver a vivir como la chiquita Capablanca en aquel añorado club de San Juan de Letrán al lado de mi padre, en el sol de mi infancia. Así hasta mi vejez. Como la quise, así llegó [...] Este tablero que tengo aquí, al que toco y me inclino con las últimas piezas de un final de partida (p. 380)

Esta cita puede interpretarse como el mensaje que la abuela quiere dar sobre el paralelismo que ve entre el juego de ajedrez y la vida. La abuela muere cuando termina su partida de ajedrez y cuando termina su relato, pero la novela no termina con la muerte de ésta, porque como dice Borges en uno de los párrafos de su poema *Ajedrez*:

Cuando los jugadores se hayan ido,
Cuando el tiempo los haya consumido,
Ciertamente no habrá cesado el rito.

En el Oriente se encendió esta guerra
Cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.
Como el otro, este juego es infinito.

En efecto, el juego de la novela y el del ajedrez son infinitos, las piezas de ajedrez tienen siempre la misma función²¹ y siguen las mismas reglas: la Reina tiene más libertad de movimiento que, por ejemplo, el Rey; el Alfil sólo se mueve diagonalmente y sobre un mismo color. La Torre puede recorrer todo el espacio que quiera pero sólo horizontal o verticalmente, siempre y cuando no tenga piezas enfrente. El Caballo, sin embargo, tiene mayor movilidad que el Alfil cuando hay muchas piezas en el tablero, y además puede alcanzar cualquier casilla sin restricciones de color. Al moverse, el Caballo siempre cambia de color de casilla; es decir, si parte de una casilla blanca, terminará en una negra y viceversa. Los peones son los que menos movilidad tienen. Todas las piezas tienen funciones asignadas, con más o menos poder o valor. De la misma manera en la novela, los personajes tienen, cada uno sus funciones y cumplen con ciertas reglas.

Cabe aquí señalar que el nombre de la protagonista, Norma, seguramente no es casual, el significado de la palabra “norma” es, según el Diccionario de la Real Academia Española: “Regla que se debe seguir o a que se deben ajustar las conductas, tareas,

²¹ Más bien, casi siempre, pues los peones, según ciertas reglas, en ausencia de piezas mayores pueden convertirse en Reina

actividades, etc.” Así, es evidente la simbología que conlleva el personaje, en relación con el juego de ajedrez. Norma, la protagonista de la novela, no sólo conoce perfectamente las normas del ajedrez, sino que aplica éstas a su relato, cuando el autor le cede la voz como narradora.

La novela tiene personajes con diferentes funciones, narradores y voces y la actuación de todos estos crea, infinitamente, historias. Cuando la abuela muere, Mendieta, avisado por la enfermera, va inmediatamente a la casa de ésta. Ahí encuentra a gente que por uno u otro rasgo físico o por los apellidos, recuerdan a los personajes de las historias de la abuela:

-Aquél es don Venancio Méndez y el afinador de pianos don Tirso. Esa de allá es la costurera Catalina Pío, está junto al doctor Gutiérrez. Ese es el doctor Luis Miguel Gutiérrez que ha cuidado todos estos años de la señora. (Era un geriatra joven pero muy canoso, como si se hubiera contagiado de la ancianidad de sus enfermos.) Y Estercita Rubio y Marisol Río: amigas de la señora desde que vivía el doctor Jiménez –seguía siseando la enfermera-. Ese de allá es un ajedrecista del club, pero no sé cómo se llama; sólo lo conozco por Simón. Don Simón [...] y la de allá, esa, la del cabello blanco y lentes redondos es la profesora Ernestina Limón, la directora de la escuela especial, la de los niños down.” (p. 386)

¿Eran esos los personajes con las que la abuela había construido sus historias? En todo caso pudo comprobar la existencia real de uno de ellos:

-No fue Paquita Suárez su abuelita? – Pregunté atropellado.
-¿La conoció usted?- se sorprendió nuevamente la muchacha.
-Por la señora Norma. Sólo de oídas.
-Mi abuela Paquita murió hace como diez años. (p. 391)

Los demás personajes se le escapan, no logra hablar con ellos, y de esa manera Mendieta, el periodista, sigue sin “entender”: “– Cuando termine de contarte vas a entender todo, todo. Ten paciencia muchacho. No comas ansias-” le dice la abuela (p.319). En efecto Mendieta parece no entender que en la novela no se trata de ser veraz sino verosímil.

Eso era seguramente lo que tenía que entender Mendieta, que no se resigna a aceptar las historias de la abuela; él quiere, como periodista que es, encontrar la verdad. Leñero parece querer recordarnos dos cosas: la primera sería que la ficción es una

mentira que podría ser verdad y que, aunque se parezca a la realidad, no necesita documentarse. Mendieta se va a Guanajuato a buscar al padre Luis, primo de la abuela, éste le confirma una vez más que la verdad no la va a encontrar. Por fin va a entender que así como en el juego de ajedrez se necesitan un tablero, las piezas y las reglas, en la novela se necesitan los personajes, los narradores, las acciones, los espacios y el tiempo.

La novela concluye, tocando el principio y señalando un elemento de la novela: el personaje principal. Comenzar de nuevo no significa repetir el mismo juego porque cada juego es único y cada novela es única. Es decir que como en el ajedrez, en las novelas y en la vida, la partida se acaba, otra empezará en otro tablero. Podríamos cuestionarnos ¿dónde empieza todo? ¿Dónde acaba todo?

No era un hombre, era una mujer, una anciana con el cabello ondulado. Su rostro, al volverse me recordó de súbito a la abuela. Era la abuela. Todas las ancianas podían ser la abuela. Todas iguales. Todas idénticas: con el rostro encarrujado, con un vestido blanco como faldón, con unas horribles pantuflas de peluche, lentes gruesos como fondo de botella y detrás unos ojos de canicas ágata. Me sonreía cuando la vi de frente, atónito [....] Me mantuve de pie tratando de distinguirla, de precisarla entre todas las ancianas idénticas del mundo [...] -¿No trae grabadora?- preguntó. (p. 414).

Capítulo 5. Las múltiples posibilidades narrativas

5.1. Los múltiples movimientos del jugador de ajedrez y del autor de la novela

También el jugador es prisionero
(La sentencia es de Omar) de otro tablero
De negras noches y de blancos días.
Dios mueve al jugador, y éste la pieza.

(Ajedrez. Borges)

Ya he dicho, a lo largo de este análisis, que una de las características del juego de ajedrez es la multitud de opciones que en un pequeño tablero tiene un jugador para mover sus piezas. En la novela pasa lo mismo: los narradores son prisioneros del universo textual del autor, y éste último también tiene multitud de opciones; el autor utiliza una serie de estrategias, a veces complicadas, pero normalmente basadas en reglas lógicas. En el juego de ajedrez, los “enroques”, las “sicilianas”, “el gambito del alfil del rey”, “el gambito de la dama...” son jugadas estratégicas aceptadas en el código del juego; los jugadores optan por alguna de ellas y, en consecuencia, juegan.

En el relato novelístico, el autor, según la Gran Enciclopedia Rialp (GER)²², se ve obligado a considerar estrategias narrativas que consideren, entre otras cosas, una estructura narrativa dinámica, inserta en coordenadas de tiempo y espacio. Según Genette un texto narrativo o relato o discurso narrativo²³ implica constantemente relaciones entre este discurso y los eventos que relata. Es en esencia un conjunto de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y entre historia y narración. Cabe aclarar aquí que para él historia y narración no existen más que por mediación del relato. Por otro lado el relato o discurso no existe sino en la medida en que cuente una historia y en que alguien lo articule, lo exprese.

²² Consultando el 7 de marzo de 2009 en http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=9428&cat=literatura

²³ Genette establece estos términos como sinónimos: « ...le récit au sens le plus courant, c'est à dire le discours narratif, qui se trouve être en littérature, et particulièrement dans le cas qui nous intéresse, un texte narratif. Mais comme on le verra, l'analyse du discours narratif telle que je l'entends implique constamment l'étude des relations, d'une part entre ce discours et les événements qu'il relate... Mais réciproquement le récit, le discours narratif ne peut être tel qu'en tant qu'il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif [...] Comme narratif il vit de son rapport à la narration qui le profère.. » (1972, p. p. 72-74)

Basándose en el modelo analítico de Tzvetan Todorov,²⁴ Genette propone nuevas categorías de los elementos del relato: primeramente la categoría de **Tiempo** que establece relaciones temporales entre relato y diégesis; después la categoría de **Modo** que establece relaciones entre las modalidades: diferentes puntos de vista de la representación narrativa del relato (personaje o personajes que orientan la narración: quién ve). Según Genette, los numerosos estudios de la “perspectiva” o “punto de vista” narrativo han adolecido tradicionalmente de la distinción entre los conceptos de “modo” y de “voz”.²⁵

El autor, entonces, en su papel de organizador, establece las relaciones entre los conceptos definidos anteriormente, tiene que ordenar y jerarquizar acontecimientos, tiene que establecer las relaciones temporales; debe adoptar una perspectiva (un foco, una óptica: quién ve) y un modo para su relato. También tiene que crear un narrador o narradores (voz o voces). Mendieta, por ejemplo, es el narrador de nuestra novela, de acuerdo con la teoría de Genette es la instancia narrativa a la que el autor le ha concedido la voz de narrador, en este caso de un narrador extradiegético, es decir que no participa como personaje en la historia principal, es, sin embargo narrador principal de la historia que introduce la historia principal.

Mendieta pertenece al presente de la narración; su papel consiste en registrar, organizar, comentar e incluso investigar. Establece contacto con el narratario narrando desde su propia voz, pero también toma distancia y se la cede a la protagonista, la abuela e, incluso, a un tercer narrador, - la enfermera de la abuela que, desde su propia perspectiva, aporta datos distintos o suplementarios.

La tarea creativa del autor, comenta Vargas Llosa en *Cartas a un joven novelista* (2006, p. 1305), “consiste en la transformación de aquel material suministrado al

²⁴ “Je prendrai comme point de départ la division avancée en 1966 par Tzvetan Todorov. Cette division classée les problèmes du récit en trois catégories : celle du *temps*, « où s’exprime le rapport entre le temps de l’histoire et celui du discours »; celle de l’*aspect*, « ou la manière dont l’histoire est perçue par le narrateur » ;celle du *mode*, c’est à dire « le type de discours utilisé par le narrateur ». (1972, p. 74)

²⁵ “La plupart des travaux théoriques sur ce sujet (qui sont essentiellement des classifications) souffrent à mon sens d’une fâcheuse confusion entre ce que j’appelle ici *mode* et *voix*, c’est à dire entre la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* Et cette question toute autre : *qui est le narrateur* – ou pour parler plus vite, entre la question *qui voit* et la question *qui parle ?* » (1972, p. 203)

novelista por su propia memoria en ese mundo objetivo hecho de palabras, que es una novela”. Evidentemente, la escritura de un texto implica la elección de técnicas para llevar a cabo la representación verbal de la historia que lleve a un resultado particular.

Esto parece confirmarlo Leñero en voz de su personaje Mendieta, cuando éste reflexiona:

“No me siento capaz de crear un estilo propio, exclusivo, para cada voz narrativa, ni recrear con verosimilitud, con genuino dramatismo, las múltiples variantes de la biografía de la abuela. Entre la brillantez y la seducción con que ella me relata sus aventuras y la reelaboración novelística que yo hago se abre un abismo” (p. 302)

Se puede decir, entonces, que escribir una novela exige tanto, como saber jugar ajedrez. Los ajedrecistas afirman que saber jugar no consiste en conocer los nombres de las piezas y saber cómo se pueden mover dentro del tablero, sino mucho más que eso. El valor de las piezas depende de su posición sobre el tablero, lo mismo que en la novela cada elemento adquiere valor por su posición en relación a los demás elementos.

El autor de novela se convierte así en el “jugador” que determina de qué modo va a narrar su historia para convertir todas esas experiencias humanas, propias o ajenas, en literatura, concretamente en una novela. El autor del texto, como el jugador de ajedrez, pertenece a la vida real, el narrador pertenece a la ficción. De esta manera debe quedar claro que el narrador de la novela no representa a Vicente Leñero. Sin embargo no debemos olvidar lo que Oscar Tacca nos señala en *Las voces de la novela* (1985, p. 18): “Esta entidad que llamamos ‘autor’ asoma muchas veces en el libro, detrás del narrador, no confiando enteramente en él, arreglando, componiendo, aclarando, acotando, completando”.

En efecto, en repetidas ocasiones se pueden reconocer esas ‘intrusiones’ del autor en la voz de Mendieta, un periodista (como lo es Leñero) que recoge el relato de “la abuela”, una anciana que desea que se escriba la historia de lo que fue o pudo ser su vida. Mendieta es, dentro de la ficción, el recopilador, transcriptor, y redactor de lo que la abuela le va contando.

Me sugirió corregir anacronismos en los diálogos – el argot de los años cincuenta tiene variantes coloquiales y geográficas en relación con el de nuestro tiempo – y en las descripciones de una ciudad y una sociedad muy distintas de las de este fin de siglo. [...] -le expliqué que estaban puestas a propósito-, como la duración de la partida en simultáneas [...] También había incongruencias en todo lo escrito hasta ahora en las distintas Normas.... (p.p. 301-302)

De esta manera, Mendieta cumple con varias funciones además de la de narrador: es también personaje de la primera historia: periodista casado, con hijos, tiene un trabajo, un coche y un cierto pasado; como periodista se convierte en el recopilador de las historias de la abuela y por lo tanto en narratario. Podríamos decir que Mendieta juega en simultáneas. En términos de Genette, Mendieta sería la “instancia narrativa”, su función es “narradora”, su voz “narrativa”.

Para demostrar las múltiples posibilidades que el autor tiene para contar la historia y apoyándome en la teoría de Genette, señalaré en el siguiente apartado que el papel del narrador o narradores puede ser muy diverso, que hay diferentes niveles de narración y que las posibilidades de elegir voces narrativas, personajes, estilos, espacios y tiempos también son múltiples.

5.2. Posibilidades del narrador

La función que adquiere cada pieza dentro del tablero puede compararse con la que adquieren los diferentes elementos de la novela. Los jugadores en una partida de ajedrez, al igual que los narradores en la novela, son responsables de la disposición inteligente de sus piezas para el mejor desarrollo de las jugadas. Según Torre Repetto, reconocido ajedrecista mexicano, “*jugar* ajedrez no significa mover las piezas ni dominar una de las tres fases del juego [apertura, desarrollo y finales], sino dominar y articular las tres. Eso permite crear una obra maestra” (citado en Leñero, 2008, 171).

La tarea del novelista y del jugador de ajedrez es, entonces, una tarea complicada. El novelista se sirve de uno o más narradores, no sólo para hacer mover cada una de sus piezas, como el ajedrecista, sino para representar todo su trabajo creativo, es decir, dominar y articular las diferentes fases de la creación de una novela.

En *La vida que se va* tenemos varios narradores, pero sólo son dos los que dominan; los otros dos tienen una participación breve. Mendieta, no participa en los hechos relatados, no forma parte del mundo de la protagonista, está fuera de la diegesis²⁶ principal. “*La abuela no era mi abuela. Era la abuela de Beto Conde, un compañero al que apenas conocí en el año y medio que trabajó en el periódico*” (p. 12), comenta Mendieta. Según la terminología de Genette este sería un narrador extradiegético o heterodiegético (véase el capítulo 2.2. Definición de términos).

Narrador
heterodiegético o extradiegético (fuera de la diegesis)
homodiegético si es personaje
autodiegético si es protagonista
metadiegético si es narrador testigo y su narración está intercalada en la historia principal

Mendieta desempeña dos papeles: el de narrario de la historia principal y el de narrador de ésta, en la que él no participa, es el que abre la diégesis principal, es decir el universo narrado por la protagonista. Lo hace usando la tercera persona: “A los once años de edad, Norma ganó a su padre una partida de ajedrez. Con el alfil acorraló al rey negro en la casilla donde se había enrocado...” (p. 31).

Las múltiples posibilidades del narrador incluyen también el ir cediendo su papel de narrador a la protagonista, con lo cual ésta se convierte en narradora autodiegética,

²⁶ Recordemos que Genette llama diegesis al universo espacio-tiempo dentro del cual se desarrolla la historia propuesta por la ficción del relato. Equivale al "mundo narrado" (1972.)

narra en primera persona: “ Dejó de llorar, ya había llorado mucho, y me apreté a mi tía más de lo que se apretaban entre sí los pasajeros...” (p. 77). Esto se hace gradualmente y no parece haber una razón determinada para el cambio de voz del narrador que, en un mismo capítulo, puede cambiar. Se puede decir que entre las múltiples posibilidades de narrar está la de cambiar de voces sin que esto altere la historia.

En el capítulo IX (penúltimo) la abuela-narradora, es narradora autodiegética de todo el capítulo; este comienza, sin embargo, con un diálogo, en el que el narrador toma el papel más bien de entrevistador:

- ¿La traicionó Luciano con Cristina Basave? – Me hubiese traicionado, tal vez, de haber yo viajado sola a México cuando supe la terrible noticia del suicidio de mi padre. - ¿Qué habría hecho entonces? – habría roto de golpe con mi marido, desde luego. (p. 343).

Es evidente aquí que el diálogo ayuda a la protagonista a abrir otras posibilidades de la historia, el narrador extradiegético, Mendieta, interviene con su voz pero sigue estando fuera de la diégesis.

El tercer narrador, Ramón Iturriaga de la Hoz, interviene sólo una vez, narra el acontecimiento del que fue testigo, es un personaje de la historia y, por lo tanto, es un narrador metadiegético, según la clasificación de Genette.

Esta historia, narrada por un personaje-testigo, permite al autor incluir en su relato referencias que ni el narrador extradiegético, Mendieta, ni el autodiegético hubieran podido referir con lo que se procura un ambiente de verosimilitud, porque remite a un espacio y un tiempo históricos referenciales con personalidades y diarios de la época en que el relato se sitúa. La narradora autodiegética lo introduce cediéndole la voz:

Estos son, pues, fragmentos; mejor dicho: esta es una versión resumida y poco retrabajada de la historia que aquella tarde me contó (nos contó) Don Ramón Iturriaga de la Hoz. El español santanderino Benito Palomera, el más fuerte rival del campeón mundial Mijaíl Botvinnik, estaba de visita en México. Llevaba una hora y media jugando simultáneas contra quince ajedrecistas mexicanos. (p.268)

Así, en la novela se ejemplifica que el papel del narrador no es sólo uno, puede multiplicarse cambiando de personaje, de voz, o de situación (dentro o fuera de la diégesis), ser personaje u observador o ambos.

Por otro lado, la presencia de varios narradores implica, según Genette, diferentes niveles narrativos.

5.3. Niveles narrativos

La clasificación que propone Genette sobre los niveles narrativos es otro ejemplo de las múltiples posibilidades de combinación de un relato. Tantas como las posibilidades de hacer combinaciones en una partida de ajedrez.

Genette establece tres tipos de relaciones o **niveles narrativos**. En un relato pueden darse diferentes historias con diferentes narradores. El nivel más externo es el **extradiegético**, éste abre u origina generalmente el relato y engloba al resto de las historias. En este caso, la primera historia introduce a la protagonista, la abuela, la describe y establece las condiciones en las que se va a dar el segundo relato. Toda historia que se inserte dentro de esta diégesis pertenece a un relato **intradiegético o diegético**. Las historias que la abuela va contando cada viernes durante dos años, pertenecen a este nivel. Finalmente, si dentro del relato intradiegético se presenta otro, este último será de tipo **metadiegético**. En nuestra novela hay un personaje, Ramón Iturriaga, quien es testigo de lo que el personaje principal no pudo presenciar, y que por lo tanto, no podría referir. Su relato pertenece, así, a este último nivel de narración.

TABLA NARRATOLÓGICA

NIVELES	Ejemplos en la novela
1er. Nivel narrativo (origina el relato) <i>extradiegético</i>	En los capítulos I, III, VIII y X
2do. Nivel narrativo dentro del 1er. nivel: <i>intradiegético o diegético</i>	Todo el relato de la abuela
3er. Nivel narrativo, dentro del 2do. nivel: <i>metadiegético</i>	El relato de Ramón Iturriaga

La relación entre el narrador y los niveles de narración es muy estrecha, cabe aquí agregar un concepto más: *la voz*, es decir ¿quién habla? o ¿desde el punto de vista de quién se narra?

“Lo sabido, [...] puede ser explorado desde el comienzo o el final, alumbrado desde fuera o desde dentro, recorrido en infinitas direcciones. Para el novelista, la primera palabra, la apertura de la voz, sucede a un *trac*: ¿cómo *ver*, para después *hablar*? [...] *El punto de mira decidirá la voz: Au même moment se produit le véritable regard et le véritable chant.* (Tacca, 1985, p. 65)

Así en el capítulo I el narrador habla, en primera persona, su relato pertenece al primer nivel, el extradiegético, porque es el que introduce el relato principal en el cual él, como narrador, no interviene como personaje. Sin embargo el relato del primer nivel se desarrolla en los capítulos III, VIII y X a través de una voz autodiegética, es decir que el narrador, Mendieta, es también protagonista en este nivel de narración. De esta manera, la voz de Mendieta es extradiegética en el segundo nivel de narración, pero autodiegética en el primero.

El segundo nivel narrativo se establece en nuestra novela con la intervención de dos narradores: Mendieta y la abuela, el primero, como narrador extradiegético o heterodiegético (fuera de la historia), narra en tercera persona, es decir desde el punto de vista de la abuela. Otra voz que se escucha es la de la enfermera, ésta relata desde su propio punto de vista la historia de la abuela. Esta última, por su parte, narra en primera persona y se convierte así en narradora autodiegética (narradora de su propia historia).

El tercer nivel, metadiegético, queda establecido con el relato de uno de los personajes. El narrador autodiegético le cede la palabra y así, el personaje que presencié un acontecimiento, cuenta desde su punto de vista y con su propia voz lo que presencié.

El autor de la novela puede, entonces, elegir entre muchas opciones narrativas, variar las voces, alternarlas o diversificarlas.

5.4. El tiempo ramificado

En *La vida que se va* se puede hablar de dos tiempos: el presente en el que se narra, y el pasado en el que sucedieron las historias de la protagonista. El primero se trata de un tiempo lineal: cada viernes Norma relata su vida y Mendieta, el narrador heterodiegético, discurre sobre cómo va a escribir la novela. El pasado de la protagonista nos traslada a fechas concretas, señalándolas con acontecimientos como el asesinato de León Trotsky, o Diego Rivera pintando sus murales, o la estancia de Norma en España durante el franquismo.

Esta referencialidad cronológica introduce al lector no sólo a los contextos históricos de México, sino también a las referencias personales del autor, a través de la voz narrativa de Norma y la voz de Mendieta, el narrador heterodiegético (fuera de la historia), que, como en la cita a continuación, hace referencias a lugares que corresponden a las vivencias del autor: “no me porté como el reportero recién graduado en la Septién García pronto a atiborrar de preguntas...” (p. 389)

De esta manera, el discurso de *La vida que se va*, centrado en el protagonismo de Norma y el relato de su vida, se estructura en dos campos temporales: el presente de Mendieta y los pasados de Norma. Se establece así una dualidad temporal.

Como en el ajedrez, la dualidad en la novela estudiada tiene un especial significado que es el de su semejanza con las jugadas alternativas del ajedrez. La dualidad del tiempo la encontramos en los constantes saltos del pasado al presente de la narración. El presente es un tiempo lineal: dos años, cada viernes Mendieta escucha y graba las historias que le cuenta la abuela.

El presente está marcado por los personajes de Mendieta, la abuela y su enfermera, quienes interactúan en un espacio limitado: una casa vieja de la que poco a poco van desapareciendo objetos significativos en la historia, igual que en una partida de ajedrez van desapareciendo las piezas.

La anciana relata cada viernes su pasado “como la Scherezada que a fuerza de contar y contar y contar conseguía detener la muerte entrevista detrás de las puertas o de la mecedora...” (p. 389). Como Sherezada la abuela regresa al presente. Sus historias

rompen con la lógica del tiempo, se puede decir que éste se nulifica, porque todas suceden, alternativamente, en el pasado: cada una de las historias depende de la opción que Norma escoja, en cada elección hay una nueva historia.

El tiempo en *La vida que se va* es simultáneo y múltiple. Las historias ocurren todas al mismo tiempo, es decir, durante la juventud de la abuela. Su reflejo en el juego de ajedrez es precisamente la alternancia de presente a pasado y de historia a historia, porque la abuela no cuenta una historia de principio a fin, sino que las va alternando.

El tiempo es entonces un tiempo “ramificado”, sin duda lo que parece señalar Leñero en uno de los epígrafes de la novela, la cita de: *El jardín de los senderos que se bifurcan*, es la imagen del universo que abarca todas las posibilidades: tiempos divergentes y paralelos que le permiten a la abuela “revivir” diferentes vidas y abarcar todas las posibilidades.

5.5. Los personajes duales

Los personajes principales presentan dualidades: negro y blanco, como en el ajedrez. A veces se dan en el mismo personaje, por ejemplo, la tía de Norma es la tía ideal que cuida con amor a su hermano y a su sobrina, sin embargo se convierte en una mujer celosa y egoísta que desprecia a la nueva mujer de su hermano y que confiesa haber contribuido a la muerte de su cuñada al no darle la medicina que ésta necesitaba.

“Perdón querida sobrina porque siempre odié a tu madre María de la Luz, tanto que cuando estaba enferma de su difteria, tú no tenías más de tres años, yo dejé de darle a propósito su medicina por las noches: la odiaba, la odiaba, la odiaba; quería que se muriera y se murió.” (p. 307)

Mendieta, el reportero, padre de familia, sorprende al lector confesando haber participado, en su época de estudiante, en la violación y asesinato de una joven. “Eso soy: violador y ratero, ya ni quien me perdone.” (p. 406)

La madrastra de Norma, presentada al principio como una mujer completamente vulgar e inmoral, según la opinión de la tía, y por lo tanto también de Norma, es vista posteriormente por esta última de manera diferente. La influencia de la tía había

influenciado la opinión de la joven Norma que la describía de la siguiente manera: “... la prometida del padre de Norma fue reprobada con cero por la tía Irene [...] Es una pintarrajeada, la calificó la tía Irene...” (p. 37). Más adelante confiesa la abuela: “Carolina García no era la Pintarrajeada sinónimo de mala mujer, como tan fácilmente la encasillamos mi tía Irene y yo...” (p. 362).

Finalmente el mismo personaje tiene un carácter completamente distinto en la voz de otro narrador, la enfermera: “... la señora creció como huérfana cuidada, eso sí, por una tía, hermana de don Lucas, de nombre Imelda, o Inés, o Ileana, sepa Dios. Hasta que don Lucas volvió a casarse, esta vez sí con una verdadera santa [...] llamada Carolina Garza.” (p. 234)

La madre de Norma, una madre idealizada es, según el relato de la enfermera, la mujer vulgar que corresponde a la descripción de la madrastra de Norma.

La señora Norma era una bebita entonces, todavía no cumplía un año, y se quedó sin mamá porque su mamá se fugó con [...] Abelardo Iracheta. [...] El caso es que a partir de ese momento ya nadie tuvo noticia alguna de la tal Luchita, según dice usted que se llamaba la mamá de la señora, aunque le decían con un apodo muy feo: la Embadurnada, la Chamagosa, algo así. (p. 233)

El punto de vista que orienta la narración tiene un valor significativo, es decir, la historia no es precisamente la misma al ser contada por uno u otro personaje, así, las posibilidades de contar una historia son siempre múltiples, dependen de quién vea y de las circunstancias.

5.6. Los espacios delimitados como el de un tablero de ajedrez

La función de los espacios en la novela no sólo evoca la realidad y refuerza la verosimilitud del relato, sino que también tiene un significado como lo tiene el tablero de ajedrez, así lo apunta V. Leñero: “En un espacio limitado de ocho casillas por ocho [...], el hombre encuentra y captura el infinito” (1981, p. 69).

Los espacios se presentan desde dos puntos de vista: del narrador heterodiégetico (Mendieta) y de la narradora homodiegética:

Era una de esas construcciones de los tiempos porfirianos²⁷ que sobrevivieron a la paulatina destrucción de lo que fue el barrio selecto de la clase acomodada. Sus muros grises, interrumpidos por las filigranas de piedra que enmarcaban ventanas y definían esquinas de volúmenes geométricos, se entreveían apenas a través de la hiedra y las buganbilias... (p. 16)

La información que nos proporciona la descripción de la casa no se reduce solamente a la casa sino también nos da información de cambios sociales, históricos e incluso de estilo arquitectónico.

El cuarto de azotea era pequeño. Se veía limpio a pesar del desorden de una mesa atiborrada de chácharas y libros y lámparas y una hornilla eléctrica donde se calentaba una cafetera de peltre ...Daniel le señaló el sitio: era un cuartito húmedo, maloliente, a la izquierda y hasta el fondo caminando por la azotea entre paredes descarapeladas, tinacos y lavaderos (p. 131)

Esta descripción de espacio se hace en voz del narrador heterodiegético, pero desde la perspectiva del personaje que lo vivió, Norma.

En *La vida que se va* los espacios también están en dualidad, unos pertenecen al presente de Mendieta, los otros forman parte del pasado y de las historias de la abuela: las salas de conciertos donde tocó Luciano, uno de los maridos de Norma; las calles de París o Madrid donde Norma vivió con Luciano; la calle San Juan de Letrán (Ciudad de México) donde se encontraba el club de ajedrez; la calle Moneda (Ciudad de México) donde vivió Norma con su padre; el estado de Guanajuato donde vivían los tíos y ella misma en una de las historias; la Secretaría de Hacienda donde trabajaba don Lucas.

La casa de la abuela pertenece al presente de la narración se sitúa en la calle Córdoba 140 (en la ciudad de México): “una casona enorme de dos pisos [...] Parecía una casa abandonada. Hermosa pero triste, por el descuido exterior. Digna de una abuela obligada a refugiarse en su fortaleza de recuerdo” (p. 15).

²⁷ Nota mía: los tiempos porfirianos se refiere al tiempo del dictador Porfirio Díaz. La arquitectura de las casas de familias acomodadas tenían en general un estilo llamado “eclectico”: influencias extranjeras, sobre todo europeas.

Barthes R. (citado en Sullà, 2001, p. 125) señala que “el relato no hace ver, no imita”. Esto nos indica que la información sobre la casa sólo tiene importancia en el relato por el sentido que ésta va a tomar en relación con todo el universo del relato. La casona será el espacio donde los diferentes elementos se encuentran representados, ya sea por los objetos que aún existen, como el piano de Luciano, las pinturas de Daniel Limón, la mesita de ajedrez, o por los personajes que deambulan por la casona en su último adiós a la abuela y con los que el narrador apenas si se atreve a hablar porque el escritor sabe que los personajes tienen una función sólo dentro de la ficción, como las piezas de ajedrez la tienen dentro del tablero.

Leñero cumple así con lo que dijo el mejor ajedrecista que ha tenido México, Carlos Torre Repetto: “compenetrémonos clara y distintamente en que el desarrollo de nuestra habilidad no consiste en que lleguemos a ser conocedores de las aperturas y diestros en los finales, porque no hay desarrollo sin armonía.” (2008, p. 171).

Tanto el ajedrez como la novela son dos universos donde aperturas y finales sin un desarrollo armónico no son suficientes para crear una obra de arte. En el ajedrez y en la novela, el desarrollo se basa en normas, es decir que las reglas tienen una importancia fundamental pues rigen cada uno de los movimientos. Tanto del escritor como del jugador se exige una capacidad de análisis que permitan establecer los lazos entre los diferentes elementos tanto de la novela como del ajedrez.

5.7. La dualidad en la lengua como recurso narrativo

Vargas Llosa en sus *Cartas a un joven novelista* (1997, p. 1314) afirma:

...el lenguaje novelesco no puede ser disociado de aquello que la novela relata, [...] .No importa nada que un estilo sea correcto o incorrecto; importa que sea eficaz, adecuado a su cometido, que es insuflar una ilusión de vida – de verdad- a las historias que cuenta.

En efecto, tanto el escritor de una novela como el jugador de ajedrez necesitan tener conocimientos sobre los respectivos sistemas. Conocer el sistema de la lengua es lógicamente necesario para un buen escritor. Ferdinand de Saussure (1945, p.113) encontró similitud entre el sistema de la lengua y el del ajedrez:

En ambos juegos estamos en presencia de un sistema de valores y asistimos a sus modificaciones. Una partida de ajedrez es como una realización artificial de lo que la lengua nos presenta en forma natural.

Veámoslo de más cerca.

En primer lugar un estado del juego corresponde enteramente a un estado de la lengua. El valor respectivo de las piezas depende de su posición en el tablero, del mismo modo que en la lengua cada término tiene un valor por su oposición con todos los otros términos.

Lo que Saussure demuestra es que los elementos lingüísticos no tienen ninguna realidad independiente de su relación con los otros elementos del sistema. En *La vida que se va* esto queda claramente ejemplificado con los galimatías o juegos de palabras que la abuela expresa en diferentes momentos de su relato:

- En la noche todo se vuelve cojín de ventanas, humo de ciruelas y caballo amarillo para saltar por las cuatro esquinas (p. 73)

Sintácticamente las frases son correctas pero semánticamente no remiten a ninguna realidad. Se puede decir que si bien las posibilidades combinatorias son infinitas, estas posibilidades responden a un sistema de reglas, en este caso reglas de sintaxis. En el ejemplo siguiente, se trata de palabras en un conjunto:

-Tárantulas. Timbre. Tejones. Tijeras. Tapices. Torrejas. Tiranos. Tapetes. Turrónes. Tarimas. Toreros. Tepaches. Terremotos. Tenazas. Tinteros. Tomates. Tiendas. Tíos. Tunas. Tejas. Tacos. Tepaches. Tirantes. Tinacos. Talegas. Temas. Tontos. Tundas. (p. 165)

Todas estas palabras tienen en común que inician con una misma letra, pero no forman juntas un sistema de significado, son como las piezas del ajedrez dentro de su caja. Es decir que conservan su identidad pero no tienen ninguna función de significado en relación con los demás elementos.

Los galimatías, juegos de palabras y trabalenguas que el autor incluye en su obra no parecen, sin embargo, querer solamente demostrar la dependencia que las palabras tienen dentro de un sistema. El significado nos los da él mismo a través de un comentario del narrador:

María Fernanda había descubierto que los galimatías, los juegos de palabras, los trabalenguas de la abuela recogidos en mis grabaciones se presentaban siempre que ella incidía en un episodio de tensión sino que exhibían un importante fenómeno psicológico con el que mi narradora intentaba soslayar situaciones conflictivas evocadas por la memoria (p. 300)

El lenguaje en *La vida que se va* es un lenguaje de composición ajedrecística donde se combina un lenguaje literario gramatical y sintácticamente correcto alternando con un lenguaje coloquial, familiar que representan a los personajes con verosimilitud. El narrador heterodiegético, Mendieta, se expresa con claridad y fluidez representando así al periodista que sabe describir usando un ritmo eficaz, un vocabulario amplio:

Era una de esas construcciones de los tiempos porfirianos que sobrevivieron a la paulatina destrucción de lo que fue el barrio selecto de la clase acomodada. Sus muros grises, interrumpidos por las filigranas de piedra que enmarcaban ventanas y definían esquinas de volúmenes geométricos, se entreveían apenas a través de la hiedra y las buganblias agarradas a la verja, en el límite con la banquetta, parecía una casa abandonada. Hermosa pero triste, por el descuido exterior. (p. 16)

Él mismo, como narrador aclara la importancia de distinguir los diferentes giros del lenguaje que el escritor debe manejar: a partir de la cita anterior y de la siguiente podemos inferir que el autor de la novela quiere subrayar la importancia del uso consciente de la lengua. El narrador, Mendieta, discute a lo largo de su relato, la importancia de la lengua en la escritura de la novela.

Anotaba mi esposa que el supuesto escrito de Ramón Iturriaga de la Hoz en la carpeta de pastas amarillas o la supuesta narración del mismo Iturriaga de la Hoz a la Norma recién llegada de Madrid por el suicidio de don Lucas adolecía de un estilo literario inverosímil para una persona como el tal Iturriaga – un simple jugador de ajedrez, romo de entendederas -. Necesitaba yo –me dijo- hacer hablar o escribir a Ramón Iturriaga con la verosimilitud de quien se expresa coloquialmente ante otra persona – ante Norma llegada de Madrid –o de quien redacta con las torpezas de un espontáneo escritor, no con el estilo de un profesional de la literatura. Me sugirió corregir anacronismos en los diálogos – el argot de los años cincuenta tiene variantes coloquiales y geográficas en relación con el de nuestro tiempo- y en las descripciones de una ciudad y de una sociedad muy distintas de las de este fin de siglo. Encontró contradicciones imperdonables –le expliqué que estaban puestas a propósito -, como la duración de las partidas simultáneas: en un relato se hablaba de dos horas y en otro de hora y cuarto, algo así. También había incongruencias en todo lo escrito hasta ahora en las distintas Normas. Relataba yo las varias líneas de experiencias como si correspondieran a

Normas diferentes, y no lograba mi verdadero propósito: la imagen de una Norma sometida a un haz simultáneo de experiencias. (p. 300)

La lengua de los dos narradores principales representa dos aspectos de la lengua: el oral, en la mayor parte de la novela, con la abuela, y el escrito con Mendieta. En el lenguaje de la abuela se incorporan los dichos, los refranes, y los galimatías, que enriquecen su lenguaje y subrayan la sabiduría de la abuela. El de Mendieta es un lenguaje formal, con vocabulario amplio y variado. Los personajes se expresan cada uno con su propio lenguaje, en el que por supuesto se distinguen diferentes registros de lengua o sociolectos, los que corresponden a cada situación, como el habla de la amiga de Norma, Paquita, cuyo lenguaje es coloquial y corresponde al de los jóvenes de la época en la que se sitúa el relato.

-Pues qué se pensaba el mugroso.

-Entonces se pone a empinar el codo y a molestar a mis amigas, ¿vas a creer? Y ya se iba a armar el pleito, imagínate nomás, hasta que Florentino muy centrado le marcó el alto porque iba a dar con el traste con la fiesta. (p. 213)

El lenguaje de la tía que se expresa con emotividad: “ –Pero no te das cuenta, Lucas? Parece una güila... Si esa mujer entra en esta casa, aunque sea como tu esposa, ¡yo me largo!” (p.37)

El lenguaje informal de camaradería entre colegas de trabajo, no sólo sitúa a los personajes en su sociolecto sino en el contexto histórico del relato:

-Lo mejor será mandarte a Chiapas para ver si los retos cabrones te sacuden, Mendieta. Tú no eres para notas cajoneras.
Pero en lugar de mandarme a Chiapas mi orden de información de ese jueves decretaba conversar con Muñoz Ledo²⁸ (*pícalo, que te cuente los pleitos internos en el partido, que se encrespe, que suelte la sopa*) y cubrir la manifestación de taxistas (*con muchas opiniones, con mucho color, al estilo Monsiváis*). (p. 383)

²⁸ Nota mía: Muñoz Ledo “fue miembro del PRI (Partido Revolucionario Institucional) hasta que salió de sus filas y fundó, junto con Cuauhtémoc Cárdenas e Ifigenia Martínez, la corriente democrática, que más adelante se convertiría en el PRD. Fue una de las figuras más influyentes del partido hasta que decidió renunciar en 1999 tras pretender fallidamente la nominación a la presidencia de la República, que finalmente fue otorgada a Cárdenas por tercera vez consecutiva” Consultado el 10 de marzo de 2010 en http://es.wikipedia.org/wiki/Porfirio_Mu%C3%B1oz_Ledo.

El lenguaje en *La vida que se va* nos muestra, por lo tanto la dualidad que existe en la lengua en un juego combinatorio infinito. La dualidad consiste en las contraposiciones de lo oral y lo escrito, lo gramatical y lo agramatical (los galimatías). Lo formal y lo informal. Lo poético y lo prosaico, lo comunicativo y no comunicativo, lo sentimental y lo referencial.

Conclusiones

Cuando los jugadores se hayan ido,
cuando el tiempo los haya consumido,
ciertamente no habrá cesado el rito.

(Ajedrez. Borges)

En este análisis de la novela *La vida que se va* de Vicente Leñero he tratado de demostrar que el texto mismo sugiere la existencia de un paralelismo entre la organización de la novela y el juego de ajedrez. La presencia dominante de éste en la obra de Leñero se observa tanto en los personajes, que son ajedrecistas, como en los temas que giran en torno a referencias ajedrecísticas y, sobre todo, en la construcción de múltiples historias, con una misma protagonista, que pareciera estar jugando en “simultáneas”. Las infinitas posibilidades de combinar, la alteración de todo el sistema por cada opción tomada y la oposición de contrarios son aspectos fundamentales del ajedrez que rigen la creación de esta novela.

Mi estudio se basó en la teoría de la intertextualidad para demostrar el carácter intertextual del juego de ajedrez en la novela y se apoyó, principalmente, en los conceptos de narratología del teórico francés Gérard Genette. Concluyo que la novela *La vida que se va* está estructurada en función de aspectos fundamentales del ajedrez y que Leñero, a través de su personaje principal, la ajedrecista Norma, logra mostrar las limitaciones del ser humano que al elegir una opción, descarta otras, pero al recrearlas en un relato, puede optar por todas. Así la novela, como el ajedrez, permite infinitas posibilidades de combinaciones.

En el primer capítulo presenté la biografía de Vicente Leñero, su contexto histórico y literario, su trayectoria como escritor de varios géneros, y su carrera periodística que le permitió observar el mundo y contar sobre todo lo que acontecía en México. Señalé también su relación con el ajedrez y la influencia que el escritor y jugador de ajedrez Juan José Arreola ejerció sobre él. Escribí, como inciso aparte, sobre su visión religiosa que a pesar de ser anticlerical, no siempre fue bien visto por el medio

cultural mexicano. Señalé los acontecimientos históricos que se revelan en el contexto cotidiano de los protagonistas de la novela *La vida que se va*.

En conclusión he demostrado que Leñero es un autor comprometido con sus ideas, con sus creencias y con su tiempo.

El segundo capítulo lo dediqué a delimitar y definir conceptos teóricos como el de intertextualidad, basándome en las definiciones de G. Genette. También definí el concepto de novela y demostré que el ajedrez tiene un carácter intertextual en la novela *La vida que se va*, para lo cual enfoqué en las definiciones que el mismo Leñero hace del ajedrez y su relación con la literatura: “No es un pasatiempo de niños, es una experiencia que involucra íntegramente al jugador, que lo tensa, que lo obliga a comprometer toda su inteligencia y toda su pasión...” (2008, p. 145).

De las citas que presenté de Leñero en este capítulo señalé algunos elementos esenciales del juego de ajedrez, paralelos a la creación de una novela: ambos son universos con infinitas posibilidades de combinación; el universo del relato se altera con cada decisión del o de los protagonistas, al igual que se altera el sistema del juego de ajedrez al mover una pieza; tanto el sistema del ajedrez como el del relato son profundamente dialécticos.

También señalé el aspecto ético del ajedrez que Leñero presenta en su novela a través de uno de los protagonistas, el padre de Norma, que nunca se dejó corromper. El ajedrecista o el autor de una novela pueden ser corruptos pero esto no influye ni en el tablero ni en el relato. Es un aspecto humano que concierne al autor o al ajedrecista como personas pero no a su creación.

Me pareció necesario definir el concepto de novela y analizar el entre tejido de sus elementos que al igual que los elementos del ajedrez, tienen infinitas posibilidades de combinación y están, también, sometidos a un sistema de reglas.

En el capítulo 3 señalé el aspecto intertextual del ajedrez, el cual, como producto cultural, puede considerarse como un texto ya que, cómo éste, constituye una construcción de red de significados. Establecí un paralelismo entre las piezas de ajedrez y

los personajes de la novela. Aquí señalé primero la simbología humana que existe en las piezas de ajedrez; después demostré que los personajes de la novela encarnan las características de algunas de las piezas de ajedrez: la enfermera por ejemplo tiene intervenciones indirectas como las del Alfil; el padre de la protagonista actúa como una Torre, con desplazamientos cortos o largos, pero siempre en línea recta. La protagonista, sin embargo, encarna las piezas principales del ajedrez: el Rey, la Reina y el Caballo, posee todas sus cualidades, la razón es que sus historias son diferentes, en ellas se dan un encadenamiento de causas y efectos característicos del juego de ajedrez.

A pesar de que no se puede establecer un paralelismo exacto entre los personajes de la novela y el juego de ajedrez, si se da una especie de simbiosis: los movimientos o actitudes de los personajes de la novela y las consecuencias de sus actos, reflejan los movimientos, posibilidades, limitaciones y consecuencias de una partida de ajedrez.

En el capítulo 4 partí del concepto definido por el narratólogo Genette como transtextualidad. Tomé sólo dos de los cinco aspectos en los que Genette divide este concepto: paratextualidad y metatextualidad. Mi intención fue demostrar que los paratextos, en este caso los epígrafes y el título, abren una puerta al infinito, son elementos que no todos leen o no todos reconocen, o no le dan importancia y es que como sucede en el ajedrez: entender las jugadas maestras queda sólo para algunos. Los paratextos adquieren sentidos distintos dependiendo si son leídos antes o después de leer la novela.

Por su parte, el título de la novela resume metafóricamente el contenido de ésta: se trata de la historia de una vida que está a punto de terminar. Los epígrafes, juntos, contienen las palabras claves de la novela: *ajedrez, novela, diversas alternativas, diversos porvenires, diversos tiempos, posibilidades casi infinitas.*

También en este mismo capítulo hice un análisis de la división de los capítulos de la novela, comparándola con la notación algebraica de las partidas de ajedrez. Quise demostrar que esta división tenía un sentido planeado por el autor, quien subraya, por un lado, la multitud de posibilidades, y por otro, muestra el aspecto dialéctico u oposición de contrarios que se da tanto en la creación de una novela como en una partida de ajedrez.

Finalmente dediqué un inciso al aspecto de la metatextualidad. Es decir, el narrador reflexiona sobre la dificultad de hacer de los relatos de la abuela una novela. Pone en evidencia que el narrar se puede comparar con una partida de ajedrez: hay que planear, conocer los elementos en juego, prever, desarrollar estrategias, medir las consecuencias de cada movimiento, etc.

En el capítulo 5 analicé lo que Genette llama el *acto de narrar*. Partí de la idea de que el autor tiene múltiples posibilidades de combinar los diferentes elementos propios de la novela, de que éste determina de qué manera va a hacer que su narrador o narradores intervengan en el acto narrativo, de cómo va a manejar el tiempo, de cómo van a intervenir los personajes, en qué espacio se van a mover, de cómo van a hablar los personajes, es decir qué registros de lengua van a usar. Puse mayor énfasis en el papel del narrador y a los niveles de narración. Realicé una clasificación del narrador y de los niveles de narración con base a la de Genette.

Las acepciones que Genette da a los conceptos de narrador y niveles de narración son casi las mismas y a veces no se percibe la diferencia, también causa confusión que Genette use dos palabras diferentes para un mismo concepto, así es lo mismo un narrador heterodiegético que extradiegético, ambos refieren a un narrador fuera de la diégesis (historia).

Lo que traté de demostrar en mi clasificación y análisis es que el narrador o los narradores pueden clasificarse de varias maneras según sus intervenciones. Igualmente las posibilidades de elegir voces narrativas, personajes, estilos, espacios, tiempos y lenguajes son múltiples. Sin embargo, cabe insistir que se trata de un universo como el del ajedrez, en el que hay reglas.

En este análisis insistí en que todos los elementos formales de la novela: personajes, tiempo, espacios, narradores, voces, ofrecen inagotables posibilidades de combinación. Los personajes como las piezas de ajedrez tienen funciones y características propias. De la misma manera que los movimientos de las piezas se entrelazan, las vidas, actitudes y conflictos de los personajes también se entrelazan. El narrador, como el jugador de ajedrez, juega sólo o en simultáneas, puede ceder la voz a otros narradores o narrar desde diferentes puntos de vista.

Esta tesis tenía como finalidad mostrar el paralelismo entre la construcción de la novela *La vida que se va* y el juego de ajedrez. Quiero señalar que estos paralelismos podrían encontrarse en otros juegos, pero es el ajedrez el que Leñero escoge como modelo para organizar su narración. He analizado los tres aspectos que señalé en el planteamiento: las infinitas posibilidades de combinación, la alteración del universo ante cada decisión y finalmente la dualidad u oposición de contrarios.

El diseño de *La vida que se va* se parece con el ajedrez primeramente porque su protagonista, cerca del final de su vida encuentra la posibilidad de recrear su vida. Como buena ajedrecista que es, sabe que su vida ya está en “jaque”, pero antes del “mate” quiere recrear todas las opciones que tuvo en la vida y las consecuencias que cada una de sus decisiones habría tenido. Así, la anciana, relata diferentes historias sobre aquello que realizó, aquello que tuvo miedo de realizar y aquello que intentó y se frustró. Lo hace como los grandes jugadores de ajedrez: en *simultáneas*, es decir, ella, como la “jugadora maestra”, va narrando las diferentes historias como si fuera moviendo las piezas alternativamente.

El relato se transforma en un haz de historias donde el personaje principal es siempre ella misma: una ajedrecista “de primerísimo nivel” (244), que ha aprendido de su padre el arte de jugar, y, como los grandes jugadores, sabe hacerlo en simultáneas. Es un personaje que reacciona humanamente ante diversas circunstancias, a veces como una pieza blanca y otras como una pieza negra: sumisa y rebelde, religiosa y sacrílega, inocente e incestuosa, niña y anciana. La anciana logra mostrar las limitaciones del ser humano que al elegir una opción descarta otras, pero al recrearlas en un relato, puede optar por todas. Así la novela como el ajedrez permite infinitas posibilidades de combinaciones.

Se parece al juego de ajedrez también porque cada decisión transforma por completo el espacio. Leñero otorga a la abuela la capacidad de análisis para poder visualizar las consecuencias de cada decisión. Si hubiera optado por quedarse con su padre tal vez nunca habría estado en Francia. Si se hubiera ido a vivir con su tía habría tenido que enfrentarse a otras elecciones y cada una de ellas se habría ramificado infinitamente.

El ajedrez y la novela simulan la realidad. El ajedrez simula un combate entre dos bandos las piezas blancas y las negras. Cada una, fuera del tablero no forma parte del juego, dentro de él tiene una función específica. Las historias de la abuela no parecen ser mentiras sino un conjunto de vivencias que su poderosa imaginación coloca en diferentes historias. Esto se comprueba con los muchos objetos de la casa como las pinturas que confirman la existencia del pintor del que estuvo enamorada, o el piano Chase and Baker de Luciano Lapuente con el que huyó a Europa, o los manequés de la suegra costurera cuando se casó con el médico, etc. y que poco a poco van desapareciendo en manos de un agiotista; o las personas que a la muerte de la protagonista se encuentran en su casa y que llevan nombres de los personajes de las historias de la abuela. El narrador, Mendieta, que quiere escribir la novela de la abuela se ve confrontado con su papel de periodista que recoge la verdad, y la de novelista que se sirve de la realidad para hacer ficción.

Para terminar diré que al empezar mi análisis elegí, como normalmente hacemos en la vida, sólo una opción: la de buscar los paralelismos de la novela con el ajedrez. Ahora me doy cuenta, como lo habría hecho la abuela de la novela, que existen infinitas e interesantes posibilidades de análisis, las que seguramente otros encontrarán. Por mi parte termino este estudio como en una partida de ajedrez: guardando mis libros de investigación como se guardan las piezas de ajedrez y recordando la cita de Omar Khayyám, al que Borges refiere en su poema *Ajedrez*.

La vida es un tablero de ajedrez, donde el Hado nos mueve cual peones, dando mates con penas, en cuanto termina el juego, nos saca del tablero y nos arroja a todos al cajón de la Nada.

Bibliografía

Aguilar Sosa, Y. (2008, 6 de junio). Asegura Leñero que ya escribió todo lo que debía. *El Universal*, consultado el 20 de octubre de 2008 en <http://www.eluniversal.com.mx/notas/512641.html>

Borges, J. L. (1989). El jardín de los senderos que se bifurcan. I: J. L. Borges, *Obras Completas, tomo I*. Barcelona, Emecé.

Cayuela Galli, R. (1999) Encrucijadas del destino [Versión electrónica] Revista *Letras Libres*. [Consultado el 12 de mayo de 2007 en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6116>]

Carroll, L. (1996). *The complete illustrated Lewis Carroll*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.

Cervantes Saavedra, M. (2005). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha: Edición monumental*. Madrid: Espasa Calpe.

Cherem S. (2006). Entrevista a Vicente Leñero: A medio juego. [Versión electrónica]. *Revista de la Universidad de México: Nueva época*, 28(junio), 7-18.

Cosío Villegas, D. (1994). *Historia mínima de México*. México: El Colegio de México.

Cervantes Saavedra, M. (2005). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha: Edición monumental*. Madrid: Espasa Calpe.

Cortázar, J. (1977). A fondo [Programa de la televisión]. Madrid: TVE. Consultado el 7 de julio de 2010 en <http://www.youtube.com/watch?v=X09XmRqIjPw&feature=related>

Contreras, F. (s.a.). *El ajedrez en la literatura*. Consultado el 6 de junio de 2010 en <http://www.stunam.org.mx/8prensa/cuadernillos/cuaderno28.htm>

Correa Mújica, M. (2008). Arenas Reinaldo, el *boom* latinoamericano de los años 60 y la posmodernidad. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Consultado el 6 de junio de 2009 en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/rarenas.html>

Ducrot, O. & Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. [s.l.]: Siglo veintiuno argentina editores.

Helguera, L.I. (2006). Astillas del tablero. I: *Peón aislado*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Gámez, S.I. (2008, 6 de junio). Defiende Leñero derecho a equivocarse. *Reforma*, consultado el 2 de abril de 2009 en <http://www.fce.com.mx/prensaDetalle.asp?art=16599&dia=6&mes=06&ano=2008>

Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.

- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Guzmán, Nora (1999) Reseña de “La vida que se va” de Vicente Leñero. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, número 007. Instituto Tecnológico y de estudios superiores de Monterrey (ITESM) Monterrey, México. p.p. 243-249 [Consultado el 10 de agosto de 2007, en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/384/38400713.pdf>]
- Leñero Franco, E. (2007). Confesión de fe. *Revista de la Universidad de México: nueva época*, 37(marzo), 18-23.
- Leñero, V. (1981). *Cajón de sastre*. Puebla, Pue.: Editorial Universidad Autónoma de Puebla.
- Leñero, V. (2003). *La vida que se va*. México, D.F.: Punto de lectura.
- Leñero, V. (2005). *Pisa y corre: Beisbol por escrito*. México, D.F.: Alfaguara.
- Leñero, V. (2005). *Sentimiento de culpa: Relatos de la imaginación y de la realidad*. México, D.F.: Alfaguara.
- Leñero, V. (2008). *Gente así*. México, D.F.: Alfaguara.
- Lucena Salmoral, M. et al. (1998). *Historia de Iberoamérica: tomo III: historia contemporánea*. Madrid. Cátedra.
- Martínez Fernández, J.E. (2001). *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra.
- Munguía, J. (15.12.09) .“Todas mis vidas posibles”, de Beatriz Rivas. *Revista de Letras* [Consultado el 10 de agosto de 2010 en *Revista de Letras* en <http://www.revistadeletras.net/todas-mis-vidas-posibles-de-beatriz-rivas/>]
- Paz, O. (1986). *El Laberinto de la Soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pellicer, J. (2005). *Entre la muerte y un vaso de agua*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pellicer, J. (2008). Vicente Leñero: Entre la fe y la parodia. *Revista de la Universidad de México: Nueva época*, 47(enero), 19-24.
- Platas Tasende, A.M. (2004). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe.
- Pirandello, L. (1944). *La vida que te di: drama en tres actos, de Pirandello*. Madrid: Talía.
- Prado, G.: Universidad Iberoamericana.(CONACYT). “La construcción de un pasado histórico: entre la ficción y la historia” [Consultado el 10 de agosto de 2010 en <http://www.uia.mx/campus/publicaciones/altertexto/pdf/2prado.pdf>]

Saussure, F. (1945). Curso de lingüística general [Versión electrónica]. Buenos Aires: Losada. [Consultado el 10 de marzo de 2010 en http://www.liccom.edu.uy/bedelia/cursos/semiotica/textos/saussure_linguistica.pdf]

Stilman, E. (2005). Arte y ajedrez: la partida infinita. [Versión electrónica]. *Revista de la Federación Argentina de Cardiología*, 34(3), 413-417.

Sullà E. (2001). *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Tacca, O. (1985). *Las voces de la novela*. Madrid, Ed. Gredos.

Tamayo J. (1999). La vida que vuelve: Charla con un testigo de excepción: Vicente Leñero. *La Revista Peninsular*, (521). Consultada el 27 de noviembre de 2008 en <http://www.larevista.com.mx/ed521/5217.htm>

Vargas Llosa, M. (2006). Cartas a un joven novelista. I: M. Vargas Llosa, *Ensayos Literarios, tomo I* (p. [1291]-1389). Barcelona: Círculo de Lectores.

Zavala, L. (2006). *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad vida cotidiana y escritura*. México, D.F.: Universidad Autónoma del Estado de México.