

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE MAestrÍA
EN LITERATURA ECUATORIANA E HISPANOAMERICANA

LA VEROSIMILITUD Y EL TIEMPO EN TRES CUENTOS DE
***PROFUNDO EN LA GALAXIA* DE SANTIAGO PÁEZ**

JORGE CEVALLOS HERNÁNDEZ

DIRECTOR: DR. DAVID GUZMÁN

QUITO, FEBRERO 2019

Índice

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	10
1.1 La ciencia ficción	10
1.2 La evolución de la ciencia ficción	11
1.3 La ciencia y la ficción, estructuras de saber y de lenguaje.....	16
1.3.a La ciencia	16
1.3.b La ciencia como concepto moderno	18
1.3 La ficción	18
1.4. La verosimilitud	20
1.4.1 La necesidad de creer	22
1.5 El tiempo	23
1.5.1 La narración y el tiempo.....	23
1.6 La ciencia ficción en América Latina y Ecuador	25
1.6.1 La ciencia ficción en América Latina	25
1.6.2 La ciencia ficción en Ecuador.....	28
1.7 La obra de Santiago Páez	32
CAPÍTULO 2.....	36
2.1. Lo verosímil en ‘Yachak’ y la necesidad de creer	36
2.1.a La verosimilitud.....	36
2.1.b La necesidad de creer	45
2.2 La ficción en ‘Yachak’, lo concordante y lo discordante.....	51
2.3 El pacto de ficción en ‘Yachak’	54
2.4 La ciencia y el mito en ‘Yachak’	56
CAPÍTULO 3.....	59
4.2. La construcción de la trama en ‘Líndica, tirana de Oc’	59
4.3. El discurso del relato en ‘Haladriel, asesino del intertiempo’. Orden, duración y frecuencia.....	68
4.3.1 Orden.....	69
4.3.1a El alcance y la amplitud.....	74
4.3.1b Analepsis	75
4.3.1c Las prolepsis.....	76

4.3.1d Las acronías.....	76
4.3.2 Duración.....	79
4.3.3 La frecuencia.....	83
5. CONCLUSIONES	86
6. BIBLIOGRAFÍA.....	90
7. ANEXOS	92

RESUMEN

En el presente estudio se analizará la existencia de la verosimilitud y el desarrollo de la experiencia temporal dentro de la narración en tres cuentos de Profundo en la galaxia de Santiago Páez. Se examina como el autor elabora sus relatos entre dos extremos aparentemente opuestos: ciencia y el mito, narraciones enmarcadas dentro de la literatura de ciencia ficción, género del cual se hace un breve panorama en Latinoamérica y el Ecuador para contextualizar la obra de Páez. Se analizarán los cuentos de Páez desde el manejo del tiempo por medio de la revisión de la construcción de la trama en el relato haciendo un estudio narratológico para entender la experiencia temporal. Todo esto teniendo como eje transversal a la verosimilitud pensada como un sentido.

Palabras clave: Santiago Páez, verosimilitud, construcción de la trama, ciencia ficción, ciencia, mito.

ABSTRACT

This study analyses the problem of the verisimilitude and the development of the experience of time within the narrative in three stories of 'Profundo en la Galaxia' of Santiago Páez. It also examines how the author elaborates his stories between two seemingly opposite extremes such as science and myths, narrations framed within science fiction literature, a genre of which a brief overview is made in Latin America and Ecuador to contextualize Paez's work. The stories of Páez will be analyzed from the time management by means of the revision of the emplotment in the narrative making a narratological study to understand the temporal experience. All this having as a transversal axis to the plausibility considered as a sense.

Keywords: Santiago Páez, verisimilitude, emplotment, science fiction, science, myth.

A Saúl, Salomé, Sergio y Silvia

INTRODUCCIÓN

La justificación social de este estudio es que la literatura de ciencia ficción del Ecuador, encarnada en los cuentos de Santiago Páez, merece ser estudiada. Al existir pocos análisis sobre ella, esta investigación aportará para otras indagaciones literarias que aborden el mismo tema, constituyendo también una justificación académica. Al revisar el repositorio de la PUCE sobre el tema de la ciencia ficción solo se encuentra la investigación, mediante estudio comparativo, realizada por María Gabriela Cabezas: *El Ecuador como espacio para la literatura de ciencia ficción, visto en tres cuentos de Santiago Páez* (2013).

La justificación personal para desarrollar esta investigación fue, indirectamente y en primera instancia, el interés en el arte secuencial y la narración gráfica junto con la vinculación con la construcción de ficciones y la literatura del género de ciencia ficción, para finalmente, optar por los aspectos puntuales de lo verosímil y el tiempo dentro de la estructura narrativa de los cuentos de *Profundo en la Galaxia*. Fruto del análisis y para complementar la comprensión de las ideas desarrolladas del tema se elaboraron ilustraciones que se adjuntan en los anexos.

En el presente estudio se discutirá sobre el problema de lo verosímil en los cuentos de Santiago Páez. El punto es responder a la siguiente hipótesis: ¿Existe una verosimilitud en tres cuentos de *Profundo en la Galaxia* ('Yachak', 'Líndica, tirana de Oc', 'Haladriel, asesino del intertiempo') que el autor los reviste con una experiencia temporal? Para ello se analizará cómo el autor construye el pacto de ficción (la búsqueda de verosimilitud en el texto ficcional más allá del horizonte de expectativas del lector).

El problema de lo verosímil tiene que ver con la necesidad de creer. Esto se ve en los tres cuentos de Páez. Esta necesidad de creer como sistemas o estructuras de saber, desde el punto de vista cientificista hacia lo religioso, consideramos están presentes. Las fronteras de las distintas formas del saber (desde la ciencia con sus implicaciones técnicas y tecnológicas en la cotidianidad, hasta el mito y sus implicaciones religiosas que conllevan hacia lo trascendental y los ejercicios de espiritualidad con la veneración) se difuminan y esto se proyecta en el lenguaje.

En este estudio de los tres relatos de Páez de *Profundo en la galaxia*: 'Yachak', 'Líndica, tirana de Oc', 'Haladriel, asesino del intertiempo', articularemos los conceptos

de lo verosímil, apoyándonos en Julia Kristeva, quien plantea en sus estudios la construcción de un sentido que se proyecta por medio del lenguaje. Se complementará a lo verosímil la idea de “la necesidad de creer” que se hace concreta en el lenguaje y que se conecta al concepto de mito, que a su vez se relaciona con la ciencia. Mito y ciencia son estructuras de saber que se materializan también en el lenguaje desde Claude Levi-Strauss.

En el presente estudio, lo verosímil también se articulará con la idea de tiempo-narración, es decir, cómo estos elementos constituyen la mediación que es la obra de Santiago Páez. Al abordar el concepto del tiempo se tomará como referencia las reflexiones de Paul Ricoeur, que desarrolla la conjugación de tiempo-narración. Esa conjugación, mediación entre tiempo y narración, es la construcción de la trama que es la obra en sí (en este caso el objeto de estudio serán los tres cuentos de Profundo en la galaxia). Proceso de representación de una realidad que está en potencia de ser, que es un proceso mimético y constituye la ficción.

En esta investigación se analizará su obra como la mediación entre tiempo y la narración. Esta mediación extrapolada en los dos extremos por el mito y por la ciencia. Todo esto ubicando y contextualizando a la obra de Páez dentro del género de la ciencia ficción.

Por otro lado, hablaremos de la ciencia ficción desde lo general a lo particular. En el país los relatos que se adscriben a este género no formaron parte de un proyecto unitario como el caso de otras corrientes literarias, por ejemplo, el realismo social en el siglo XX, que se basaba en la construcción de una identidad nacional. Al contrario, la ciencia ficción ha constituido un proyecto disperso y aislado dentro del ejercicio escritural de los autores ecuatorianos. Siendo un caso excepcional el de Santiago Páez, uno de los autores más constantes y que más ha cultivado este género.

Si bien se hace en parte un análisis del plano morfosintáctico de la obra de Páez, no se hace un estudio gramatical sintagmático, pero sí de las partes fragmentadas en secuencias narrativas y su ordenación que conforman los relatos. Por otro lado, no se examinan los elementos en ningún caso desde la posmodernidad.

El objetivo general de esta investigación es analizar cómo el autor construye el contrato de ficción (el pacto de verosimilitud) en sus cuentos de ciencia ficción de Profundo en la galaxia

Los objetivos específicos que busca la investigación son:

-Establecer cómo el autor articula los códigos temáticos de la ciencia y la tecnología con la cultura andina y el mito por medio del lenguaje.

-Identificar qué estrategias estéticas usa el autor para crear un pacto de ficción, es decir el problema de lo verosímil.

-Analizar las estrategias de mediación entre tiempo y narración para crear atmósferas, tonos y ambientes en los tres relatos ('Yachak', 'Líndica, tirana de Oc', 'Haladriel, asesino del intertiempo') de *Profundo en la Galaxia* para crear un efecto poético.

Para la metodología de la investigación se hará una propuesta semiótica donde se trabajará bajo las teorías de Julia Kristeva y el aspecto de la verosimilitud. También se analizará los problemas ficcionales desde la teoría de Paul Ricoeur analizando la narrativa desde secuencias narratológicas y cómo se proyecta el tiempo. Además se apuntalará para el análisis una aproximación a los planteamientos poéticos para los géneros proyectivos que plantea Fernando Ángel Moreno.

Lo verosímil tiene relación con el problema de la representación de la realidad del que Aristóteles habla en la *Poética* y de la cual Paul Ricoeur desarrolla su teoría añadiendo el problema de la temporalidad y combinándolo con el espacio.

En cambio, Julia Kristeva habla de lo verosímil sintáctico, la sintaxis de lo verosímil, es decir verosimilizar el proceso mismo que conduce a ese efecto. Es decir, buscar reconstruir un encadenamiento de secuencias y hacerlas derivar unas tras otras. Kristeva nos dice que lo verosímil es cómplice de la palabra, hablar nos obliga a lo verosímil. Lo verosímil es un sentido y el sentido es la verosimilitud de todo discurso. (Kristeva, 1972)

La relación de estos conceptos (Ver figura 1) se expondrán en el corpus de la siguiente manera:

En el primer capítulo hablaremos de *Profundo en la Galaxia* tomando en cuenta el campo de acción escritural de Santiago Páez que está dentro del género de ciencia ficción. Para hacer esta afirmación, como primer punto, se establece qué es la ciencia ficción para contextualizar la obra del escritor ecuatoriano. Existen múltiples definiciones de ciencia ficción y más adelante citaremos algunas como la de Miquel

Barceló, Orson Scott Card, Philip K. Dick, y la que cita Santiago Páez y es la más extendida, es decir la de Isaac Asimov. Se cita estas definiciones porque son consideradas cánones dentro de la historia de la literatura y porque son más afines a lo encontrado en las obras de Páez. Además se hablará del concepto de **lo verosímil** desde Julia Kristeva. En esta parte se pretende explicar sobre lo verosímil. El lector obtendrá los conceptos que servirán como insumos para entender lo verosímil y qué es la necesidad de creer en la obra de Páez. Después de haber analizado la definición y la historia de la ciencia ficción se analizarán los dos conceptos de ciencia y de ficción independientemente para entender y contextualizar el trabajo de Santiago Páez. Por un lado Levi-Strauss habla de la ciencia como sistema que se estructura en el lenguaje pero con una estrecha relación con el mito. Por otra parte se desarrolla la visión de Wallerstein citando a Prigogine respecto a la dinámica del entender el concepto de ciencia y cómo ha ido cambiando. Se revisará el concepto de la ficción desde la interpretación de Paul Ricoeur de la *Poética* de Aristóteles.

En el segundo capítulo se tomará el concepto de la verosimilitud como la creación de un sentido y la necesidad de creer desde la teoría de Kristeva, para examinar el cuento ‘Yachak’ donde se establece la existencia de secuencias que contienen pulsiones de vida y de muerte que se proyectan en el texto. A esto se añade la presencia de elementos concordantes y discordantes en las acciones que conforman las secuencias narrativas que encadenadas conforman el relato.

En el tercer capítulo se realizará un análisis del cuento ‘Líndica, tirana de Oc’ donde se determina, desde la teoría de Ricoeur, el tiempo del relato y el tiempo de la historia para determinar la construcción de la trama. Para el cuento ‘Haladriel, asesino del intertiempo’ se hará un estudio narratológico, desde Gerard Genette del discurso del relato examinando orden, duración y frecuencia.

CAPÍTULO 1: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

1.1 La ciencia ficción

Al existir unas fronteras tan difusas de la ciencia ficción y que representan una dificultad para ubicar nuestro objeto de estudio, que es *Profundo en la galaxia* de Santiago Páez, nos ceñiremos en la definición más aceptada y extendida y desde la cual muchos teóricos y escritores han partido y han desarrollado sus reflexiones. Esa definición es la de Isaac Asimov: la ciencia ficción es esa rama de la literatura que trata de la respuesta humana a los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología. (Barceló, 1990, p. 29)

Para Miquel Barceló la mejor definición del contenido de la ciencia ficción se refiere a:

...su característica como literatura formada por narraciones en las que el elemento determinante es la especulación imaginativa. Algo de ello existe en la acepción popular que etiqueta como «ciencia ficción» cualquier perspectiva eminentemente especulativa y con pocos visos de realidad en el mundo de hoy. Cuando queremos indicar que algo nos parece imposible e irrealizable es fácil decir que «parece ciencia ficción». (Barceló, 1990, p. 26)

El concepto “ciencia” es determinante, ya que este interés por los cambios tecnológicos tienen consecuencias en el destino de la humanidad y por eso autores como Brian Aldiss consideran a la novela *Frankenstein* o el moderno *Prometeo* (1818) de Mary Shelley como la primera obra de ciencia ficción porque no solamente narra un avance científico, sino porque relata las consecuencias de ese avance científico y las implicaciones en el contexto de una realidad en particular; la del siglo XIX que es de la sociedad victoriana. Es una exploración de la consciencia de la humanidad y de lo que es capaz de hacer.

Para Barceló se ha extendido el ámbito temático de la ciencia ficción¹, es decir, el género ya no solo engloba “los viajes interestelares” o los relatos que parten desde realidades alternativas y a su vez parten desde hipótesis basadas en la pregunta de: “¿y qué sucedería si...?”. Es decir los códigos temáticos desbordan el concepto del género que trata de abordarlo. Para este escritor español, citando a Tom Shippey, la causa de la

¹ Miquel Barceló afirma que la ciencia ficción, en una primera instancia, se basaba en la posible riqueza de especulaciones técnico-científicas que se caracterizan en una “literatura de ideas” en detrimento de los aspectos de la narración literaria. Para Barceló el problema de la definición de la ciencia ficción es que el género tiene ausencia de límites precisos en la temática y los enfoques. Por un lado, para Barceló el valor que tiene la ciencia ficción es en tanto esa “literatura de ideas”, el contenido y temática de esas ideas que la caracterizan también es un problema para delimitar espacial y “geográficamente” de esas narraciones.

dificultad o imposibilidad de hacer una definición clara de la ciencia ficción es que «la ciencia ficción es la literatura del cambio, y esta cambia mientras se está tratando de definirla» (Barceló, 1990, p. 30)

En ese sentido Miquel Barceló cita varias definiciones, entre ellas las de Lester Rey y Brian Aldiss:

Lester de Rey, autor y editor norteamericano de gran prestigio, define la ciencia ficción como «un intento de tratar las posibilidades alternativas de forma racional, logrando que sean entretenidas»...

...Para el británico Brian Aldiss, «la ciencia ficción es la búsqueda de una definición del hombre y su ubicación dentro de un universo que resulte coherente con nuestro nivel de conocimientos (ciencia), que es avanzado pero a la vez confuso».(Barceló, 1990, p. 28, 29)

Orson Scott Card muestra las fronteras de la ciencia ficción (Card, 1990). Ver figura 2. Asimov muestra los códigos temáticos de la ciencia ficción. Ver figura 3.

A esto hay que añadir que a la ciencia ficción hay que entenderla como un fenómeno global que está estrechamente ligado a la idea y concepto de 'progreso' y la modernización.

Philip K. Dick hace una pequeña definición en *El hombre en el Castillo*: 'El tema de la ciencia ficción es el futuro, en particular un futuro donde la ciencia ha avanzado todavía más' (Dick, 1962, p. 115)

La definición más próxima a Santiago Páez Páez en sus palabras es:

...tal vez hay que variar la perspectiva para la definición de ciencia ficción. Me gusta más la de José Ignacio Ferreras, que dice que es la mediación del discurso científico en un relato. El concepto de la mediación, que es de la filosofía, es ese componente que, sin ser otro componente, hace que el anterior se convierta en tal. Es decir, uno es padre por mediación de los hijos. La idea de mediación, el juicio intermedio que permite llegar a la conclusión. Visto así, esa idea de que es la mediación de lo científico como idea nada más, lo que constituye a la ciencia ficción, es mucho más válida para mí, y también nos acerca muchísimo a la fantasía. (Páez & Naranjo, 2018) Ver figura 4.

1.2 La evolución de la ciencia ficción

En general, la ciencia ficción es la literatura que trata acerca de las respuestas sobre los cambios a nivel de la ciencia y tecnología en el futuro de la humanidad. Sin embargo, es difícil establecer un inicio histórico, pero, hallaremos luces si tomamos en cuenta este tipo de literatura como una respuesta a las implicaciones de los avances tecnológicos. Estos avances son visibles con la Revolución Industrial por la aceleración que conllevaría este proceso. Si bien antes hubo avances científicos, son más visibles en

esta etapa. Y antes de la Revolución Industrial habían relatos relacionados con estos cambios, existían historias con temáticas de viajes interplanetarios, con cierta ayuda de una incipiente tecnología o en algunos casos con la ayuda de dioses, relatos que se los denomina de ciencia ficción temprana o proto-ciencia ficción que forman parte de una prehistoria de la ciencia ficción o de un universo pre-científico como Asimov (1986) los denominaría.

En este universo pre-científico encontramos relatos que describían viajes con ayuda de dioses u objetos, como *Historia cómica de los estados e imperios del sol* (1649) de Cyrano de Bergerac donde se describe un viaje a la Luna gracias a un artefacto construido por fuegos artificiales (Cabezas Borja, 2013), también *Micromegas* de Voltaire en 1752 (en una época en que el canon científico newtoniano, de mirar a la ciencia como una estructura de saber de leyes universales y absolutas, se estaba consolidando) donde narra los viajes de un gigante intergaláctico originario del planeta Sirio hacia Saturno y la Tierra, desde una perspectiva filosófica, mostrando cierta relatividad en el espacio y en el tiempo de los habitantes de distintos planetas, más no entrando en detalle o describiendo la tecnología que utilizan los personajes para viajar y desplazarse. Se podría considerar a este cuento más dentro del campo fantástico o como proto-ciencia ficción.

En la prehistoria de la ciencia ficción encontramos el mito de la *Utopía* (1516), de Tomás Moro, donde el autor se imagina una sociedad humana perfecta en una isla, idea que posteriormente será utilizada para describir las sociedades imaginarias y deseadas bajo el nombre de utópicas. Con esto, muchos libros sobre viajes se transformaron en viajes imaginarios y extraordinarios. La utopía es una historia futurista en la cual el hombre proyecta sus anhelos y metas por medio de su imaginación. Al describir sociedades perfectas a la vez se cuestiona los problemas de las sociedades contemporáneas, es decir, un discurso como medio para establecer una crítica a la sociedad.

A pesar de estos antecedentes de la proto-ciencia ficción hay un consenso de que el nacimiento de la ciencia ficción es *Frankeinstein* (1818) de Mary Shelley porque en este relato la protagonista es la ciencia, el concepto de ciencia encarnado por el doctor Víctor Frankeinstein, donde el objeto del deseo es la criatura que es la creación del científico, y a su vez ese objeto del deseo se convierte en el antagonista, en el obstáculo para obtener ese deseo que es el ideal de ayudar a la humanidad para superar el hecho

de morir. Es decir, la capacidad del hombre para crear vida, ser un padre creador y por tanto un Dios.

Isaac Asimov considera que el nacimiento del género inicia con *Frankenstein* (1818):

Esto ocurrió, evidentemente, con el desarrollo de la Revolución Industrial. Es lógico entonces suponer que la ciencia ficción tuvo que haber nacido algún tiempo después de 1800 y muy probablemente en Gran Bretaña, y que su nacimiento se produjo como una respuesta literaria a ese descubrimiento. (Asimov, 1986. p.15).

Es decir, para Asimov lo medular en el género está en los infinitos supuestos futuros o futuros concebibles gracias a los cambios acelerados que se dan por los avances de la ciencia y la tecnología.

También encontramos pioneros como Julio Verne que aborda en sus narraciones viajes extraordinarios que solo son posibles por medio de dispositivos que utilizaban avances científicos. Más adelante está otro pionero como H.G. Wells con *La máquina del tiempo* (1898) donde se relata un artefacto tecnológico capaz de transportar a la gente a su voluntad a través del tiempo. Del mismo Wells, tenemos *La Guerra de los Mundos* (1898) donde describió un escenario apocalíptico de una guerra intergaláctica con una invasión de extraterrestres a nuestro planeta, alienígenas que empleaban para ello avanzada tecnología y sofisticadas armas como unos rayos calóricos para exterminar a la humanidad.

Este tipo de literatura se consideró un género gracias a Julio Verne y H.G. Wells. Verne empezó narrando viajes extraordinarios, luego a estas aventuras añadió hechos científicos y publicó *Cinco semanas en globo* (1863), historia en la cual utilizaba un artefacto tecnológico que es el globo. Su obra es considerada profética porque predijo muchos de los avances científicos que se plantearon en su época y que se concretarían después.

Según Asimov, con la Primera Guerra Mundial se pierde el optimismo infantil en la ciencia que la gente tenía en el siglo XIX, ya que ha sido puesta al servicio de construir armas y exterminar a la humanidad.

Karel Capek publica *RUR Los robots universales de Rossem* (1920) donde aparecen criaturas artificiales llamadas “robots” y que en checo significa “esclavos”, mientras en Estados Unidos continúa el optimismo de la Revolución Industrial en todo

su esplendor, creyendo en el bienestar que puede producir la ciencia a la humanidad. Ver figura 5.

En ese contexto aparece la revista *Amazing Stories* (1926) de Hugo Gernsback quien en un inicio reimprimía las historias de Julio Verne y Wells, pero con el tiempo juntó a otros exponentes. Con la llegada de La Gran Depresión en Estados Unidos el optimismo retrocedería y aparecería *Bravo Nuevo Mundo* (1932) de Aldous Huxley que es una novela pesimista donde la ciencia es un elemento que deshumaniza (Asimov, 1986 p. 105).

Gernsback llamaría *scientificfiction* o *sciencefiction* a este tipo de escritos. Además en 1923 también apareció *Weird Tales*, revista que publicaba textos de terror donde aparecieron historias de ciencia ficción de H.P. Lovecraft conocido por su horror cósmico y rasgos de ciencia ficción. Luego de que cerrara *Amazing Stories* surgieron cinco revistas de las cuales la más importante es *Astounding Science Fiction* de John Campbell.

Para Asimov hay tres etapas en la ciencia ficción:

Primera etapa (1926-1938): domina la aventura. Es la era donde aparece *AmazingStories* de Hugo Gernsback.

Segunda etapa (1938-1950): domina la tecnología. Es la llamada edad de oro de John W. Campbell, editor de *Astounding Science Fiction*, quien se esmeró en formar a sus escritores acercándolos a lo científico para dar un sustento de verosimilitud a sus historias. De aquí saldrían los tres grandes de la ciencia ficción: Robert Heinlein, Isaac Asimov y Arthur C. Clark. Esta etapa, donde predomina la tecnología, se cerró con la revista *Galaxy Science Fiction* en 1950 que sin dejar la sofisticación del avance científico empezó a explorar las estructuras sociales del futuro, abriendo la puerta para la tercera etapa. Asimov destaca el trabajo de Ray Bradbury, quien es un autor peculiar porque no estuvo dentro del molde de los escritores de Campbell, pues fue un escritor alejado de la ciencia y que a pesar de eso no tuvo límites para construir su universo en *Crónicas Marcianas* (1950), cuando los científicos de la época hicieron muchos descubrimientos sobre Marte que contradecían la ficción de Bradbury. Este autor alcanzará la celebridad también por publicar *Fahrenheit 451* (1953) donde describe una sociedad distópica en la que el libro está prohibido y el acto de leer es un acto criminal y por ello los libros están destinados a ser quemados en hogueras.

Tercera etapa (desde 1950): domina la sociología. Es la etapa que Asimov denomina la “Nueva Ola”, la cual representa una horda de escritores que recurrieron a las revistas de ciencia ficción como sustento de vida porque era la única vía existente para hacerlo, puesto que con el advenimiento de la televisión muchas revistas cerraron a diferencia de las revistas de ciencia ficción que resistieron y pagaban a los escritores. Muchos de estos autores no dominaban términos científicos, es más, algunos eran apáticos a los avances científicos, pero esto no significó que no aportaran con sus relatos. Un exponente ejemplar es Brian Aldiss. En esta “Nueva Ola” los contenidos y los estilos cambiaron, dando cabida a mujeres escritoras como Anne McCaffrey y sobre todo representantes del feminismo como Joanna Russ. Dentro de este grupo está Ursula K. Leguin con su novela *La mano izquierda de la oscuridad* (1969) que en 1970 ganaría el premio Hugo. Este relato trata de un visitante que tiene la misión de encontrar apoyo del rey de un planeta llamado Invierno, cuyos habitantes tienen la capacidad de cambiar de sexo en cada estación del año. Seres andróginos y hermafroditas que pasado determinado tiempo pueden, incluso en ocasiones, escoger su sexo.

Fuera de este grupo está Philip K. Dick y Stanislaw Lem que no encajan dentro de la clasificación de Asimov.

K. Dick haría una prolífica carrera literaria convirtiéndose en autor de culto. Su obra cumbre es *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), novela que cuenta las andanzas de un cazador de androides, los cuales están en rebelión y su desarrollo ha superado al ser humano sin capacidad empática.

Según la Enciclopedia de Ciencia Ficción en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?:*

...Dick efectivamente llegó al climax de su serie de novelas, en las cuales los simulacros de seres humanos- a veces eminentes- figuran como agentes de ilusión. En esta narración que se hizo mucho más conocida después de la película, los androides de animales son comercializados para expiar la culpa que experimenta la gente porque los animales reales han sido virtualmente exterminados o extinguidos.(«Encycl. Sci. Fict. Dick, Philip K», s. f.)²

Por otra parte el polaco Stanislaw Lem escribe *Solaris* (1961), novela en la que se muestra un planeta con un tipo de inteligencia no convencional puesto que el océano de ese planeta actúa como un ser vivo, como si fuera una célula gigante. En ese contexto

² La traducción es mía.

aparecen espectros que son nada más que proyecciones o rastros de memoria de personajes muertos.

Después, con *El jinete de la onda de shock* (1975) de John Brunner se abriría la puerta para la conformación del ciberpunk donde se narra:

...un mundo futuro completamente controlado por una red informática mediante la cual el gobierno tiene capacidad para controlar absolutamente todos los aspectos de la vida cotidiana, sin dejar lugar a la intimidad.(Moreno, 2010, p. 373)

Una cuarta etapa que se puede añadir sería la etapa del ciberpunk con una marcada influencia de Philip K. Dick en la década de los ochentas del siglo XX donde aparecen contextos con microprocesadores, cables, polución y suciedad. Muestra un mundo decadente a pesar de tener tecnología avanzada. Aquí los conceptos de ciencia y tecnología ya no se cuestionan ni discuten y sobre esta inercia social es más importante la individualidad y rebelarse desde esa misma individualidad.

En esta etapa se produce la adaptación cinematográfica de *¿Sueñan los androides...?* denominada *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, película de culto que influirá en otros trabajos visuales.

En esta etapa también sobresale William Gibson con *Neuromante* (1984), una novela distópica donde el protagonista es un hacker que roba información en un contexto de redes de datos (este texto acuñó el término de ciberespacio) y donde, con el uso de drogas, se puede conectar a la matriz que es otra realidad. Gibson es considerado como uno de los padres del ciberpunk.

No mucho después de la publicación de la primera novela de Gibson, *Neuromante* (1984), el término (el ciberpunk) comenzó a ser de uso general y *Neuromante* fue el libro que definió definitivamente nuestro sentido del subgénero al que se refiere el “ciberpunk”. («The Encyclopedia of Science Fiction, Cyberpunk», s. f.)

Con esta historia resumida de la ciencia ficción vamos contextualizando la obra de Páez, de lo global hacia lo particular. Ver figura 6.

1.3 La ciencia y la ficción, estructuras de saber y de lenguaje

1.3.a La ciencia

Levi-Strauss habla de los sistemas del saber que se estructuran desde el lenguaje, ahí se incluye el saber que va más allá de la ciencia que es el saber mítico (Levi-Strauss,

1962). No hay que confundir a la ciencia y al mito como un solo sistema de conocimiento y tener el prejuicio de que la ciencia es el saber avanzado y el mito es el conocimiento primitivo. Al contrario, son dos sistemas distintos, los cuales tienen su propia validez. Más adelante podremos ver cómo la obra de Santiago Páez oscila entre el saber científico y el saber mítico. Dos saberes diferentes, pero válidos.

Levi Strauss para entender los sistemas de saber parte del lenguaje. Uno de esos saberes es el mito. La reflexión mítica se sitúa a mitad de camino entre preceptos y conceptos. Aquí el signo es intermediario entre imagen y concepto. Strauss toma la definición de signo de Saussure que lo define como el lazo entre la imagen y el concepto donde tanto la imagen como el concepto desempeñan los papeles de significante y significado respectivamente. Ver figura 7.

El signo es algo concreto como la imagen. El signo se parece al concepto por su poder referencial, el signo y el concepto no se relacionan a ellos mismos, sino que pueden sustituir a algo que no son ellos³. A partir del signo y el concepto se construye la ciencia y el mito. La ciencia conformará un sistema de formulación de nuevos conceptos, mientras que el mito operará como un bricolaje que utiliza lo preexistente.

Por un lado, el pensamiento mítico, ese bricolaje que elabora estructuras disponiendo acontecimientos o residuos de acontecimientos, no es prisionero de esos acontecimientos y experiencias que dispone y re-dispone incansablemente para encontrar un sentido. El pensamiento mítico es liberador por la protesta contra el no sentido. En cambio la ciencia se resigna al no sentido. La ciencia, a diferencia del bricolaje que es el saber mítico, instaura y crea en forma de acontecimientos sus medios y resultados gracias a las estructuras que fabrica sin tregua y que son sus hipótesis y sus teorías⁴. Ver figura 8.

³ Mientras que el concepto posee una capacidad ilimitada, el signo posee una capacidad limitada. Aquí Levi Strauss pone de ejemplo al bricolaje, que es una acción práctica y que es retrospectiva donde se vuelve a un conjunto ya constituido con herramientas y materiales donde es importante el hacer y el rehacer, donde se establece una suerte de diálogo con un repertorio con posibles respuestas que el conjunto puede ofrecer al problema. La estructura del saber del mito es parecida al bricolaje.

⁴ Mientras la ciencia se ha constituido apoyándose en la distinción de lo contingente y de lo necesario, - que es también la del acontecimiento y de la estructura- la reflexión mítica, en cambio, es una forma intelectual de bricolaje que en el plano práctico elabora conjuntos estructurados utilizando residuos, restos de acontecimientos, sobras, trazos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad.(Levi-Strauss, 1962)

Veremos adelante que la obra de Páez está dentro de estos dos extremos, siempre extrapolarlo sus narraciones en los dos saberes, entre mito y ciencia.

1.3.b La ciencia como concepto moderno

En este apartado el objetivo es definir el canon científico o estructura de saber imperante en Occidente que plantea verdades absolutas y universales. Esto con el fin de contextualizar de manera general el desarrollo de la literatura de Páez frente al concepto tradicional de ciencia muy arraigado a nivel global.

El concepto moderno de ciencia como lo conocemos hoy, es producto de un canon de premisas que buscan la universalidad (premisas de la mecánica newtoniana). Immanuel Wallerstein cita a Prigogine⁵ que plantea el cuestionamiento en detalle a la mecánica newtoniana, que es la base del canon del saber en Occidente. Según Prigogine, esta mecánica responde a un enfoque de solo tomar en cuenta datos estables. La ciencia moderna está arraigada en la idea de observar solo datos aislados para construir axiomas universales y absolutos, pero Prigogine afirma que eso solo es un ínfimo fragmento de la realidad, la realidad está compuesta por un océano de datos que están fuera del equilibrio y de la estabilidad.

1.3 La ficción

Al hablar de ficción nos referimos a un tiempo y una narración. Este tiempo y narración está relacionado a la actividad mimética que Aristóteles ya la definía en su Poética, actividad por la cual el hombre tiende a imitar y representar la realidad. En palabras de Aristóteles:

...el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencia de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación; y también le es connatural el complacer a todos con las imitaciones. Y prueba de ello es lo que ocurre en las obras de arte...(Aristóteles, 335d. C.)

⁵ Para entender la propuesta de Prigogine es necesario hablar de la historia de las ciencias naturales. La ciencia newtoniana tiene una trayectoria constante desde el siglo XVII como una construcción ideológica para la organización de la actividad científica, esto, en el siglo XIX pasó a tener un estatus de canon gracias al trabajo de un seguidor de Newton, Pierre-Simon Laplace. Se creía que el desarrollo de la ciencia llegó a un punto culminante y solo se debía usar ese conocimiento con objetivos prácticos, pero no se tomaba en cuenta que el saber también es transitorio. La ciencia newtoniana, en este contexto, encontró realidades difíciles de explicar, como por ejemplo en el campo de la física el problema de los tres cuerpos a fines del siglo XIX, donde hubo imposibilidad de dar una explicación y los científicos prefirieron evadir este problema, solo en 1970 cuando el desacuerdo científico fue tan amplio se cuestionó a la mecánica newtoniana.

Esta actividad mimética o de representación de la realidad está basada en el concepto de la construcción de una trama. Dentro de esta estructura, encontramos partes que son, tanto elementos concordantes como discordantes. En este sistema habrá un triunfo de la concordancia sobre la discordancia que es un proceso dialéctico que conlleva transiciones: del infortunio a la dicha, de la dicha al infortunio. Es decir, valores narrativos extrapolados que harán que el relato avance (amor-odio, vida-muerte, noche-día, etc.). Estos cambios dramáticos son sucesos que se encadenan uno tras otro con una determinada ordenación, ese orden coherente hará que exista una sucesión verosímil. Si esa secuencia de sucesos no es coherente no se concreta lo verosímil. En definitiva, la estructura del relato se compone de eslabones narrativos que bajo un orden coherente crean un sentido⁶.

En esta discusión se establece el binomio de dos operaciones: el *mythos* (que tiene que ver con la composición o el arte de componer) y la *mímesis* (el proceso activo de imitar o representar o la imitación de la acción que está acompañada por metros o ritmos). (Ricoeur, 1985)

Aquí Ricoeur nos explica que para Aristóteles la trama o la tragedia es la representación de la acción y no de las personas. En la poética la acción está sobre el personaje. En la poética la tragedia tiene un carácter ético y educativo. Se buscaba representar los problemas humanos para dejar una enseñanza en el auditorio, de ahí el *eleos* (piedad), *phobos* (temor) y *khatarsis* (purificación). La búsqueda de la *khatarsis*, el equilibrio, para los griegos era fundamental⁷.

En la tragedia se busca la concordancia de lo discordante por medio del efecto sorpresa. Lo sorprendente es la cumbre de lo discordante y esto nos conduce a la acción trágica que a su vez son estos cambios, cambios dramáticos o valores narrativos (valores que van de la dicha al infortunio y que implican temor y compasión) que adquieren una dimensión de temporalidad y también conforman la extensión de la obra. La clave en

⁶ La concordancia aristotélica busca una noción holística, es decir una noción de 'un todo', que el relato tenga un principio, un medio y un fin. Desde la perspectiva aristotélica con esto se busca una plenitud, una totalidad y una extensión apropiada.

⁷ Ricoeur añade el elemento del tiempo en la discusión. Para Ricoeur, la actividad mimética es la imitación creadora de la experiencia temporal viva por medio de la trama. En la discordancia incluida, la tragedia no es solo un esquema concordante, también es concordante discordante ya que tiene una acción noble que lleva a un fin o un desenlace de la dicha a la desdicha.

componer una estructura narrativa dramática está en mostrar concordante lo discordante.

Para Ricoeur la ficción se coloca en el espacio entre la Mimesis (la necesidad de representar o imitar) y el Mythos (el arte de componer). En este ejercicio se relaciona una teoría del placer, ya sea interior o exterior. El placer por la imitación y también el placer por la compasión y el temor que a su vez lleva a la catarsis.

Para complementar citamos a Moreno quien discute el pacto de ficción y de la ciencia ficción haciendo referencia al mismo Aristóteles. Explica que el filósofo griego en su *Poética* afirma la diferencia entre el historiador y el poeta (el factor común es que los dos cuentan los sucesos en verso). La historia cuenta lo que sucedió, mientras que en la poesía se cuenta lo que **podría** suceder. En este contexto, desde Aristóteles, en la literatura se puede incluir cualquier hecho increíble siempre y cuando sea verosímil (Moreno, 2010).

Para Moreno el pacto de ficción y de la ciencia ficción consiste en anular o suspender la “incredulidad”, es decir ese espacio entre lo imposible y lo real, con el rigor científico para explicar los hechos.

1.4. La verosimilitud

La obra de Santiago Páez está constituida por secuencias y segmentos narrativos cuya ordenación y jerarquización entre ellas construyen un sentido que implica lo verosímil.

El término y el funcionamiento de la verosimilitud lo explica Julia Kristeva partiendo de que la civilización y su ciencia se ciegan ante una productividad. Esa productividad es la escritura y de esto surge el circuito: realidad-autor-obra-público. Además surge el concepto y objeto llamado “literatura”. Esta productividad se encamina hacia el consumo. Esto es posible gracias a la duplicidad de lo “auténtico”. Por medio de esto, este objeto es apreciado, pensado y juzgado.

Julia Kristeva nos explica que la “literatura” como objeto se constituye como discurso sustitutivo de una realidad. Aquí se sitúa, en esta inteligibilidad una recepción consumidora del texto con una exigencia de verosimilitud. (Kristeva, 1972)

Kristeva añade que el concepto de historia sería imposible sin la noción de la “literatura” y por esto lo verosímil forma parte de la literatura (y del arte) y se identifica por su carácter sustitutivo.

El saber, en ese trayecto de la inteligibilidad consumidora de esta productividad, se confronta, después de la recepción vulgar con lo verosímil en cuanto se refiere a la “literatura”. La palabra, constituye un querer decir y eso se traslada a un conocimiento o a un saber, en consecuencia eso constituye un enunciado que sustentará una verdad. El lenguaje en sí constituye siempre un saber. La ciencia literaria tiene como objeto de estudio la palabra que es también: un querer-decir-la-verdad. En el contexto de la productividad del texto y su consumo existe la exigencia de un objeto verídico. Ver figura 9.

La “literatura” ha llegado a una cúspide donde se permite escribirse a sí misma como una máquina y ya no solo como un espejo por medio de la palabra. La “literatura” o la ciencia literaria ya no solo se ocupa de lo inherente del trayecto de la productividad del texto hacia su consumo, sino va más allá, a ocuparse de la máscara indispensable que adoptan las palabras para construir a través de ellas lo verosímil. (Julia Kristeva, Roland Barthes, 1968, p. 64)

Aquí el “sentido” tiene una función en el discurso. Esa función es más de semejanza y va más allá de la diferencia, de la identidad y de la presencia ante sí. Lo verosímil tiene que ver con un grado de semejanza y su simbolismo.

Lo verosímil que no es verdadero (que sería una realidad “desajustada”) perdería un grado de semejanza (que sería el “discurso-realidad”) para jugar solo a un segundo grado (que sería discurso-discurso). Llegamos a establecer que lo verosímil tiene una característica constante que es: quiere decir, es un sentido. Lo verosímil produce un sentido. Lo artificial imita a lo real. Lo artificial dobla e iguala a lo real, inclusive lo supera. Señala mucho más que lo real. Ver figura 10.

Se podría decir que no siendo posible en la convergencia del discurso la disyunción de dos contrarios (lo mismo y lo diferente), lo verosímil no tiene tiempo de constituirse en la palabra (Julia Kristeva, Roland Barthes, 1968). Aquí nos encontramos con una disyunción de los contrarios y la síntesis de lo verosímil (que es lo mismo y lo diferente, la naturaleza y el extravío). Según Kristeva con el artificio del texto es posible

“verosimilizar” lo “inverosímil”, es decir que en algo aparentemente incoherente y sin sentido se puede crear un nuevo sentido.

1.4.1 La necesidad de creer

Lo verosímil tiene concatenación con una necesidad de creer. Esta necesidad traspasa el lenguaje más allá de los aspectos espirituales y de trascendencia de la humanidad. Partimos que el ser hablante es un ser creyente y la creencia se funda en la palabra. Hay que destacar que esta necesidad de creer va más allá de la religión, tanto así que para Kristeva el debate se desborda ya no solo hacia lo teológico y lo filosófico sino que la necesidad de creer puede ser reflexionada desde el lenguaje hacia lo antropológico e incluso hacia el psicoanálisis.⁸

El creer no es suponer. Creer es dar a entender por verdadero. A su vez, podemos decir “creo” para dar a entender que “tengo algo por verdadero” y este proceso cognitivo se da por medio del lenguaje.

Kristeva parte de la etimología de “creer”. Credo proviene del sánscrito kredh-dh/srad-dhá y que significa “dar el corazón”. Es dar una fuerza vital que espera una recompensa, además de ser un acto de confiar una cosa siempre con la certidumbre de recuperarla, entendido este concepto desde lo religioso y desde lo económico. La certidumbre de recuperar esa cosa religiosamente: creer; por otra parte, la certidumbre de recuperar esa cosa económicamente: “dar-crédito”. En este contexto, la humanidad desde la antigüedad ha manejado el concepto de la creencia y el crédito. El ser humano deposita su deseo en fuerzas mágicas que son los dioses con una certidumbre de retorno.

Kristeva reflexiona sobre la creencia desde el lenguaje y desde el psicoanálisis. Paradójicamente Freud sondeó el abismo del inconsciente donde la “necesidad de creer” es el objeto de conocimiento.⁹

⁸Esta necesidad de creer está en un contexto donde las ciencias humanas están confrontadas y más allá de los conflictos religiosos se plantea refundar el humanismo. Kristeva se remite a los pensadores renacentistas, los cuales no abolieron la necesidad de creer más de lo que confundieron con las religiones constituidas. Luego, las luces francesas y los enciclopedistas profundizaron y radicalizaron esta vía yendo del deísmo hacia el ateísmo. El dios de los filósofos se reduce a “algo que sea posible” (Kant) a “lo divino”. Lo divino cede al lugar del ser. Freud, en cambio, buscará otra vía desde el estudio del inconsciente (Kristeva, 2006). Las ciencias humanas abordaron las variantes de lo religioso y lo sagrado. Desde lo antropológico Lévi-Strauss cuestionará al mito, mientras que Freud descubre el inconsciente y funda el psicoanálisis.

⁹El conocimiento, o como Kristeva lo llama “nuestro dios logos”, no sería nada más que una reminiscencia a los padres de la iglesia. Es así que Julia Kristeva concluye que varios pensadores desde la

Por otra parte la necesidad de creer está asociada al sentimiento oceánico que tiene que ver con la identificación primaria que es directa e inmediata. Es la inmersión freudiana del yo-mundo, ese yo confundido con la carne del mundo que va acompañada de un no menos fugaz esclarecimiento de otro componente que es propio de **la necesidad de creer** y que es el “yo”, ese yo que solo soy si soy reconocido por una autoridad amada. Desde el psicoanálisis, entonces vemos que todo está fundado en la experiencia amorosa, que es reiterada y recompuesta en un proceso de transferencia y contratransferencia dentro de un espectro de lazos amorosos de la horda primitiva. En esta horda entra en juego un deseo por el padre, y a su vez, Freud insiste en el “asesinato del padre” que estimula la instalación de un ideal absoluto y en el cual se apoya el sentimiento religioso. Todo esto, de acuerdo a Kristeva se proyecta en el lenguaje.(Kristeva, 2006). Ver figura 11.

La increíble necesidad de creer pre-religiosa (es decir, una estructura fuera de un sistema de creencias y saberes que busca la universalidad al igual que la ciencia), que tiene que ver con lo verosímil, tiene un matiz importante: no tiene que ver con imponer un absoluto y mutilar la capacidad individual de pensar individualmente, sino en ser un sostén y una condición óptima para el debate democrático. Con esto, la necesidad de creer se convierte en una paradoja necesaria para la sociedad, sin ser reduccionistas frente a la complejidad de las experiencias religiosas. Ver figura 12.

1.5 El tiempo

1.5.1 La narración y el tiempo

Según Ricoeur, al hablar de una temporalidad, que es una abstracción, podemos decir que la concretamos en la actividad de narrar y esto es una necesidad transcultural. Esta actividad de narrar es una estructura, una edificación del lenguaje –es la construcción de la trama- donde asumimos la existencia de un pasado, presente y un futuro. (Ricoeur, 1985)

antigüedad recogidos por Benedicto XVI han profesado que si el mundo está organizado de manera racional por un dios, el creyente participa también de un modo racional y recibe la revelación divina también de un modo racional. Para Freud esto estaría relacionado con el racionalismo yóico. La fe y la razón, entonces, se absorben en una “razón divina” que es una suerte de “logos”.

Ricoeur confronta a Agustín con Aristóteles. Toma la idea del tiempo de Agustín¹⁰ y la junta con la idea de la construcción de la trama que Aristóteles trabajó en su *Poética*, ya que el filósofo griego no toma en cuenta el tiempo. En la *Poética* de Aristóteles se descarta en la lógica de la construcción de la trama tomar en cuenta al tiempo como inicio, medio y fin en un relato o en la duración o extensión de la obra.

A partir de aquí Paul Ricoeur propone la construcción de la mediación entre tiempo y narración.

En esta investigación se analizará la mediación (que es la construcción de la trama) entre tiempo y narración en los cuentos de Santiago Páez.

El espacio de la ficción en la configuración poética que hace la mimesis (el proceso activo de imitar o representar la acción) y el *mythos* (que tiene que ver con el arte de componer) que es la mimesis *praxeos* está conformada por: mimesis I que corresponde al antes de la composición poética; mimesis II que corresponde al proceso de la mimesis como el ejercicio de la creación; mimesis III que tiene que ver con lo posterior a la composición poética.

La configuración de la construcción de la trama en este trabajo de triple mimesis para Ricoeur en la mimesis II se concreta en la obra creada y es la mediación entre las otras operaciones que son mimesis I y mimesis II. Es decir, el antes y el después de la obra. El ejercicio intermedio de hacer lo concreto de la creación tiene facultades de mediación para llevar el antes y el después de la configuración del texto.

La mediación entre tiempo y narración es la construcción de la trama¹¹. Aristóteles no tomó en cuenta al tiempo en su *Poética*. Entonces vemos que igual nos

¹⁰Ricoeur cita el análisis del tiempo de Agustín al meditar sobre la eternidad. Dice que es como un gemido de esperanza en un contexto lleno de paradojas. **Paradoja: el tiempo es y no es.** Es posible o concebible un tiempo, el cual se pueda dividir por momentos o en partículas y esas a su vez constituirían un presente, pero como son volátiles y fugaces entonces supone un problema de espacio. Al presente no se lo puede fijar porque simplemente transcurre, pero al tener una idea de momento lo percibimos y lo medimos. Agustín entonces, para salir de las paradojas establecerá que el presente no tiene extensión. Lo que se mide es **el futuro** que se lo entiende después como una **espera**. En cambio, **el pasado** se lo medirá como **memoria**. Narramos cuestiones que las asumimos por verdaderas y calculamos. Por ende, predecimos circunstancias que suceden como anticipadamente esperamos. Y lo que articula esto es el lenguaje.(Ricoeur, 1985)

¹¹ La clave del problema de la relación tiempo-narración es ese trayecto (de mimesis I a mimesis II. La mimesis II es la mediación con la mimesis III) que es una contemplación dinámica de la estructura que es

encontramos con una secuencia: Tiempo prefigurado-Tiempo configurado (la obra en sí, que dicho sea de paso es el agente mediador)-tiempo refigurado.

Ricoeur confronta a dos extremos: el tiempo de Agustín y la construcción de la trama de Aristóteles (de la que ya vimos en la parte de ficción que habla del triunfo de lo concordante sobre los elementos discordantes) que desarrolla en su *Poética*.

Hay una circularidad en la idea de la temporalidad -plasmada en el lenguaje- al configurar y refigurar la experiencia temporal. Al hablar de refigurar y configurar nos referimos a construir y reconstruir.

Para complementar el análisis de los cuentos de Páez, se planteará el concepto del **tiempo en el relato** desde la perspectiva de Gerard Genette donde establece que el relato es una secuencia temporal que posee una dualidad: tiempo de la historia y tiempo del relato. En el tiempo de la historia se presentan las secuencias narrativas con una ordenación natural sin discordancias ni desviaciones. En cambio, en el tiempo del relato los acontecimientos se presentan de acuerdo al tiempo de la cosa contada, lo que Genette denomina anacronías (discordancias entre el orden de la historia y el orden del relato). Estos segmentos narrativos tienen relaciones de orden, duración y frecuencia. (Genette, 1972)

1.6 La ciencia ficción en América Latina y Ecuador

1.6.1 La ciencia ficción en América Latina

Hay contribución de la ciencia ficción para América Latina y viceversa. Según Rachel Haywood hay una diversidad como características de la ciencia ficción latinoamericana de los múltiples países de la región. A su vez encuentra acciones y contrastes entre la ciencia ficción latinoamericana y la del Norte.¹²

la construcción de la trama. Ese trayecto es la acción de lectura del lector por medio de la mimesis II que se concreta en la obra como tal.

¹²El predominio de la ciencia ficción del norte, según Rachel, nos podría hacer creer, por el tamaño reducido del mercado en América latina de la ciencia ficción, de una gran influencia nortea en las obras latinoamericanas, una percepción de simples adaptaciones o imitaciones de modelos de ciencia ficción del Norte. Esto puede ser una trampa, más de creer en eso, hay que considerar que los escritores latinoamericanos hacen contribuciones al género. Por otra parte, dice ella, hay que comprender que la ciencia ficción como género literario es un fenómeno global.

Para muchos la ciencia ficción tiene como punto de partida los romances científicos, con una clara influencia de Julio Verne, por lo general estos trabajos son más conocidos como proto-ciencia ficción.

Haywood destaca en la historia de la ciencia ficción en América Latina las utopías fundacionales:

Tres de los trabajos tempranos de la ciencia ficción latinoamericana son *México en el año 1970* por el autor que firma como Fósforos Cerillo (México, 1844); *Páginas da história do Brasil escripta no anno de 2000* (Brasil, 1868-72), de Joaquim Felício dos Santos; También *Viaje maravilloso del Señor NicNac en el que se refieren las prodigiosas aventuras de este señor y se dan a conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de un mundo desconocido: Fantasía espiritista* (Argentina, 1877-76) de Eduardo Ladislao Holmberg. (Haywood-Ferreira, 2011, p. 15)¹³

Según Rachel Haywood estas obras son textos satíricos que describen unas sociedades inexistentes donde los autores dan una visión crítica de sus propias sociedades contemporáneas.

En sentido estricto, si tomamos en cuenta la definición de Isaac Asimov de ciencia ficción, que parte con el término acuñado por Hugo Gernsback, la ciencia ficción en Latinoamérica, empieza con la edad dorada que toma como referente la publicación de la novela *Los altísimos* (1959) de Hugo Correa, además de la aparición del cómic argentino *El Eternauta* (1957-1959) de Luis Solano y Héctor Germán Oesterheld, obras acompañadas del contexto de fenómenos políticos y científicos, de la Revolución Cubana, la Guerra Fría, la Bomba Atómica y de lanzamiento del satélite ruso Sputnik.

Las revistas y la edad de oro de la ciencia ficción en América Latina

Durante esa época el mercado de la ciencia ficción experimentó un crecimiento con el ascenso de las revistas del género en Argentina, Brasil y México. Surgen grandes editoriales especializadas y con ellas antologías de ciencia ficción latinoamericanas y también los primeros clubes de aficionados. La era de las revistas *pulp* del Norte no tienen correspondencia significativa con Latinoamérica, pero al finalizar la Segunda Guerra Mundial y al comenzar la era atómica espacial, surgirán tales revistas en América Latina.

Muchas de estas revistas solían desaparecer luego de publicar pocos números y a

¹³ La traducción es mía.

veces solo se limitaban a publicar traducciones de literatura de ciencia ficción del norte como es el caso de la revista *Los Cuentos Fantásticos* (1978) de México. Esto cambiará con revistas como *Crononauta*, en México; *Espacio y Tiempo*, en Chile; revista *Magazine de Visión Científica*, en Brasil, las cuales incluyen material nacional.

La edad de oro de la ciencia ficción en América Latina, según Rachel Haywood, empieza con la revista *Más Allá* de Argentina. La revista *Más Allá* fue una filial de la revista anglosajona *Galaxy Science Fiction*, por ello había semejanzas entre las dos revistas, desde las tapas hasta el diseño gráfico, el contenido y la aproximación al género. Esto no quiere decir que *Más Allá* era la versión castellana de *Galaxy*, hay diferencias esenciales entre las dos publicaciones, como la inclusión de material propiamente argentino.

El caso de la revista *Más Allá* es de reinención de la ciencia ficción en América Latina. *Más Allá* adaptaba las portadas de *Galaxy*, las reinventaba y además eran pintadas por artistas nacionales. La mayoría de los autores latinoamericanos que publicó *Más Allá* son argentinos.

Héctor Sánchez Puyol es el seudónimo del guionista argentino Héctor Germán Oesterheld, autor del *Eternauta*. En *Más Allá* se publicó 'Cuidado con el perro' donde Oesterheld cuenta una historia de la colonización de Venus. A pesar de que sus protagonistas son representados por astronautas anglosajones en esta historia se hace una alegoría de los poderes coloniales modernos de la Tierra. Los venusinos son mostrados como seres inferiores frente a los hombres opresores que llegan a explotar minerales a Venus, pero todo se revierte cuando los venusinos tienen la información necesaria para conquistar la Tierra y saciar su apetito de radiactividad.

Rachel Haywood dice que la ciencia ficción en América Latina ha ayudado a los escritores a pensar de manera original y les ha dotado de una herramienta para entender el proceso de modernidad que es desigual en América Latina. Para Haywood, En América Latina hay un esfuerzo por mantener una identidad nacional frente a la influencia cultural, económica y política del norte. La ciencia ficción latinoamericana aporta a que haya una diversificación y también se reinvente la tradición global que es de predominancia anglófona al pensar en realidades que estén lejos de los centros de poder.

1.6.2 La ciencia ficción en Ecuador

Según la Science Fiction Encyclopedia¹⁴ para describir a la ciencia ficción ecuatoriana primero toma en cuenta las publicaciones fantásticas para luego centrarse en los romances científicos inspirados en Julio Verne a fines del siglo XIX e inicios del XX. («Science Fiction Encyclopedia, Ecuador», s. f.)

Los romances científicos escritos en Ecuador son herederos de los escritos utópicos, en especial el del padre Antonio de León Pinelo denominado *El paraíso en el Nuevo Mundo* (1650) en el cual se describe el mito de El Dorado. (Rodrigo Mendizábal, s. f.-a)

Se mostrará en otras obras el componente fantástico como en algunos casos:

El componente fantástico se puede hallar en dos cuentos de Juan Montalvo (bajo la influencia del Romanticismo Europeo): “Gaspar Blondín” (1848) y “Las ruinas” (1866), ambos publicados en el periódico *El Cosmopolita*. Igualmente en la novela de Francisco Salazar Arboleda, *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868* (1869), acerca de un encuentro fantástico con el demonio durante el terremoto ocurrido en Ecuador en agosto de 1868. (Rodrigo Mendizábal, s. f.-a)

Según Álvaro Alemán, en su libro *Ciencia Ficción Ecuatoriana Volumen I* (2018), los textos que conforman una ciencia ficción o proto-ciencia ficción del siglo XIX, analizados desde el presente, se construyen con la incidencia de la idea de la construcción de la nueva república. Desde la selección del nombre de la nación se muestra una visión por incluirse en un contexto acorde a lo científico y a la idea de progreso¹⁵. Además plantea que la mayor parte de la proto-ciencia ficción ecuatoriana se funda en los viajes extraordinarios con influencia de Julio Verne.

Pepe Tijeras, seudónimo de Juan León Mera, publicará los cuentos ‘Aventuras de una pulga contadas por ella misma’ (1886), ‘El médico de la muerte’ (1887) y ‘Desde el infierno’ (1887) que es un conjunto de relatos de un personaje llamado

¹⁴La Science Fiction Encyclopedia en sus inicios publicaba varias ediciones impresas de acuerdo como iba creciendo su contenido, hasta llegar al punto en que fue tan grande que necesariamente tuvo que convertirse en una enciclopedia en línea. Las entradas de Ecuador para esta enciclopedia son trabajadas por Iván Rodrigo Mendizábal, quien a su vez tiene su blog en línea de Ciencia Ficción en Ecuador. Tanto en la Science Fiction Encyclopedia como en el blog de Iván Rodrigo está la entrada de la descripción del desarrollo de este género en el país.

¹⁵ Álvaro Alemán cuenta que la asignación del nombre de Ecuador fue en referencia a la misión geodésica francesa de 1735 que fue consecuencia de la rivalidad científica entre Inglaterra y Francia por establecer un sistema de medición universal y por ello la República del Ecuador no se llamó ni Quito, ni Atahualpía. Esta elección, junto con la descripción de una crónica de 1831 donde se muestra el funcionamiento del submarino el *Hipopótamo* como invento local, se exponen como promesas para el ingreso de nuestro país a la modernidad.

Moscorroffio que es un científico que inventa un aparato para escuchar las pulgas, también hace un trasplante de una cabeza y hace un trato en el infierno.

Más allá de las obras de proto-ciencia ficción el punto de partida en Ecuador estará en la novela *La Receta* (1893) de Francisco Campos Coello donde se muestra una ciudad de Guayaquil del futuro en el año 1992.(Rodrigo Mendizábal, s. f.-b) En esta novela, nos explica Iván Rodrigo:

...Campos Coello nos sitúa en una ciudad futurizada, donde encontramos por fin el progreso ansiado y sobre todo a la patria. Lo nuevo es eso, una patria, en la imagen de una mujer ideal, una madre patria, quien iluminando con la antorcha de la ciencia y la tecnología ha inspirado el desarrollo del Ecuador. Se puede decir que estamos ante lo que Rachel Haywood-Ferreira llama en *The emergency of latinamerican science fiction*, una utopía fundacional. (Rodrigo Mendizábal & Alemán, 2018)

Rodrigo nos describe que entre los años de 1893 y 1901 bajo la fuerte influencia de Julio Verne se publica 4 novelas que son de anticipación:

-La novela mencionada *La Receta* (1893) de Campos Coello

-*Dos vueltas en una alrededor del mundo* (1899) del quiteño Abelardo Iturralde que trata sobre un viaje en sentido opuesto a la rotación de la Tierra en donde se ve las riquezas de la naturaleza.

-*Guayaquil novela fantástica* (1901) de Manuel Gallegos naranjo que aborda sobre un guayaquileño que adquiere mucha sabiduría científica y tecnológica y que se convierte en líder y antes de que llegue un cataclismo el país se convierte en una sociedad ejemplar.

-*Viaje a Saturno* (1901) de Campos Coello que quedó inconclusa donde un extraterrestre invita a su planeta a un científico.

Cabe destacar que Campos Coello publicó en la línea fantástica y con una estrecha influencia de Verne el libro *Narraciones fantásticas* (1894). Originalmente sus cuentos se publicaron de forma serializada en los diarios de Guayaquil. Otro autor que sigue emulando a Verne es Alberto Arias Sánchez que escribió *Ratos de Ocio* (1896) dentro de cual está el cuento 'Un viaje a Prueba'.

Para Álvaro Alemán, dentro de la proto-ciencia ficción se debe rescatar a autoras de la revista *La Mujer* (1905), primera revista feminista con varias escritoras como Zolia Ugarte con *¡Fiat Lux!* y otros relatos. Alemán destaca:

La condición autoral de estas mujeres escritoras las convierte en exploradoras, en constructoras, laboratoristas, si se quiere, en donde la propia revista es el sitio de experimentación. (Alemán, 2018, p. XXII)

A partir de esta etapa hay una brecha en la literatura ecuatoriana en el sentido de que ya no se publican utopías en forma de literatura hasta la década de los 50. No ocurre como en el norte en que, después de una etapa de optimismo proyectada en utopías en forma de romances científicos, deviene una etapa de pesimismo e incertidumbre liderada por Wells. En nuestro país ocurre que la distopía¹⁶ no viene en el empaque de los avances científicos, ese pesimismo que refleja la descomposición social llega en forma del realismo.

Un relato de Pablo Palacio, que como toda su literatura rompe el molde del realismo, tiene rasgos de ciencia ficción: “La doble y única mujer” (1927) Al estar incluido en la *Primera antología de ciencia ficción* (1970) que es una edición argentina que compila relatos de la región por Rodolfo Alonso. Iván Rodrigo dice que en el contexto histórico de la obra era la tensión entre liberales y conservadores. Al respecto se refiere:

¿El cuento de Palacio es acaso una metáfora de ciencia ficción alrededor de los monstruos sociales, sobre esa doble carga, esa “siamesidad” entre dos ideologías aparentemente opuestas que asiduamente nublaba la atmósfera de Ecuador? (Rodrigo Mendizábal, 2018, p. 18)

Después de un lapso de tiempo amplio aparecerá la obra de teatro distópica *No bastan los átomos* (1955) de Demetrio Aguilera Malta donde se presenta la creación de un arma atómica, obra considerada una rareza dentro de un contexto literario inmerso en el realismo social. Previamente está la obra inconclusa de José de la Cuadra por su muerte en 1941: *Los monos enloquecidos*, novela en la cual se habla de un protagonista que debe entrenar monos para encontrar un tesoro ya que estos seres son inocentes a diferencia del humano.

¹⁶En nuestro país el desarrollo de nuestra ciencia ficción no se sincroniza con la ciencia ficción del norte. Mientras a inicios del siglo XX se dejó de publicar romances científicos en el Ecuador, se abrió la puerta a las obras donde predominaba el realismo social, esta etapa no corresponde a la era distópica de la ciencia ficción del norte (hay un hueco en la producción de ciencia ficción en nuestro país hasta casi la década de los cincuenta) que pasa de Wells a la etapa de Hugo Gernsback, para luego progresivamente esas distopías agudizarse con la Edad de Oro de Gernsback hasta llegar a finales de los cincuenta bordeando con las distopías de la Nueva Ola que tienen un componente más social. En sentido estricto y ajustados a la definición de Asimov nuestra ciencia ficción ecuatoriana surgirá con *Osa Mayor* (1970) de Béjar Portilla.

Recién en 1979 aparece una novela de Juan Viteri Durand, *Zarkistán* (1952) publicada en Chile que aborda el tema de telepatía que cuenta una historia sobre contacto con extraterrestres con un sesgo utópico mezclado con la nostalgia de un planeta Tierra ya extinto.

Para Iván Rodrigo hay un salto a la década de los setentas donde tenemos un país donde ya no puede mostrar imágenes de libertades imaginarias, la literatura de ciencia ficción ecuatoriana se confronta ante imágenes donde el marco es la ciencia y la tecnología para mostrar la tensión de la configuración de patrones sociales frente al estado-nación.(Rodrigo Mendizábal & Alemán, 2018)

Rodrigo Mendizábal habla de que en este salto se encuentran los escritores Carlos Béjar Portilla, Abdón Ubidia, Santiago Páez, Leonardo Wild y Fernando Naranjo, quienes sembraron una semilla para las nuevas generaciones de escritores.

Antes de señalar a los cuatro escritores que considera Iván Rodrigo cabe destacar el trabajo de Alicia Yáñez Cosío en *El beso y otras fricciones* (1999) donde describe un mundo futurista y deshumanizado en el cual la protagonista busca una fórmula de supervivencia usando el amor. Este trabajo de alguna manera puede compaginarse de manera equivalente al trabajo de las autoras feministas de la Nueva Ola de la ciencia ficción del Norte.

Carlos Béjar Portilla presenta tres cuentos: “Osa Mayor” (1970), “Simón el mago” (1970) y “Samballah” (1971), en ellos muestra temas como universos en los que se extraen minerales del espacio exterior, computadoras, robots y experimentación con ingeniería genética y además la convivencia de sociedades humanas con extraterrestres.

Abdón Ubidia trabaja una serie de relatos en el libro de cuentos *Divertimentos, libro de fantasías y utopías* (1989) en el cual se muestra el problema del ser humano de escapar de la máquina que implica la revolución genética. Más tarde según un artículo de Rodrigo Mendizábal “Ubidia le dará continuidad a este género en otros cuentos como *El Palacio de los espejos* (1996), *La escala humana* (2008) y *Tiempo* (2015).” (Rodrigo Mendizábal, 2018, p. 20)

Después, en los noventa, aparece Santiago Páez a quien se le dedica el apartado siguiente para abordar la importancia de su obra.

Un autor que se centra más en lo científico mezclándolo con la aventura y el *thriller* (género heredero del policial, pero en el cual el secreto a develar afecta no solo a una persona, sino a toda una sociedad) es Leonardo Wild quien publica *Orquidea negra o el factor de la vida* (1999) en donde se describe un planeta destruido por pugnas de poder y cuyos habitantes están forzados a buscar otros planetas para habitar, cuenta como un reportero galáctico narra la caída de una bomba sobre la Tierra y a partir de ahí cómo los sobrevivientes deben levantar nuevamente su sociedad. También publica *Cotopaxi, alerta roja* (2006) donde se cuenta de una posible erupción del volcán Cotopaxi y cómo los intereses políticos están sobre el interés colectivo de la sociedad. Luego publica la edición en español de su primera novela *Unemotion*, escrita originalmente en alemán en 1996, como *Yo artificial o el futuro de las emociones* (2013) donde se propone una distopía en que se vive una sociedad de control donde el medio ambiente está condicionado por las decisiones políticas. El cuestionamiento de Wild es que quien esté detrás del control de las tecno-ciencias no deben ser comunidades políticas, sino unas nuevas comunidades éticas.

Finalmente, Fernando Naranjo es parte de este salto en la historia de la ciencia ficción ecuatoriana con su obra *La era del asombro* (1995) donde pinta un Guayaquil del futuro del siglo XXIV y además donde la Tierra está próxima a chocar contra un cometa. Del mismo autor está *Cuídate de las colioris de agosto* (2006), un cuentario que habla sobre tecnologías que permiten hacer viajes en el tiempo y también interplanetarios además de hablar de la comunicación con otros seres y el tema de identidad.

Rodrigo Mendizábal destaca a estos cuatro autores, quienes abren las puertas para la nueva camada de escritores jóvenes de ciencia ficción en los siguientes años.

1.7 La obra de Santiago Páez

El ingrediente que marca la ciencia ficción de Santiago Páez es el elemento antropológico en sus textos. El autor construye una narrativa que oscila entre la ciencia y el mito y los proyecta en el lenguaje. Esto lo veremos más adelante en los cuentos seleccionados de profundo en la galaxia.

En *Profundo en la galaxia* (1994) nos encontramos con una serie de relatos que describen viajes en el tiempo combinados con el mundo indígena. Se establece una interacción entre universos distintos con la existencia de culturas diferentes y extrañas. De la misma manera, el sesgo de mezclar los viajes con culturas indígenas lo encontramos en su novela *Shamanes y Reyes* (1999) donde muestra una colonia de humanos desplazándose por el espacio para reiniciar una nueva sociedad.

En *Crónicas del Breve Reino* muestra una historia que va desde lo utópico en una sociedad con proyectos de un país imaginario hacia la distopía de un futuro post-apocalíptico.

Se hablaba anteriormente que hubo en el país una brecha a inicios del siglo XX hasta los años cincuenta en el sentido de que en el país se dejó de escribir utopías que muestren un Ecuador del futuro. Para Iván Rodrigo la causa es que el sistema político, reflejado en la crisis del liberalismo radical abolió el país fantástico e imaginario (Rodrigo Mendizábal & Alemán, 2018). Por ello Rodrigo Mendizábal destaca la tetralogía de Santiago Páez, *Crónicas del Breve Reino* (2006) novela importante para comprender el fracaso del proyecto político del liberalismo y los siguientes proyectos políticos nacionalistas. La obra se trata del surgimiento de un reino hasta la llegada a su ruina en el año 2040 con la imagen de un Ecuador desintegrado.

Después estará la aparición de una novela gráfica, *Angelus Hostis* (2012) de su autoría dibujada por Rafael Carrasco donde se describe una ciudad futurista en los Andes amenazada por alienígenas que desde el interior la minan.

Una distopía que la escribe en tono de sátira política y esperpento es *Ecuatox* (2013). Sobre esta novela Páez dice:

‘Ecuatox’ era básicamente un panfleto. Las autoridades de este gobierno han llegado a decir que se está viviendo la posibilidad de una utopía concretada. El único propósito literario en esta novela fue el uso del esperpento que es un género literario que surgió en España a inicios del siglo XX. El esperpento es tomar algo y llevarlo a sus extremos para ver qué sucede. Es una deformación que nos permite vernos mejor. (Páez, 2016)

Santiago Páez comenta que empezó su ejercicio escritural con ideas que vinculaban lo mítico y lo fantástico y que también influyó su formación en antropología.

Retomando la definición que Páez hace de la ciencia ficción, donde cita a Ferreras que dice que la ciencia ficción es la mediación entre el discurso científico y el relato, para él:

...también nos acerca muchísimo a la fantasía. En la fantasía lo mediador, esto ya no es de Ferreras, pero en discusiones que teníamos con los amigos del club de ciencia ficción, por ejemplo, es el mito. Lo que está mediando a toda la obra de Tolkien son los mitos célticos. En nuestro caso, aquí en el Ecuador yo veía que es una mezcla de ambas. Un componente de esa mediación de lo científico, que no tiene que ser la ciencia dura que planteaba Asimov y también una gran presencia de lo mítico, que al cabo, lo mítico es otra forma de conocimiento. (Páez & Naranjo, 2018)

Páez dice que con el transcurrir del tiempo tomará distancia del género de la ciencia ficción porque considera que escribir ciencia ficción es fácil porque aborda realidades grandes donde existe una parafernalia de gran épica. Realidades grandes con imperios galácticos, robots y viajes interestelares. Páez se alejó del género para tomar el camino de la novela negra y también para contar vidas de personajes insignificantes y mínimas.

Cronología de la obra de Santiago Páez



CAPÍTULO 2

2.1. Lo verosímil en ‘Yachak’ y la necesidad de creer

2.1.a La verosimilitud

Páez hace una anulación de la incredulidad para crear una verosimilitud alejada y distante de lo ‘natural’ y dentro de esos elementos distantes y distintos y vinculados a ‘lo extraño’ crea dentro de su estructura ficticia su propia verdad de las cosas. Es decir, un pacto de ficción que tendrá complicidad con el lector. Este pacto es la creación de un sentido por medio de las palabras, de estructuras lingüísticas que conforman sucesos narrativos escritos. En este contexto Julia Kristeva dice que debe existir un objeto verídico y este objeto verídico que se constituye en la palabra, podemos decir, es la obra de Santiago Páez: que es un querer decir que se traslada a un conocimiento, a un saber. Al hablar de conocimiento estamos hablando de un enunciado que sustenta una verdad.

Ese concepto de ‘verdad’ es asumida por los personajes dentro del microcosmos de ese universo ficticio. Por ejemplo la afirmación categórica de que unos objetos son sagrados y además de unos seres inmateriales que responderán preguntas.

Momentos después, padre e hijo se encaminaron, siguiendo imperceptibles senderos, hacia la cumbre de la montaña, hacia la cascada mágica de Peguche. Llevaban, en un morral, los objetos sagrados con los que el Yachak interrogaría a los espíritus. (Páez, 1994, p. 15)

El relato de Páez en sí constituye un saber. La verdad está constituida en la palabra. En ‘Yachak’ lo artificial iguala o dobla a lo real. En este caso hablamos de la construcción de los personajes y específicamente de la creación de los personajes extraterrestres que están hechos con elementos artificiales, con referentes naturales que al mezclarlos con otros elementos naturales, (distintos y distantes) al juntarlos configurarían algo artificial que a su vez, rebasarán lo real. Esto se ve reflejado en las descripciones de los cuerpos de los extraterrestres, muy distintos en semejanza y parentesco a la apariencia antropomorfa que es un referente convencional.

Ahora bien, veíamos que no es posible en la convergencia del discurso la disyunción de dos contrarios, la posibilidad de que cada contrario tenga varias opciones. Santiago Páez lo que hace en su discurso es que los contrarios converjan: lo mismo y lo diferente, la naturaleza y el extravío y eso no lo hace solo con la construcción de los personajes extraterrestres, sino también lo hace cuando describe el ‘desajuste de la realidad’ que captan los chamanes, José Sánchez y Lluntu.

En el sueño inquieto de su hijo, José Sánchez percibió que, aunque aquel captaba el desajuste, aún no tenía la experiencia suficiente como para sufrirlo en toda magnitud. Él sí lo sentía.(Páez, 1994, p. 12)

Estos personajes perciben la convergencia de los contrarios, lo distinto a la naturaleza y en la naturaleza. Dentro de una secuencia de lo mismo, captan lo diferente, dentro de la esencia y propiedad característica de cada ser perciben lo extraño. Páez describe que la montaña abruptamente tenía una tensión desde su interior y ese suceso narrativo es captado por el personaje del sacerdote que por medio de sus percepciones, desarrolladas, interioriza este malestar que hay en la naturaleza.

Desconcertado por sus sensaciones, se incorporó para mirar a su padre.

-¿Yaya, pachamamaca ungushcachu? (¿Padre, la madre tierra está enferma?)-su propia pregunta lo aterrorizaba.

-Ari, ungushcata hapinimi (Sí, siento la enfermedad)(Páez, 1994, p. 13)

Santiago Páez describe este desajuste que a su vez constituye una discordancia, dentro de la concordancia, por medio de estas adjetivaciones ‘presentía la alteración del cerro húmedo en su cumbre...un viento cálido y malsano’(Páez, 1994, p. 11). Hay sucesos narrativos anteriores, sucesos que tácitamente y previamente transcurrieron, pero que no están incluidos en la estructura narrativa y que el hecho ficcional asume como algo consumado, algo que presuntamente en la cadena secuencial de acontecimientos estuvo presente con anterioridad.

Santiago Páez describe, frente a esto, un suceso extraño que constituye una divergencia y lo describe con adjetivos que evocan valores contrarios al valor correspondiente del suceso presuntamente preexistente. Si Páez describe que hay un malestar en la Pachamama, existe la presunción que previamente hubo una certidumbre, tranquilidad y quietud en la Tierra y cómo se planteaba este acontecimiento previo es un supuesto asumido tácitamente.

Santiago Páez hace que sea posible verosimilizar lo inverosímil, es decir, esta discordancia que es la convergencia de la disyunción de los contrarios, como por ejemplo, desajuste y ajuste en el planeta, lo mismo y lo diferente, que en el caso de los extraterrestres constituye la presencia lejana de estos seres. En sí, dichos seres configuran una discordancia porque proyectan esa unión de lo opuesto; elementos distantes y eso construye algo artificial y extraño.

Al hablar de lo verosímil que se produce como un sentido, Páez arma esta estructura narrativa presentando estos valores conformados por lo igual y lo desigual, en donde hay un elemento que llama la atención. Los elementos discordantes que están dispuestos de tal manera que se crea en el lector una evocación a lo terrorífico, a lo angustiante, una incertidumbre al armar estos elementos que son objetos adjetivados y esas adjetivaciones dan a más de propiedades y cualidades a esos objetos, también un valor y por ende valores narrativos a las secuencias que conforman la cadena de sucesos narrativos. Todo está configurado para crear un elemento que llama la atención que es el MIEDO. El miedo, el temor, el terror que está asociado a la angustia y también a la enfermedad y que también se relaciona con el saber mítico y sobre todo con la cosmovisión andina. Estos elementos se apuntalan en la pulsión de muerte (que también otorgan un nuevo significado a la narración).

Su mente, anegada por la marea fría y pastosa del temor, conservaba destellos de dolida lucidez.

La nave oblonga, luminosa y de apariencia pétreo, se proyectaba en la sección más apartada de la galaxia. Hendía el espacio veloz y crispada, como un perseguido ser vivo. Eso era. En su interior, sus tripulantes compartían con ella el terror de ser presas de fuerzas inmensas, solo comparables con el destino o la muerte. (Páez, 1994, p. 13)

Al respecto, sobre la pulsión de muerte, Kristeva hace una reflexión en su estudio sobre el lenguaje. Dentro del sistema que conforma la estructura lingüística las pulsiones de muerte y las pulsiones de vida se proyectan en la palabra, en este caso las proyecciones de la pulsión de muerte se proyectan en estos elementos del relato de Santiago Páez.

Esta pulsión de muerte está reflejada y configurada por medio de elementos que son objetos y sujetos adjetivados: lo oscuro, lo frío, lo helado, lo negro, lo putrefacto. Estos indicios constituyen la proyección de la pulsión de muerte. Esto lo podemos ver en lo que describe Santiago Páez. Los alienígenas son seres de una civilización de otra galaxia lejana, en el momento en que sienten miedo -pulsión de muerte- ellos saben que es el fin. En este determinismo relacionado a su destino que desemboca en el acabose, el autor describe que ellos mismos están conscientes de la autodestrucción y por ello se precipitan profundamente en la galaxia. En el caso de Yachak este determinismo en estos seres ficticios, en el cual son conscientes de su destrucción, se describe aduciendo que en su civilización siempre ha sido así.

Cuando el MIEDO los atacaba nada podía salvarlos. Naves y tripulantes, poseídos por el mismo frenesí, se disparaban hacia lo más intrincado de la galaxia hasta desaparecer. Siempre había sido así. Siempre lo sería. (Páez, 1994, p. 14)

En el momento en que a estos personajes les consume el miedo y el terror saben que es la hora del fin y cuando llega el fin estos seres lejanos se lanzan de manera suicida a la galaxia sin un sentido aparente. En el relato, una de estas naves tripuladas, por coincidencia se precipita hacia nuestro planeta de manera agónica. La pulsión de muerte presente está relacionada con la necesidad de creer.

El piloto, en un último y doloroso esfuerzo, aproximó su nave hacia el ecuador del planeta que tenía más cerca. Una atmósfera, básicamente de oxígeno, y nubes de agua condensada le ocultaron la superficie. (Páez, 1994, p. 15)

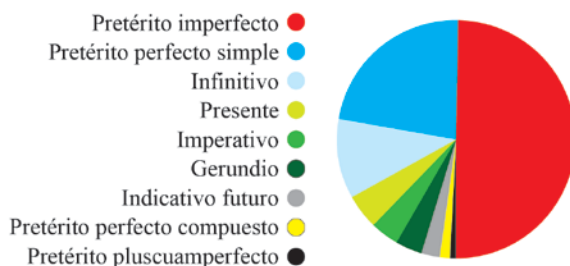
En Yachak, desde el concepto de Julia Kristeva, encontramos a la verosimilitud como una creación de sentido desde el lenguaje y, relacionado con la idea de la necesidad de creer, se asocia también a la reflexión de la ciencia y el mito y también con el criterio del pacto de ficción.

Vemos en este cuento cómo Páez construye un armazón semántico. Lo verosímil radica en el sentido que va construyendo con el tejido que hace con las palabras, una edificación con un andamiaje lingüístico. Para ello veremos en un primer nivel morfosintáctico –mostrando la forma y la función de los elementos de la estructura narrativa-, el encadenamiento de oraciones y qué elementos utiliza en esas oraciones conformadas por sujetos y predicados, a su vez conformados por verbos y adjetivos, para luego observar la ordenación de los sucesos narrativos ficticios constituidos por esas oraciones.

Estos son los verbos recurrentes utilizados en el relato con sus correspondientes modos verbales, verbos que denotan acciones que ocurren y también que ayudan para situar el tiempo:

• Crispaba	• Llorar	• Iluminaba	• Avanzaba	• Acabará
• Erizaba	• Pronunciaba	• Dirigía	• Corrió	• Guardaron
• Abandonaban	• Balancceaba	• Había dispuesto	• Rezaba	• Sentía
• Apoderaba	• Internaba	• Estaba	• Debía encontrar	• Captaba
• Sabía	• Intentaba	• Reproducían	• Soplar	• Destruiría
• Presentía	• Conservaba	• Tenía	• Llevaría	• Preguntó
• Debía	• Proyectaba	• Eran	• Dirigiría	• Respondió
• Corría	• Hendía	• Mostraban	• Acompañaron	• Cúrame
• Sentía	• Era	• Había remedado	• Reptaban	• Pensó
• Veía	• Compartían	• Brillaba	• Intentaban	• Tienes
• Miraban	• Ser	• Eran	• Penetrar	• Reconoció
• Dormía	• Eran	• Había puesto	• Robar	• Mantiene
• Brillaba	• Salía	• Reflejaba	• Carcomer	• Explicaba
• Ocultaba	• Constituía	• Aparecía	• Llegó	• Curaré
• Sostenían	• Reposaba	• Clabavan	• Trasuntaba	• Irás
• Percibió	• Era	• Colgaba	• Gritó	• Invocó
• Captaba	• Eran	• Reproducían	• Respondió	• Empezó
• Sentía	• Mezclaban	• Concentraban	• Soplando	• Ven
• Había sido	• Entregaban	• Podía	• Fue	• Ven
• Parecía	• Gobernaban	• Curar	• Abriendo	• Ven
• Sentía	• Estaba	• Conocer	• Penetró	• Ven
• Había despertado	• Dominaba	• Controlar	• Caminar	• Deseo quitarte
• Descansaba	• Era	• Desplomaba	• Embarrando	• Están
• Hacer	• Extendía	• Vigilaba	• Mira	• Deseo darte
• Puso	• Atacaba	• Soplar	• Gritó	• Ven
• Trató	• Podía	• Podían	• Soplar	• Ven
• Abrió	• Salvar	• Conturbaba	• Iluminaba	• Ven
• Estaba	• Disparaban	• Invocó	• Fue	• Ven
• Era	• Desaparecer	• Habían protegido	• Dispuso	• Ven
• Aposentaba	• Había sido	• Moviendo	• Morir	• Ven
• Permaneció	• Sería	• Interrogó	• Abandonaron	• Ven
• Sudaba	• Había	• Estaba	• Supo	• Ven
• Agitándose	• Comprobó	• Disparó	• Pasó	• Ven
• Respiraba	• Mirar	• Estaba	• Retumbó	• Ven
• Rebelaran	• Eran	• Sostenían	• Habló	• Ven
• Despertó	• Veían	• Mantenía	• Entender	• Ven
• Mirar	• Estaba	• Sopló	• Vienes	• Ven
• Recogió	• Mirando	• Iluminó	• Preguntaba	• Ven
• Apoyó	• Observaban	• Alcéj	• Respondió	• Den
• Llenó	• Miró	• Vinieron	• Podría llamar	• Den
• Levántate	• Auscultaba	• Transcurría	• Vengo	• Limpió
• Era	• Succedía	• Mantenía	• Miraba	• Encontraba
• Despertó	• Tenía	• Luchando	• Había traído	• Fluía
• Dejó	• Parecía	• Enfrentó	• Retorcía	• Aporeró
• Mover	• Haremos	• Huyendo	• Habitaba	• Ordenaba
• Abrir	• Iremos	• Remontaban	• Hablaba	• Restablecía
• Cambiar	• Preguntar	• Fueron	• Deambulaba	• Recuperaba
• Empezó	• Encaminaron	• Dejó	• Has enfermado	• Iluminaron
• Interrogar	• Siguiendo	• Invocar	• Dijo	• Caía
• Rodeaba	• Llevaban	• Interrogar	• Has enfermado	• Gritó
• Incorporó	• Interrogaría	• Ocultando	• Respondió	• Recobrando
• Mirar	• Aproximó	• Ve	• Acostumbramos	• Descansa
• Está	• Tenía	• Vive	• Hemos transmitido	• Descansa
• Aterrorizaba	• Ocultaron	• Terminar	• Vete	• Ordenó
• Siento	• Aclaró	• Cuidaré	• Moriremos	• Miraba
• Empezó	• Acostumbraba	• Proyectaba	• Quedará	• Perdía

Simbología



Se deduce que el autor realiza una selección deliberada de verbos que representan determinadas acciones que sus personajes ejecutarán en el relato. Esas acciones a su vez determinan un valor de concordancia o discordancia que se conectan para constituir el arco dramático de la narración. Sobresale el uso, en gran parte, del

tiempo verbal 'pretérito imperfecto' (usado en verbos 128 veces) combinado con el pretérito perfecto simple (58 veces) para crear el sentido y la sensación de una atmósfera de un tiempo pasado y lejano. Además el uso del modo verbal imperativo (que en total aparecen 10 veces) para dar la idea de autoridad en el rol del personaje principal, es decir, el sacerdote José Sánchez quien ordena a su hijo Lluntu, consignas para cumplir, además de las sentencias que el chamán da con autoridad en el momento de curar a los alienígenas.

Ahora bien, estos verbos son acciones que muestran el tiempo en que se desarrolla el suceso ejecutado por los personajes que son sujetos y además están acompañados por predicados con un complemento. Estos elementos van integrados por adjetivos los cuales tienen una función de dar una cualidad o propiedad a dichos elementos. Aquí ya podemos develar que, por medio de estas palabras ya se agrega otro valor para crear ese sentido que, de manera global y holística en el relato, conforma la verosimilitud.

Los adjetivos recurrentes en 'Yachak' que darán propiedades a las acciones y a los personajes y que crearán valores de concordancia y discordancia, constituyendo valores narrativos en los eslabones de las secuencias narrativas son:

Comprimida	Luminosa	Doloroso	Enloquecidos
Intolerable	Pétreo	Condensada	Helado
Húmedo	Apartada	Perceptiva	Malsano
Tibio	Veloz	Nuevas	Cálido
Helada	Crispada	Escasa	Putrefacto
Frío	Perseguido	Gigantescas	Blancuzco
Cálido	Inmensas	Blanco	Aterrorizado
Malsano	Comparables	Exactas	Levantados
Viejo	Asustada	Comunes	Abiertas
Azul	Viviente	Romas	Poderoso
Anciano	Tubulares	Humano	Podrido
Reflejado	Verde	Tosca	Viscosa
Rojos	Bulboso	Negrísima	Caliente
Diminutos	Exactas	Perfecta	Erizados
Acurrucados	Programadas	Aguzada	Azul
Inmóviles	Expertos	Prehistórica	Verde
Hipnotizados	Seudoartificiales	Transparente	Rojiza
Aprendiz	Tecno-económico	Vieja	Extraña
Pesada	Telepático-genética	Herrumbrosa	Enrarecida
Negra	Controlado	Multicolores	Corrosiva
Tupida	Cronometrado	Blanca	Postrado
Rojiza	Medido	Tallado	Incapaz
Inquieto	Agónico	Cristalina	Atormentada
Suficiente	Bioelectrónicos	Pura	Destruyente
Viejo	Seudoartificiales	Fragosa	Desconocido
Gran	Poseídos	Oscuras	Capaz
Negra	Intricado	Dispuesto	Extrañado
Nociva	Despejado	Terrible	Afiebrado
Febril	Curvo	Cristianos	Inconsciente
Asustada	Plácido	Helado	Móvil
Fijos	Irregular	Enloquecida	Desmayado
Desasosegado	Opresiva	Preparado	Enfermos
Tembloroso	Blanca	Encendida	Separados
Grave	Construida	Monstruoso	Monstruoso
Tensa	Pequeñas	Perverso	Corrosiva
Desconcertado	Diseminadas	Lentísima	Bioelectrónicos
Sostenido	Ancho	Oscuros	Adecuados
Desesperante	Fuertes	Rojizas	Subatómicos
Incomprensibles	Ganchuda	Caliente	Calmante
Enloquecida	Fornido	Extraños	Electrónico-molecular
Diminuta	Pequeña	Torvos	Poderosa
Conocidas	Azulado	Muerto	Multicolores
Anegada	Antiquísima	Protegido	Petrificados
Fría	Imperceptibles	Oscuras	Poderosa
Pastosa	Mágica	Antiquísimas	Diminuta
Dolida	Sagrados	Iridiscente	Multicolor
Oblonga	Último	Malignos	Inmensa

El uso y recurrencia de adjetivos como oscuro, frío, helado, negro, putrefacto es indicio de que el autor construye una estructura narrativa que tiene un sentido que gira en torno al concepto del miedo. El miedo se asocia a lo terrorífico y también a la tragedia. Esto en un entorno de objetos adjetivados con elementos que evocan un desarrollo tecnológico. Adjetivos como ‘seudoartificial’, ‘tecno-económico’,

‘telepático-genética’, ‘bio-electrónico’ hacen referencia a ese desarrollo científico de los extraterrestres confrontado al pensamiento mítico del universo andino con sus sacerdotes indígenas.

Lo verosímil en Yachak tiene que ver con un grado de semejanza y su simbolismo. El “sentido” de Yachak tiene una función en el discurso. Esa función es más de semejanza y va más allá de la diferencia, de la identidad y de la presencia ante sí.

Lo verosímil que no es verdadero (que sería una realidad “desajustada”) pierde el grado de semejanza (“discurso-realidad”) que pasa a un segundo grado (que sería “discurso-discurso”). En este caso lo puntual que pierde el grado de semejanza está en la descripción de los personajes alienígenas.

...Los diminutos TSKZZ de Okyyun, pasajeros de la asustada nave viviente, eran seres en continua mutación. La voz les salía de las patas, los instantes en los que su cerebro se constituía en las células de sus ocho extremidades tubulares, o del verde cuerpo bulboso, cuando su mente reposaba en él.’(Páez, 1994, p. 13)

En este caso el lector debe suspender su incredulidad para avanzar en la historia. Lo que importa es jugar en el segundo grado de “discurso-discurso”. Páez construye un sentido por medio de sucesos narrativos en una secuencia coherente que constituye una estructura verosímil. En ese punto no es relevante la extrañeza de esos personajes monstruosos inconcebibles desde la realidad del lector (es decir el grado de semejanza de “discurso-realidad”), sino lo que importa es el sentido creado por el autor.

Santiago Páez, con el artificio del texto, logra hacer creíble lo no creíble (“verosimilizar” lo “inverosímil”), es decir, en el caso de los seres provenientes de otra galaxia y otra civilización -algo aparentemente incoherente y sin sentido-, el escritor logra crear un nuevo sentido (dentro del pacto establecido y limitado en la narración).

En Yachak se busca quebrantar el 'principio natural' de nuestro razonamiento al presentar otros seres de otra galaxia que llegan al planeta Tierra, específicamente en un contexto próximo a nuestra naturaleza.

Por un lado, el autor trabaja con un encadenamiento de secuencias:

‘En la penumbra de la choza, acostado sobre el suelo y cubierto con su viejo poncho azul, José Sánchez, el anciano Yachak, sentía el mal del mundo. Lo veía reflejado en los rojos y diminutos ojos de decenas de cuyes que, acurrucados cerca de las paredes e inmóviles, lo miraban hipnotizados.’(Páez, 1994, p. 11)

Por otro lado, en contraposición, el autor presenta más adelante otro encadenamiento de secuencias que buscan quebrantar el 'principio natural' de nuestro razonamiento:

‘La nave, como una alimaña enloquecida y diminuta, se internaba más y más en secciones poco conocidas de la galaxia. El piloto intentaba controlarla. Su mente, anegada por la manera fría y pastosa del temor, conservaba destellos de dolida lucidez....(Páez, 1994, p. 13)

Páez desarrolla un universo fantástico, en una galaxia lejana, en una nave pétreo con seres que hablan por los pies, personajes alienígenas con un nivel tecnológico nunca antes visto, capaces de inventar y manipular el ordenamiento atómico, molecular de las cosas. El autor hace que esta acumulación de elementos fantásticos soporten como verosímiles. Lo artificial imita a lo natural (para construir el personaje mutante y su nave lo hace con retazos de referentes de la naturaleza), trata de igualarse a lo natural. Lo verosímil está ahí, junta lo opuesto (lo imposible) que se refiere a lo verdadero (al principio natural). Páez junta lo extraño con lo natural, relaciona elementos comunes a la naturaleza con elementos totalmente ajenos a ella. Estos elementos aparentemente contrapuestos buscan un funcionamiento y una evolución para constituirse en algo verosímil (poner delante del lector elementos conocidos por él, para luego llevarlos a otro nivel con elementos nuevos, y así generar un nuevo significado que no descoloque al lector).

Julia Kristeva plantea:

‘Es necesario que lo extravagante que, en nuestra cultura vitalista y activista es siempre la muerte, la no naturaleza, la inmovilidad...se relacione con lo diferente de él, la vida, la naturaleza, el movimiento; basta, pues, que se ponga a funcionar, a evolucionar, a tener una finalidad, a producir efectos, para que se constituya en verosímil. Se podría decir que no siendo posible en la convergencia del discurso la disyunción de dos contrarios (lo mismo y lo diferente), lo verosímil no tiene tiempo de constituirse en la palabra. Los dos contrarios (lo mismo, lo diferente, la naturaleza, el extravío) se sintetizan en un mismo que es siempre verosímil.’ (Julia Kristeva, Roland Barthes, 1968, p. 72)

Se puede decir que Santiago Páez hace una combinación semiótica al poner juntos dos mundos o universos: el del Yachak y el de los seres intergalácticos. Recurre a un doble juego de aislamiento y de atracción. Hace una síntesis de opuestos. La combinación semiótica de la nave tripulada por extraterrestres se verosimiliza en la palabra. Solo parece absurda desde la distancia temporal y espacial.

Este conjunto de cuentos de Santiago Páez, dentro del género de la ciencia ficción, pueden ser considerados como una respuesta a la exigencia de lo verosímil en la literatura. La sociedad humana que se ciega frente a una productividad y en específico la sociedad ecuatoriana que, en dicha productividad, que es la escritura, va hacia el consumo y esta 'literatura' como objeto se convierte en sustituto de la realidad (un proceso de representación de la realidad o mimesis). Esta percepción consumidora del texto conlleva una exigencia de lo verosímil. De alguna manera la sociedad ecuatoriana, al tener esta exigencia de verosimilitud, y si hablamos de consumo y de que se opera dentro de una sociedad de consumo donde tiene que adscribirse a la ley de la oferta y la demanda, entonces, por ese lado Santiago Páez cubrió esa demanda dentro del pequeño mercado editorial ecuatoriano (A esto hay que matizar que las nociones de extraterrestre e indígena difícilmente guardan correspondencia con el capitalismo, sin embargo esta coexistencia se da en un proceso de contradicción).

El desarrollo del texto escrito tiene que ver con la necesidad y demanda de la sociedad que está conectada con una productividad donde hay una exigencia de una verosimilitud. El texto de Páez, dentro de la sociedad ecuatoriana de aquella época (década de los noventa del siglo XX) y de las subsiguientes cuajó por presentar de una manera eficiente y convincente nuevas realidades que aportaron una válvula de escape para el lector promedio ecuatoriano, más acostumbrado a textos dentro del realismo o fantasías tipo 'boom latinoamericano'.

2.1.b La necesidad de creer

La necesidad de creer, presente en la humanidad, y en su psique está relacionada con las creencias, es decir con las estructuras del saber, pueden ser estructuras del saber míticas o científicas. Los saberes tienen como base la palabra y la palabra escrita en concreto, tiene relación con lo verosímil. Lo verosímil que hace referencia o evocación a una verdad. Esa verdad implica un ejercicio de creer. El mismo ejercicio de hablar implica o deviene con una relación estrecha con la necesidad de creer porque el ser hablante es un ser creyente. Todo esto se da por medio del lenguaje y el lenguaje a su vez se basa en la palabra. La palabra implica el asumir una verdad. La palabra estructuralmente se constituye en el signo lingüístico (el signo se configura por signo-

significante/imagen-concepto). En sí, la palabra para el ser humano constituye la verdad.

En el cuento *Yachak*, de *Profundo en la Galaxia*, los personajes depositan su fe, su creencia y dan crédito en la palabra por medio de las plegarias del personaje José Sánchez:

Jesucristu Jesucristu,
Taita Cayambe, Taita Chimbu,
Mama Cutacachi,
San Pidritu,
San Jusi,
Shamui, shamui. (Páez, 1994, p. 17)

En el juego de la palabra y de las creencias vinculadas a la fe y a lo religioso (a lo mítico) incide la pulsión de muerte. Frente a la pulsión de muerte está la pulsión de vida. La pulsión de muerte es la destrucción y autodestrucción por un lado, mientras que la pulsión de vida tiene que ver con la creación y la procreación. Dentro del relato estas pulsiones de vida se proyectan en el sacerdote indígena cuando cura a estos seres. Para curar el personaje de José Sánchez procede al ritual que está conformado por acciones como invocar, rezar, pulsión elaborada y hecha concreta por medio del lenguaje, representaciones de la realidad transmitidas por la palabra escrita que el autor las moldea y las empuja para adquirir un sentido; el sentido de la evocación a la sanación, el triunfo de la concordancia sobre la discordancia, es decir, lograr devolver el orden a ese universo ficticio. En el pasaje donde José Sánchez reza e invoca a los espíritus utiliza formas verbales imperativas.

Ahora bien, decíamos que Kristeva reflexiona sobre el acto de creer desde el lenguaje y el psicoanálisis. Para ello el psicoanálisis establece la estructura de la psique de la mente humana, que se compone por etapas: inconsciente, preconscious y un subconsciente que actúan como filtros. A su vez la mente humana se conforma por el Yo y el Ello. Dentro del ello está el Superyó. Transversalmente se encuentra lo reprimido y se hará manifiesto en la pulsión de vida y la pulsión de muerte. Estos elementos se configuran con la información del mundo exterior por medio de los sentidos y las percepciones, el ser humano interioriza y discrimina esa información y esa sedimentación configura su psique. Estos elementos inciden en el lenguaje. (Ver figura 11)

Con esos elementos Freud planteará el complejo de Edipo -la búsqueda del asesinato del padre- que es parte de su teoría psicoanalítica. Ahora bien, ¿qué tiene que ver esto con la necesidad de creer y con el lenguaje y sobre todo con Yachak?: En Yachak, si bien no aparece la figura de una madre encarnada en un personaje, solo aparece la figura femenina de la nuera de José Sánchez; muy vagamente, en tan solo una secuencia narrativa y sin mostrar un rol materno.

El sentimiento oceánico asociado a lo materno está relacionado con una identificación primaria, a su vez esta identificación primaria está vinculada a un reconocimiento de la autoridad, y específicamente, a la autoridad de un padre (figura que sí aparece).

En este cuento asociado a la necesidad de creer tenemos el personaje de José Sánchez que es el padre de otro sacerdote, Lluntu, que él a su vez tendrá tácitamente este sentimiento oceánico materno, pero que no se encuentra descrito en el cuento, pero sí se encuentra la identificación primaria que se asocia al reconocimiento de la autoridad, al reconocimiento del padre. Lluntu hace un reconocimiento a esa autoridad, donde hay un sentimiento de pertenencia y también de identidad. Vemos que lo religioso se basa y se centra, para Kristeva, en la figura del padre, que a su vez también se proyecta en el lenguaje. Observamos la identificación de Lluntu con José Sánchez, esta relación de identificación primaria y de reconocimiento de la autoridad en el padre, cuando José Sánchez, por medio de formas verbales imperativas, da indicaciones a su hijo y él obedece. Al obedecer está asumiendo este reconocimiento de la autoridad, a pesar de que, a lo largo del relato, Lluntu casi no habla. Pero, en las descripciones que hace Santiago Páez, Lluntu obedece ciegamente a su padre. Incluso, al estar presente esta pulsión de muerte, encarnados en espíritus malignos y también con la precipitación de los alienígenas que contienen la enfermedad, podemos ver la protección del padre por medio de una especie de pensamiento telepático.

En este cuento el personaje, hijo del chamán, que actúa como aprendiz de sacerdote, frente a la figura del padre confiere una idealización (idealización que es un proceso de transferencia de propiedades y cualidades y por ende un trabajo metafórico) y un reconocimiento hacia su autoridad. El relato muestra la necesidad de creer en el padre por medio del personaje Lluntu:

Lluntu, protegido por el aura que proyectaba sobre él su padre y por sus propias piedras de poder, que avanzaba contra el pecho, corrió por las laderas oscuras del Mojanda

hacia la Quebrada Negra. Rezaba antiquísimas plegarias de fuerza y bienestar. (Páez, 1994, p. 18)

Lluntu también protege a su padre dirigiéndose a una quebrada para allí encontrar las piedras de poder, y en específico la piedra iridiscente que resultó ser la nave de los extraterrestres. No encontramos en este cuento, desde la lingüística psicoanalítica de Kristeva, el concepto edípico en relación al asesinato del padre, sino más bien en relación a la identificación primaria que también tiene que ver con el sentimiento oceánico asociado al sentimiento materno, pero asociado con la identificación primaria que es la distinción de la autoridad y también la búsqueda con este reconocimiento de la resurrección y la recuperación del padre. Esa búsqueda la vemos cuando Lluntu presencia que su progenitor está en peligro por la presencia de la pulsión de muerte, es ejecutor de acciones en las secuencias narrativas plasmadas en la selección de palabras de Páez para construir un simbolismo y un sentido. Vemos que en este esquema ficticio donde está presente la figura del padre con el hijo, el hijo confiere una idealización de su padre, que es un proceso de transferencia, lo que Kristeva denominaría ‘cristalización’¹⁷, transferencia que da propiedades o cualidades distintas a las que tiene el objeto para hacer un desplazamiento semántico. Es decir, esta idealización es una identificación proyectada en el lenguaje. Un desplazamiento de un objeto por otro. En otras palabras, es el objeto metafórico y este objeto metafórico está constituido en la figura del padre.

Lo verosímil está conectado con la necesidad de creer. Esa necesidad de creer cruza transversalmente el lenguaje a otro nivel más allá de los aspectos metafísicos y espirituales. Como decíamos: el ser hablante es un ser creyente y lo que sustenta a esa creencia es la palabra, esa creencia se constituye y se vuelve concreta en la palabra. La necesidad de creer se expande a un nivel más allá de la religión, tanto así que para

¹⁷ Esta metáfora en la obra de Santiago Páez se complementan al concepto de lo verosímil. A la sedimentación del idealismo que produce un desplazamiento del objeto en sí por una costra semántica, que es un producto metafórico, Kristeva lo llama “cristalización” en referencia a un relato de Stendhal donde las ramas en el invierno en las minas de Salzburgo se cristalizan y adquieren el brillo y las formas como las de una joya que irradian luz, deslumbrando a los visitantes a quienes los lugareños regalan, pero en sí, el objeto original que es la rama es desplazado por el otro objeto que ya no es ese objeto, sin tomar en cuenta las propiedades originales de la rama: seca, negra y podrida. Pero el sujeto, al igual que el enamorado, no toma en cuenta esos aspectos puesto que hace el trabajo metafórico de desplazamiento de propiedades que no existen de ese objeto o incluso sustituyendo en su totalidad al objeto original (objeto metonímico y objeto metafórico). De esa manera opera la idealización del objeto amoroso y esto Kristeva lo muestra en el lenguaje que utiliza Stendhal. (Kristeva, Mannoni, Ortigues, Schneider, & Haag, 1984) Ver figura 13.

Kristeva, esta discusión se desborda o este desbordamiento rebasa la esfera de lo teológico y lo filosófico y es reflexionada desde el lenguaje hacia lo antropológico e incluso hacia el psicoanálisis.

Se puede decir ‘creo’ para dar a entender que algo es verdadero y este proceso cognitivo se da a través de la estructuración del mensaje conformado por una construcción lingüística. Creer es dar a entender por verdadero, es decir el creer no es suponer.

El acto de creer también es un acto de confianza al depositar cierta certidumbre en algo. Este pensamiento se materializa por medio de la estructura lingüística o el lenguaje. Además esta certidumbre de depositar determinada confianza es la seguridad de recuperar esa cosa que se pone y que puede tener un refilón o una arista religiosa que es creer.

La arista religiosa del creer tiene que ver con esa entrega de esa determinada certeza de algo en otra cosa, pero también existe la seguridad de recuperar ese algo económicamente. De ahí que, la relación de la creencia, es decir este abono de confianza esté asociado con el crédito. ‘Creer’ es dar crédito. Creencia y crédito son dos conceptos que están relacionados y asociados, convergencia que también tiene una arista desde lo mítico y desde las fuerzas mágicas, es decir que, desde la antigüedad el ser humano confiaba todo su conocimiento de alguna cosa en esas fuerzas y en ese deseo mágico toda su confianza, deseo mágico transfigurado en unos dioses con una esperanza o seguridad de retorno.

El Yachak invocó a los dioses cristianos y a los que miles de años antes habían protegido su mundo y el de sus ancestros. Luego, moviendo la punta de flecha de obsidiana y el trozo de cristal, interrogó al reflejo de la llama de las velas, durante largo rato. (Páez, 1994, p. 17)

Kristeva reflexiona sobre la creencia desde el lenguaje y desde el psicoanálisis. Paradójicamente Freud sondeó el abismo del inconsciente donde la “necesidad de creer” es el objeto de conocimiento.¹⁸

¹⁸El conocimiento, o como Kristeva lo llama “nuestro dios logos”, no sería nada más que una reminiscencia a los padres de la iglesia. Es así que Julia Kristeva concluye que varios pensadores desde la antigüedad recogidos por Benedicto XVI han profesado que si el mundo está organizado de manera racional por un dios, el creyente participa también de un modo racional y recibe la revelación divina también de un modo racional. Para Freud esto estaría relacionado con el racionalismo yóico. La fe y la razón, entonces, se absorben en una “razón divina” que es una suerte de “logos”.

La necesidad de creer se funda en el “yo” y este “yo” está asociado directa e inmediatamente con una identificación primaria que es el sentimiento oceánico materno. Ese “yo”, según Freud, muchas veces se confunde entre el yo y el mundo. El “yo” interactúa con información exterior constantemente. En esa confusión que tiene que ver con la necesidad de creer existe una búsqueda, dominada por el sentimiento oceánico materno que es esta identificación, de un reconocimiento de una autoridad amada que finalmente se constituye en la figura del padre.

El Yachak sentía el dolor del demonio de la piedra de colores; el piloto captaba el sufrimiento de ese mundo que, sin querer, destruiría.

-¿Quién eres? -preguntó el Yachak.

-Un viajero –respondió el demonio.

-¿Y tú?

-Un Yachak, un curador.

-Cúrame.

José Sánchez lo pensó intensamente. Esa era la única esperanza para la tierra, para su hijo.(Páez, 1994, p. 20)

Se establece entonces que bajo la figura materna y paterna, bajo estas identificaciones primarias, en tanto sentimiento oceánico nos remite a la pertenencia en estos dos extremos que es lo maternal, por otro lado lo paternal. Ambas identificaciones se fundan en los brazos amorosos y esto incidirá en la estructura lingüística y en la palabra escrita. (Kristeva, 2006). (Ver anexo 10).

En el caso de la identificación con lo paterno, por un lado tenemos ese juego ambivalente que es el deseo por el padre y al mismo tiempo el otro extremo que es el asesinato del padre. Esto hará que haya una estimulación en la instalación de un ideal absoluto y esto apuntala el ideal absoluto en el sentimiento religioso que se materializa en los dioses y que lo vemos reflejado en lo religioso. En la religión se refleja esta idealización en lo que se refiere a los aspectos arquetípicos de la figura del padre y de la madre en los dioses.

En el caso de Santiago Páez vemos en su relato que este crédito se deposita específicamente en el sacerdote indígena como mediador hacia las deidades. La confianza del chamán, tanto como la de su hijo, como la de los alienígenas, finalmente es entregada a los dioses andinos, así como también en el conocimiento y en la capacidad de sanación del sacerdote indígena José Sánchez.

-Yaya, yaya. (Padre, padre)-gritó Lluntu recobrando el sentido.

-Samai, churi, samai. (Descansa, hijo, descansa)-ordenó quedamente el Yachak quien, ya repuesto, miraba cómo una diminuta estrella multicolor se perdía en la noche inmensa. (Páez, 1994, p. 22)

En la ficción de Páez los personajes depositan una necesidad de creer, es decir, una fe en las estructuras del saber. Son creencias que son sistemas de pensamientos que se traducen en palabras por medio del lenguaje escrito. El texto es un artificio que proyecta en sus personajes esas ideas dentro del hecho ficcional.

El narrador describe que el sacerdote indígena siente un malestar y deposita por medio de sus pensamientos -que se concretan en la palabra y se hace tangible en el texto- en una fe y en el sistema del saber mítico donde, de manera transversal se sitúa la figura del sacerdote sabio, pero también la figura del padre como autoridad del conocimiento y también su reconocimiento por parte de su hijo. Todo este proceso proyectado por medio de las secuencias narrativas construido por Páez.

Todas las energías del mundo se reproducían y concentraban en la mesa del Yachak. Por eso podía curar, conocer, controlar.

Frente a él, la cascada de Peguche se desplomaba cristalina, pura, fragosa, entre las oscuras rocas. A su espalda, su hijo vigilaba dispuesto a soplar contra los espíritus que - en esa noche terrible-podían agredir a su padre, concentrado en el diagnóstico del mal que conturbaba la tierra. (Páez, 1994, p. 16, 17)

Es destacable el elemento del miedo en extraterrestres y la enfermedad que también se manifiesta como miedo. Acá hay un elemento de pulsión de muerte y el elemento de la muerte complementado con el concepto de la resurrección. Elementos importantes presentes en la configuración de la necesidad de creer. El miedo relacionado y mediador entre la vida y la muerte con el eje transversal de la pulsión de vida y de muerte que desde Kristeva se proyecta en el lenguaje a nivel metafórico y metonímico.

2.2 La ficción en ‘Yachak’, lo concordante y lo discordante

Las secuencias que actúan como eslabones y que crean un armazón semántico en Yachak componen valores dramáticos. Encontramos en un pasaje de la obra que en el hecho ficcional hay un ‘desajuste en la naturaleza’ (discordante). Páez hace que triunfe la concordancia sobre la discordancia.

En principio, la discordancia rompe con la concordancia. El conjunto de acciones (imitaciones y representaciones de la realidad) que son valores narrativos, finalmente hacen que la concordancia restablezca la discordancia. Son las ambivalencias que conforman Yachak.

El texto de Páez es una actividad mimética que es una imitación creadora plasmada en la construcción de la trama que se representa en la acción de los personajes.

La estructura ficcional de Páez está conformada por las secuencias de estas acciones que dan un ritmo al relato al tener cierto orden y jerarquización de éstas.

Paul Ricoeur habla de una sucesión verosímil al tratar de la concordancia aristotélica que triunfa sobre la discordancia, esa concordancia que consiste en una plenitud, una totalidad y una extensión apropiada que se refiere a una visión holística, de ‘un todo’ con sus partes y que eso conlleva a un cambio por lo que acontece o sucede, proyectando la sensación del transcurrir del tiempo, donde hay un efecto de transición, del infortunio hacia la dicha y de la dicha hacia el infortunio (lo concordante y lo discordante). **Esto es la sucesión verosímil.** Sucesos que se encadenan uno tras otro. Es el producto de una ordenación.(Ricoeur, 1985, pp. 80, 81)

A continuación se identifican las secuencias nucleares narrativas y cómo los valores narrativos actúan como eslabones y dentro de estos la concordancia y la discordancia:

1. José Sánchez, el anciano Yachak, percibe el mal del mundo y un desajuste en la naturaleza en su choza. Percibía un desajuste en la naturaleza (elemento discordante). Su hijo Lluntu y su nuera se enteran por medio del Yachak que la madre tierra está enferma (elemento concordante).
2. Una nave con alienígenas aterrizados, de una sociedad de tecnología sofisticada, se desplazan velozmente por el espacio (elemento discordante).
3. Los tripulantes de la nave extraterrestre están a punto de colapsar precipitándose hacia cualquier punto de la galaxia. El miedo los está llevando a perderse descontroladamente hacia la muerte, algo que, en esa civilización se ha convertido en un hecho normalizado (elemento concordante).

4. El Yachak y su hijo Lluntu se dirigen a la cascada de Peguche para preguntar a los espíritus de las piedras en un ritual (elemento concordante).
5. La nave cae sin control hacia la tierra (elemento discordante).
6. Mientras el Yachak hace el ritual de consultar a las piedras (elemento concordante) es agredido por una infinidad de espíritus (elemento discordante). Su hijo es quien cuida de que esos malos espíritus manifestados en vientos malignos no agredan a su padre, soplando licor (elemento concordante).
7. El Yachak ordena a su hijo dirigirse a la Quebrada Negra a recoger una piedra iridiscente. En el trayecto es perseguido por mil espíritus malignos (elemento discordante).
8. Lluntu entrega la piedra al Yachak (elemento concordante). El piloto de la roca iridiscente está dispuesto a morir y le confiesa al Yachak que contagiaron a la Tierra (elemento discordante). El Yachak procede a invocar a todas las fuerzas y armonía del universo y cura del espanto a los extraterrestres (elemento discordante).

Finalmente lo concordante se impone sobre lo discordante.

La sucesión de estas acciones narrativas están mediadas por transiciones que llevan a los cambios dramáticos y esta sucesión de hechos ficcionales se encadenan causalmente uno tras otro, constituyendo un armazón semántico. Páez crea una estructura que tiene una ordenación y un sentido. Es una sucesión coherente y por consiguiente verosímil.

En el cuento de Páez, desde la construcción de la trama aristotélica, encontramos un modelo de relato que puede circunscribirse en el concepto de la tragedia que no solo es un modelo concordante, sino concordante discordante. ‘Yachak’ cumple con los requisitos de la tragedia porque muestra la compasión y temor (*‘eleos’* y *‘phobos’*) en las secuencias narrativas donde el Yachak y en su hijo Lluntu detectan la enfermedad o el desajuste en la naturaleza; también la purgación de las afecciones (la *‘katharsis’*) en la secuencia narrativa del final donde el Yachak cura a los alienígenas y a la Tierra. El desenlace que lleva hacia lo catártico se efectúa, no sin antes buscar esa concordancia discordante, mediante el efecto sorpresa y lo sorprendente que es la cumbre de lo

discordante. Esta acción trágica es ese cambio dramático cuando los extraterrestres están en lo más alto de su agonía y de pronto, viene la transición del infortunio hacia la dicha. El sacerdote indígena, después de la compasión y temor previos, invoca a los espíritus para curar, ahí se muestra lo sorprendente, en la utilización del saber mítico como bricolaje versus el saber científico de seres aparentemente superiores en tecnología (tácitamente superiores en el sentido de tener una capacidad para desplazarse de una galaxia a otra, cosa que el ser humano todavía no la tiene). **Ver figura 14.**

Las secuencias narrativas están en el orden cronológico o en una ordenación natural. Contadas en un inicio en pretérito imperfecto combinadas con pretérito perfecto simple.

2.3 El pacto de ficción en ‘Yachak’

En el caso del relato de Santiago Páez existe una complicidad al construir un pacto de ficción que consiste en crear un universo ficticio con reglas específicas y dentro de ese armazón simbólico y semántico construir una propia ‘verdad’. Al desarrollar esta idea de ‘verdad’, ésta no coincide necesariamente con la realidad exterior.

Ya definimos que lo verosímil se centra en crear un sentido. Podemos hablar que dentro de la ficción de Santiago Páez y el hecho ficcional que construye, logra neutralizar o anular la incredulidad porque en Yachak los hechos se encuentran en un funcionamiento, el cual empuja para que en el ejercicio de la lectura las personas acepten las divergencias entre la historia y el relato. Es decir, en el cuento Yachak se presentan realidades creíbles que no son factibles y en contraposición también en este cuento existen realidades factibles que no son creíbles. Páez anula la incredulidad.

La obra de Santiago Páez ubica un universo primario y un universo secundario. En el primario Santiago Páez ubica el campo de referencia interno del mismo relato o el producto del habla. En el caso del universo secundario está el campo de referencia externa es decir la relación entre lo que se dice y la realidad y eso no es la misma relación entre lo que dicen los cuentos y la realidad.

A la obra de Santiago Páez hay que entenderla como un contrato de ficción. Podemos sostener que aceptamos, en el género en el que escribe Santiago Páez que es la ciencia ficción, los principios sobre lo que es real y lo que no. El lector aceptará

distintas realidades y tomará una postura según el género que trate aunque sea el mismo escritor -en este caso el mismo Santiago Páez- y de la misma manera, el lector asumirá y tomará postura de distinta manera en torno a las realidades de un cuento a otro, así sea escrito por el mismo autor.

Establecemos entonces que para analizar la obra de Páez desde la perspectiva de la ciencia ficción se la puede hacer por medio del concepto de campo de referencia interno, es decir las reglas del universo ficticio del relato y no desde las reglas de la realidad del lector. Es decir, se hace un estudio de las reglas y de cómo funciona ese mundo posible y ficticio, sin salir de ese universo.

En el cuento Yachak podemos identificar uno de los ‘campos de referencia interno’:

‘Mientras tanto el Yachak, frente a su mesa de curación, dirigía su poder, a través de las lanzas de chonta hacia él... Todo el camino lo acompañaron las risas y los graznidos de mil espíritus malignos que, enloquecidos, reptaban fuera de las acequias y los charcos e intentaban penetrar en su cuerpo para robarle el alma, para carcomerle a la fuerza.’ (Páez, 1994, p. 18)

Vemos que el universo ficticio del cuento o el campo de referencia interno está constituido por reglas donde priman poderes sobrenaturales y la presencia de fantasmas o espíritus. Por otro lado, dentro de estas reglas internas del cuento está la de la posibilidad de la enfermedad a través del miedo o el espanto, además de la posible sanación:

‘-Has enfermado mi mundo-dijo el Yachak-. Has enfermado a mi hijo.

-Perdónanos-le respondió el piloto, casi desmayado en la sala de controles de su nave-, no acostumbramos a dañar a otros seres vivos, pero ahora estamos enfermos y hemos transmitido la enfermedad a tu mundo.’ (Páez, 1994, p. 20)

Para este acto comunicativo el autor tiene herramientas y también forma unas cláusulas de sus contratos de ficción que llegarán al lector. El lector las receptorá, las entenderá, las rechazará, las admirará y se sumergirá gracias a la labor del autor y las posibilidades del lenguaje. Para que ello ocurra el autor decide emplear un acto de habla determinada (un proceso retórico, el cual tiene una intencionalidad para comunicar una serie de inquietudes). Esta selección incidirá y condicionará al desarrollo de la obra resultante.

La elección de Páez en *Yachak* es utilizar el idioma quichua para dar al cuento un tono vernáculo y revestir a esta secuencia narrativa de lo verosímil para emular el universo indígena:

‘-Shamui, shamui. (Ven, ven)

Shumbaispirituhaumanmi. (Sombra con el espíritu). Shamuishamui. (Ven, ven)

Chiquinataachuchicapacmunami. (Deseo quitarte todos los males que están en ti).’(Páez, 1994, p. 21)

En conclusión, el efecto resultante para cada contrato de ficción será diferente en cada texto y no se reduce a un solo contrato de ficción para toda la literatura proyectiva o de ciencia ficción. Cada obra con su respectivo contrato y sus cláusulas serán únicos y singulares.

2.4 La ciencia y el mito en ‘Yachak’

En la obra de Santiago Páez tenemos dos estructuras del saber que son la ciencia y el mito. Ambas se basan y se configuran en el lenguaje. Al hablar del lenguaje también hablamos del signo. El signo es el lazo entre la imagen y el concepto que cumplen el papel de significante y significado. La ciencia y el mito de Santiago Páez no son etapas de la evolución del saber, sino son dos sistemas distintos, pero válidos.

Dentro de la ficción, por un lado, la ciencia, -en este caso de los personajes alienígenas-, instauro y crea en forma de acontecimientos sus resultados, gracias a sus estructuras que fabrican sin tregua. Estas estructuras son basadas en sus hipótesis y teorías. Bajo este sistema de saber su ciencia se resigna al no sentido del determinismo de su destino, de la pulsión de muerte que los arrastra a un destino fatal que es la destrucción de estos extraterrestres. En contraposición, en otro extremo tenemos, el saber mítico del yachak José Sánchez y su hijo Lluntu que está dentro del universo indígena y andino que actúa y opera como un bricolaje¹⁹. Los saberes de estos personajes, de estos chamanes, padre e hijo elaboran estructuras que disponen de acontecimientos, y esa estructura de saber mítico no es prisionera de esos acontecimientos y experiencias, mientras que el conocimiento de los alienígenas sí es prisionero de los acontecimientos (además de que existe una resignación a esos

¹⁹ En el capítulo anterior citamos a Claude Lévi-Strauss que planteaba que en el pensamiento mítico el concepto de bricolaje operaba como un agente que toma y recicla elementos ya preestablecidos y sobre eso prefigura y configura nuevos conceptos.

acontecimientos y a ese no sentido que los llevará a la muerte); acontecimientos y experiencias en el mundo mítico andino que se disponen y se redisponen para encontrar un sentido. A diferencia de la ciencia de los extraterrestres, el mito de los indígenas encuentra un sentido. El mito es una respuesta y una protesta a ese no sentido:

El Yachak reconoció el mal de espanto. La falta de armonía. La ausencia de fuerza que mantiene separados y en equilibrio al calor y al frío. El escalofrío de la pachamama. Todo se explicaba así. Era un monstruoso, un inmenso mal de espanto. (Páez, 1994, p. 21)

Ese pensamiento mítico a su vez se proyecta en una especie de bricolaje: un sistema que retoma, recupera, reutiliza, reconfigura y reconstruye experiencias ya preestablecidas. En contraste, se presenta el saber científico de los alienígenas que tiene limitantes como el sistema de saber científicista del hombre occidental, el cual, es absoluto y universal y por ello no tiene una visión holística y no alcanza a comprender y se resigna a los enigmas del universo. Personajes alienígenas que finalmente rendidos y resignados se entregan al determinismo de su destino precipitándose hacia la tierra. Nos encontramos con dos saberes contenidos en las secuencias narrativas: El saber mítico del mundo indígena andino versus el saber científico de los alienígenas, sujetos foráneos. Aquí está una implicación de extrañamiento, es decir, un nivel de distancia hacia otra cultura o un nivel extremo de desconocimiento del otro y con tecnología más avanzada:

Su sociedad era una de las más exactas y programadas del universo. Eran expertos constructores de máquinas que, dotadas con las características de la vida, mezclaban células, moléculas, unidades electrónicas y partículas atómicas. (Páez, 1994, p. 14)

Páez hace una reivindicación y rescate del valor del saber mítico dentro de su estructura ficcional y lo hace como una especie de bricolaje. Levi-Strauss planteaba que el arte está entre la ciencia y el pensamiento mítico. El artista debe ser un sabio y además utilizar el bricolaje, confeccionando por medios artesanales un objeto material que es a la vez un objeto de conocimiento. El bricolaje es un modelo reducido que tiene una vocación estética. La mayoría de obras de arte son modelos reducidos de sus propiedades o escala, así sean obras monumentales. El arte busca un equilibrio y a su vez una emoción estética por medio de un orden de la estructura y por un orden del acontecimiento. Es un proceso por el cual se conoce al objeto en su totalidad a través de sus partes.

Yachak se encuentra entre los dos extremos: del mito y de la ciencia. Para Levi-Strauss los mitos se nos presentan como sistemas de relaciones abstractas y como objetos de contemplación estética. El mito utiliza una estructura para producir un objeto absoluto que presenta un aspecto de un conjunto de acontecimientos y por ende el mito cuenta una historia, mientras que la ciencia, vista desde el concepto occidental busca enunciados absolutos y universales.

En contraste, frente al mito está la ciencia en la mira. Se tiene la percepción de que está en crisis, y por ende la racionalidad, la tecnología y la modernidad. Esta crisis es de la civilización y particularmente de la civilización occidental. Incluso se cree que es el fin de la noción del mundo civilizado. Durante siglos la ciencia tuvo un lugar de prestigio, fue el camino legítimo y casi único para llegar a la verdad. Ese lugar se santificó. (Wallerstein, 2005)²⁰

Por un lado tenemos el universo andino con el mito (con rituales y la búsqueda de trascendencia espiritual) enfrentado con el universo alienígena con la ciencia (proyectada en tecnología sofisticada, naves espaciales y viajes interestelares).

²⁰ Se mostraba dos culturas incompatibles: la de las ciencias que es incompatible con la filosofía y las letras. Esto se refleja en las estructuras del saber, en concreto en las universidades, separando los espacios donde se genera el conocimiento en facultades y asignando más recursos a las ciencias, mientras que las humanidades son toleradas. Esa idea del divorcio entre las ciencias y las humanidades es relativamente nueva, es producto de una secularización, es decir del paso de la esfera religiosa a una esfera civil en el conocimiento. Igual que la teología fue desplazada por la filosofía en la Edad Media, la ciencia desplazó a la filosofía a finales del siglo XVIII.

CAPÍTULO 3

4.2. La construcción de la trama en ‘Líndica, tirana de Oc’

‘Líndica, tirana de Oc’ configura una actividad de narrar, estructura fabricada por medio del lenguaje y que supone la construcción de la trama. En ésta percibimos el transcurso de un pasado, presente y futuro. Nos encontramos con un tiempo primero desde donde se ubica la narración, es decir un 'presente'. El tiempo es paradójico: es y no es y no se puede fijar el presente porque en el momento que transcurre es pasado y al no transcurrir aún es pensado como futuro y solo puede ser medido si es futuro como una espera y si es pasado como memoria²¹. Ahora bien, desde la interpretación de Paúl Ricoeur (1985) de la Poética de Aristóteles (335 a. C.), que busca una noción holística, que conforma una unidad establecida con un inicio, un medio y un fin (estos segmentos se conforman por acciones concordantes y discordantes), se determina la disposición de ese encadenamiento de secuencias de ‘Líndica, tirana de Oc’.

Previamente al revisar las secuencias del cuento hay que resaltar que en el ejercicio de la representación creativa, para Ricoeur la mediación recae en la mimesis II donde se concreta la obra creada²². En este caso el cuento Líndica, tirana de Oc es la mediación en sí. Es la actividad intermedia, que es el texto, que materializa la creación y que adquiere características de mediación para llevar el antes y el después de la configuración del texto. Este intermedio está conformado por los textos que representan las acciones. Estas acciones son hechos que se muestran en una disposición determinada que es una ordenación distinta al orden natural de la historia.

En este apartado analizaremos la mediación (que es la construcción de la trama) entre tiempo y narración en ‘Líndica, tirana de Oc’ de Santiago Páez.

En la idea de la temporalidad -modelada en el lenguaje- hay un aspecto cíclico al configurar y refigurar la experiencia temporal. Al hablar de refigurar y configurar se hace referencia a construir y reconstruir.

La categoría englobante de estas actividades narrativas es el concepto de mimesis. Esta actividad mimética, en la interpretación de Ricoeur de la obra de

²¹ Esto establece Agustín al reflexionar sobre la eternidad y el tiempo, anotado en el primer capítulo.

²² Recapitulando, ya se dijo en la primera parte de este estudio, que Ricoeur plantea un trabajo de triple mimesis: Mimesis I que es la prefiguración del tiempo; mimesis II que es la configuración del tiempo; mimesis III que es la refiguración del tiempo.

Aristóteles, tiene relación con la poesía dramática (el relato) y la poesía diegética (historia). La poesía dramática, asociada al relato, siempre eleva a la perfección las virtudes estructurales del arte de componer y se enlaza al *Mythos* (Ricoeur, 1985, p. 81). En resumen, dentro de la poyesis está la poesía dramática que es el nivel narrativo donde se disponen los hechos y por otra parte está la poesía diegética que es la historia.

Esa relación *Mimesis-Mythos* conforma la estructura melódica: reflexión doble que es la asociación entre los dos conceptos. En el *Mythos* hay restricciones y prohibiciones desarrolladas en la Poética que son en el drama (dentro del drama está la tragedia y la comedia) y en la epopeya. En esta clasificación aristotélica observamos que se contraponen o se coloca en otro extremo de las actividades narrativas la historia.

Es así que, revisando esa estructura melódica y centrándonos en el *Mythos*, en el cuento ‘Líndica Tirana de Oc’ podemos observar que se identifican 31 secuencias en las que el autor plantea la idea de dos dimensiones. Entre estos 31 segmentos narrativos el autor plantea un nivel diegético donde la ficción está contada por medio del diario de un personaje. El diario relata una sucesión de acciones ejecutadas por el personaje Rodolfo Larrea repartido en 10 días. La disposición de los hechos (el *Mythos*) es la siguiente:

(A)Saúl Ramírez se encuentra en la vieja mansión de su difunto abuelo. (B)Recuerda que su abuelo desapareció hace 10 años. (C)Hace memoria sobre algunos trámites burocráticos que realizó por ser su heredero. (D)Nuevamente en la vieja mansión, Saúl reflexiona sobre el desprecio hacia su abuelo mientras observa objetos sin valor. (E)Recuerda a su madre diciéndole que era el abuelo el causante de su pobreza. (F)Se muestra el recuerdo de su padre y de su madre negando tener contacto con su abuelo. (G)Los funcionarios llegan a la vieja mansión para hacer inventario de los bienes, mientras Saúl Ramírez mira el retrato de su abuelo hasta que los burócratas se marchan. (H)Saúl debe ir a una cena de negocios esa misma noche, pero se propone revisar los objetos sin valor acumulados con la esperanza de encontrar algo. Decepcionado al no encontrar ningún objeto de valor su atención se centra en un libro que se encontraba junto a la fotografía que retrataba a su abuelo. En ese momento llegó el amanuense y luego un encapuchado quien dispara al burócrata y golpea en la cabeza a Saúl. (I)Luego de quedar inconsciente, Saúl despierta entre el cadáver del amanuense y rodeado de policías. (J) Saúl es llevado a un patrullero y abandona la mansión de su abuelo. (K)En la cárcel es interrogado. El interrogatorio se prolonga por horas. (L)Al día siguiente, en la prisión, Saúl es visitado por su abogado a quien solicita que le consiga el diario de su abuelo que le quitaron. En su celda comienza a leer el diario. (M)El diario de Rodolfo, el abuelo, describe la razón de escribir y registrar los hechos, la cual dice, es para no perder la cordura. (N)El abuelo de Saúl describe el día anterior donde revisando su biblioteca encuentra un poemario llamado Unción de José María Egas. Rodolfo observa que en el libro no corresponde el año de publicación con la encuadernación. (O)El abuelo recuerda las posibilidades de cómo obtuvo el libro: en México, Argentina, África y Madrid. (P)La lectura de Saúl del diario prosigue describiendo un día más donde Rodolfo sigue preguntándose sobre el origen del libro en su biblioteca. Recuerda que el libro podría haber sido obtenido de un griego. Éstos recuerdos no dejan de ser suposiciones sobre el origen del libro puesto que lo pudo haber obtenido también en

Milán o en alguna feria de San Jacinto. Rodolfo recuerda a su bisabuelo quien fue trabajador de una imprenta y falsificador y reflexiona sobre la época del origen del poemario. (Q)Prosigue la lectura describiendo el siguiente día en el que Rodolfo relata que tuvo sueños. Sueña a la ciudad con un pasadizo en donde hay un hombre parecido a él mismo. Rodolfo trata de descifrar el sueño que le muestra un universo paralelo al igual que el poemario de José María Egas. (R)Rodolfo describe que en la mañana siguió en el intento de descifrar su sueño. Por la tarde hace el hallazgo de la mención en el libro del universo de la Marca Quito, del Reino de Oc y sale a caminar por Quito en busca del pasadizo que conecta con ese otro universo. (S)Rodolfo describe otro día de búsqueda infructuosa por la ciudad, a los que se suman cuatro días más (T), (U), (W), (X). Luego (Y), Rodolfo escribe en su diario que casi es víctima de un ladrón en las calles del centro de Quito, pero el ladrón fue embestido por un auto. (Z)Rodolfo cuenta en su diario que encontró el pasadizo y que sobrevivió a un ataque y que además redactará su testamento. (AA)En prisión, Saúl termina la lectura del diario de su abuelo. (AB)Sale de prisión bajo fianza y afuera lo persiguen, logra eludir a los atacantes para luego huir hacia un hotel. (AC)Ya en el hotel, Saúl se baña, come y sale rumbo al Centro de Quito en búsqueda del portal que conecta con el universo paralelo del que hablaba su abuelo. (AD)Deambula toda la tarde por las calles del mercado Ipiates hasta el atardecer. (AE)Al anochecer Saúl llega a un punto donde lo interceptan personajes grotescos quienes lo amenazan de muerte, pero es rescatado por la policía. (AF)Luego de su rescate se dispone a abandonar el sitio, pero regresa donde hay una caseta que es el pasadizo que conecta con el otro universo y el que traspasa encontrándose con un guardia al que lo mata para seguir el camino y no retornar.

Con la fragmentación de las secuencias del cuento podemos examinar la construcción de la trama que está asociada estrechamente al **triunfo de la concordancia sobre la discordancia** (es decir esa ambivalencia que lleva del caos hacia el orden o del desequilibrio al equilibrio). Vemos que la mimesis sugiere el problema de la imitación creadora de la experiencia temporal viva mediante una circunvalación de la trama. La actividad mimética suele confundirse con la construcción de la trama que más bien tiene que ver con la melódica: relación *mimesis-mythos*. Ricoeur dice que hay que entender al *mythos* y *Mimesis* no como estructuras, sino como operaciones y que para Aristóteles el *mythos* es 'la disposición de los hechos en sistema'. Ricoeur explica que la poética de Aristóteles no aborda sobre la relación entre la actividad poética y la experiencia temporal. La actividad poética no tiene ninguna especificidad sobre lo temporal.

El *mythos* quiere decir componer, es el arte de componer. Entonces la poética es un proceso que se identifica con el 'arte de componer tramas'. La mimesis es la imitación o representación y hay que entender a la *Mimesis* y al *mythos* como operaciones y no como sistemas. Hay que pensar no las partes de la tragedia o las partes del poema, sino pensar las partes del arte de componer.

Según la explicación de Ricoeur de Aristóteles, la mimesis es la representación o la imitación de la acción. Esta representación de la acción está dada por el lenguaje métrico y a su vez éste está compuesto por ritmos. En 'Líndica' si bien no se establece el análisis desde el lenguaje métrico porque el relato no se constituye en versos, veremos el nivel de historia y el nivel de relato desde el encadenamiento de secuencias narrativas (en el relato podemos dilucidar el conjunto de acciones representadas y su disposición que sería el *mythos*). De manera sintetizada tenemos el problema de la imitación o representación de la acción (*mimesis*) y disposición de los hechos (*mythos*)

Para Aristóteles de acuerdo con Ricoeur, la acción es el alma de la tragedia. Por un lado se define la imitación o la representación de la acción y la disposición de los hechos en 'Líndica'. La imitación o la representación en 'Líndica' es una actividad mimética que produce la disposición de determinados hechos mediante la construcción de la trama. La poyesis le confiere a la mimesis el sentido de actividad y si pensamos o planteamos a la mimesis y su relación con el *mythos* se entiende a la acción y aquí surge la expresión *mimesis-praxeos* que tiene que ver con esta actividad de representar y que está regida por la disposición de los hechos, es decir una operación en un sistema. La acción se transfigura en lo 'construido' y de esa construcción que se transforma en un sistema es lo que denominamos actividad mimética.

Dicho esto, en este proceso de actividad mimética, a continuación se muestra la disposición de los hechos desde el nivel de la historia (como ejercicio de 'deconstrucción') que presenta una ordenación de las acciones de manera natural (sin mostrar el *mythos*). En otras palabras, las acciones mostradas de manera lineal, es decir, cronológicamente:

- 1 El abuelo de Saúl encuentra el poemario Unción de José María Egas. Rodolfo observa que en el libro no se correspondía el año de publicación con la encuadernación.
2. Rodolfo Larrea, abuelo de Saúl Ramírez, describe la razón de escribir y registrar los hechos, la cual dice, es para no perder la cordura.
3. El abuelo recuerda las posibilidades de cómo obtuvo el libro: en México, Argentina, África y Madrid.

4. Rodolfo, al día siguiente, sigue preguntándose sobre el origen del libro en su biblioteca. Recuerda que pudo haber sido obtenido de un griego. Estos recuerdos no dejan de ser suposiciones sobre el origen de dicho libro puesto que lo pudo haber obtenido también en Milán o en alguna feria de San Jacinto. Rodolfo recuerda a su bisabuelo quien fue trabajador de una imprenta y falsificador y reflexiona sobre la época del el origen del poemario.
5. Al siguiente día Rodolfo relata en su diario los sueños que tuvo. Sueña a la ciudad con un pasadizo que le muestra a un hombre parecido a él mismo. Rodolfo trata de descifrar el sueño donde aparece un universo paralelo al igual que el poemario de José María Egas.
6. Rodolfo describe su intento mañanero por descifrar un sueño. Por la tarde hace el hallazgo de la mención en el libro del universo de la Marca Quito, del Reino de Oc y sale a caminar por Quito en busca del pasadizo que conecta con ese otro universo.
7. Rodolfo describe otro día de búsqueda infructuosa por la ciudad.
8. Día de búsqueda infructuosa
9. Día de búsqueda infructuosa
10. Día de búsqueda infructuosa
11. Día de búsqueda infructuosa
12. Rodolfo escribe en su diario que casi es víctima de un ladrón en las calles del centro de Quito, pero el ladrón fue embestido por un auto.
13. Rodolfo cuenta en su diario que encontró el pasadizo, que sobrevivió a un ataque y que además redactará su testamento.
14. La madre de Saúl le aclara que el abuelo es el causante de su pobreza.
15. Se muestra el recuerdo de su padre y de su madre negando tener contacto con su abuelo.
16. Recuerda que su abuelo desapareció hace 10 años.
17. Reminiscencia sobre trámites burocráticos por ser su heredero.

18. Saúl Ramírez se encuentra en la vieja mansión de su difunto abuelo.
19. Nuevamente en la vieja mansión, Saúl reflexiona sobre el desprecio hacia su abuelo mientras observa objetos sin valor.
20. Los funcionarios llegan a la vieja mansión para hacer inventario de los bienes, mientras Saúl Ramírez mira el retrato de su abuelo hasta que los burócratas se marchan.
21. Saúl debe ir a una cena de negocios esa misma noche, pero se propone revisar los objetos sin valor acumulados con la esperanza de encontrar algo valioso. Decepcionado al no encontrar ningún objeto su atención se centra en un libro que se encontraba junto a la fotografía que retrataba su abuelo. En ese momento llega el amanuense y luego un encapuchado quien dispara al burócrata y golpea en la cabeza de Saúl.
22. Luego de quedar inconsciente, Saúl despierta entre el cadáver del amanuense y rodeado de policías.
23. Saúl es llevado a un patrullero abandonando la mansión de su abuelo.
24. En la cárcel es interrogado. El interrogatorio se prolonga por horas.
25. Al día siguiente, en la prisión, Saúl es visitado por su abogado a quien solicita que le consiga el diario de su abuelo que le quitaron. En su celda Saúl comienza a leer el diario de su abuelo.
26. En prisión, Saúl termina la lectura del diario de su abuelo.
27. Sale de prisión bajo fianza y afuera lo persiguen, logra eludir a sus perseguidores para luego huir hacia un hotel.
28. Ya en el hotel, Saúl se baña, come y sale rumbo al Centro de Quito en búsqueda del portal que conecta con el universo paralelo del que hablaba su abuelo.
29. Deambula toda la tarde por las calles del mercado Ipiates hasta el atardecer.
30. Al anochecer Saúl llega a un punto donde lo interceptan personajes grotescos quienes lo amenazan de muerte, pero es rescatado por la policía.

31. Luego de su rescate se dispone a abandonar el sitio, pero regresa donde hay una caseta que es el pasadizo que conecta con el otro universo y el que traspasa encontrándose con un guardia al que lo mata para seguir el camino y no retornar.

La fórmula de las posiciones combinando la disposición entre el nivel del relato y de la historia, es decir el *mythos*, en ‘Líndica...’ sería:

A18, B16, C17, D19, E14, F15, G20, H21, I22, J23, K24, L25, M1, N2, O3, P4,
Q5, R6, S7 T8, U9, W10, X11, Y12, Z13, AA26, AB27, AC28, AD29, AE30, AF31

Esta combinación presenta los dos niveles: En letras la representación de la aparición de las secuencias narrativas, que es el nivel del tiempo del relato; y en los números el orden natural cronológico, que es el nivel del tiempo de historia.

Al hacer este ejercicio de fragmentación y combinación se expone la construcción de la tensión (ritmo que está compuesto por los elementos concordantes y discordantes y que conforman el conflicto) que hace el autor y que es progresivo y creciente. El cuento es una estructura narrativa donde los cabos sueltos materializados en acciones –acciones configuradas en la palabra escrita- se expanden para crear una evocación de incertidumbre y las incógnitas aumenten: Primero el trámite burocrático de una herencia de un abuelo desconocido, la desaparición del abuelo; luego el descubrimiento de un libro con una incoherencia temporal en la fecha de su edición; después un crimen donde se incrimina al protagonista. El efecto creado por Páez por medio de la disposición de las secuencias conformadas por acciones es de misterio. En la secuencia narrativa en la que intentan matar a Saúl Ramírez, mientras revisa el libro dejado por su abuelo (que constituye un nivel metadieético²³), está estructurada con elementos y acciones que constituyen pistas como un rompecabezas para que luego encajen las piezas. Por ejemplo, un elemento principal es el libro de autoría de José María Egas, el cual sirve de puente entre las dos dimensiones y que es citado en el diario de su abuelo:

Se trataba de un diario, escrito por su abuelo y fechado diez años atrás, en los meses de su desaparición. Acostumbrado a leer exclusivamente informes y estadísticas, el estilo

²³ Rimmon, basado en Genette, describe tres niveles de narración: Extradiegético, intradieético y metadieético. Explica que el primero consiste en lo exterior que está de los sucesos de la ficción y que se ocupa de la narración, pero que no está relacionado al concepto de voz. Lo intradieético tiene que ver con lo narrado primero; y, por último, lo metadieético que es lo que está narrado dentro de una narración. (Sullà, 1996, p. 188)

le pareció afectado. Su abuelo había escrito el texto a mano, con la cuidada y leve caligrafía que le enseñaran, a principios de siglo, los hermanos cristianos en su escuela.(Páez, 1994, p. 134)

Al hablar de dimensiones se hace referencia a mundos posibles o mundos alternos que no son más que estructuras ficcionales las cuales temporalmente funcionan de manera paralela y el escritor tiene la facultad de conectarlos a su conveniencia. Páez logra con el recurso de notas de diario fabricar un enigma alrededor de la publicación con características de impresiones pasadas y con esto logra evocar misterio por medio de pistas y cabos sueltos. Páez crea una atmósfera y un ambiente en el que sitúa al lector en un espacio específico que es un retrato del Quito de los noventas, infestado por el comercio, espacio que tiene una conexión con uno de los elementos principales en torno a los cuales gira el escrito y que está también en el final y que es el pasadizo que opera como una extensión del libro con su función de puente entre los dos universos.

El desenlace del cuento (que tiene que ver con la tensión y conflicto entre elementos concordantes y discordantes proyectados en acciones y que es el pináculo de éstos) es acelerado y se relaciona con el efecto sorpresa que se materializa en el pasaje donde finalmente el protagonista es rescatado por los agentes de policía. Otro punto que crea efecto sorpresa y donde la intensidad de la verosimilitud se hace menor es el elemento del pasaje en el que el protagonista toma una llave de tuercas en el pasadizo que está lleno de herramientas herrumbradas para luego usarla como un arma improvisada para atacar al guardia del portal a la otra dimensión:

Saúl, que había empezado a marchar frente a su captor, ni siquiera lo pensó. Fingió un tropezón, extrajo disimuladamente la llave de tuercas de debajo de su cazadora y se volvió, veloz como un cortocircuito. El guerrero lanzó una estocada imprecisa, Saúl la evitó golpeando la espada con la llave; luego estrelló el hierro contra la mandíbula del soldado, quien cayó con los ojos vidriosos.(Páez, 1994, p. 164)

El nudo del conflicto se expande para luego de manera acelerada resolverse. El personaje reivindica en ese universo todo el hecho de que al final decida quedarse en el mundo paralelo, por un aprecio que le generó esa aventura de su abuelo, que siempre fue para él un desconocido. Se presenta la figura del padre amado y odiado, donde se muestra al inicio un aspecto edípico: odio y desprecio por parte de Saúl Ramírez hacia el progenitor de su padre, para luego, resucitarlo y rescatar esa figura paterna. El efecto sorpresa también se constituye al final cuando el protagonista decide abandonar su dimensión y proseguir su camino hacia la dimensión de la ciudad fantástica que está al otro lado.

Recordó todo lo que le esperaba al otro lado y dio la espalda al pasadizo. Le arrancó el yelmo al cadáver echado a sus pies. Se lo puso. Y, batiendo la llave de tuercas en su mano derecha, dirigió sus pasos hacia la Marca de Quito: esa ciudad enigmática iluminada por la luna.(Páez, 1994, p. 164)

Este cuento tiene rasgos del género de la ciencia ficción porque aborda la existencia de universos paralelos desde la mecánica cuántica apuntalando desde la teoría del matemático Paul Dirac:

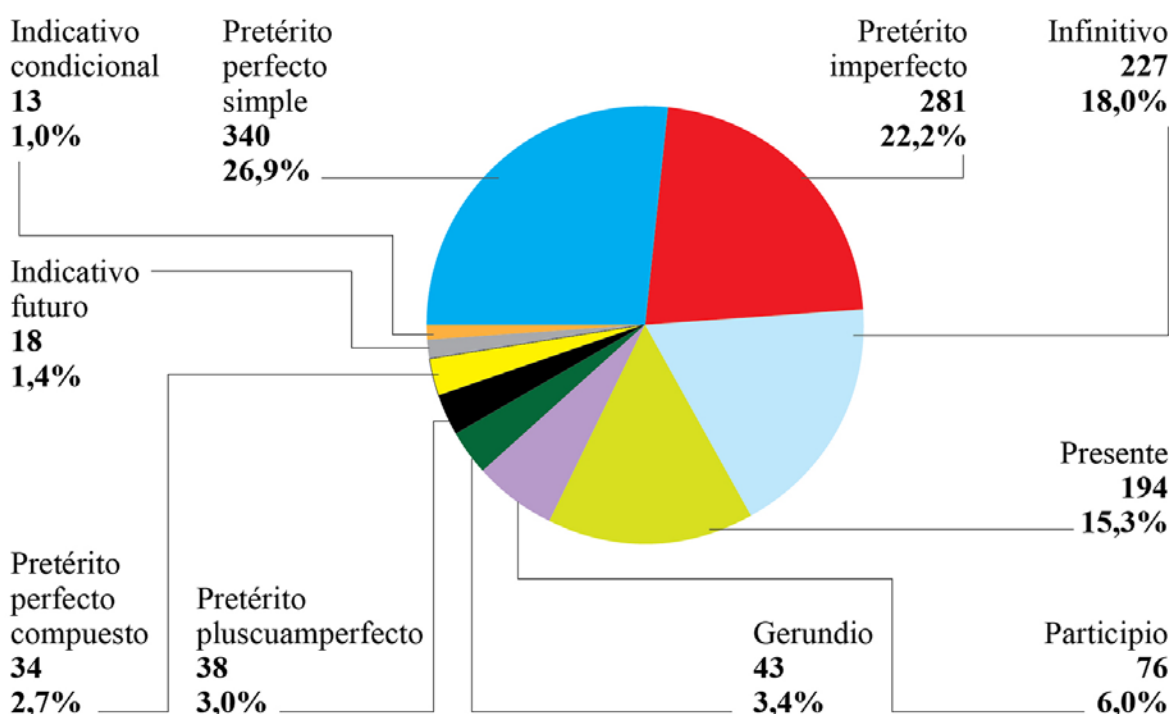
Hace años había escuchado, en Londres, una conferencia dictada sobre la teoría de la relatividad, las propuestas de Dirac y la mecánica cuántica. Afirmaba, el docto orador, que era factible la existencia de más de un universo, que otros mundos paralelos existían en estados distintos de la consolidación de la materia.(Páez, 1994, p. 144)

Páez rompe con la referencialidad conocida para crear el sentido de misterio. Ese sentido es el pacto de ficción; el texto que conducirá y guiará al lector. Páez cierra un trato de ficción con el lector al construir una evocación de misterio, más allá de la construcción de una realidad alterna que rompe con los referentes conocidos y convencionales y que Páez tratará de dar un revestimiento de coherencia con el sustento científico que se basa en la teoría de Paúl Dirac.

Por otra parte tenemos los verbos que constituyen la representación de las acciones en el cuento. Estos modos verbales están estructurados de la siguiente manera:

Los verbos en ‘Líndica, tirana de Oc’

En número de verbos y porcentajes



Tenemos cuatro porcentajes importantes y que, de acuerdo a su jerarquía, inciden en la resolución para crear un efecto. En el caso del pretérito imperfecto es revelar acciones que no se encuentran delimitadas y que la pretensión es dejar establecidas acciones inacabadas que seguían en su transcurso, mientras que están otros hechos que por medio de la forma verbal del pretérito perfecto simple transcurrieron sin posibilidad de extender esas acciones. Hay un predominio de esas dos formas verbales, junto con la forma verbal del presente que indica un tiempo primero desde donde se ubica la narración en tercera persona, en contraste de los bajísimos porcentajes de formas verbales como el participio, el gerundio, el pretérito pluscuamperfecto y otros. La distribución de esas formas verbales junto con las pistas sueltas (el libro antiguo, el crimen del amanuense) dan como resultado la creación de una atmósfera de misterio y suspenso.

La propuesta de Páez es arriesgada puesto que el sentido, que es la verosimilitud, se pone en juego en el segmento narrativo final donde el protagonista traspasa el pasadizo a la otra dimensión y encara con un ataque al guardia del portal en la secuencia donde engrana la acción en la que saca una llave de tuercas y la utiliza como arma para matar a su contrincante. El elemento de la llave de tuercas al haber aparecido tan abruptamente y no contar con algún precedente que le dé mayor relevancia, puede llegar a confundir al lector. El efecto sorpresa que debe constituirse en llevar el triunfo de la concordancia sobre la discordancia no logra alcanzar un punto elevado. La falta de una transición por medio de unas acciones concordantes y discordantes adicionales daría la posibilidad que el elemento de la llave de tuercas tenga peso en la construcción de la trama y sea el elemento que finalmente resuelva el conflicto.

Hay un efecto de un final abierto donde quedan las incógnitas sueltas sobre la existencia y la importancia del universo paralelo, así como la importancia del libro antiguo y su incidencia en el gobierno del Reino de Oc.

4.3. El discurso del relato en ‘Haladriel, asesino del intertiempo’.

Orden, duración y frecuencia

En el discurso del relato, Genette (1972) habla de dos tiempos: el tiempo de la historia y el tiempo del relato (conceptos que ya los vimos trabajados por Aristóteles y Ricoeur). El tiempo de la historia es el que muestra el orden cronológico natural, en

cambio, el tiempo del relato es el orden de la presentación de los acontecimientos en la narración. Esta relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, al no coincidir, puede constituir una discordancia a nivel macroestructural. En este apartado se analizará esta discordancia en ‘Haladriel, asesino del intertiempo’.

En este contexto el discurso del relato está compuesto por: **a) Orden, b) Duración c) Frecuencia**, elementos que también serán examinados.

4.3.1 Orden

Dentro del orden, Genette nos habla de las anacronías, de alcance y amplitud; de las analepsis y las prolepsis y las acronías.

A las discordancias entre el orden de la historia y el orden del relato²⁴ se las denomina anacronías, son todas las discordancias entre los órdenes temporales: orden temporal de historia y orden temporal de relato. No solo se debe ubicar las posiciones de estos segmentos narrativos, sino también la subordinación, la coordinación y la jerarquización entre estos elementos.

Gerard Genette, para analizar el tiempo de En busca del tiempo perdido de Proust, muestra la siguiente fórmula que identifica los dos tiempos:

-Letras: aparición de secuencias narrativas = Nivel tiempo de relato

-Números: orden cronológico = Nivel tiempo de historia

De la misma manera, en Haladriel, asesino del intertiempo, se utiliza este esquema como se lo hizo anteriormente en Lídica, tirana de Oc. La disposición es la siguiente:

A7, B3, C8, D9, E10, F11, G12, H13, I14, J15, K2, L16, M17, N18, O19, P20, Q21,
R23, S24, T6, U25, V26, W27, X28, Y29, Z30, AA4, AB22, AC31, AD32, AE33, AF34,
AG35, AH36, AI37, AJ38, AK39, AL40, AM41, AN42, AO43, AP44, AQ45, AR46, AS1,
AT5, AU47.

Se utiliza las letras del alfabeto para marcar las secuencias del tiempo del relato. Al ser mayor el número de secuencias al número de letras del alfabeto se procede a

²⁴ La mayoría de relatos folklóricos se ajustan al orden cronológico. En Occidente se inaugura con los versos de la Ilíada de Homero el efecto de la anacronía, una estructura narrativa que se basa en el tiempo del relato

complementar con una ronda más de letras del alfabeto pero antepuestas por la letra A.

A continuación se muestran los dos tiempos por separado:

Nivel del tiempo del relato:

(A)A Piet Mondrian en las oficinas de Control le ofrecen trabajar en el carnaval de Guaranda. Piensa que preferiría el Caribe. (B)Regresa del carnaval de Venecia de 1734 con una herida en su pantorrilla. (C)En las oficinas de control piensa en su jubilación. (D)Sueña en el Caribe en compañía de una morena. (E)Le ofrecen ir a Guaranda en los años 70. (F)Piet acepta la propuesta cansado de los sofisticados carnavales europeos del siglo XVIII. (G)Se dirige hacia Guaranda, previamente yendo a entrenar en lucha y en tiro. (H)Se imagina hacerle el amor a una monja. (I)Llega a Quito suplantando su identidad se pierde en la ciudad y va a cantinas. (J)Le hace el amor a la mujer del dictador. (K)A Piet le preocupa las Ratas de las edades que son criminales que transportan cocaína a años anteriores, entre el año 1200 y el siglo XVIII. (L)Toma una carretera con dirección a Guaranda. Alquila un automóvil todo terreno y llega a la plaza central de Guaranda. (M)Llega a una fonda y come carne de choncho y además de cerveza. (N)Se dirige a la catedral en el centro y dentro de la iglesia ve una pintura donde estaba el retrato del ángel Haladriel con la espada que le hirió en la pantorrilla. (O)Sale a la calle confundido. (P)Entra en una cantina y se alcoholiza. (Q) Va a la habitación del hotel donde bebe whisky y queda dormido. (R)Luego se despierta a las 11 de la noche escuchando a lo lejos unos disparos. (S)Al día siguiente mientras desayuna en un restaurante conoce a Amanda. (T)Amanda le cuenta su historia, le dice que es periodista y que estudió en París (analepsis). Se ponen de acuerdo para almorzar a mediodía después. (U)Se dirige hacia el parque central en medio de los personajes carnavalescos. Compra el periódico y lee sobre el tiroteo del día anterior donde un disfrazado murió. (V)Se dirige a la intendencia de policía donde se hace pasar como agente de la CIA. (W)Uno de los policías lo lleva a la morgue y le muestra el cadáver del sujeto disfrazado quién era su compañero Verlaine, agente para temporal del siglo XIX. (X)Se dirige hacia el sitio arqueológico donde asesinaron a Verlaine. (Y)Regresa al hotel para cargar su arma. (Z)A bordo de su auto, mientras se dirige a las afueras de la ciudad, reflexiona sobre los criminales del inter tiempo. (AA)Describe que los criminales del intertempo se disfrazan y se divierten en los carnavales de Las Cruzadas y también en los de la Segunda Guerra Mundial. (AB)Describe que un día anterior a que se abra el portal temporal llegó un agente de Control del siglo XIX o de otra época y le quitó del medio a Verlaine. (AC)Llega al sitio arqueológico y se enfrenta con criminales del intertempo matándolos pero quedando inconciente. (AD)Despierta herido y tambaleante para dirigirse hacia a su auto. (AE)De regreso a la entrada del pueblo, entre disfrazados, deja su auto para avanzar caminando hacia el centro. (AF)Camina por el centro entre disfrazados, comparsas coplas y borrachos y lucha contra los empujones de dragones. Piet sospecha que entre la multitud están los criminales del intertempo. (AG)Ingresa a una casa donde daban de comer a los carnavalescos. (AH)Sale nuevamente en la calle con el fin de regresar al hotel y casi borracho logra distinguir las plumas de las alas de Haladriel entre la multitud. Piet, luchando entre la multitud y los golpes de dragones encara a Haladriel apuntándolo con su pistola y quedando inconciente. (AI)Despierta en su habitación de hotel en compañía de Amanda. (AJ)Despierta junto al cuerpo desnudo de Amanda y luego sale del hotel. (AK)Piet percibe en el ambiente el desbarajuste y frenesí de la sociedad causado por el carnaval. En el vestíbulo del hotel una mujer lucha a carcajadas contra dos hombres y ella propina una bofetada a Piet, quien le responde con un puñetazo. (AL)Sale a la calle y encuentra las calles vacías hasta que llega a un edificio viejo e ingresa. (AM)Atraviesa el

vestíbulo que está abarrotado de basura. (AN) En el patio encuentra una multitud que está por hacer un ritual donde unos dos jóvenes adolescentes están listos para copular en trance. El causante de esa histeria colectiva es Haladriel. (AO) Desde el vestíbulo lleno de basura decide eliminar a Haladriel para terminar con esa histeria colectiva. (AP) Atraviesa nuevamente el centro entre procesiones, comida y bebida para llegar hasta su auto que está en las afueras del pueblo, mientras es atacado y dispara su pistola. (AQ) En su auto toma un desvío para llegar al sitio arqueológico del Cacique de Huaranga. (AR) Deja su auto en un sitio lejano para llegar hasta el sitio donde brilla el pórtico temporal. Observa a Haladriel y lo apunta con su pistola. En ese mismo instante Amanda apunta a Piet, pero Piet la inmoviliza. (AS) Amanda le cuenta que son viajeros del tiempo desde hace miles de años, pero que Control descubrió la manera artificial para también hacerlo con el fin de garantizar un mundo de esclavos. (AT) Piet le cuenta a Amanda que él viene y era detective en Nueva York en 1954. (AU) Amanda ruega a Piet que no mate a Haladriel. Piet deja que Haladriel ingrese al portal intertemporal sin matarlo. Piet dispara y mata a Amanda.

Nivel de tiempo de historia:

1. Amanda y sus compañeros viajan por el tiempo desde hace miles de años. Control descubre una manera científica para también hacerlo.
2. Entre el año 1200 y el siglo XVIII las Ratas de las edades trafican cocaína viajando por el tiempo.
3. Estaba regresando del carnaval de Venecia de 1734 con una herida en su pantorrilla
4. Los criminales del intertiempo se divierten en los carnavales de Las Cruzadas y de la Segunda Guerra Mundial.
5. Piet Mondrian trabaja como detective en Nueva York en 1954.
6. Amanda estudia en París (analepsis).
7. A Piet Mondrian, en las oficinas de Control, le ofrecieron trabajar en el carnaval de Guaranda. Piensa que preferiría el Caribe y dice que trabaja en los carnavales.
8. En las oficinas de control pensaba en su jubilación
9. Soñaba en el Caribe en compañía de una morena
10. Le ofrecieron ir a Guaranda en los años 70.
11. Piet acepta la propuesta cansado de los sofisticados carnavales europeos del siglo XVIII.
12. Se dirige a Guaranda, entrenando lucha y tiro.
13. Se imagina hacerle el amor a una monja.
14. Llega a Quito y se pierde en la ciudad.
15. Le hizo el amor a la mujer del dictador.
16. Tomó una carretera con dirección a Guaranda. Alquiló un automóvil todo terreno llegando a la plaza central de Guaranda.
17. Llega a una fonda y come.
18. Se dirige a una iglesia donde ve una pintura: el retrato del ángel Haladriel.
19. Sale a la calle confundido.
20. Entra a una cantina y se emborracha.
21. En su habitación de hotel bebe whisky y se queda dormido.
22. Llegó un agente de Control del siglo XIX o de otra época y le quitó del medio a Verlaine.
23. Se despierta a las 11 de la noche y escucha disparos afuera.
24. Desayuna en un restaurante donde conoce a Amanda

25. Va al parque central y compra el periódico donde lee sobre el tiroteo del día anterior donde un disfrazado murió.
26. Va a la intendencia de policía.
27. El policía a cargo lo llevó a la morgue y le mostró el cadáver del sujeto que fue baleado el día anterior.
28. Se dirige hacia el sitio arqueológico donde asesinaron a Verlaine.
29. Regresa al hotel y carga su arma.
30. En su auto reflexiona sobre los criminales del inter tiempo mientras conduce.
31. En el sitio arqueológico pelea contra delincuentes del inter tiempo. Los mata y queda inconsciente.
32. Despierta herido y se dirige hacia su auto.
33. En la entrada del pueblo deja su auto para avanzar caminando hacia el centro.
34. Lucha contra los empujones de dragones.
35. Ingresa a una casa donde dan de comer y beber a los carnavaleros.
36. En la calle, casi borracho, logra distinguir las plumas de Haladriel entre la gente. Encara a Haladriel apuntándolo con su arma, pero quedando inconsciente.
37. En su habitación de hotel despierta en compañía de Amanda.
38. Despierta junto a Amanda para luego salir del hotel.
39. En el vestíbulo del hotel una mujer peleaba a carcajadas contra dos hombres y ella propina una bofetada a Piet, quien le responde con un puñetazo.
40. Sale a la calle y llega a un edificio viejo e ingresa.
41. Pasa el vestíbulo infestado de basura.
42. En el patio encontró gente en un ritual donde se iba a producir una violación.
43. En el vestíbulo, Piet decide eliminar a Haladriel para terminar con esa histeria colectiva.
44. Para llegar hasta su auto, que estaba en las afueras del pueblo, Piet debe sortear el ataque de disfrazados disparando su pistola.
45. Toma un desvío para llegar conduciendo al sitio arqueológico del Cacique de Huaranga.
46. Llega hasta el sitio donde brillaba el pórtico temporal. Apuntó con su pistola a Haladriel. En ese mismo instante Amanda apuntaba a Piet, pero Piet la inmoviliza.
47. Amanda pide a Piet no matar a Haladriel. Piet deja que se vaya e ingrese al portal intertemporal. Piet dispara y mata a Amanda.

Vemos que cada secuencia es una microestructura que conforma una macroestructura. Genette habla de hacer un análisis de la microestructura a la macroestructura. Partiendo de esta fragmentación podemos estudiar cómo operan estas partes.

4.3.1a El alcance y la amplitud

Estas anacronías (discordancia de tiempo de historia y relato) se pueden referir a los acontecimientos del pasado o a los que están por suceder en un 'futuro', es decir que estas anacronías se ubican lejos del 'presente'. Entonces, para referirse a ese momento, que se ha detenido o interrumpido en el relato o la narración, para elaborarle un sitio, a esa distancia temporal se la denominará **alcance**.

Por otra parte las anacronías pueden abarcar una duración de la historia, a eso se le denomina **amplitud**. Genette pone como ejemplo a La Odisea de Homero, que coloca a Euriclea lavando los pies a Ulises que mira una cicatriz que tiene, dicha herida le fue hecha en su adolescencia (aquí se presenta una analepsis, un **alcance** de varias decenas de años y una **amplitud** de solo días, puesto que en el tiempo de la historia existe una duración corta con respecto o en contraste de la amplitud). (Genette, 1972)

Con respecto al concepto de alcance, en Haladriel hay un lapso de tiempo de miles de años no especificados. En un inicio el tiempo primero, desde el cual está narrado, tampoco está especificado (A7). Luego, ese tiempo primero o 'presente' desde donde se narra el relato por medio de un viaje temporal del personaje Piet Mondrian, pasa a ser la década de los 70 en Guaranda (G12). A partir de ahí, la distancia que separa de ese 'presente' con los acontecimientos pasados o futuros, es decir el alcance es:

-Miles de años no especificados, en los cuales viajan agentes y criminales y separan la ubicación temporal desde donde se narra.

-Otra distancia temporal que separa los acontecimientos pasados con el 'presente' es de 870 años y 170 años donde los criminales trafican con cocaína desplazándose entre estas dos épocas.

-236 años desde el carnaval de Venecia hacia la ubicación de la narración del personaje, el agente Piet Mondrian.

-En las Cruzadas desde 1096 hacia 1970 que es un periodo de 874 años y otro periodo de 31 años que separa la década de los 70 de la Segunda Guerra Mundial.

-Otro alcance es de 16 años que separan ese 'presente' de 1954 cuando Mondrian es detective en Nueva York.

Con respecto a la amplitud, vemos que la duración del relato es de días (dentro de esa amplitud por medio de analepsis se abarca los alcances de tiempo expuestos anteriormente), en la narración del personaje protagonista que es Piet Mondrian, ubicada en tercera persona y que conforman el tiempo llamado primero o primordial del relato. Se asume, desde la llegada de Piet Mondrian a Guaranda (no se especifica en las secuencias anteriores la amplitud de tiempo desde su llegada a Quito y su desplazamiento a Guaranda) que es una amplitud de tres días especificados implícitamente en las secuencias.

4.3.1b Analepsis

El alcance permite que se divida las **analepsis en internas y externas**. Según en qué punto se sitúe el alcance, ya sea en el interior o en el exterior del relato primero (desde el 'presente' donde se narra el relato). Para Gerard Genette las analepsis son evocaciones posteriores o futuras de un acontecimiento pasado, o anterior al presente o desde el punto en que se cuenta o narra.

Dentro de las desviaciones cronológicas tenemos las secuencias:

A7, B3, C8, I14, K2, T6, AB22, AS1, AT5, AA4, AS1

Estas analepsis se reparten en analepsis externas e internas.

Las analepsis externas sirven únicamente para dar al lector una información aislada necesaria para la comprensión de una determinada acción. En Haladriel nos encontramos con tres secuencias de este tipo: 1. Cuando los criminales del intertiempo trafican droga entre el año 1200 y el siglo XVIII (K2); cuando la mujer fatal, Amanda Bonfil estudia en París (T5); 2. El segmento narrativo en el que muestra a los criminales en los carnavales de las Cruzadas y la Segunda Guerra mundial (AA4); 3. La secuencia de los agentes y criminales viajando por el tiempo por milenios (AS1).

La analepsis interna se vincula al comienzo con intenciones de recuperar la totalidad del 'antecedente' narrativo. Es tan importante en el relato primero que inclusive puede tener la función de construir un desenlace anticipado. Santiago Páez dispone en el relato tres secuencias que constituyen analepsis internas:

-Mondrian regresando del carnaval de Venecia en 1734 (B).

-La llegada de otro agente temporal del siglo XIX (AB22).

-Cuando Piet Mondrian trabaja en Nueva York como investigador en 1954 (AT5).

No existen en Haladriel **analepsis mixtas** determinadas por la amplitud. Estas son analepsis externas que se alargan hasta superar el punto de partida del relato primero. Las analepsis presentadas en este cuento nunca se juntan con el relato primero.

4.3.1c Las prolepsis

Las prolepsis consisten en evocar un acontecimiento posterior o futuro. La función de la prolepsis es servir de epílogo para conducir tal o cual línea de acción. Hay prolepsis internas y externas.

En 'Haladriel...' no existen prolepsis o anticipaciones que previamente hagan anuncios y esbozos de acciones futuras. No hay falsos esbozos o 'señuelos' que muchas veces se aplica a las novelas policíacas. Los señuelos son auténticos esbozos, pero 'Haladriel...' no los posee.

Encontramos dos prolepsis internas que pueden devenir en acronías. Son secuencias que conforman proyecciones, pero son inciertas, pues hay la incertidumbre de que se concreten en el futuro o que queden en el ámbito de lo imaginario. Estos segmentos es la proyección de Mondrian en su posible jubilación (D9) y de una fantasía sexual (H13).

4.3.1d Las acronías

La acronía es un tiempo imaginario. Puede ser un tiempo que deviene de prolepsis pasada o una prolepsis que subyace de una analepsis, o también una analepsis que subyace de una prolepsis. En el caso de Proust (en Busca del tiempo perdido) muestra a un enamorado que proyecta que se desenamora, es decir las proyecciones que

hacía en el pasado las destruye para luego proyectar otras, esto mediado por el tiempo primero o por el presente (Genette, 1972).

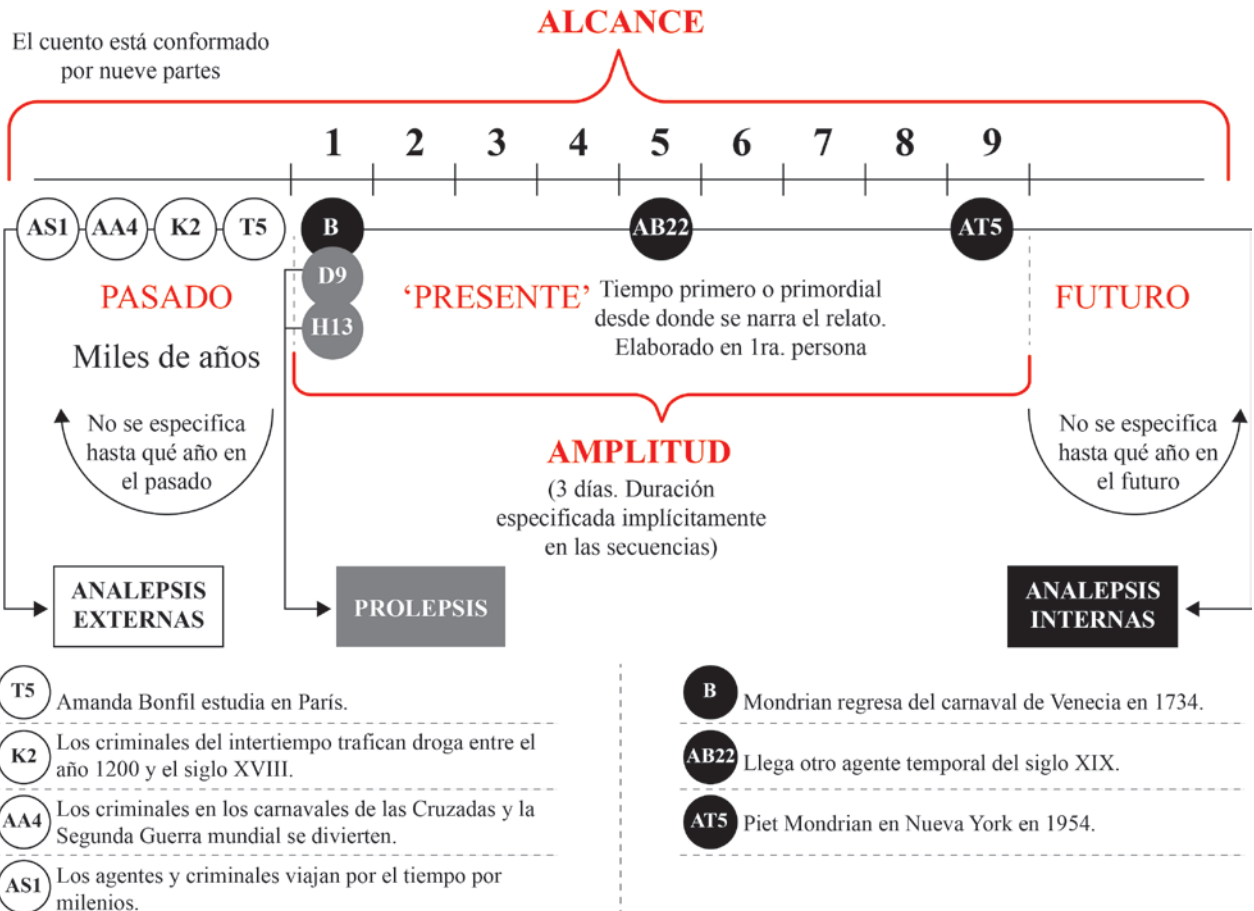
En el caso de Santiago Páez en 'Haladriel', en la secuencia que Piet Mondrian se imagina una jubilación en el Caribe con compañía de una mujer morena; es una acronía que deviene de una prolepsis. Esta proyección la podemos ver:

Yo pensaba en optar por la jubilación. Al cabo, tengo ya cumplidas 34 misiones en igual número de carnavales y me merezco un descanso definitivo. Soñaba con una casa en las playas de Santo Domingo, el cuerpo moreno de alguna turista desprevenida...(Páez, 1994, p. 164)

De la misma manera encontramos estas características en la secuencia en que se figura hacerle el amor a una monja:

No me interpreten mal, me gusta esta gente tercermundista, amable, tímida; pero allí me parecía excitante como tirarse una monja. Y en verdad lo fue porque, ¿han pensado lo excitante que debe ser hacérselo a una monja? Deben ser de fuego, con tanta gana acumulada.(Páez, 1994, p. 167)

Hay segmentos narrativos temporalmente indefinidos. Segmentos narrativos imposibles de vincularlos o definirlos con lo anterior o posterior y por tanto ser intemporales. Las acronías son segmentos narrativos, los cuales no tienen ninguna referencia para definirla y está privada de relación temporal. Esos acontecimientos no tienen ni edad ni fecha. Esto lo podemos encontrar en las transiciones de una secuencia a otra cuando los agentes intertemporales viajan por los pórticos temporales, por ejemplo, cuando Piet se desplaza del carnaval de Venecia hacia Control, donde le asignan la misión, así como también en la transición cuando Mondrian se desplaza de Control hacia Quito; previamente para llegar a Guaranda. Esos desplazamientos en esos agujeros temporales son unas acronías o una especie de limbo con un 'no tiempo' imposible de fijar y de limitar.



4.3.2 Duración

Las anisocronías

Nadie puede medir la duración de un relato. Otra cosa es que haya un tiempo necesario para leerlo. Entonces, el ejercicio de lectura difiere de otras maneras narrativas como el cine o la música. Es difícil medir la velocidad de la ejecución.

La velocidad del relato se mide y se define por la relación entre una **duración** (la de la historia) que es medida; puede ser en segundos, minutos, horas, días, meses, años, y **una longitud** (la del texto) medida en caracteres, líneas, párrafos y páginas. La relación **duración/longitud** del relato podría permanecer siempre constante.

Las anisocronías son la velocidad= relación duración/longitud. Genette afirma que en el relato se puede prescindir de las acronías, pero no se puede prescindir de las anisocronías, del efecto del ritmo.

Para examinar la velocidad en 'Haladriel...' hay que considerar que para Genette la metodología para el análisis es:

1ro. considerar las grandes articulaciones narrativas.

2do. disponer para la medida de su tiempo de historia una cronología interna.

Genette considera 4 movimientos narrativos: 1. La elipsis. 2. La pausa descriptiva. Estas categorías tienen dos intermediarios: 3. La escena (a veces dialogada) y que constituye la igualdad entre el tiempo del relato y de la historia. 4. El sumario.

El sumario

El relato sumario es la narración en algunos párrafos o páginas abordando varios días, meses o años de existencia sin ningún detalle en cuanto a acciones o palabras.

Los sumarios son escenas que pueden ser anteriores o posteriores que son síntesis muy diferentes y que pueden ser relatos iterativos o pueden ser aceleraciones que llevan al relato sumario al límite que la separa de la simple y pura elipsis. En el caso de 'Haladriel...' existe un sumario en la secuencia (AS1) en la que Amanda le cuenta al agente Mondrian que hace miles de años viajan ella y otros:

-Los primeros de nosotros fueron sacerdotes, sacerdotes de lo vivo, de la orgía. Cuando aprendimos a viajar por el tiempo, hace miles de años, nos dimos cuenta de que tu organización, muchos siglos después en el futuro, había descubierto hacer lo mismo,

pero de forma artificial. Querían fabricarse un pasado que garantizara un mundo de esclavos. (Páez, 1994, pp. 203, 204)

El relato sumario es una aceleración que muchas veces se confunde con la elipsis. Observamos aquí que este sumario también contiene una prolepsis que a su vez también deviene en otro sumario al mencionar que los agentes del otro bando, siglos más adelante, también aprendieron a desplazarse en el tiempo (sin especificar con detalle acciones determinadas).

Otro sumario se encuentra cuando Mondrian, después de aceptar el trabajo en el carnaval de Guaranda (F11), describe la recuperación de su herida en la pantorrilla: *'Claro que tres semanas después yo ya estaba bien'*. (Páez, 1994, p. 166)

Luego, encontramos otra en el segmento narrativo con características de relato sumario donde llega a Quito por medio del portal intertemporal (I14) cuando cuenta que *'Llegué con un mes de anticipación'* (Páez, 1994, p. 167). Dentro de la misma secuencia encontramos otro sumario cuando el narrador agrega *'Me perdí un par de semanas'*. (Páez, 1994, p. 167)

La pausa

La pausa tiene que ver con la contemplación (no confundir con la detención o paralización del relato). La pausa constituye una actividad de reconocimiento y de identificación y puede aportar para retardar el relato.

En *'Haladriel...'* de Santiago Páez nos encontramos con 8 pausas que son descripciones que ayudan a dosificar la velocidad que es la relación entre duración y la longitud del texto. Estas son descripciones detalladas y contemplativas que inciden en la evocación de una velocidad desacelerada en el relato. Estas son:

1. En las oficinas de Control cuando Mondrian reflexiona sobre su jubilación (C8) y (D9).
2. Cuando Mondrian llega a la ciudad de Guaranda y hace una descripción detallada de la ciudad (L16).
3. Al ingresar el protagonista a una fonda donde come y bebe copiosamente (M17).
4. Al despertar en su hotel, contemplar y limpiar su arma (R23).
5. Cuando Piet conoce a Amanda al desayunar en un restaurante (S24).

6. Al regresar a la ciudad y caminar entre disfrazados y comparsas luego de ir al sitio arqueológico del Cacique Huaranga (AE33).
7. Al despertar en compañía de Amanda en su habitación de hotel (AI37).
8. Cuando atraviesa nuevamente el centro entre disfrazados y coplas (AP44).

La elipsis

Las elipsis son segmentos narrativos que evocan sensaciones de vacío temporal, silencio y lagunas de tiempo. Encontramos lagunas o vacíos temporales en las siguientes partes:

-Cuando en el carnaval de Venecia de 1734 trabajaba Piet Mondrian. En esa secuencia se omiten los acontecimientos por los cuales Haladriel hiere a Mondrian en su pantorilla.

-Cuando el pórtico intertemporal lleva a Piet desde Control hacia Quito, no se mencionan los hechos anteriores que muestren la manera cómo ingresa.

-Después de comer y beber en una fonda de Guaranda se presenta la laguna temporal que constituye un eslabón con la siguiente secuencia en la que despierta con resaca en su cuarto de hotel.

-Otra elipsis entre la secuencia de la noche cuando limpia su arma en el hotel y, por la mañana aparece Piet Mondrian desayunando en un restaurante.

-Se presenta otro vacío temporal entre el fragmento narrativo donde el agente protagonista pierde el conocimiento y el fragmento donde despierta en el sitio arqueológico del Cacique Huaranga.

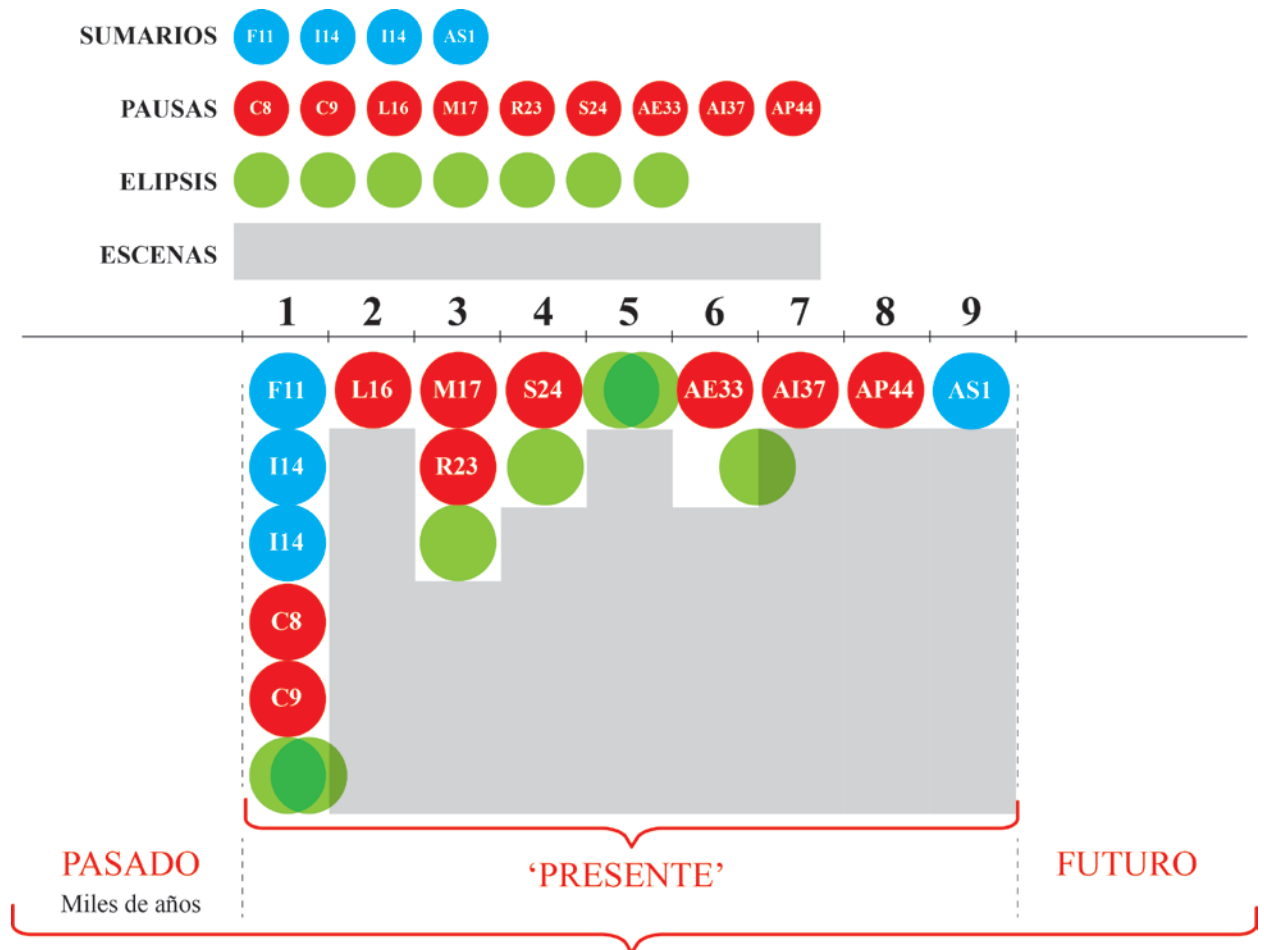
- Hay otra laguna temporal entre el segmento que narra a Piet apuntando con su arma a Haladriel y el segmento donde despierta en los brazos de Amanda en el hotel

-La elipsis final se encuentra entre el fragmento que es la pausa descriptiva erótica de Piet con Amanda y el fragmento en el que Piet despierta y abandona a Amanda.

La escena

Genette define a la escena como la totalidad del texto narrativo en contraposición a la elipsis que representa un aporte del texto casi nula. Relato sumario versus escena detallada están opuestos. Es una oposición de contenido entre lo dramático y lo no dramático.

En el siguiente esquema se hace una representación del componente de las escenas frente a los sumarios y la ubicación de las elipsis y las pausas:



4.3.3 La frecuencia

Singulativo/Iterativo

En la frecuencia marcamos secuencias ya sean únicas o repetidas. Marcando con la repetición se logra una unidad y combinado con lo único como singular se logra la variedad. La composición narrativa entonces logra tener unidad y variedad. La frecuencia narrativa es o tiene que ver con la repetición.

Al hablar de frecuencia, según Genette (1972) hablamos de repetición. La repetición es una construcción mental que lo que hace es conservar solo lo que comparte con todos lo demás de su misma clase o especie. También es una abstracción. Cuando se habla de que cada día sale el sol hay una repetición que implica la abstracción del 'Sol' como planeta y la idea de 'salir' y por tanto, es un hecho conocido y se lo recuerda. Esto constituye unos 'acontecimientos idénticos' o una 'recurrencia del mismo acontecimiento' y a su vez a un conjunto de acontecimientos iguales o semejantes. Se puede convertir un acontecimiento singular o único en un objeto de un relato iterativo.

En el caso de 'Haladriel...' se detectan iteraciones en las secuencias que muestran bebidas alcohólicas como parte del ambiente carnavalesco y de algarabía. Por ejemplo, cuando Mondrian llega a Guaranda bebe cerveza en una fonda, para luego, salir a la iglesia donde mira una pintura de Haladriel y enseguida nuevamente entrar a una cantina y luego tomar whisky en la habitación de hotel. Estas repeticiones logran construir un ambiente de embriaguez.

Otro elemento iterativo es la presencia de armas y disparos. Mondrian posee una pistola Campogiro 1936 de 9mm, mientras su compañero asesinado, Paul Verlaine, tiene un viejo revólver Ballard. En una de las secuencias Mondrian contempla su arma al limpiarla y enaceitarla. En otros segmentos narrativos existen descripciones de ademanes de guardar su arma, apuntarla y dispararla.

Otra de las recurrencias es la presencia de disfrazados entre comparsas y procesiones. Entre los personajes que conforman itinerancias o repeticiones están Haladriel, que aparece tres veces en el relato, así como también la presencia de Amanda Bonfil que también aparece tres veces. Un objeto principal en el relato es el portal intertemporal que se menciona varias veces y que se muestra dos veces ubicado en el sitio arqueológico del Cacique Huaranga.

En contraste de estos elementos que se repiten, el resto de elementos que conforman el relato en ‘Haladriel...’ se los puede considerar como singulativos, es decir como únicos.

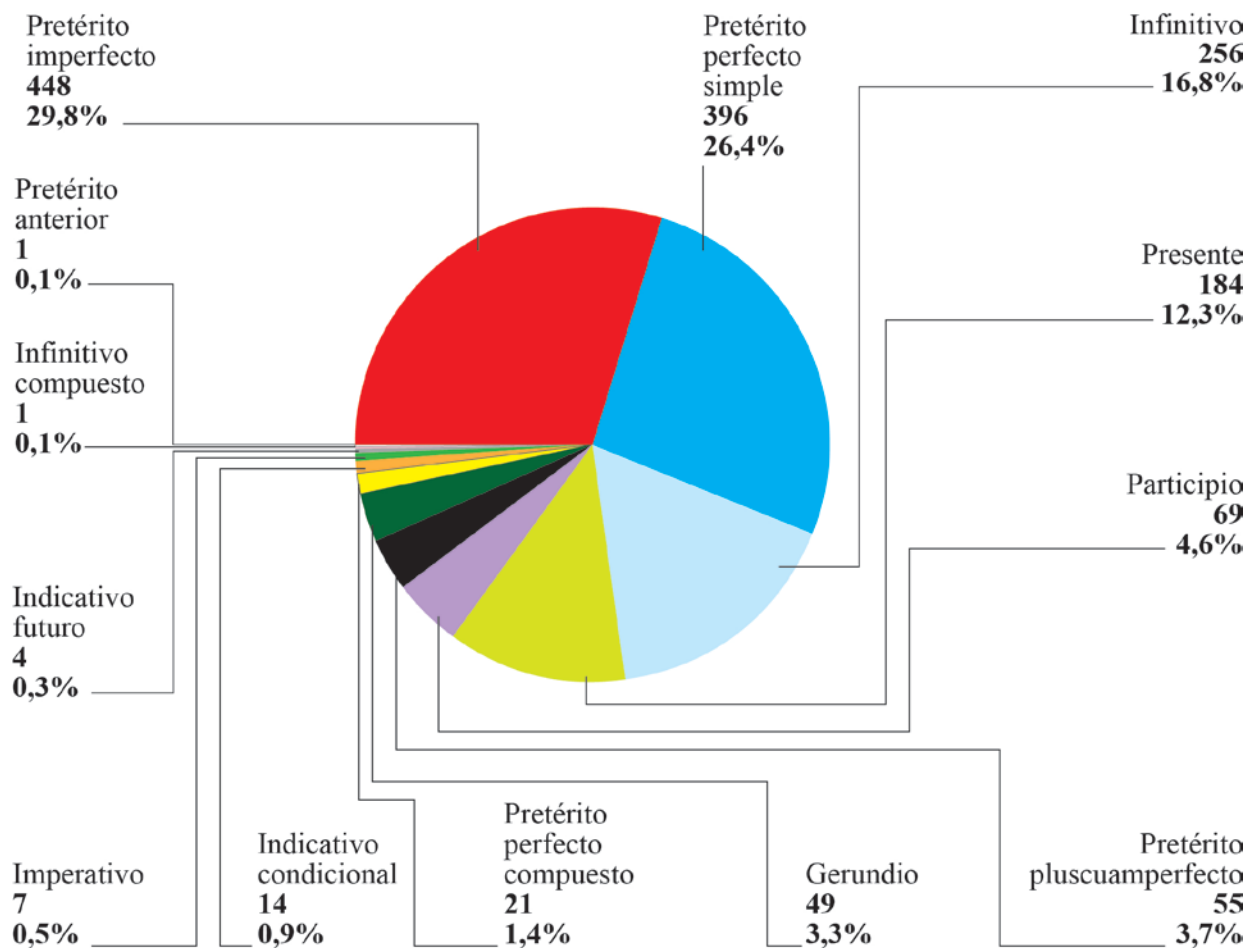
Llama la atención la creación de una atmósfera de caos, confusión y desorden en el universo (una histeria colectiva) y a la vez una atmósfera llena de una infinidad de colores y sabores. También se configura una atmósfera de misterio y ambiente detectivesco. Este cuento tiene rasgos de lo fantástico y también de ciencia ficción al plantear viajes en el tiempo por medio de puertas luminosas intertemporales, así como el uso de la telepatía como un arma que es una red operativa.

Otro elemento que llama la atención es el del carnaval que también tiene que ver con el mito y con lo catártico donde Control es una institución para exterminar a los ‘criminales’ intertemporales que están a favor del carnaval. En esa misma línea de lo mítico está Haladriel, personaje representado como un ángel y a su vez también retratado como demonio. Todos estos elementos son encarnados por los personajes que se ajustan o se circunscriben en un ambiente policial. Personajes representados en agentes de dos bandos.

Finalmente se expone el esquema del uso de los verbos en esta narración: Un predominio del pretérito imperfecto sobre el resto de formas verbales que crea un tono de acciones pasadas pero inacabadas y que se extienden en el tiempo. En menor medida se presenta el uso del pretérito perfecto simple que nos muestra acciones pasadas terminadas definidas y delimitadas, las cuales se interrumpen y no se extienden. A estos verbos le siguen el infinitivo en una menor porción, forma verbal que, en algunos casos puede denotar una carencia de contenido en número, modo y persona. Luego, tenemos el presente, que enmarcará a todo el relato y es desde donde se ubica el narrador en primera persona que es el personaje Piet Mondrian. Al resto de verbos los podemos considerar como accesorios. Estas formas verbales distribuidas en las secuencias del relato aportan para la creación de un ambiente de caos, desenfreno y embriaguez que va acorde con el concepto del carnaval.

Los verbos en ‘Haladriel, asesino del intertiempo’

En número de verbos y porcentajes



5. CONCLUSIONES

Podríamos señalar que Santiago Páez es uno de los pioneros dentro de la ciencia ficción ecuatoriana (abrió el camino, junto a Leonardo Wild y Fernando Naranjo, a una generación de escritores de ciencia ficción) y que los cuentos analizados en la presente investigación, oscilan entre la ciencia y el mito. Su propuesta es arriesgada en cuanto a la estructura y el contexto. Al haber analizado lo verosímil en tres cuentos de Profundo en la Galaxia nos confrontamos con un sistema que tiene que ver con una cadena de consumo, en la cual el consumo se traduce en que el objeto de consumo es el mismo texto. Al existir esta necesidad de texto hay una exigencia de lo verosímil.

La obra de Páez se sitúa dentro del género de ciencia ficción porque los elementos que la constituyen se relacionan con las ciencias y los avances tecnológicos; dándose también una particularidad pues aparece el mito andino. Los cuentos de Páez son construcciones dramáticas, una respuesta literaria frente a las incertidumbres del futuro de la humanidad desde lo local.

La ciencia ficción toma en cuenta al canon del saber científico occidental, el cual se basa en la búsqueda de lo universal y de lo absoluto, idea que se traduce en un concepto de una verdad única e irrefutable, esquema que también ha incidido en el desarrollo de la producción del saber a nivel global a pesar de los avances en las últimas décadas. Al referirnos a una verdad, necesariamente nos remitimos a una representación de este concepto que se hace concreta por medio del lenguaje y en la palabra escrita específicamente. Al mencionar a la palabra, en los cuentos de Páez, como un sustituto de la realidad y también como una representación de la realidad, vemos que a nivel pragmático, en el uso de la palabra escrita, hay una idea de dar crédito a la palabra que deviene en una fe. Es decir, la palabra es igual a una representación de la realidad y por ende también puede ser un sustituto de la realidad, esto se traduce en una verdad que, más allá de ser una actividad mimética, pasa de ser una verdad como una fiel imitación de la realidad a ser un sentido. Este sentido está estrechamente relacionado con una necesidad de creer -muy presente en el cuento 'Yachak', pues el autor confronta al mito y a la ciencia como estructuras del saber-, esta necesidad no hay que pensarla simplemente desde el punto de vista de lo religioso o espiritual, sino pensarla desde el lenguaje.

En el cuento ‘Yachak’ este lenguaje se configura en proyecciones. Al pensar en lenguaje, pensamos en una proyección psicoanalítica, allí se involucran niveles de conciencia que, transversalmente, inciden en la pulsión de vida y en la pulsión de muerte. Esto se cristaliza en las secuencias narrativas de ‘Yachak’, pues el conjunto de acciones que conforman las secuencias son empujadas por la pulsión de vida y la pulsión de muerte.

Dentro de la verosimilitud, los cuentos de Profundo en la Galaxia, son una propuesta creativa que pone en peligro este concepto debido a una exigencia doble: en primer lugar, fabricar o confeccionar una composición poética; en segundo lugar, la exigencia que conlleva construir universos ficticios dentro de los cuales hay campos referenciales que rompen con los esquemas convencionales y que, además, dichos universos deben tener una base o unas reglas de funcionamiento propio (esto, para algunos escritores puede implicar un trabajo extra de investigación científica). Para abarcar el ejercicio de la escritura dentro del género de la ciencia ficción hay que considerar esta exigencia doble. A más de construir una forma por medio de palabras que contengan un ritmo determinado, está la arista del elemento o del ingrediente del campo de referencialidad científico que en sus límites se difuminan llevando hacia otras aristas como el mito.

Es una propuesta audaz que devela determinismo, pues pocos escritores han logrado incursionar en este género que exige dentro de sus códigos temáticos una construcción poética y una literatura de ideas. Esta rama de la literatura que aborda los avances que provocan los cambios a nivel de ciencia y tecnología y la búsqueda de una respuesta humana, Santiago Páez la combina con el elemento del mito andino que configura parte del mestizaje en la literatura local. En definitiva Páez fluctúa en dos extremos: por un lado en la ciencia y por el otro en el mito. De ahí que sea un pionero dentro de la ciencia ficción ecuatoriana.

Nuestro autor ha ido en dirección contraria al canon de la literatura local (continuación de un realismo asociado al ‘Boom Latinoamericano’). Páez es uno de los escritores que más ha cultivado el género de la ciencia ficción -a pesar de que luego tomaría distancia para aproximarse más hacia el género policial y fantástico-, reconociendo, en sus propias palabras, que quiso no sólo construir realidades grandes y espectaculares, sino también realidades sencillas, realidades más cotidianas y con menos

despliegues de grandes recursos como los tecnológicos, tomando como influencia la literatura desarrollada por Flaubert.

Uno de los ejes transversales de los cuentos analizados es la experiencia temporal entendida como una paradoja, que a fin de cuentas también es una representación (la *mimesis*). Esta representación debe tener relación con el arte de componer (el *mythos* como disposición de los hechos). Es decir, las representaciones hechas por Santiago Páez, que son secuencias narrativas, las dispone o re dispone en un orden establecido.

Ahora bien, al hablar de tiempo en los cuentos de Páez, vemos que existe una relación del tiempo con la narración. Estas narraciones constituidas por secuencias o segmentos narrativos, a su vez constituidos por palabras tienen que ver con lo verosímil que es un sentido. Esta ordenación de los encadenamientos de acciones que constituyen secuencias buscan coherencia. Si se rompe la coherencia se pierde potencia en la verosimilitud.

Respecto al tiempo en Profundo en la galaxia, especialmente en los cuentos ‘Líndica...’ y ‘Haladriel...’, se puede afirmar que dentro del orden, duración y frecuencia -que tienen que ver directamente con la construcción de la trama y también con la verosimilitud- existen inconsistencias en la construcción de señuelos. Señuelos que a su vez son pistas o cabos sueltos, elementos que se figuran en acciones, las cuales no tienen la concordancia suficiente para dar la fuerza o potencia a sus finales abiertos.

Concluimos que el principio de verosimilitud se cumple de manera parcial en los cuentos materia de esta investigación. De manera total en Yachak, pero de manera parcial en ‘Líndica...’ y en ‘Haladriel...’. Sin embargo, la propuesta de Páez es valiosa por aventurarse a tratar temas y estilos poco cultivados dentro del canon de la literatura local, aportando al espectro de la literatura ecuatoriana.

Sobre la verosimilitud, relacionada con una necesidad de creer que se apuntala en la palabra como un sistema de signos que conforman el lenguaje, vemos que en el cuento analizado ‘Yachak’ se cumple totalmente pues se establece un sentido con esa verosimilitud. En dicho relato está presente el sentido de lo verosímil relacionado con la necesidad de creer que está asociada a una cuestión de fe, más allá de lo religioso y lo espiritual. Esa estructura narrativa cumple las condiciones de lo verosímil que transfigura un sentido de lo misterioso, el miedo y el terror, que a su vez constituyen un

pacto de ficción, no así en los dos siguientes cuentos analizados. En ‘Líndica, tirana de Oc’ se establece parcialmente este principio al construir elementos de menor peso en el cuento, que si bien se les presenta como pistas, esas pistas finalmente no encajan o simplemente no aparecen en las secuencias subsiguientes, las cuales podrían haber tenido mayor carga simbólica y servido para dar un giro al relato. En el primer cuento todas las partes encajan pero, en los dos últimos cuentos se encuentran inconsistencias en la construcción de señuelos, elementos que podrían haberse constituido en prolepsis o anticipaciones que ayuden al desenlace de las narraciones. En cuanto a la verosimilitud se cumple totalmente en ‘Yachak’, mientras que de manera parcial en ‘Líndica...’ y ‘Haladriel...’.

Por otra parte, lo verosímil al constituirse en un sentido dentro del relato, también está configurado en la palabra, entendida como una verdad que entra en las categorías de las estructuras del saber, ya sean dentro de la ciencia o dentro del mito. En este mismo punto nos encontramos con la construcción de la trama que es esa mediación entre la narración y el tiempo y que es la construcción de la trama. Esa verosimilitud está lograda en ‘Yachak’ y el elemento del **miedo** transmite esa sensación.

Vemos que la experiencia temporal está compuesta por un orden, una duración y una frecuencia en los cuentos de Páez. Con esto se establece un ritmo que evoca un elemento del **misterio** en ‘Líndica, tirana de Oc’ también gracias a la construcción y presencia de dos mundos alternos. Por otra parte, en ‘Haladriel, asesino del intertiempo’ se plantea el elemento del **caos y el orden, la purificación y lo catártico** del carnaval (muy asociado a lo mítico) evocando una sensación de embriaguez. En el caso de ‘Haladriel...’ es un relato que su universo ficticio, conformado por personajes y ambientes, es tan amplio que pudo haberse extendido en una novela.

No obstante, el valor en la obra de Páez radica en romper el molde de la estructura canónica de la literatura ecuatoriana en la década de los noventa, inmersa e impávida aún tras la caída del Muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría, sin capacidad todavía para anticipar y buscar la respuesta a los cambios a nivel de ciencia y tecnología en el futuro de la sociedad humana, esa respuesta que Asimov se planteaba.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, Á. (2018). *Ciencia Ficción Ecuatoriana Volumen 1*. Quito: El Fakir.
- Aristóteles. (335d. C.). *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Asimov, I. (1986). *Sobre la ciencia ficción* (Primera ed). Barcelona: Edhasa.
- Barceló, M. (1990). *Ciencia ficción. Nueva guía de lectura*.
- Cabezas Borja, M. G. (2013). *El Ecuador como espacio para la literatura de ciencia ficción, visto en tres cuentos de Santiago Páez*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Card, O. S. (1990). *Cómo escribir ciencia-ficción y fantasía*.
- Dick, P. K. (1962). *El hombre en el castillo*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Genette, G. (1972). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Haywood-Ferreira, R. (2011). *The emergence of Latin American science fiction* (Kindle). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Julia Kristeva, Roland Barthes, T. T. (1968). *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Kristeva, J. (1972). La Productividad Llamada Texto. Recuperado a partir de <https://es.scribd.com/document/109968514/Julia-Kristeva-La-Productividad-Llamada-Texto>
- Kristeva, J. (2006). *Esa increíble necesidad de creer, Un punto de vista laico*. Buenos Aires: Paidós.
- Kristeva, J., Mannoni, O., Ortigues, E., Schneider, M., & Haag, G. (1984). *El trabajo de la metáfora*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Levi-Strauss, C. (1962). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, F. Á. (2010). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción*.
- Páez, S. (1994). *Profundo en la galaxia*. Quito: Alfaguara.
- Páez, S. (2016). Santiago Páez: «La novela distópica se enfrenta a realidades de la actualidad que son intolerables». *El Comercio*. Recuperado a partir de <https://www.elcomercio.com/tendencias/santiagopaez-novela-distopica-literatura-sociedad.html>
- Páez, S., & Naranjo, F. (2018). Coloquio Los marcianos en la mitad del mundo. Diálogos en los Andes sobre ciencia ficción latinoamericana. En *Escribir ciencia ficción en el mundo andino*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Ricoeur, P. (1985). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI editores, s.a. Recuperado a partir de papers2://publication/uuid/CFD8A20A-C531-47C5-A841-8ACACA6DB9B7
- Rodrigo Mendizábal, I. (s. f.-a). *Ciencia ficción en Ecuador*. Recuperado a partir de

<https://cienciaficcionecuador.wordpress.com/la-ciencia-ficcion-ecuatoriana/>

Rodrigo Mendizábal, I. (s. f.-b). Novelas fundadoras de la ciencia ficción de Ecuador. Recuperado a partir de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/novelas-fundadoras-cienciaficcion-ecuador>

Rodrigo Mendizábal, I. (2018). Para una arqueología del cuento de ciencia ficción en Ecuador, Parte II: Siglo XX. *El Telégrafo, suplemento Catón Piedra*, 353, 20.

Rodrigo Mendizábal, I., & Alemán, Á. (2018). Coloquio Los marcianos en la mitad del mundo. Diálogos en los Andes sobre ciencia ficción latinoamericana. En *Lecturas sobre ciencia ficción*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Science Fiction Encyclopedia, Ecuador. (s. f.). Recuperado 17 de febrero de 2018, a partir de <http://sf-encyclopedia.com/entry/ecuador>

Sullà, E. (1996). *Teoría de la novela, antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, Grijalbo Mondadori.

The Encyclopedia of Science Fiction, Cyberpunk. (s. f.). Recuperado a partir de <http://sf-encyclopedia.com/entry/cyberpunk>

The Encyclopedia of Science Fiction, Dick, Philip K. (s. f.). Recuperado a partir de http://sf-encyclopedia.com/entry/dick_philip_k

Wallerstein, I. (2005). *Las incertidumbres del saber* (1ra. edici). Barcelona: Gedisa editorial.

7. ANEXOS

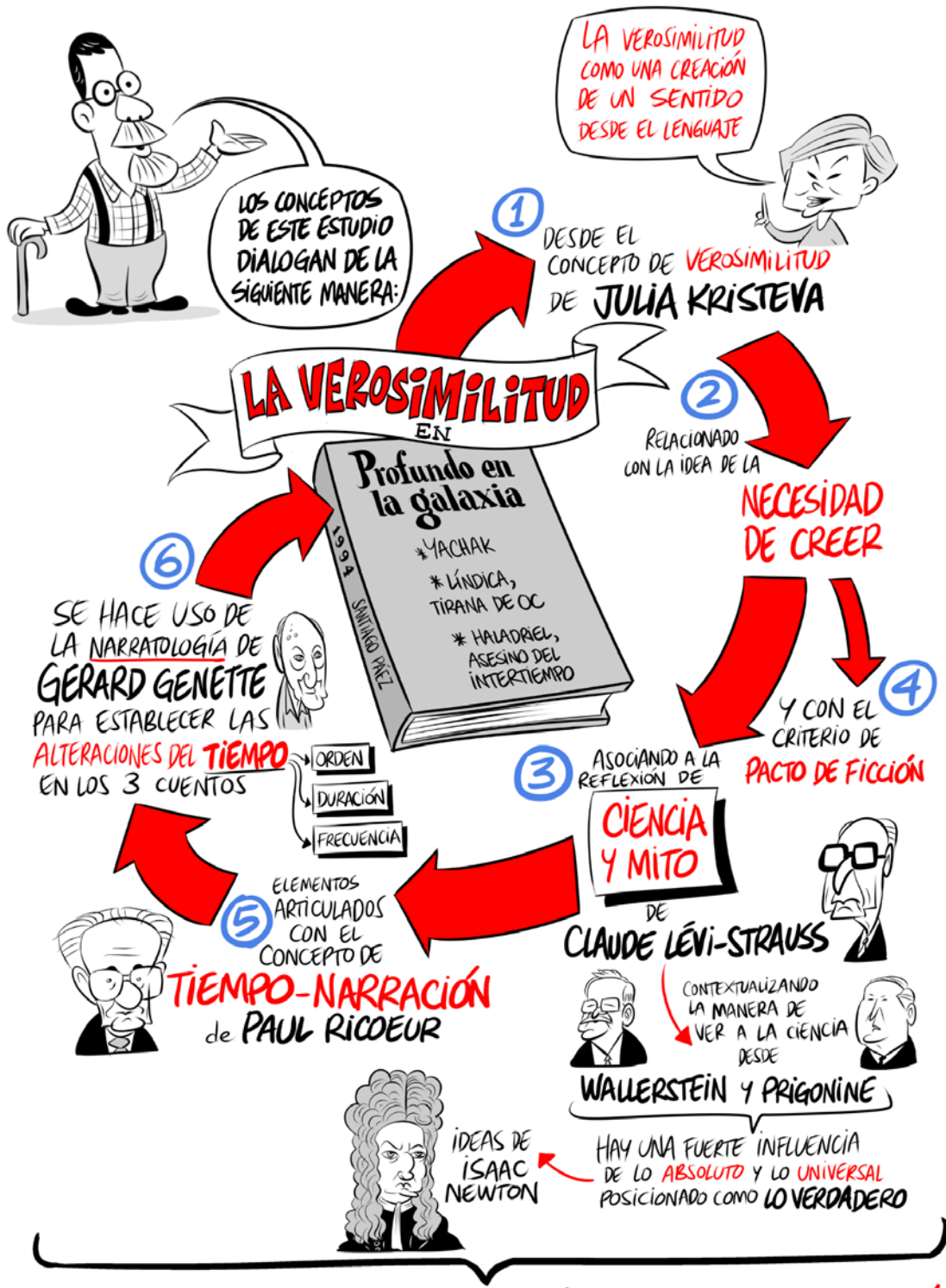


Figura 1. Cómo se articulan los conceptos teóricos para el análisis de los cuentos de Profundo en la galaxia de Páez.

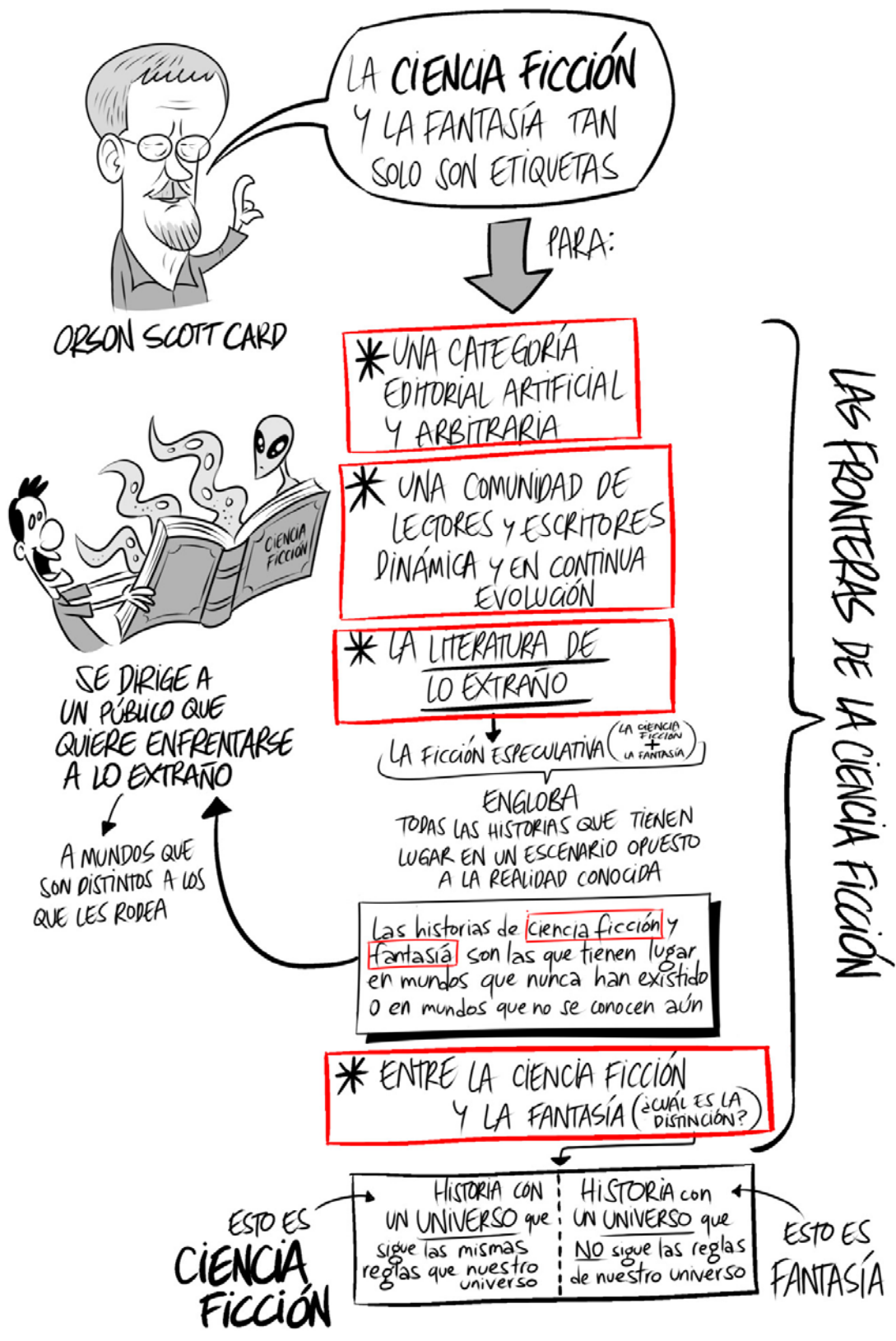


Figura 2. Las fronteras de la ciencia ficción, según Orson Scott Card.

Los sueños de la ciencia ficción, según Asimov

 Control de la población	 Telepatía
 Gobierno mundial	 Comunicación entre las especies
 Fuentes permanentes de energía	 Exploración del espacio próximo
 Control del clima	 Colonias espaciales
 Robots	 Vuelos de campos de baja gravitación
 Computadoras	 Viajes interplanetarios
 Educación con computadoras	 Creación de nuevas tierras
 Transferencia de masas	 Control de la gravitación
 Aldea mundial	 Comunicación interestelar
 Reproducción asexual	 Viajes interestelares
 Seres humanos biónicos	 Agujeros negros
 Ingeniería genética	 Imperios galácticos
 Control de la evolución	 Viajes a través del tiempo
 Inmortalidad	 Caminos alternativos en el tiempo

Para Isaac Asimov las narraciones que abordan estos códigos temáticos o aspectos futuristas son ciencia ficción



Figura 3.

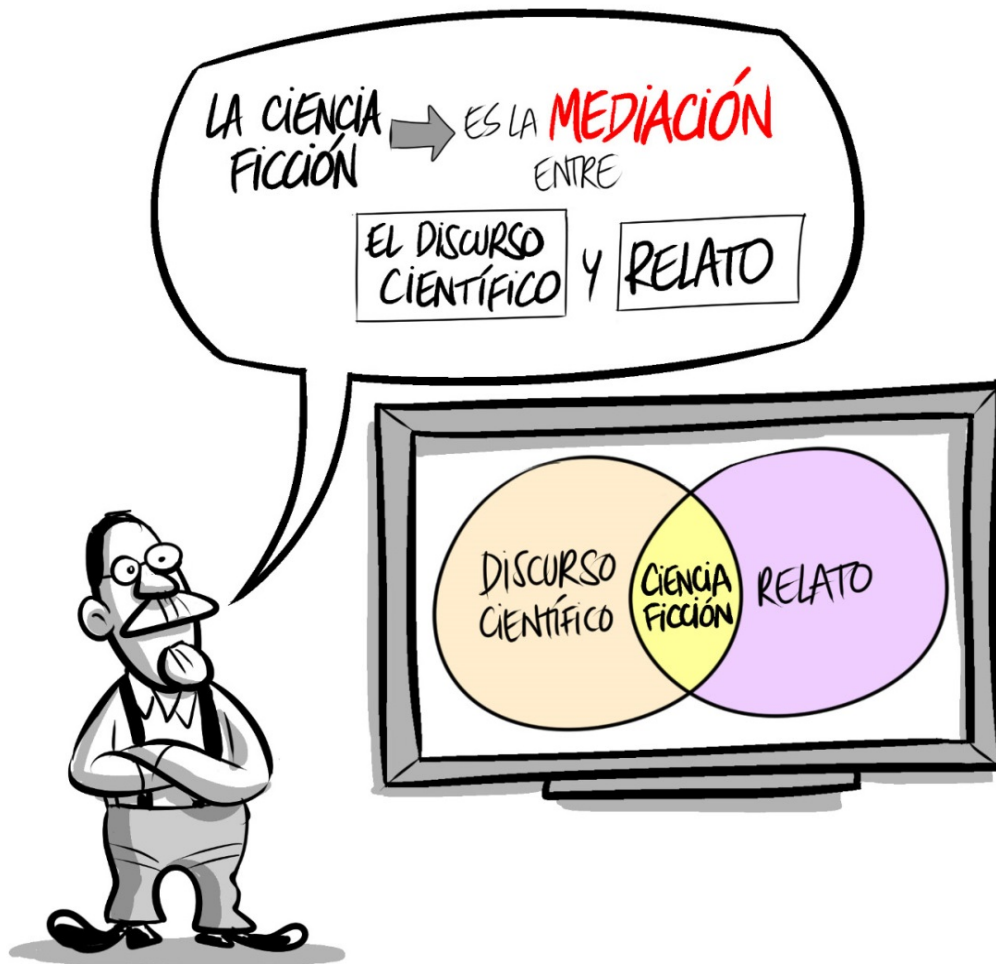


Figura 4. La definición de ciencia ficción que más prefiere Santiago Páez.

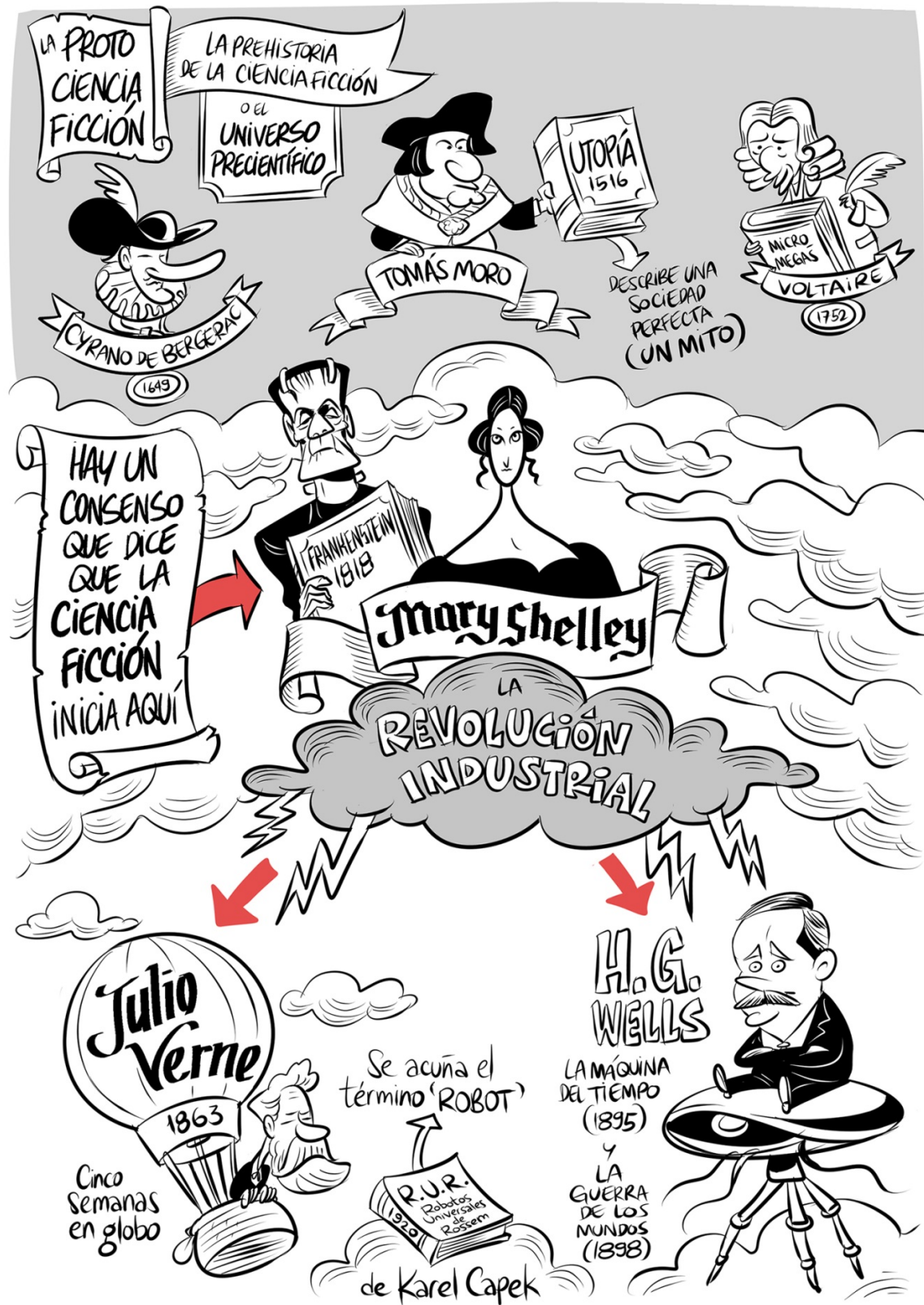


Figura 5. Las raíces y orígenes de la ciencia ficción.

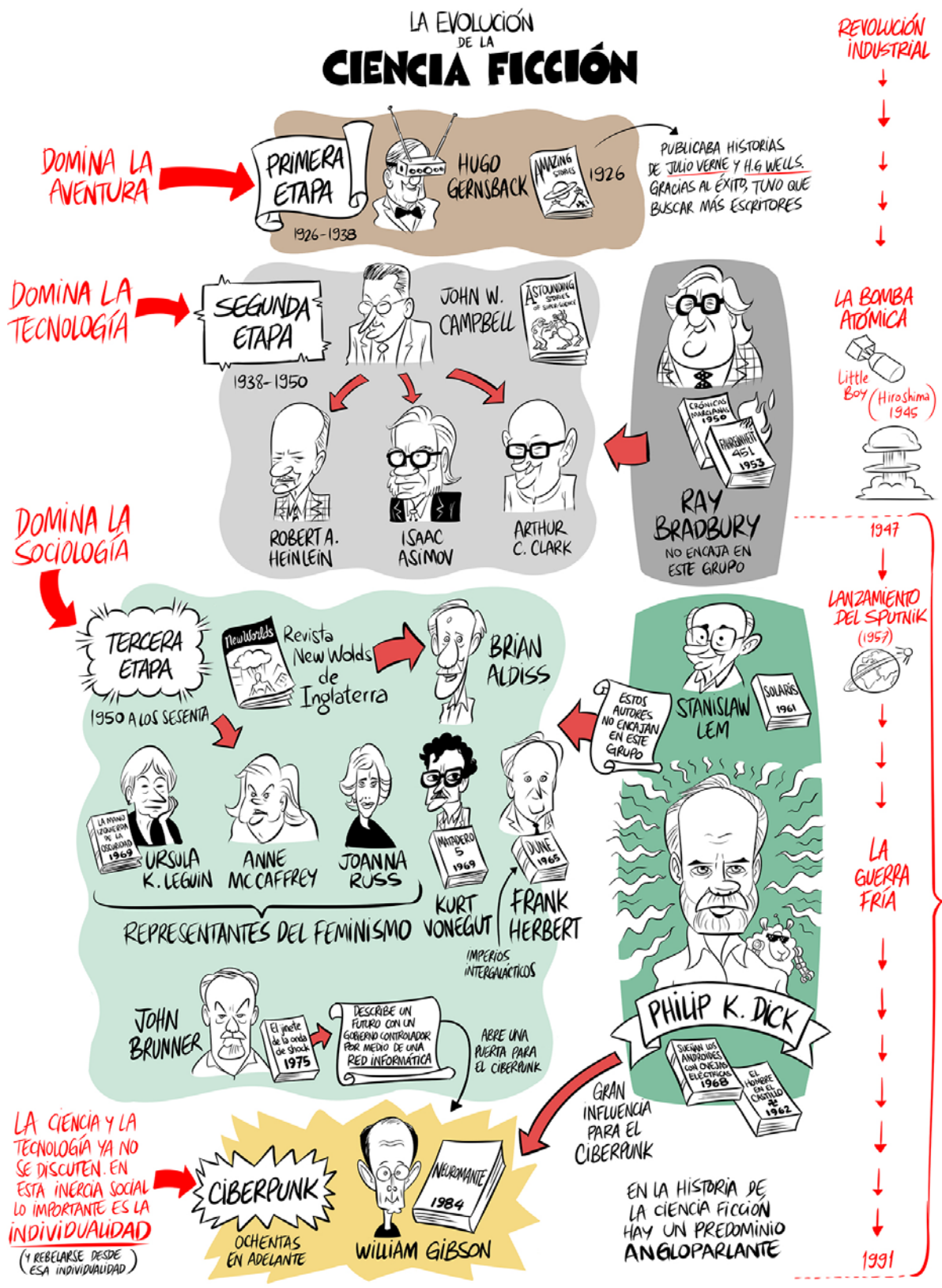


Figura 6. La evolución de la ciencia ficción.

Para Claude Lévi-Strauss:

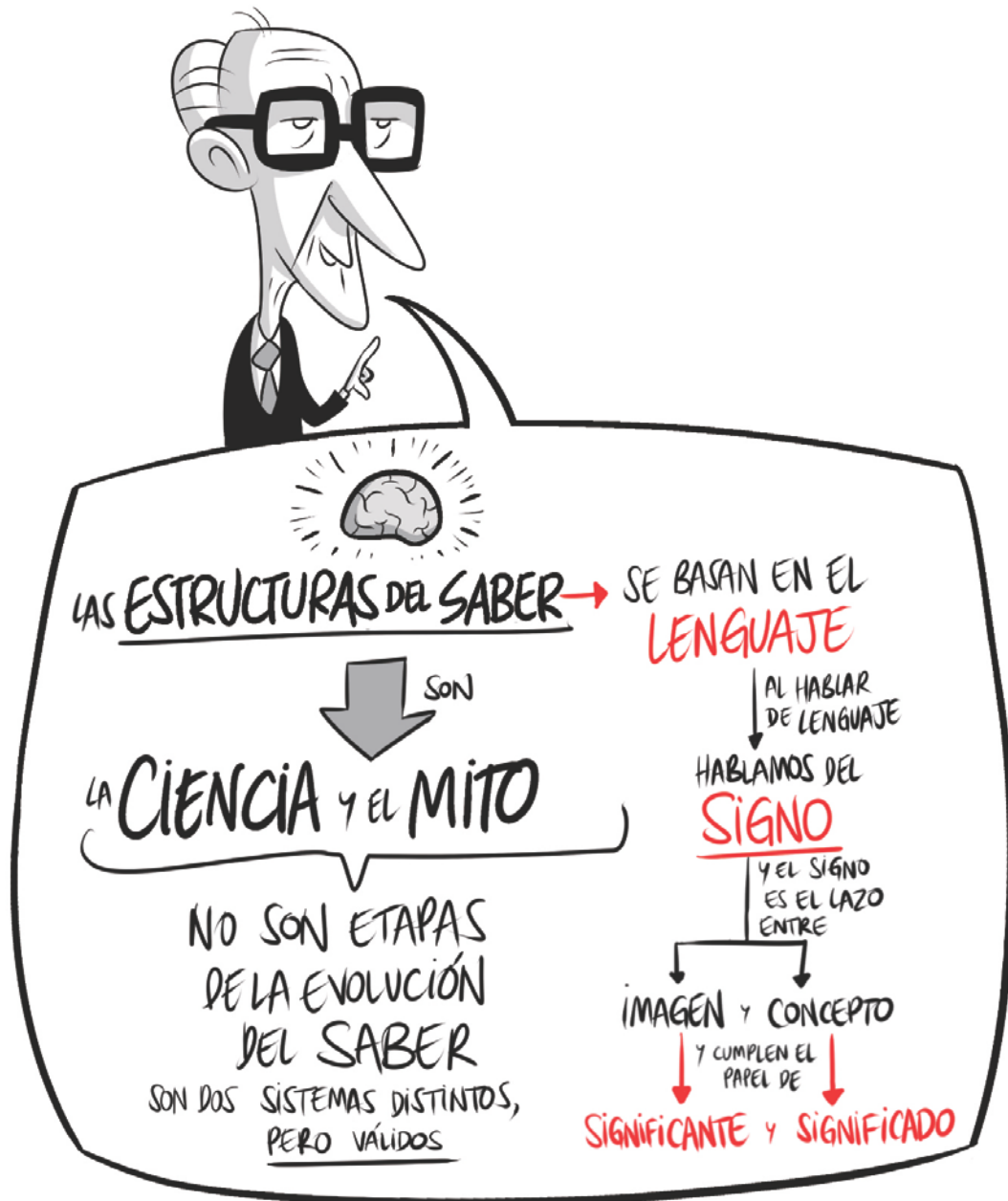


Figura 7. La ciencia y el mito como estructuras del saber.



Figura 8. La ciencia y el mito desde la mirada de Claude Lévi-Strauss.



Figura 9. La productividad del texto y la exigencia de lo verosímil en la literatura.



Figura 10. Lo verosímil como un sentido según Julia Kristeva.



Figura 11. La necesidad de creer y el sentimiento oceánico.

KRISTEVA ANALIZA EL ACTO DE CREEER DESDE EL LENGUAJE Y EL PSICOANÁLISIS

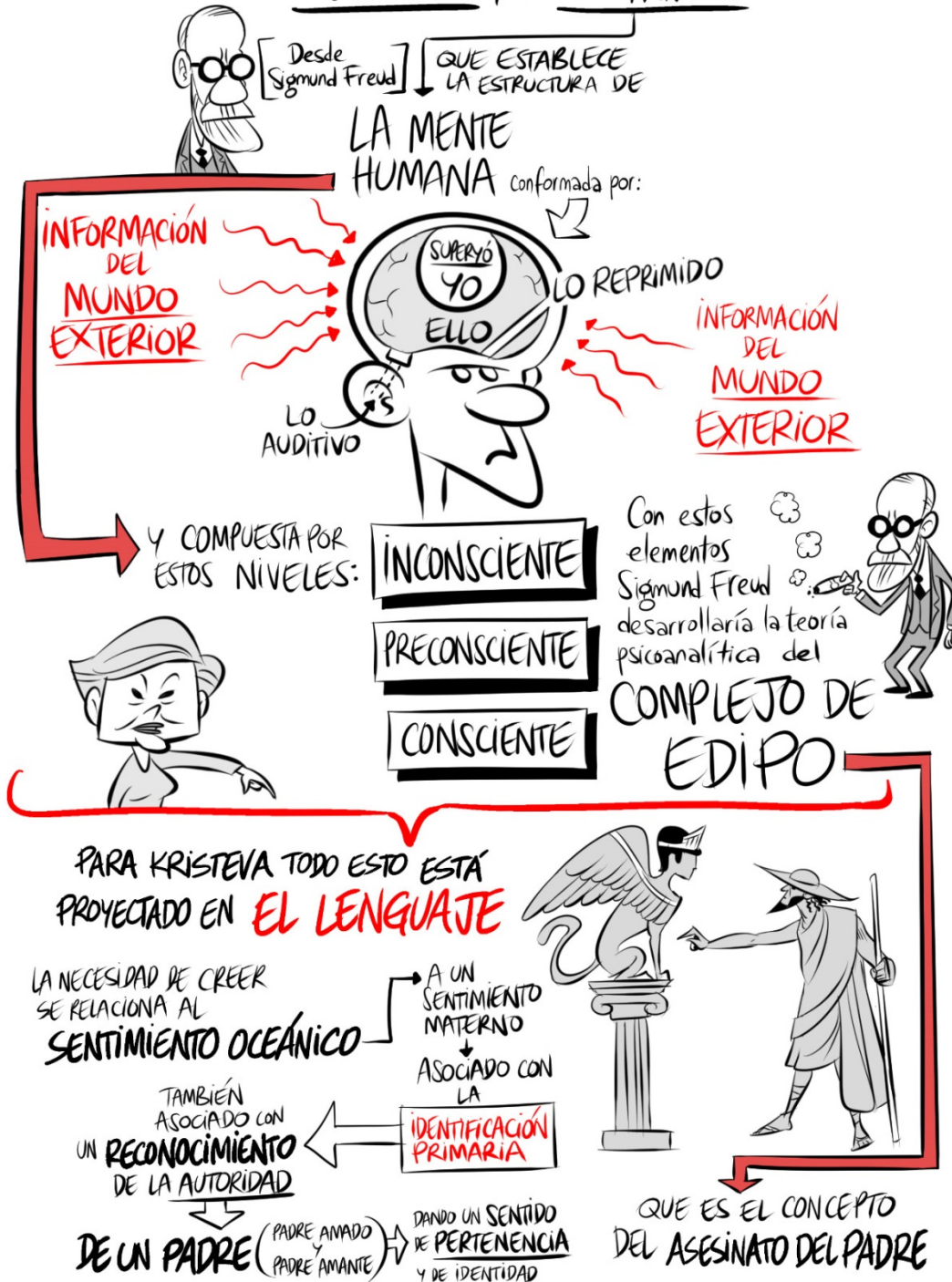


Figura 12. La mente y el proceso de identificación proyectado en el lenguaje, nociones que constituyen el acto de creer, según Julia Kristeva.

RELACIONADO
A LA VEROSIMILITUD
Y A LA NECESIDAD DE CREER
TENEMOS EL TRABAJO METAFÓRICO



Figura 13. El trabajo metafórico denominado 'cristalización' por Julia Kristeva.

YACHAK

EL ORDEN EN EL TIEMPO DEL RELATO

SIMBOLOGÍA

LETRAS: APARICIÓN DE SECUENCIAS NARRATIVAS → NIVEL TIEMPO DEL RELATO

NÚMEROS: ORDEN NATURAL CRONOLÓGICO → NIVEL TIEMPO DE HISTORIA

TIEMPO DEL RELATO



TIEMPO DE LA HISTORIA

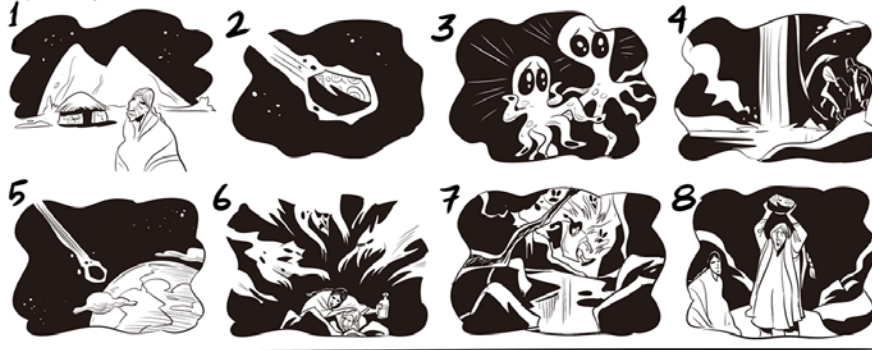


Figura 14. El orden en el tiempo del relato de 'Yachak'.

Los verbos en ‘Líndica, tirana de Oc’

Simbología

Pretérito perfecto simple	●	340
Pretérito imperfecto	●	281
Infinitivo	●	227
Presente	●	194
Participio	●	76
Gerundio	●	43
Pretérito pluscuamperfecto	●	38
Pretérito perfecto compuesto	●	34
Indicativo futuro	●	18
Indicativo condicional	●	13
Imperativo	●	0

<ul style="list-style-type: none"> ● Preguntaba ● Llegarian ● Quería ● Firmar ● Regresar ● Trabajaba ● Estaba ● Debía ● Controlar ● Eran ● Tenía ● Perder ● Estar ● Viviera ● Debíó ● Declarara ● Espera ● Recibir ● Había ● Dejado ● Había despreciado ● Había ● Contaba ● Había despillarrado ● Había obligado ● Vivir ● Había hecho ● Detestaba ● Refugiado ● Negaba ● Llegaron ● Comenzaron ● Eran ● Nombrado ● Leyó ● Escuchaban ● Recordaban ● Conjugaban ● Duró ● Recorrieron ● Caminando ● Desplazaba ● Llegaron ● Reposan ● Decir ● Aseveró 	<ul style="list-style-type: none"> ● Procedió ● Cumplir ● Descorrer ● Siguiendo ● Ocultaba ● Abrieron ● Consiguíó ● Encender ● Empujar ● Dejó ● Acumulaban ● Tenía ● Reposaba ● Vigilando ● Reconoció ● Usaba ● Parecer ● Preguntó ● Terminó ● Retiraron ● Permaneció ● Cerró ● Debían ● Haber ● Aguardaban ● Propuso ● Revisar ● Esperaba ● Encontrar ● Obligaba ● Buscar ● Abrió ● Detuvo ● Mirar ● Murmuró ● Detuvo ● Había clasificado ● Diferenciado ● Era ● Era ● Estaban ● Eran ● Había ● Llevaría ● Daba 	<ul style="list-style-type: none"> ● Tener ● Era ● Acercó ● Miraba ● Era ● Tomada ● Representaba ● Tenía ● Desapareció ● Vestido ● Sostenía ● Reproducia ● Trataba ● Era ● Conocía ● Había leído ● Recordaba ● Reposaba ● Tomó ● Era ● Convenía ● Tenía ● Sería ● Rechazó ● Evitar ● Pareciera ● Habían evitado ● Aficionara ● Había ● Era ● Supuso ● Podría ● Vender ● Coleccionaba ● Sería ● Sacudía ● Ocultaba ● Presentó ● Atravesando ● Pudo ● Creer ● Veía ● Miraba ● Extrajo ● Soltó ● Desprendió 	<ul style="list-style-type: none"> ● Caer ● Miraron ● Notando ● Nublaba ● Responder ● Colocar ● Penetró ● Disparó ● Levantaba ● Sostenía ● Pudo ● Reaccionar ● Golpeó ● Sufriendo ● Nublaba ● Aferró ● Pudo ● Sentir ● Supuso ● Colocaba ● Escuchó ● Abandonó ● Despertó ● Apuntando ● Gritaban ● Definieron ● Conservaba ● Faltaba ● Soltara ● Entró ● Estaba ● Percató ● Sostenía ● Supo ● Había desaparecido ● Hizo ● Era ● Permitía ● Evaluar ● Actuar ● Sulte ● Gritó ● Hizo ● Comprendía ● Tenía ● Había llevado
<ul style="list-style-type: none"> ● Cayera ● Levantar ● Agarró ● Guardando ● Queda ● Informó ● Habían ● Encañonado ● Esposaba ● Pasó ● Saber ● Sintiendo ● Vas ● Decir ● Espetó ● Dirigió ● Introdujeron ● Alejaba ● Pudo ● Observar ● Empezó ● Sentado ● Dijo ● Contó ● Sucedido ● Mató ● Río ● Parecía ● Cubierta ● Respondió ● Corrigió ● Llamam ● Decir ● Avisan ● Encontramos ● Es ● Cree ● Tenía ● Dijo ● Podía ● Ver ● Puso ● Había ● Ladró ● Fue ● Dio 	<ul style="list-style-type: none"> ● Dio ● Bramó ● Fue ● Había ● Mató ● Preguntó ● Maté ● Exijo ● Exige ● Tronó ● Abofeteaba ● Fui ● Gritó ● Había provocado ● Empeccemos ● Tenía ● Conocía ● Sollozó ● Aterrorizado ● Repitió ● Estaba ● Golpeaban ● Recordó ● Asistía ● Había elogiado ● Prolongó ● Golpearon ● Sabían ● Era ● Encerrado ● Había podido ● Llamam ● Ingresó ● Estás ● Hecho ● Saludó ● Tienes ● Pasó ● Contaré ● Puedes ● Quiso ● Saber ● Encontraron ● Es ● Fui ● Estás 	<ul style="list-style-type: none"> ● Quiere ● Puedo ● Salir ● Mira ● Es ● Pasando ● Saco ● Va ● Ser ● Hecho ● Estar ● Averiguar ● Es ● Crec ● Saldrás ● Va ● Pagar ● Den ● Sacaron ● Quisiera ● Revisar ● Podrían ● Entregar ● Afirmó ● Estaba ● Acurrucado ● Empezó ● Leer ● Había ● Estado ● Trataba ● Escrito ● Pesar ● Fechado ● Acostumbrado ● Leer ● Pareció ● Había escrito ● Enseñaran ● Dar ● He tratado ● Dejar ● Pasar ● Hacer ● Utilizar ● Asentar ● Comprender 	<ul style="list-style-type: none"> ● Hallar ● Son ● Tuvo ● Puedo ● Encontraba ● Recorriendo ● Ha quedado ● He hecho ● Subsistir ● Suelen ● Acariciar ● Encontrar ● Leído ● Gozado ● Dieron ● Han abandonado ● Impidiendo ● Vislumbrar ● Permitieron ● Reconocer ● Era ● Averiguar ● Había encontrado ● Dejó ● Encaminé ● Trataba ● Hallé ● Reencontrar ● Hizo ● Volver ● Saludar ● Pesar ● Sintiendo ● Dejó ● Reposar ● Dispuse ● Leer ● Titula ● Es ● Afirma ● Es ● Cometí ● Percaté ● Parecía ● Transcribo ● Llamaba

- Pasó
- Dijo
- Descifrando
- Hablar
- Estremeció
- Fundi
- Parecía
- Lei
- Pesar
- Rezaba
- Transcribo
- Es
- Llamaba
- Pasó
- Habló
- Marcando
- Hablar
- Hartó
- Cruzó
- Crecí
- Trataba
- Había
- Querido
- Hacer
- Reflexionaba
- Percaté
- Empastado
- Tenía
- Eran
- Correspondía
- Tenía
- Cerrar
- Había
- Publicado
- Era
- Gastado
- Vivir
- Costado
- Fuera
- Aunado
- Conoce
- He espionado
- Buscaba
- Ha brindado
- Deberían
- Amar

- Vislumbre
- He buscado
- Entender
- Descubrir
- Yace
- He devanado
- Fue
- Dado
- Comprender
- Estaba
- Saber
- Había llegado
- Fue
- Persistir
- Cerré
- Dirigi
- Llegado
- Lograria
- Conciliar
- Vio
- Ulular
- Soplabá
- Dedicaré
- Buscar
- Escribir
- He hecho
- Respondido
- Empezar
- Suponer
- Pudo
- Poner
- Supiera
- Habrá sido
- Quiero
- Creer
- Vendía
- Hace
- Perseguido
- Dedicaba
- Comprar
- Vender
- Viajar
- Hablar
- Buscando
- Preguntando
- Quisieran

- Comerciar
- Regresa
- Contó
- Fue
- Hallara
- Obtenido
- Recibiera
- Situado
- Compré
- Vi
- Debe
- Ser
- Pude
- Adquirir
- Siendo
- Descubrir
- Dediqué
- Estudiar
- Soy
- Han referido
- Fue
- Enriqueció
- Falsificando
- He heredado
- Puedo
- Averiguar
- Estudiar
- Podríamos
- Decir
- Poseo
- Debieron
- Recomendar
- Fechado
- Es
- Bastara
- Confeccionado
- Muestra
- Están
- Halla
- Parece
- Ocurrió
- Tenía
- Hecho
- Imprimir
- Evidenció
- Consideré

- Vino
- Acrecentar
- Estaba
- Fechada
- Cito
- Leyera
- Estaba
- Reza
- Desechando
- Resolver
- Preferi
- Entregar
- Son
- Comparados
- Conserva
- Arcaizado
- Cabe
- Difieren
- Trata
- Elegí
- Someter
- Informan
- Han sido
- Escritos
- Muestra
- Pregunté
- Podría
- Conociera
- Desentrañar
- Había
- Escrito
- He conocido
- Surgida
- Hace
- Soy
- Recordar
- Pinta
- Habitan
- Son
- Dotados
- Son
- Mantiene
- Es
- Compadece
- Aplicando
- Descubri

- Conserva
- Ha sido
- Escrito
- Sé
- Hacen
- Estoy
- Componen
- Habla
- Encuentra
- Es
- Hablaba
- Apiastadas
- Predominan
- Proviene
- Dominan
- Hablarán
- Puede
- Colegir
- Está
- Escrito
- Hablan
- Dé
- Tiene
- Sostengo
- Pienso
- Indago
- Escarbo
- Son
- Lee
- Esclarecidos
- Dichas
- Busco
- Resuelve
- Han agotado
- Es
- Siento
- Es
- Dado
- Ha sido
- Alumbro
- Han sido
- Es
- Crea
- Acepte
- Existen
- Creo

- Aprovecha
- Dormir
- Halla
- Mostrar
- Conocemos
- Sabemos
- Asombran
- Conseguimos
- Esclarecer
- Resisten
- Despertar
- Recordé
- Caminaba
- Son
- Surgiendo
- Presentó
- Juzgué
- Velado
- Ocultaba
- Invité
- Recorrer
- Recuerdo
- Caminamos
- Fueron
- Caminaba
- Abrió
- Permitió
- Mirar
- Extendía
- Hollaban
- Presentí
- Llevas
- Dijo
- Es
- Es
- Observas
- Torné
- Mirar
- Enmascaraba
- Había
- Desvanecido
- Observé
- Tenía
- Era
- Buscar
- Di

- Fulguró
- Había
- Escuchado
- Dictada
- Afirmaba
- Era
- Existían
- Fui
- Entendí
- Encuentra
- Proviene
- Acaecer
- Habrán
- Vencido
- Sometido
- Conquistarian
- Era
- Había recreado
- Trata
- Dudar
- Gobernada
- Comprender
- Arribar
- He garabateado
- Ha
- exigido
- Aseguro
- Están
- Atestigua
- Iniciar
- He decidido
- Hacer
- Será
- Será
- Encuentro
- Es
- Resiente
- Deja
- Hechas
- Parecen
- Reconocer
- Supongo
- Serán
- Usar
- Buscar
- Dar

- Penetra
- Existir
- Cabe
- Está
- Sé
- Trascender
- Podré
- Llegar
- Estoy
- Es
- Ha llegado
- Vislumbrar
- Son
- Es
- Manifiesta
- Muestra
- Apuntala
- Reza
- Sentó
- Fuera
- Fue
- Derruyendo
- Levantó
- Es
- Colegir
- Debieron
- Proceder
- Levantar
- Explica
- Fuera
- He hallado
- Iniciar
- Es
- Ha llegado
- Ha parecido
- Es
- Debe
- Tener
- Debe
- Estar
- Llevará
- He caminado
- Fuera
- He podido
- Trasuntan

- Cayera
- Sé
- Sé
- Busco
- Comunica
- Puede
- Estar
- Puedo
- Saber
- Estoy
- Observado
- Mostrar
- Presenten
- Notaré
- Estoy
- He encontrado
- Será
- He recorrido
- He perdido
- Han causado
- Han mirado
- He encontrado
- Pierdo
- Son
- Resienten
- Crujen
- Confo
- Dar
- Niega
- Revelar
- He hallado
- Busco
- Regresé
- Releí
- Parece
- Seguir
- Sufri
- Caminaba
- Tratando
- Llegar
- Interrunpe
- Fue
- Contemplar
- Saltó
- Enfiló
- Trataba

- Robar
- Vivir
- Evité
- Golpeaba
- Había abandonado
- Embistió
- Haber
- Dado
- Habría
- Desplomado
- Evitar
- Alejé
- Dejando
- He encontrado
- He hallado
- Ha sido
- Atraviesan
- Fue
- Decia
- Estaba
- Advierto
- Ha sido
- Extrañar
- Estuvieran
- Esperando
- Hubieran
- Intentando
- Quitar
- Fue
- Veo
- Detecté
- Enlaza
- Habían
- Descubierta
- Cargaron
- Ir
- Percaté
- Eran
- Tuvo
- Sufrida
- Mordían
- Hube
- Recurrir
- Escapar
- Responden
- Hicieran

- Temo
- Fue
- Fui
- Tomar
- Sacó
- Poniendo
- Llegado
- Descubri
- Acechaba
- Cató
- Acerqué
- Rengueando
- Era
- Creía
- Estar
- Preparó
- Vi
- Desenvainar
- Eran
- Da
- Ocultaba
- Iluminaba
- Sabía
- Creyó
- Debía
- Tomar
- Saltó
- Ensartar
- Quedó
- Fue
- Extrajera
- Atravesara
- Cayó
- Rodando
- Busqué
- Precisaba
- Hablar
- Manda
- Inquirí
- Colocaba
- Respondió
- Era
- Sufría
- Atenazaba
- Vi

- Guardar
- Podía
- Ensayar
- Escupo
- Grité
- Encendió
- Fue
- Era
- Dudar
- Aprovechando
- Incorporó
- Espetó
- Caer
- Pringar
- Cubrió
- He ocultado
- Supongo
- Vendrán
- Llevar
- Permitirán
- Queden
- Queda
- Enfrentar
- Estoy
- He
- Redactar
- Buscaré
- Precautelar
- Ha costado
- Haré
- He
- Volver
- Dirá
- Había terminado
- Cerrara
- Apagaron
- Había pagado
- Había adoptado
- Empezó
- Reflexionar
- Escrito
- Era
- Había sido
- Sabía
- Pareció

- Rechazó
- Escrito
- Podía
- Ser
- Sucedió
- Había muerto
- Robar
- Estaba
- Comprender
- Hundía
- Recurrir
- Pensó
- Desarrollar
- Dijo
- Aparecen
- Creen
- Sienten
- Debieron
- Matar
- Fue
- Atraería
- Libran
- Evitan
- Siga
- Empezó
- Causó
- Habría hecho
- Sabían
- Reconoció
- Había fracasado
- Encontraba
- Enredado
- Podía
- Negar
- Concluyó
- Evitar
- Era
- Seguir
- Debía
- Debía
- Encontrar
- Decir
- Pasó
- Había regalado
- Dejaron

- Salir
- Había interrogado
- Salió
- Introduce
- Levantaba
- Amontonaban
- Veía
- Empezó
- Caminar
- Busca
- Regresar
- Había avanzado
- Dijo
- Buscaban
- Eran
- Sintió
- Estaba
- Daban
- Protegia
- Respaldaba
- Estaba
- Estaría
- Pertenecía
- Era
- Debía
- Conseguir
- Terminaria
- Desbordó
- Perdió
- Tropezando
- Cayó
- Hacer
- Parecía
- Fran
- Definir
- Debía
- Ejecutar
- Pareció
- Llegar
- Empezó
- Declinar
- Apoderó
- Comprendió
- Estaba
- Habían

- Actuaba
- Podría
- Decidió
- Preparar
- Conseguir
- Estaba
- Incorporó
- Continuar
- Conseguir
- Fuera
- Era
- Estaría
- Buscaban
- Decidió
- Dirigir
- Había utilizado
- Citar
- Era
- Pedía
- Registraran
- Había llegado
- Vio
- Dirigían
- Encaminaban
- Debía
- Dejar
- Pudo
- Ver
- Pareció
- Seguía
- Pensó
- Correr
- Supuso
- Desharía
- Debía
- Estar
- Detuvo
- Sintiera
- Buscaba
- Confundir
- Presentó
- Arrancaba
- Había detenido
- Consiguió
- Intentó

- Alcanzar
- Pudo
- Quedó
- Mirando
- Alejaba
- Bajó
- Consiguió
- Dio
- Estaba
- Había conseguido
- Comprara
- Terminaba
- Ingerir
- Ingerir
- Ordenado
- Pagó
- Haber
- Despistado
- Incorporó
- Contrabandeaba
- Había crecido
- Apoderaban
- Agarrando
- Incorporando
- Cubriendo
- Vendía
- Chillaban
- Caminaban
- Estaba
- Constituido
- Flanqueados
- Colgaban
- Estaban
- Impedían
- Deambuló
- Buscaba
- Inquiría
- Adivinaba
- Llevaban
- Caminó
- Detuvo
- Observar
- Echaron
- Comió
- Acompañado
- Debió
- Acostumbrar
- Ofrecían
- Había entrado

- Supo
- Encontraba
- Buscado
- Presionó
- Comenzaban
- Fue
- Miró
- Ofrecía
- Había hecho
- Destelló
- Había encontrado
- Era
- Había referido
- Provenía
- Era
- Hermanaba
- Distinguió
- Reproducían
- Fue
- Permanecer
- Sintió
- Inmovilizaron
- Empujaba
- Propinó
- Hundió
- Dejó
- Estuvo
- Cerró
- Ocultando
- Esperábamos
- Gruñó
- Sabíamos
- Vendrían
- Siguiendo
- Bloqueaba
- Intentando
- Recuperar
- Tendido
- Son
- Alcanzó
- Apretaba
- Quieren
- Preguntó
- Interesara
- Estaba
- Debía
- Dominar
- Estaba
- Pareció

- Hemos protegido
- Descubrió
- Matamos
- Morirás
- Dio
- Obedecieron
- Ataron
- Sentaron
- Mataron
- Inquirió
- Encontró
- Traído
- Escapó
- Matamos
- Explicó
- Extraía
- Debiste
- Caer
- Pusimos
- Hacer
- Desaparecer
- Estarías
- Terminó
- Sonriendo
- Puso
- Cubrió
- Asfixiado
- Supo
- Iba
- Morir
- Había acercado
- Preparó
- Levantando
- Brilló
- Caía
- Dirigido
- Rompió
- Embistió
- Trataron
- Huir
- Fueron
- Apareció
- Seguimos
- Oyó
- Quiso
- Saber
- Tranquilizaba
- Fueron
- Aceptó

- Cercaba
- Desatar
- Estoy
- Soltar
- Salió
- Empezaban
- Cargar
- Está
- Rezongó
- Entregaré
- Quedará
- Dijo
- Mirar
- Había sido
- Alejó
- Permaneció
- Ha terminado
- Sintió
- Esperaba
- Estaba
- Impedia
- Sentir
- Abandonó
- Introdujo
- Recordando
- Había dedicado
- Ordenar
- Empezó
- Hurgar
- Guiaba
- Continuar
- Movió
- Mostraron
- Murmuró
- Empezó
- He pasado
- Rodeado
- Pudo
- Continuar
- Había jalado
- Estalló
- Incendiando
- Encontraba
- Extendía
- Levantaba
- Distinguir
- Parecía
- Reconoció
- Rodea

- Había
- Volvió
- Miraba
- Apoyaba
- Haré
- Quiera
- Mate
- Gritó
- Había utilizado
- Empujó
- Caminara
- Había empezado
- Marchar
- Pensó
- Fingió
- Extrajo
- Volvió
- Lanzó
- Evitó
- Golpeando
- Estrelló
- Cayó
- Observó
- Resbalaba
- Respiró
- Aliviado
- Tenía
- Atravesar
- Regresar
- Hizo
- Destellaba
- Había llegado
- Appreciar
- Recordó
- Esperaba
- Dio
- Arrancó
- Echado
- Puso
- Batiendo
- Dirigió
- Iluminada
- Dio
- Arrancó
- Echado
- Puso
- Batiendo
- Dirigió
- Iluminada

Los verbos en 'Haladriel, asesino del intertiempo'

● Pretérito imperfecto	● Presente	● Gerundio	● Imperativo	○ Pretérito anterior
● Pretérito perfecto simple	● Participio	● Pretérito perfecto compuesto	● Indicativo futuro	
● Infinitivo	● Pretérito pluscuamperfecto	● Indicativo condicional	● Infinitivo compuesto	
● preguntan	● fue	● confirmó	● calentada	● había conseguido
● prefiero	● han pensado	● había	● podía	● dirigí
● pasar	● debe	● convenció	● hacer	● inclinando
● gusta	● ser	● acompañó	● acompañada	● eché
● es	● deben	● tratara	● regaló	● permance
● lleva	● ser	● colar	● ha dado	○ hubo escudrido (quinto estado)
● es	● llegó	● abriría	● tienen	● fui
● trabajo	● dejó	● intentar	● mía	● traje
● ofrecieron	● iba	● pesó	● pesó	● había traído
● vigilara	● estaba	● tenga	● era	● reconozco
● reconozco	● cubierto	● debe	● era	● fabricaron
● estaba	● aseguraba	● intercambiaban	● pesa	● era
● había salido	● era	● recibidas	● había matado	● encontraba
● dijo	● hacía	● preparé	● emborrachar	● desperté
● necesitaba	● gusta	● di	● era	● convenía
● pensaba	● tomé	● sirvió	● había herido	● era
● optar	● traía	● aprovechando	● sonreía	● tenía
● tengo	● estaba	● adopto	● salí	● era
● cumplidas	● interesado	● dijera	● había	● tenía
● merezco	● pagaban	● es	● pintado	● podía
● soñaba	● compartí	● habían hecho	● encontraba	● arrancó
● había elegido	● justificaba	● dirigí	● contestar	● disponía
● disfrutaba	● somos	● recibí	● decidí	● encasillé
● ofrecieron	● puede	● recomfortado	● había	● tranquiliza
● dijo	● afectar	● dirigí	● emborrachar	● escuche
● se	● somos	● hice	● puse	● refiero
● dije	● perdí	● comí	● dediqué	● eran
● estaba	● crecía	● observé	● cumplir	● reconocí
● era	● había enterado	● sea	● sirva	● sucedían
● convenía	● obtenido	● sacralizado	● encontrar	● era
● poder	● estaban	● mezclada	● ha sido	● escucharon
● disfrutaba	● sabe	● soy	● creí	● olviden
● es	● fueron	● llegré	● sentí	● preparaba
● encuentre	● produjo	● alegre	● tenía	● cenar
● sobresalta	● eran	● verificar	● haber sido	● hacer
● acepté	● salía	● era	● haber comido (infinitivo compuesto)	● apreciar
● estaba	● consolidaban	● cubiertas	● mezclada	● esperaban
● había olvidado	● seguían	● había dejado	● es	● fui
● dolía	● ensayaban	● estar	● habían preparado	● di
● apresurar	● echaban	● eran	● salí	● quedé
● acostar	● comieron	● quedaban	● podía	● debían
● se	● estaba	● construí	● ver	● ser
● va	● iba	● permití	● estaba	● despertó
● hacer	● venía	● tímido	● haber sido	● fue
● había aceptado	● hablaba	● pensaban	● contaba	● empezé
● habían contratado	● fuera	● convertí	● trataba	● destruía
● estaba	● anduve	● guardaba	● supuse	● belaron
● condenado	● hice	● gustó	● estaba	● encendi
● vigilar	● era	● recorrí	● recordaba	● iluminó
● dirigía	● estaba	● observé	● rezaba	● había atrancado
● interpreten	● acostumbra	● clausuraban	● era	● intentaba
● gusta	● digamos	● detuve	● caía	● dormir
● ir	● reaccionar	● comer	● estaba	● sostenía
● parecía	● obtuve	● freía	● cubría	● llegaba
● fui	● leí	● tomé	● guardé	● había llegado
● conocemos	● buscaba	● marqué	● abordé	● había quitado
● pregunté	● previniera	● di	● conduje	● llegué
● reconozco	● fuera	● fue	● sucedía	● pude
● pensaba	● había sido	● actuó	● sucedía	● averiguar
● decir(le)	● pude	● sufrí	● trató(se)	● señalaba
● es	● leer	● pudiera	● hacía	● era
● debemos	● habían escapado	● rascó(se)	● había llegado	● situado
● cumentar	● victimar(lo)	● levantó	● habían matado	● tenía
● he visto	● conseguiría	● extrajo	● sentía	● llegar
● contestó	● encaminé	● extendió	● respirar	● había tomado
● miraba	● conocía	● decía	● embargaba	● vi
● desconcertó	● había estudiado	● realizaban	● había dicho	● rodean
● aceté	● llegar	● había muerto	● estaba	● era
● sonreír	● pedí	● hecha	● sentado	● tuve
● reía	● estaba	● había encontrado	● aclarámonos (imperativo)	● utilizar
● visto	● enteré	● presumía	● abren	● dejé
● uso	● dejé	● ver	● comunican	● desplomaba
● sostenía	● ordené	● ordené	● sabe	● doblaba
● había embromado	● contestaba	● extrajo	● usó(los)	● disparé
● quedé	● pidió	● debía	● utilizan	● quedé
● invitó	● hiciera	● cambiar(se)(le)	● llamamos	● estalló
● es	● era	● era	● son	● disparé
● ponga	● llego	● pudo	● convienc	● alcancé
● es	● reinaba	● ser	● alteró	● cubierto
● siéntese (imperativo)	● puso	● utilizada	● molestaria	● saqué
● conseguí	● escuchó	● condujo	● somos	● rastillé
● recordar	● era	● encontré	● es	● acercar(me)
● lograr(lo)	● viene	● manchada	● supervisar	● había abierto
● obedece	● preguntó	● había	● utilizar	● supuse
● advertió	● invitó	● era	● existimos	● debieron
● dije	● verá	● vestido	● combatí	● fue
● saber	● está	● cubría	● suponemos	● perdió
● disparé	● avisar(le)	● equivocaba	● han circulado	● disparó
● di	● puedo	● había sido	● provocando	● dio
● sonrío	● servir	● trataba	● hacen	● acerbaban
● ofrecía	● esperaba	● era	● nutren	● respaldancia
● presentó	● llega	● gustaba	● sobemos	● situado
● llamo	● he enterado	● había servido	● parece	● venían
● dije	● apareció	● asignado	● divierten	● entrenados
● acompañando	● es	● correspondía	● agarran	● aplasté
● era	● parecía	● despedí	● compete	● agarraba
● había estudiado	● recordé	● dar(le)	● consiguen	● había alertado
● preparaba	● eran	● dirigí	● han marchado	● miré
● contó	● añadi	● mencionado	● han actuado	● acerar(se)
● menti	● estamos	● preguntaba	● alterar	● eran
● bebíamos	● comprendí	● hacía	● debemos	● vestidos
● separamos	● es	● había asesinado	● trabajar	● armados
● almorzamos	● puedo	● abierta	● regularizar(la)	● blandían
● faltaba	● decir	● hubiese	● ha sido	● brillaban
● oliendo(la)	● ve	● advertido	● hemos podido	● desparece
● dirigi	● es	● regresé	● sucede	● deseando
● estaba	● pronunciar	● cambié	● abra	● sentir
● compré	● mirando(lo)	● oculté	● abríera	● emanaba
				● pensé
				● he perdido
				● servir
				● vi
				● mirar
				● cruzaron
				● era
				● causar
				● mover
				● ser
				● es
				● tenía
				● deben
				● tener
				● deben
				● tener
				● reentero
				● haber
				● pensado
				● escapaban
				● veían
				● miré
				● hablaba
				● dije
				● haber
				● iba
				● escuche
				● necesitaba
				● reconocí
				● advinir
				● llevaba
				● disfrutaban
				● sintiendo
				● era
				● podía
				● puedo
				● haber
				● elegido
				● hizo
				● prefirió
				● pasar
				● dejando
				● involucra
				● obligando(me)
				● soñar
				● llegaba
				● tomé
				● cambié
				● inclinando
				● puso
				● leer
				● ocultó
				● había convertido
				● empezaron
				● tonar
				● pareció
				● soportar(lo)
				● levantando(me)
				● poner(me)
				● evitar
				● enfrenté
				● pude
				● disparar
				● hiciera
				● resbaló
				● cayera
				● tenía
				● lanzaron
				● arrancaron(me)
				● despanzuré
				● agachaba
				● evitar
				● dejé
				● desplomaba
				● doblaba
				● disparé
				● quedé
				● estalló
				● disparé
				● alcancé
				● cubierto
				● eran
				● empezaron
				● iban
				● mezclaban
				● dirigidos
				● cambié
				● tocaba
				● repetían
				● acomodaban
				● iban
				● tuve
				● abandonar
				● dirigía
				● copada
				● podía
				● llegar
				● caminando
				● guardé
				● empujaba
				● empecé
				● sortear
				● vestidos
				● armados
				● cubierta
				● venga
				● aseca
				● hay (indicativo presente)
				● era
				● conseguía
				● mantener
				● golpeaban

<ul style="list-style-type: none"> ● llevar(me) ● habia ● metido ● escondi ● necesitaba ● proteger(me) ● guardar ● tomó ● era ● debia ● pesár ● levantó ● llevaba ● bailando ● atropellaba ● cautaba ● he encontrado ● parece ● parece ● depositó ● rogando(me) ● enoje ● divertit(se) ● ratificár(lo) ● colocó ● obligó ● beber ● parecido ● afirmó ● agarraba ● corrió ● insultaba ● encontré ● apoyado ● habia perdido ● nubió ● cubri ● preparaba ● entrar ● apareció ● eran ● dirigía ● estaban ● parecían ● desplazaban ● concordaba ● cubría ● aproveché ● hacían ● pude ● avanzar ● pareció ● llegar ● desintegró 	<ul style="list-style-type: none"> ● bailaban ● vi ● bailando ● acercaron ● rodeando(me) ● estaba ● mareado ● presentí ● movían ● empujando(me) ● podían ● ser ● desearan ● quedé ● averiguar(lo) ● embesti ● ponía ● tenía ● aproveché ● perder(me) ● vi ● persiguiendo(me) ● brillaban ● aparecían ● desaparecían ● haber ● encontrado ● embesti ● habria empezado ● crecer ● puso ● arriesgando(me) ● fuera ● bebí ● habia probado ● eché ● habían aproximado ● saliendo ● gritando ● cubrió ● aproveché ● alciar(me) ● levantaban ● bailar ● tenía ● gruñía ● entré ● esperaban ● brindar(le) ● pintada ● estaban ● sentadas ● parecían ● reían 	<ul style="list-style-type: none"> ● batiendo ● atragantaba ● cubiertas ● parecía ● entró ● cubiertos ● cantaron ● comió ● pasó ● sentada ● contesfaron ● ser ● estié ● son ● habían ● linipian ● siguió ● opté ● salir ● luchar ● llegar ● necesitaba ● curar(me) ● operativizar*^(no está en la RAE) ● habían escapado ● sentía ● podía ● ser ● habían parecido ● salir ● descubri ● encontraba ● tranquiloiz ● sustituir ● perdida ● habia sido ● sentía ● mureado ● caminar ● habia ● pareció ● cantaban ● comprender ● decían ● dirigi ● vi ● podía ● reconocer ● alejaba ● pude ● ver ● necesitaba ● haciendo ● apoyé ● parecío 	<ul style="list-style-type: none"> ● ondular ● propulsar(me) ● apagó ● empuccé ● bregar ● gesticulaban ● hacían ● extendían ● tratado ● reventar(me) ● era ● sentía ● agarraba ● empuccaba ● aplastaba ● ponía ● habia perdido ● reconocía ● caminaba ● guiaba ● desaparecía ● aparecer ● utilizaba ● abrir(me) ● resistían ● transpiraba ● sentía ● pegaba ● tenía ● restregar(me) ● evitar ● metieran ● cegaran ● aplastó ● perdi ● hería ● estaba ● lanzó ● vi ● caer ● convenci ● traieran ● levantando(se) ● dio ● traje ● dijo ● señalando ● reposaba ● hablaba ● descubri ● estaba ● imaginár(me)(la) ● lavando(se) ● gustan ● eres 	<ul style="list-style-type: none"> ● parecido ● habia herido ● hacia ● temblar ● miraba ● asustaba ● sentía ● intentaba ● defender(se) ● colgaba ● era ● ver(lo) ● inmovilicé ● decidir(me) ● disparar ● cubrió ● desperté ● recordando ● era ● estaba ● mirando(me) ● reconoci ● estaba ● acostado ● tenía ● vendados ● cubría ● tenía ● preguntó ● sientes ● incorporando(se) ● intentó ● hacer(me) ● beber ● hubiera violado ● respondi ● pasar ● habier(me) ● vi ● caer ● dormía ● traieran ● levantando(se) ● dio ● traje ● dije ● señalando ● dolía ● tomé ● cubriendo(me) ● sali ● detuve ● mirar ● perdía ● embellecen 	<ul style="list-style-type: none"> ● parecido ● habia herido ● hacia ● temblar ● miraba ● asustaba ● sentía ● intentaba ● defender(se) ● colgaba ● era ● ver(lo) ● inmovilicé ● decidir(me) ● disparar ● cubrió ● desperté ● recordando ● era ● estaba ● mirando(me) ● reconoci ● estaba ● acostado ● tenía ● vendados ● cubría ● tenía ● preguntó ● sientes ● caer ● agitando ● empuzó ● formó ● rodaban ● desperté ● haber(me) ● vi ● caer ● convenci ● traieran ● estaba ● levantando(se) ● dio ● traje ● dije ● señalando ● reposaba ● hablaba ● descubri ● estaba ● imaginár(me)(la) ● lavando(se) ● gustan ● eres
---	---	--	---	---	--

<ul style="list-style-type: none"> ● celebrar ● pude ● ver ● coloreados ● levantaba ● estaba ● desarrollaba ● vestidos ● cubierto ● rezaban ● acercaban ● estaba ● tenía ● arrastraban ● cubierta ● parecía ● resistir(se) ● desplazaba ● acercaban ● arrancaban ● herían ● cortaban ● detuve ● fue ● pareció ● recupera ● rasgar ● apretar ● retorcer ● balbuceaba ● abandonar ● interesaba ● averiguar ● estaba ● sucedió ● recuperaron ● volvieron ● ser ● observaron ● participaban ● creer(la) ● sabiendo(la) ● cayeron ● necesitaba ● ver ● debia ● hacer ● fuera ● acabar ● debia ● matar ● detendría ● sufría ● quitaría ● estaba 	<ul style="list-style-type: none"> ● afectaría ● impediría ● continuar ● propuse ● refugiado ● cubierto ● sufría ● quitaría ● estaba ● dando ● afectaría ● impediría ● continuar ● propuse ● refugiado ● debían ● estar ● eran ● tenía ● encontrar(se) ● generaba ● necesitaba ● hay ● parecía ● supe ● era ● elegido ● era ● estaba ● desaprecian ● envuellos ● estaba ● generando ● debía ● encontrar ● huve ● evitar ● portaban ● comían ● bebían ● cantaban ● son ● parecían ● crispán ● acompañando ● escapé ● dejaban ● caer ● gritaban ● marchad ● seguid ● cruzando ● huve ● hacían ● inventar ● murmuraban 	<ul style="list-style-type: none"> ● rechaza ● lacera ● vengá ● ver(ros) ● merecerá ● habia dejado ● pude ● llegar ● tenía ● habia mantenido ● estaba ● escuchaba ● habia convertido ● traté ● intentó ● clavar(me) ● estaba ● rodeado ● corría ● disparé ● vaciar ● acallara ● arranqué ● saltó ● atropellé ● interné ● rodean ● busca ● ondulaban ● abandoné ● sirviendo(me) ● adentré ● rodeaba ● quería ● llegar ● esperaban ● dejé ● remontando ● conseguí ● llegar ● brillaba ● seguía ● azotaba ● volaba ● cubierto ● habia apoderado ● saqué ● puse ● rastrillé ● quedaban ● necesitaba ● reventar ● debia ● habia ● habia construido ● tendría 	<ul style="list-style-type: none"> ● acabar ● acenqué ● erizó ● ingresar ● rodeaba ● caminaba ● pude ● escuchar ● dichas ● susurradas ● acercaba ● brillaba ● fue ● aumentando ● volver(se) ● vi ● fue ● bloqueó ● estaba ● levanté ● podía ● fallar ● quité ● tensionaba ● senti ● disparar ● provoca ● puede ● captir ● utilicé ● diera ● habia golpeado ● tenía ● percibi ● gruñi ● incorporando(me) ● apuntaba ● gimí ● escuchas(me) ● hice ● fue ● pudo ● tratar(se) ● envolvía ● seguía ● podía ● esperar ● levanté ● introduje ● permiti ● incorporara ● eres ● dije ● tenía ● busqué 	<ul style="list-style-type: none"> ● gustó ● estar ● mataré ● miente(me) ● quieras ● pierdes ● gustas ● estar ● reconozco ● soy ● estuvieste ● persiguiendo(me) ● deshice ● imaginé ● estas ● debían ● matar(te) ● queríamos ● creyeras ● era ● pensaron ● daría ● pasaba ● han enloquecido ● morias ● sospecharía ● mandaría ● debía ● morir ● contestó ● hizo ● habia dado ● colocar(me) ● quería ● confundir(te) ● dafiaras ● organiza ● has dudado ● interrumpió ● sospeché ● eras ● respondi ● escapes ● has dudado ● cuentan ● pagan ● crees ● quiere ● proteger ● ver ● cuenta(me) ● somos ● comprendemos ● es ● son ● eres 	<ul style="list-style-type: none"> ● fue ● mató ● tuve ● eres ● eres ● escucha ● mantener ● ha sido ● quiere ● quiere ● fuera ● conseguiría ● fueron ● aprendimos ● viajar ● dimos ● habia descubierto ● hacer ● querían ● garantizara ● decidieron ● salvar ● somos ● han reclutado ● vienes ● era ● confesé ● hablar ● eres ● sonrió ● tenía ● acaba ● puede ● vencer ● proviene ● has encontrado ● es ● decidí ● disfrazar(se) ● hablar ● evitar ● mataras ● reclutar(lo) ● montamos ● era ● sacrificó ● convencer(te) ● era ● fuiste ● emergiendo ● consiguí ● levantar(se) ● dirigí ● caminaba ● reconocí 	<ul style="list-style-type: none"> ● has terminado ● rogó ● tengo ● es ● digo ● matas ● va ● ganar ● convertir ● sentir ● vivir ● calla(te) ● ordené ● habia tomado ● acercaba ● decidí ● ver ● levanté ● contenté ● ver ● perdía ● balbució ● deshacia ● encaminar(se) ● veía ● dio ● colocó ● disparé ● destrozó ● mató ● tuvo ● sufrir ● pagam ● cambiar ● decia ● dejar ● conservaría ● conocía ● mantendría ● continuaba ● debía ● crean ● extraño ● habia terminado ● levanté ● proteger(me) ● habia empezado ● caer ● guardaba ● dirigi ● atravesando ● quería ● alcanzar ● creó ● haber ● dicho
--	---	---	---	--	---	---