

## LO INSÓLITO EN DOS PROGRAMAS NARRATIVOS DE LA NOVELA *EL SITIO* DE IGNACIO SOLARES

ESTELA CASTILLO HERNÁNDEZ, AISHA CRUZ CABA,  
TATIANA SUÁREZ TURRIZA, RICARDO PACCE  
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

La novela *El Sitio* de Ignacio Solares se inscribe en el contexto literario de obras como *El Decamerón* de Bocaccio, *El año de la peste* de Defoe, *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer, *La peste* de Camus, "Autopista del Sur" de Cortázar y "La máscara de muerte roja" de Poe. En el ámbito cinematográfico se pueden referir *El ángel exterminador* de Buñuel y *Los otros* de Amenábar. Dichas obras tematizan el *encierro* y, en este sentido, pueden considerarse hipertextos de la novela que nos ocupa.

En *El Sitio*, el *encierro* se presenta como un evento insólito que lleva a los personajes a diversos procesos de transformación, los cuales responden a la necesidad de afrontar esta nueva circunstancia. El *semema* insólito, según la definición de Renato Prada, "es un tipo de tematización discursiva [...] que se aparta de las expectativas que el discurso literario realista ha logrado codificar. [...] un extrañamiento explícito, como un elemento constructivo no sólo de la tematización sino de sus elementos [...]" (Prada, 2003: 68).

En la novela, lo insólito se instaura sobre el fondo de una codificación realista: es una situación cotidiana en un edificio de veinte departamentos donde habitan una serie de personajes que

responden a este código, aunque algunos en sus actitudes manifiesten indicios que escapan a esta configuración. El ejemplo más evidente es el caso del sacerdote, el protagonista principal, quien, al ser alcohólico, transgrede la convención que se ha asumido socialmente de un cura.

Como hemos mencionado, el primer evento que instaura lo insólito es el encierro inexplicable; después vendrán otros acontecimientos que afianzarán su presencia en el relato. Episodios como la huída de Cristina y su hermanito; la visita del esposo muerto a la mujer del departamento 19; la visión que tienen el portero y una de las sirvientas en las escaleras del condominio, son ejemplos de sucesos que entran en esta categoría.

El antecedente directo de estas tematizaciones es el cuento “El Sitio” de Solares; con respecto a este texto, la novela homónima presenta una pluralidad de programas narrativos que enriquecen la historia pues le otorgan una “mayor densidad semántica”, algunos de los cuales nos proponemos analizar según el modelo teórico de Bremond. Los programas que abordaremos son el de Cristina y su hermano, y el del portero.

### **Cristina: programa narrativo y breve comparación con *El árbol del deseo***

En la novela hay un episodio cuyos hipertextos son un cuento y una noveleta del mismo autor, titulados “El grito y sus ecos” y *El árbol del deseo*, respectivamente. En éste se relata la historia de Cristina, una niña que, cansada de las continuas discusiones nocturnas de los padres, decide huir de su casa junto con su hermano Joaquín.

Con respecto a estas obras, en *El Sitio* se advierten algunas variaciones gracias a las cuales la historia de los niños adquiere un carácter simbólico distinto. A fin de marcar las diferencias que se producen a nivel de programa narrativo, estableceremos algunas comparaciones entre la noveleta y el episodio que nos ocupa.

En *El árbol del deseo*, Cristina y su hermano huyen de su casa para vivir una odisea en la Ciudad de México, la cual termina en la estación de tren donde su padre los alcanza y los obliga a regresar al hogar. En *El Sitio*, la relación con el co-texto es diferente:

los elementos narrativos con los que (el episodio de Cristina) se relaciona cambian desde la espacialización: la familia vive en un condominio; la temporalización: la historia tiene una extensión menor dentro del marco del desarrollo del enclaustramiento involuntario y violento; y la actorialización: la relación de Cristina con los padres es diferente. (Prada, 2003: 151-152)

En *El Sitio*, el episodio toma forma gracias a la referencia a la noveleta: los niños aluden varias veces a la frustrada fuga anterior. La diferencia esencial entre los dos textos radica en el desenlace de la novela, en la cual los niños obtienen su liberación hacia un destino incierto.

El programa narrativo de Cristina inicia cuando despierta en medio de la noche a causa de los gritos de sus padres que le producen la misma sensación de pesadilla de cuando era más pequeña. Así se abre la primera secuencia narrativa, en donde la protagonista tiene que alcanzar un mejoramiento que consiste en diferenciar la pesadilla de la realidad: “Le pareció que los gritos y el golpe seco de los pasos llegaban aún del fondo del sueño, que otra vez la tela de araña de la pesadilla extendía uno de sus hilos a la realidad” (Solares, 1998: 199-200). Esta situación marca una diferencia con *El árbol del deseo*, donde no hay referencias al encierro y, al parecer, los padres no discuten todas las noches.

La llegada de la madre a la habitación de Cristina no logra calmarla; por el contrario, intensifica el ambiente de pesadilla o incluso, fantasmal: “Mamá había dejado una larga sombra encorvada con las manos en alto que no acababa de irse, como desprendida de ella, la verdadera imagen de mamá” (: 201).

### Convencida de la mentira de su madre, la niña decide levantarse:

Se puso de pie, con miedo, como si rompiera una grave prescripción, y fue a abrir la puerta girando lentamente la manija para que no la oyeran, y por un resquicio miró en el comedor la escena que ya conocía, *que alguna vez soñó o imaginó y que a últimas fechas tomaba cuerpo todas las noches* (: 202; las cursivas son nuestras).

La frase resaltada marca una diferencia con *El árbol del deseo*, donde sólo se dice: “miré en el comedor la escena que ya conocía, que había soñado y ahora tomaba cuerpo” (Solares, 1997: 93). Mientras que en la noveleta Cristina se encuentra frente a una escena que pertenece a la realidad, en *El Sitio* observa algo que se repite cada noche y que recuerda haber soñado o imaginado. Es de advertir el cambio de tiempo verbal –del imperfecto al pretérito– que nos sitúa nuevamente en relación con un tiempo pasado, en el cual se desarrolla la historia narrada en *El árbol del deseo*.

Cristina comprueba que sus padres discuten nuevamente y regresa a su cama; en este momento decide emprender una vez más la huída: sabe que no debe hacer ruido para que sus padres no se enteren y traten de impedírsela; se mira en el espejo del tocador que su abuela le heredó y se ve diferente: “se vio en el espejo del tocador por primera vez sabiéndolo suyo, sintió que ya no era la misma, que el tiempo daba una maroma y la colocaba en otra parte, más adelante o más atrás de donde siempre había estado” (1998: 204).

En este momento, Cristina se transforma en otra persona, acaso más madura: sabe lo que quiere y cómo conseguirlo. Decide entonces despertar a su hermano Joaquín para que la acompañe. Experimenta otra vez el miedo, tal como sucede en *El árbol del deseo* “igualito que la vez anterior. Las fuerzas se le iban del cuerpo. Quizá lo mejor fuera esperar... Dormir otro rato a ver qué pasaba cuando volviera a despertar” (: 204-205).

Ya en el cuarto de Joaquín, mientras Cristina lo viste, él manifiesta su deseo de ir en tren, como les hubiera gustado hacer la ocasión pasada –en *El árbol del deseo*. Nos parece interesante que Joaquín afirme que no se puede salir a la calle; su hermana le contesta con decisión que sí se puede, como si presintiera el éxito de su aventura. Frente a su hermano, Cristina asume el papel de madre, como también sucede en la noveleta de manera clara.

–Ándale nene, tenemos que irnos.

[...]

–¡Qué vamos a hacer?

–Vamos a salir un rato a la calle.

–Pero dice mamá que no se puede salir a la calle.

–Podemos tratar.

[...]

–¿Nos vamos a ir solos otra vez?

–Sí.

–Yo quiero irme en tren –chasqueó la lengua–. Ya nos íbamos a subir al tren cuando papá nos alcanzó.

–Ahora sí vamos a tomarlo, verás. (Solares, 1998: 205-206)

Ya listos para salir se encuentran con su mamá, quien trata de impedirles la fuga. Esto abre otra secuencia que presenta un adversario (la madre) y el enfrentamiento que los niños tendrán con ella. El deseo a cumplir es la superación del obstáculo o eliminación del adversario, objetivo que la niña trata de alcanzar por medio de una negociación:

–Ya nos vamos, mamá –muy derechos bajo el dintel de la puerta, bien peinados, tomados de la mano.

–¿Qué? –cerrándose la bata a la altura del pecho, con los ojos hinchados y el pelo hecho un revoltijo [...] su madre cayó encima de ellos con unas manos como tentáculos. (: 206-207)

Podemos suponer que la reacción de Cristina hubiera sido inútil y sin éxito si no hubiera aparecido de repente, como si surgiera del piso, el padre, cuya orden de dejarlos ir anula la oposición de la madre y los deja libres para salir del departamento. Así, según la categoría de Bremond, podemos identificar al padre como un aliado:

Estaba más alto que nunca, do pie ante ellos, con los botones de la pijama mal abrochados, atrayendo a mamá hacia él y con una boca en forma de holán

–¿De veras se quieren ir? ¿Están decididos?

–Sí –contestó Cristina sin abrir los labios.

[...]

–Está bien. Los dejamos ir. (: 207)

Los niños salen del departamento. Joaquín saluda con una sonrisa y con la mano; Cristina sin mirar atrás, como Orfeo, el héroe mitológico que huye del reino de los muertos para restituir la vida a su amada Eurídice.

Según su lógica, los adultos esperan el regreso de los niños al departamento, pero no sucede así; de manera insólita los niños logran salir del edificio:

Pero después de un rato los niños no regresaban, como el hombre había supuesto, y la mujer corrió a la ventana abierta. Pegó un grito. También el hombre los vio: los niños tomados de la mano en la banqueta contraria, más pequeños de lo que eran, pasando muy despacio frente a la hilera de soldados inmóviles (: 208).

Se cumple el presagio de Cristina (: 205). Esto confiere al episodio un valor simbólico muy interesante, porque en una situación de encierro de la que nadie puede huir un par de niños lo consiguen con

extrema sencillez, como si la inocencia fuera un don que les permitiera la liberación, al contrario de lo que sucede con los adultos.

Además, este episodio puede leerse como una puesta en abismo de lo que sucederá con el sacerdote al final de *El Sitio*: una vez liberado de su cruz, el alcoholismo, disfruta de su nueva condición pasando las mañanas en el parque mirando a los niños jugar.

A insistencia de mi tía he adquirido la costumbre de ir al parque por las mañanas, un rato [...] Pensé: mi mayor culpa es haber renunciado a las mañanas que me estaban reservadas en este parque, ésas en las que sólo yo podía haber dado sentido a la conjunción de un sol naciente y un arroyo que arrastraba un barquito de papel hacia una fuente de tres chorros. [...] Me he vuelto el héroe de los muchos que aquí concurren (: 342-343).

### **El portero: el símbolo de la culpa**

Como señala Bremond en *La lógica de los posibles narrativos*: “El narrador puede limitarse a dar la indicación de un proceso de mejoramiento sin explicar sus fases” (Barthes, 2002: 104). En *El Sitio*, un ejemplo sería el programa del portero, figura secundaria que no por ello tiene una importancia menor, cuya función es diferente respecto a la de otros: es el símbolo de la culpa.

En este caso se desarrolla un proceso de mejoramiento a partir, no sólo del sitio, sino también de cuestionamientos profundos en un sentido espiritual e incluso metafísico.

Recordemos que al inicio de su programa narrativo, el portero es señalado culpable por varios vecinos de haber cambiado la chapa, o haber permitido que alguien lo hiciera para que quedaran encerrados.

—¿Y la llave? —preguntó otro; no recordé de qué departamento, aunque por las noches a veces llegábamos juntos y cruzábamos sonrisas—. ¿A qué hora cambiaron la chapa de la puerta? Acabo

de probar mi llave y ni siquiera entra en la cerradura.

Miramos inquisitivamente al portero: juró y perjuró no saber nada ni haber oído ruidos durante la noche.

[...]

–Hay tantas formas de engatusar a alguien –refutó el vecino del diez, que continuaba mirando feo al portero.

[...]

Ya regresábamos a nuestros departamentos, pero los vecinos del tres y del diez aún continuaron acusando acremente al portero del trabajo que costaba despertarlo después de las once de la noche. (: 33-34)

Además de señalarlo culpable de lo que podemos llamar traición, es expuesta su pereza. Ambos, según la doctrina cristiana, son pecados capitales. En consecuencia, tenemos un personaje que debe lavar dos culpas importantes. En relación al pecado de la pereza, veremos que comenzará a ser más diligente y servicial con el resto del edificio. Así pues, el sitio se convertirá, para el portero, en un purgatorio donde habrá de lavar su pecado:

El portero, quien padecía la pésima costumbre de gruñir y protestar cada vez que se le pedía algo, fuera lo que fuera, a partir del encierro se volvió de lo más amable y se ofrecía solícito para cualquier servicio que pudiera necesitarse, como mover algún mueble o limpiar un piso, ahora que no funcionaban las aspiradoras.

No soportaba estar desocupado durante el encierro. Variable y contradictorio, pero incapaz de soledad; sin más destino posible que ser un elemento al servicio de otro, de los otros. (149-150)

Igualmente, la doctrina cristiana considera al matrimonio como el mayor de los sacramentos, y en él los esposos tienen el deber de compartir la miel y la hiel de la vida. En ese sentido, se puede comprender que el portero y su esposa compartan, en el marco del sacramento matrimonial, los malos hábitos (los pecados) que posee:



Su esposa, que era peor de desganada en tiempos normales –tenía una capacidad ilimitada para dormir a cualquier hora y en cualquier postura–, también reaccionó muy favorablemente con el encierro y era la primera en levantarse para barrer el hall por si había junta de vecinos. Lo dejaba hecho un espejo.

El portero la veía y no lo creía

[...]

¿A qué se debía el cambio? (: 150).

Sin embargo, el comienzo de esta historia se suspende para reanudarse a la mitad de la intriga (sin aparente relación con el inicio), y con algunas alusiones después de la formal acusación que se hiciera el primer día del sitio al portero; éste cargará con la culpa que redimirá de la forma menos imaginada. Tal circunstancia resulta precisamente un proceso de mejoramiento.

Observamos que los procesos de mejoramiento o degradación que se advierten en la obra contienen en sí mismos un sentido moralmente positivo o negativo, pues es evidente que el autor implícito se mueve en el terreno religioso –el protagonista de la novela es un sacerdote católico– y tanto la culpa como la solidaridad, la noción de bien y la de mal o la liberación por todos anhelada, etc., son abordados desde la perspectiva católica, lo cual no demerita la multiplicidad de sentido que proyecta la obra, al contrario, nos parece que contribuye a que ésta se enriquezca.

Las disquisiciones filosóficas y religiosas de alguna manera siempre han estado hermanadas, y no debemos olvidar también que las preocupaciones metafísicas y el conocimiento esotérico tenían una profunda relación en los albores de la cultura occidental. Asimismo, en las sociedades de la Edad Media el conocimiento metafísico era tenido en alta estima y, aunque eran eminentemente cristianas, se relacionaba el saber mágico con el saber racional que había hasta entonces. El pensamiento renacentista, en sus inicios,

mantendrá tal cosmovisión. En este orden de ideas, el espacio de lo fantástico que se abre en este programa narrativo, combinado con el ideario religioso-metafísico, lleva a un interesante nivel simbólico que se expresará con toda intensidad en el clímax y fin de la historia del portero.

Al lado de dichas consideraciones, podemos afirmar que las acciones o resoluciones llevadas a cabo por los personajes de esta novela contienen, en esencia, un sentido ético y/o moral. Desde esta perspectiva, la culpa que agobia al portero, las transformaciones que presentará a partir de ello con sus respectivos “aliados” –en este caso específico son las dos sirvientas que trabajaban en varios departamentos del edificio– y su posterior redención, confirman un proceso de mejoramiento. Además, lo conducen a convertirse en un personaje especial, con la posibilidad de ver aquello que los otros no pueden percibir. Así lo demuestra la escena en la cual el portero, acompañado de una de las sirvientas, tiene una revelación.

Ella le ha avisado del suceso insólito que viene ocurriendo desde hace algunas noches en el *hall* del edificio. Acuerdan entonces ir juntos a las escaleras a presenciar esta especie de milagro. El ánimo del portero oscila entre el escepticismo y el miedo, el temor de lo que está más allá del entendimiento humano. Como la culpa lo agobia, tiene que *comprobar* –como Santo Tomás cuando no creó que Jesús ha resucitado y tiene que *ver* las heridas de sus manos– que alguien más ha conjurado su encierro y tiene el poder de abrir la puerta.

–He estado tan intrigado por lo de la cerradura que a veces me salgo a mirarla con atención. Me paso horas mirándola. ¿Cómo pudieron cambiarla sin que me diera cuenta? La toco, le meto el dedo puesto que no le cabe ninguna llave de las que tenemos; palpo toda la puerta, tramo por tramo, siento que me quema las manos después de un rato, como si fuera de hielo, y me pregunto qué hay detrás. Porque algo tiene que haber detrás de esa puerta, ¿no?  
[...]

El chirriar de la llave lo sacudió como un latido.  
No había duda, la llave daba una vuelta rasposa en la cerradura.  
Y luego otra más, como si trataran de quitar o de poner una doble llave.

Sintió el corazón en la garganta, los golpes en el pecho. Más que abrir con una llave, parecía que estuvieran tocando la puerta con los nudillos, una y otra vez, al ritmo de sus latidos. (: 158)

Es tal la singularidad de este episodio que cobra autonomía propia y no se vuelve a mencionar en lo que resta de la novela. Podríamos decir que el programa narrativo del portero termina ahí. Su redención ha sido consumada y le ha sido entregada la posibilidad de *ver*. De cierta manera, se ha convertido en una especie de *iluminado* al que le ha sido posible vislumbrar ¿un ángel? ¿un demonio? ¿su otro yo?

¿Qué vio? El perfil y el cuello a media sombra con un halo amarillo que se esfumó casi al mismo tiempo que se asomaba.

¿Será de veras que nuestras caras tienen un secreto, aunque no sea siempre el que nosotros tratamos de esconder, Monseñor? (: 159)

El cura hace suya la interrogante y la plantea al Monseñor, como si la dirigiera a Dios mismo. ¿Se habrá confesado con él el portero? ¿Habrá compartido el insólito secreto? La interrogante del cura, que es al mismo tiempo reflexión, da fin a este programa simbólico más que narrativo; y su sentencia cierra en círculo perfecto un espacio espiritual.

## Referencias

Barthes, Roland, *et al.*

2002 *Análisis estructural del relato*. 6ª. ed. México, Ediciones Coyoacán.

Prada Oropeza, Renato

2003 *La constelación narrativa de Ignacio Solares*. México, Ediciones Eón.

Solares, Ignacio

1997 "El árbol del deseo". *Los mártires y otras historias*. México: FCE.

1998 *El Sitio*. México, Alfaguara.

