

SEVERINO SALAZAR Y EL HABLA COLOQUIAL EN SUS RELATOS

Ezequiel Maldonado*
y Concepción Álvarez Casas**

RESUMEN

En este ensayo destacamos la importancia fundamental del poblado Tepetongo en los cuentos de Severino Salazar, también varias de sus influencias literarias de la Europa continental así como la originalidad de una obra basada principalmente en el campo y no en la metrópoli. En el caso mexicano consideramos a Rulfo como una influencia capital de esta particularidad literaria, por esta razón se retoman estudios de Ángel Rama y Carlos Pacheco, que analizan el fenómeno de la transculturación narrativa latinoamericana y, dentro de ella, al escritor jalisciense. Esto nos permite seguir la pista rulfiana para entretrejerla con la obra de Salazar y, en algunos casos, tomar distancia entre ambos escritores *regionales* y valorar los aspectos orales en los cuentos del segundo, aspectos que representan una clave en la cuentística de Severino Salazar, sobre todo el fluir de la oralidad popular, tradicional. Ello requiere un análisis profundo que devese no sólo la configuración de sus tramas y la construcción de sus personajes, sino las variadas atmósferas físicas y espirituales.

ABTRAC

In this essay we seek to highlight the fundamental importance of the town Tepetongo in the tales of Severino Salazar, besides pointing out the diverse influences of the continental European literature and the originality of a work based mainly in the countryside and not in the city. In the Mexican case we consider Rulfo as a major influence, and therefore, we resume the studies of Ángel Rama and Carlos Pacheco who analyze the phenomenon of Latin American narrative transculturation and within it some aspects of the writer who come from Jalisco. This allow us to trace the track of Rulfo's influence and relate it with Salazar's work, and from

* Profesor-investigador, miembro del Área de Literatura, Dpto. Humanidades, de la UAM Azcapotzalco.

** Doctora en Ciencias Sociales, Área Mujer y Relaciones de Género, por la UAM Xochimilco.

time to time, take away from these regional writers and evaluate the oral aspects in the tales of Salazar. The traditional and popular way of speaking is essential in the development of most of his tales, and therefore it requires a thorough analysis that show us not the essence of the plots and the characters but the various material and spiritual atmospheres.

PALABRAS CLAVE

Tepetongo, transcultural, oralidad, popular, Juan Rulfo, región.

KEY WORDS

Tepetongo, transcultural, orality, popular, Rulfo, región.

TEPETONGO Y ESCANDINAVIA

En la mayoría de los análisis realizados sobre la narrativa de Severino Salazar se insiste en el cordón umbilical que mantiene con su natal Tepetongo y cómo dicho terruño es clave en su producción literaria. El pórtico de Tepetongo, cual espacio mítico literario, encontrará un símil en una lejana y periférica tierra europea, Dinamarca, con uno de sus *modelos* literarios favoritos, Isak Dinesen. Alberto Paredes, editor y analista permanente de la obra de Severino, rememora al joven extasiado ante los páramos, la desolación y la aridez de poblados de Jutlandia, región continental de Dinamarca: “Descubrí, al sentirme en esa región arenosa, tierra adentro del Mar del Norte [...] que eran páramos y llanos. Pueblos y villorrios de pescadores y campesinos protestantes”.¹ Paredes es fulminante en su apreciación, lo que sorprende a Severino de estos escenarios desolados, “digámoslo claro, es su falta de grandeza”.² El atractivo de esa ausencia de grandeza de aquellos “pueblos sin historia” será clave también en la obra de Juan Rulfo, pues éste se inclinará por la producción literaria tanto de la periferia sureña

¹ Alberto Paredes, “Los cuentos de Tepetongo”, en *Obras reunidas. Severino Salazar. Cuentos de Tepetongo*, pp. 14-15.

² *Idem.*

de Mississippi, representada por Faulkner, como de la zona nórdica europea: Noruega, Suecia, Dinamarca e Islandia, con K. Hamsun, Selma Lagerlöf y Halldór Laxness, entre otros, como sus *modelos* literarios.³

A primera vista es bastante extraña la adopción de ámbitos, parajes, estados de ánimo tan distantes de México, y más de las zonas *campiranas* de Jalisco o Zacatecas. En la creación literaria no hay nada escrito, pero tratándose de latitudes extremas, geografías marinas, generaciones y culturas tan distantes, resulta un poco difícil de entender. ¿Cuál fue el interés común, tanto en temas como en ambientes, que impactaron a escritores *regionales* como Rulfo y Salazar? “[...] nada puede parecer más diferente que Noruega y México –dice Zarina Martínez–. Por un lado, su posición geográfica y por lo tanto sus climas y naturalezas, los rasgos raciales de sus pueblos, su religión, lengua y cultura; por otro [...] sus actitudes hacia la vida y la muerte [...]”⁴ Zarina Martínez se refiere a Rulfo, aunque sin duda la Jutlandia de Salazar posee características similares a la Noruega del autor de *Pedro Páramo*. En ambos escritores, factores literarios y extraliterarios como los antecedentes de los modelos y de los propios mexicanos, sus fuentes, sus *horizontes culturales*, sus parámetros y sus búsquedas⁵ estarían gravitando en la producción literaria del jalisciense y del zacatecano. Sin embargo, aclara Salazar, “resolví situaciones como lo hacía tal autor, otras ocasiones no sabe uno de dónde viene la solución pero uno está seguro que lo leyó en alguna parte. Para mí la originalidad está dada por la distancia que uno mantenga sobre sus propios modelos e influencias literarias”.⁶ En *Las aguas derramadas*, Miguel Ángel Quemain señala el aporte de Salazar a las letras mexicanas y universales, pues “expresa un nuevo regiona-

³ Vid. Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1987. En este texto, Rama menciona un ensayo de Laxness, “El hombre del común” (1929), en donde “defiende ácidamente la vida regional, sus criaturas, asuntos, ambientes, como los únicos legítimos”. Rama menciona los rasgos de esa literatura periférica que empieza a recibir el impacto modernizador de París, Londres, Berlín: “son asuntos fundamentalmente de la vida rural en insignificantes pueblos y regiones desamparadas donde sin embargo surge una intensa vida espiritual” (p. 109).

⁴ Zarina Martínez Borresen, “La presencia de *Hambre*, de Knut Hamsun, en la obra de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo: perspectivas críticas*, pp. 137 y 138.

⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁶ Miguel Ángel Quemain, “Las aguas derramadas. El mundo novelesco del cuento”, en Severino Salazar, *Las Aguas derramadas*, p. 23.

lismo mexicano que rompe con anacronismos y un costumbrismo que caducó. Esa novedad se sostiene en la idea de que los procedimientos narrativos son novedosos".⁷ Este nuevo regionalismo practicado por Salazar lo va a diferenciar de los escritores regionalistas tradicionales;⁸ en su operación renovadora recorrerá un camino similar al emprendido por Rulfo, pues recupera el habla popular mediante la sustitución de la escritura culta burguesa y reutiliza las estructuras narrativas del contar popular, como lo plantea Rama:

Los rasgos de esta habla popular serían aproximadamente: simplicidad del léxico que admite dialectismos y regionalismos con prudencia; construcción sintáctica concisa con oportuno uso de frases hechas; lacónica y aun más, elíptica, en el mensaje lingüístico [...] tesonera prescindencia de cultismos y eliminación de la terminología intelectual.⁹

En la narrativa de Salazar, a diferencia del anterior regionalismo, existe la recuperación de un sistema peculiar de un medio rural como Tepetongo cuando, por ejemplo, utiliza el contar dispersivo y derivativo que funciona como marco, con efectos dramáticos, en el cuento "Espinas de plástico": "Y esa noche desde su cama y con la luz apagada me relató la extraña aventura que acababa de pasarle [...] Se acuerda de todo lo que nos divertimos en aquellas épocas [...] Con cuántas horas de alegría pasaron los días de nuestra infancia".¹⁰ Relato ramificado horizontalmente, que "alterna historias [y] provoca efectos de simultaneidad, velocidad, morosidad",¹¹ y por momentos pareciera perder el hilo conductor. Críticos como Carlos Pacheco mencionan el término *neorregionalismo* en referencia a toda una novedosa literatura que narra la realidad regional latinoamericana.

⁷ *Idem.*

⁸ Nos referimos a autores de temas indígenas-campesinos mexicanos que se ubican entre los años treinta hasta los cincuenta del siglo xx, como *Los de abajo* de Mariano Azuela, *El resplandor* de Mauricio Magdaleno, *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos, entre otros.

⁹ Á. Rama, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰ S. Salazar, "Espinas de plástico" en *Las aguas derramadas*, *op. cit.*, p. 94-98.

¹¹ M. Á. Quemain, *op. cit.*, p. 19.

En diccionarios de corte marxista¹² se menciona la contradicción campo/ciudad. Esta última concentra el poder económico-político y amenaza la precaria estabilidad del campo, lo que constituye un intercambio oneroso. Salazar nunca menciona la dichosa contradicción, ni la recrea, pero la intuye, por ejemplo, en “Libro corazón” con la presencia de Memo, el hijo del soldado fuereño, que provoca un incendio y la muerte de Rafael, hermano del narrador, y la tragedia: “Un silencio incomprensible, aterrador, nos comenzó a habitar. Incendios de lumbre negra no dejaban de consumir nuestras almas”.¹³ Esa contradicción emerge, al revés, en “Tepetongo en la azotea”, cuando la familia tepetonga arriba a la metrópoli e instaura un símil de su terruño; el destino en forma de tragedia los *recampesiniza*, por lo menos al personaje-narrador, en esa imagen ¿del excampesino? “arreando una parvada de guajolotes jóvenes rumbo al norte”.¹⁴ La vida de ese campo será sufriendo, angustia, tragedia, muerte, nunca o pocas veces idilio. La imagen bucólica de los románticos que inspiró sentimientos nobles, plenitud, salud, pureza de un aire incontaminado, es extraña en los textos de Salazar.

LA ORALIDAD POPULAR

Uno de los aspectos que más se ha señalado respecto de Severino Salazar y su obra es que sus personajes hablan mucho, son unos conversadores natos, platicadores de tiempo completo, pues pareciera que el oficio de vivir lo gastan o lo dilapidan en la conversación. Personajes que dialogan, que monologan, que discuten entre ellos mismos, que reflexionan hablando, y que es posible descifrar los aconteceres del mundo mediante el habla, como bien dice Alberto Paredes:

Entonces no queda más que hablar y balbucear. Los personajes de Salazar se la pasan hablando. Sea que se interroguen entre sí, que monologuen prolongadamente o que el narrador sea su portavoz sentimental, uno de los hechos recurrentes es ellos mismos verbali-

¹² A. Rumiántsev, coord., *Comunismo científico*, p. 52.

¹³ S. Salazar, *Cuentos de Tepetongo*, op. cit., p. 109.

¹⁴ *Ibid.*, p.75.

zándose [...] el lector escucha las palabras que le permiten asistir a esas vidas. El que el autor haga del conversar de los personajes un acontecimiento narrativo relevante es otro de los sustentos de la perspectiva alegórica que permea la obra.¹⁵

El autor les da rienda suelta para que expresen sus pesares, sus sentimientos, sus angustias, y toda la carga que han venido soportando la canalizan a través del habla. ¿Hay mejor cura para los desesperados e impotentes, los frustrados y utilizados, los defraudados que el verbalizar sus angustias? ¿Fue Sigmund Freud quien descubrió que mediante el habla se podían verbalizar las represiones y, así, reconocer el núcleo de malestar e iniciar la cura y el bienestar?

Severino Salazar muestra en su obra una marcada preferencia por personajes comunes, aquellos de los que nadie se percata o que pasan inadvertidos por la vida. Muestra un profundo interés por la cultura popular mexicana en general y por la de su terruño, Tepetongo en particular, donde los indios (*Desiertos intactos*) o los mestizos, en la mayor parte de su producción (*Las aguas derramadas* o *Cuentos de Tepetongo*, por ejemplo), manifiestan sus tristezas, desilusiones, esperanzas. Dicha preferencia narrativa va más allá de ser una mera curiosidad intelectual. En alguna etapa de su vida el autor tuvo contacto con dichos sectores populares, pero la mayor experiencia provino de su infancia. También hubo una influencia determinante de la cultura nativa o tradicional, en la cual ahondó al investigar en archivos y explorar documentos vinculados a la historia de Zacatecas y de su natal Tepetongo. La experiencia directa y la investigación documental afinaron el oído de Salazar, lo volvieron más sensible al habla cotidiana de su región, a los modos y expresiones que encontró en su búsqueda en fuentes regionales tradicionales.

Esta preferencia por la cultura popular, así como su indagatoria en diversas fuentes y su interés por desentrañar mediante la literatura los afanes y expectativas de carácter popular, enmarca la obra severiana, o más bien, la define. Se trata de un proceso de interacción cultural; elige desarrollar formas artísticas para recrear una rica tradición, predominantemente mestiza, que se origina en una región pueblerina, en variadas etapas históricas, donde el

¹⁵ A. Paredes, *op. cit.*, pp. 19-20.

impacto de la civilización y su proceso uniformador han pretendido cancelar, o en el mejor de los casos modernizar, usos y costumbres profundos, modos peculiares de comportamiento, variadas hablas y formas dialectales. Ángel Rama lo dice así:

En una época de cosmopolitismo algo pueril, se trata de demostrar que es posible una alta invención artística a partir de humildes materiales de la propia tradición y que ésta no provee de asuntos más o menos pintorescos, sino de elaboradas técnicas, sagaces estructuraciones artísticas que traducen cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos que a lo largo de los siglos han elaborado radiantes culturas.¹⁶

Entre esos humildes materiales estaríamos hablando de escenarios populares, personajes tan cotidianos como un carnicero o un bracero, un velador o un campesino, cada uno con sus hablas donde se recogen expresiones orales propias de los espacios que habitan, unas veces campesinos, otras vinculadas a alguna región interior.

De acuerdo con el mismo Rama, estas “comunidades enclaustradas” de la América Profunda son un escenario privilegiado para el conflicto transculturador (aunque no exclusivo, como lo veremos, en la narrativa de Salazar) y también una fuente documental primaria, repertorio de posibilidades procedimentales que permitirán a Salazar –y antes a Rulfo–, mediante la intertextualidad cultural: “Lograr en sus relatos ese efecto característico de *otredad*, un recurso de gran potencial estético que consiste en la desfamiliarización espacial, étnica, lingüística, axiológica y genérico-narrativa del contexto sociocultural en general”.¹⁷ Salazar, al igual que Rulfo y Arguedas, invita a los lectores a caminar por los senderos de la otredad, de lo ajeno o no familiar, para arribar a nuevos puertos, distintos del racionalismo occidental. La literatura de la transculturación da cuenta de la biculturalidad de muchas sociedades, considerando que el diálogo entre culturas es una realidad insoslayable.¹⁸ Salazar se apodera creativamente de elementos básicos de sus tradición, de su terruño, y los incorpora en las variadas

¹⁶ Á. Rama, *op. cit.*, p. 107.

¹⁷ Carlos Pacheco, *La comarca oral*, p. 59.

¹⁸ *Vid.* Ezequiel Maldonado, “La narrativa transcultural, una literatura que crea su propia crítica”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 35. México, UAM-A, segundo semestre de 2010.

representaciones ficcionales que realiza de la oralidad. Su narrativa, sus personajes, desarrollan un papel de *mediación cultural*¹⁹ entre distintos ámbitos geográficos, grupos sociales y tradiciones diferentes y casi siempre contrastantes, como sucede, por ejemplo, en *Desiertos intactos*, donde entran en contacto distintos sectores sociales.

Severino Salazar se propone ficcionalizar la sociedad zacatecana, o tepetonga, y su cultura tradicional a través de la exploración, apropiación y elaboración estética de algunas de sus peculiaridades; para ello se vale del cuento y la novela, formas literarias propias de la modernidad occidental. Pero, a diferencia de los regionalistas tradicionales, en quienes predomina un cierto esteticismo a la hora de elaborar sus regiones, donde el *buen tono* —gramatical, ético e ideológico— y los valores moralizantes y pedagógicos son evidentes, nuestro autor no marca una sana distancia con sus personajes, todo lo contrario:

En los textos de los transculturadores se acepta como premisa técnica, estética —y también ideológica— el abandono del control autoral, para ceder la preeminencia —en la ficción— al mundo otro de la trastierra, a los personajes populares que lo encarnan, a su imaginario, a su discurso predominantemente oral.²⁰

En la galería de personajes encontramos desde una bailarina de *streptease*, (“Yalula”), a un militar como Aniceto López, (“Jesús que mi gozo perdure”), hasta el velador que tiene al Jesús en la boca, (“Tepetongo en la azotea”). Salazar les ofrece una plena libertad, sobre todo en un discurso oral interminable pero que nunca se transforma en cháchara. Escribe Carlos Pacheco:

El trabajo de los transculturadores va por un camino distinto (al regionalismo tradicional): el de explorar las potencialidades del idioma y de las estructuras y procedimientos narrativos —llegando en ocasiones a rupturas drásticas con normas y códigos hegemónicos— para ficcionalizar ese universo rural popular. En este intento, ellos han llegado a alejarse bastante en ocasiones de las convenciones narrativas, poniéndose a veces en el riesgo de una ruptura drástica con los

¹⁹ Vid. C. Pacheco, *op. cit.*, p. 60.

²⁰ *Idem.*

códigos estéticos establecidos. A partir de una honda vivencia personal de los valores de esas culturas otras, nutridos por una extensa documentación y elaboración literaria, han logrado una rica ficcionalización de sus respectivas regiones, llegando a hacerlas así más asequibles, literalmente más legibles, para una comunidad lectora que –dentro o fuera de América Latina– es relativamente ajena.²¹

De acuerdo con la propuesta de Ángel Rama, la lengua popular de este narrador zacatecano transita de la subordinación a la centralidad, ya no hay oposición entre lengua del narrador y lengua de personajes populares sino el establecimiento de una nueva jerarquía: la voz de *la plebe*, la voz *campirana*, será la que narre en el escenario principal de sus textos; una voz plena y confiada manifestará su visión del mundo. En el pasado permanecerán balbuceo y timidez impuestos por el dueño de la transmisión, el narrador blanco-mestizo, también las formas dialectales, usadas como meras argucias esteticistas del escritor indigenista o colonizado. Salazar, por el contrario, impone formas sintácticas o léxicas propias de su habla coloquial, especie de traducción de estructuras mentales pertenecientes a los ámbitos en que se mueven sus personajes.²²

Oralidad, se le ha llamado también *oraliteratura*. En la narrativa de Severino Salazar se expresa en la fiebre o delirio por hablar de personajes con oficio de hablantines: “Y usted ya llevaba como dos horas hablando de usted mismo [...] Y usted debe haber ido metidísimo en su plática y sin darse cuenta de nada y ella sumida en sus pensamientos [...] y usted iba entusiasmado y feliz con la plática” (“Espinass de plásticoo”); “Yalula, la mujer de fuego” cede un espacio que ya domina y en el que ha triunfado, el escenario cabaretero, y se instala de tiempo completo en el escenario de las confianzas, donde se establece un código de mutua comprensión con un imaginario interlocutor, en una interacción a través del lenguaje popular de Yalula, un intercambio entre colegas, cuyos saberes resultan complementarios: “No, no nunca. Qué esperanzas. Aunque te diré [...]”; “Dame uno de tus cigarros, que veo que te los fumas muy sabroso [...]”; “[Me hice unas correcciones del] busto. Tú sabes que los hijos se las acaban [...] Ahora, ¿me quieres

²¹ *Ibid.*, p. 61.

²² *Vid.* Ezequiel Maldonado, *loc. cit.*

decir que si volvería a nacer escogería lo mismo?”²³ Severino Salazar aporta datos fragmentarios y ambiguos y ofrece la alternativa a un nuevo lector, a un lector activo, partícipe de la propia narración.

Esta apropiación literaria del habla zacatecana, de su tradición oral, no es un ejercicio mecánico, cual transcripción fiel de una grabación, o mera imitación del habla coloquial. Es parte de una práctica artística que requirió una compleja elaboración y que estaría basada en su experiencia hogareña, en los registros del habla tepetongués-zacatecana, y que él sintetizó mediante una habilidosa elaboración lingüística y literaria. Dicha lengua hablada por personajes y narradores “es un discurso –dice Pacheco en referencia a Rulfo– altamente elaborado con el fin, precisamente de evocar en el lector oyente una *impresión de oralidad* [...]”²⁴ El método de Salazar no será el trabajo de campo, cual etnólogo, su método será más bien la búsqueda, mediante el trabajo escriturario, de esa resonancia interior de una manera de hablar y contar historias, percibida y asimilada durante su infancia y renovada con sus contactos posteriores, con la gente de su pueblo. Estamos frente a un creador que seguramente escuchaba los variados registros del habla popular y, al igual que otro gran escucha como Morales Bermúdez, desechó grabadora, cuaderno de notas y puso a funcionar su memoria; es decir, escuchó sin escribir: potencia y activa la memoria. ¿Cómo recuperó Salazar el habla cotidiana que luego pondría en boca de sus personajes? ¿Daría oportunidad a zonas de olvido, como lo planteamos antes, para luego aferrarse a los elementos significantes de la narración como a sus posibles sorpresas?

Esto nos recuerda –dice Martine Dauzier– una práctica ritual de purificación y de contacto con los oráculos. Las zonas de opacidad proporcionan el relieve que no da ninguna grabación. Si “el olvido es uno de los fundamentos de toda ficción en los niveles de lo imaginario y del discurso”, memoria y olvido son ambos dos factores totalmente positivos, y es el olvido el que introduce soltura, flexibilidad, en una palabra, cambio por y en la realización individual. Si un motivo escapa repentinamente, más vale regresar, más vale volver a ver

²³ S. Salazar, “Yalula, la mujer de fuego”, *op. cit.*, pp. 44 y 49.

²⁴ C. Pacheco, *op. cit.*, p. 66.

a la heroína que es la memoria de la ciudad perdida [...] Que todo el mundo escriba, reescriba, y el murmullo de las páginas tendrá su lugar al lado de las voces, porque la dificultad, la extrañeza del soporte escrito se funda sobre la alteridad, como en toda relación de comunicación.²⁵

La modalidad que utiliza Salazar en la mayoría de sus cuentos es la narración en primera persona, centrada en el, o la, protagonista, como acontece en “Yalula, la mujer de fuego”, “Tepetongo en la azotea”, “Con alas blancas”, “Globos en forma de corazón”, “Libro corazón”. En todos estos casos el protagonista dirige su discurso narrativo hacia un destinatario, un oyente cuya presencia es siempre implícita y que se percibe en el tono empleado por el narrador. En estos relatos la acción ha tenido ya lugar en el pasado reciente y el personaje-narrador la relata *a posteriori*.

Otra variante que utiliza Salazar es la que Ángel Rama denomina *monodílogo*, que es “la representación ficcional del habla de uno solo de los personajes participantes en el diálogo [...] este interlocutor ajeno aunque presente de alguna manera, aparece distanciado o rechazado al haber sido sus intervenciones excluidas o borradas, podría decirse, del texto”.²⁶ Un ejemplo de tal monodílogo lo constituye el relato “Yalula, la mujer de fuego”, donde se explicita el interlocutor o, en este caso específico, el o una paciente escucha, a través del reiterado uso de “Aunque te diré”, “Te digo”, “Con decirte que”, “Imagínate”. Salazar, al igual que los escritores de la transculturación, realiza una transgresión “en la medida en que comporta la ruptura o violación de una categoría fundamental del género narrativo que es el diálogo. Esta transgresión a una modalidad genérica codificada puede interpretarse como indicio importante de una posición crítica y casi insurreccional contra una hegemonía socio-cultural”.²⁷

Salazar proyecta en dicho escenario monodialógico la voz de un personaje popular que se apodera del relato: la vedette Yalula; se describe a sí misma, establece sus valores, sus perspectivas, su visión del mundo, mediante el artificio de un o una entrevistadora que permanece muda. Similar es el caso del relato “Gallo desca-

²⁵ Martine Dauzier, “Culturas de tradición oral y poderes de lo escrito”, en *Versión*, núm. 6, *La palabra hablada*, p. 68.

²⁶ C. Pacheco, *op. cit.*, p. 72.

²⁷ *Ibid.*, p. 125.

bezado”, donde un padre relata a un grupo de interlocutores la historia de Manuelillo, un niño “que de nada se enfurecía. No sé de quién habría sacado lo iracundo y testarudo”. A dichos escuchas es posible intuirlos cuando el hablante introduce las frases: “Pero ya les digo”, “vaya usted a saber”, “Pero ahí tienen ustedes”, “Que no me dejarán mentir”, “Ayúdenme ustedes a entender esos procederes”. De nueva cuenta estamos frente al artificio literario o *la representación ficcional del habla de uno solo de los personajes participantes en el diálogo*, pues la posible voz de los supuestos interlocutores es borrada y el escenario en pleno es para esa voz popular que relatará los avatares de un hijo descarriado y el dramático final al que se precipita Manuelillo.

En este relato, “Gallo descabezado”, Salazar sintetiza uno de los dramas de nuestra época: el deterioro y descomposición de un campo mexicano abandonado a su suerte. Alegoría que simboliza el rencor, el malestar, un estado de infelicidad, de alienación con una vida sin sentido, reducidas las satisfacciones; un ser humano que nunca alcanza la plenitud. Sabemos de Manuelillo por los relatos de un atribulado padre, que da cuenta de las reiteradas *hazañas* de quien desde su nacimiento se constituye en un problema familiar, con una vida encauzada como gallero en palenques de ferias agrícolas y ganaderas de la región zacatecana. Una generación de jóvenes de su edad empieza a “regresar del norte [...] con sus camionetas nuevas, con aparatotes para la música, con su buen dinero gaste y gaste. Y le comienzan a meter ideas y ambiciones nuevas en su cabeza, a despertar la tentación por conocer otros rumbos, otros ambientes”.²⁸ En el Norte, Valle de San Fernando, retorna a su oficio de gallero hasta que huye ante una redada de la migra y va a Las Vegas; en un restaurante padece sometimiento y explotación, además de un enclaustramiento infernal; retorna al terruño, a su oficio, y un mal día lo hallan entre sus gallos, tasajeado, el rostro desfigurado, sin orejas, sin nariz.

En unos cuantos trazos, Severino Salazar prefigura el drama contemporáneo de las diversas regiones norteñas, hoy multiplicado hasta el infinito; la presencia de un narco vinculado a policía y el ejército, el terror no sólo en las noches de violencia sino en pleno día, ante balaceras de mafias disputando regiones enteras, una migración incontenible hacia el Norte, ante la violencia y crimina-

²⁸ S. Salazar, “Gallo descabezado”, en *Cuentos de Tepetongo*, op. cit., p. 129.

lidad del narcotráfico; un campo hoy en disputa ante la modernización tecnológica y el neoliberalismo aniquilador, que incluyen represión y despojo de los pequeños y medianos agricultores, así como la entrada masiva de transgénicos ante la indolencia del Estado mexicano y, lo peor, los miles de asesinatos de jóvenes que hoy se enrolan como sicarios, narcomenudistas, o simplemente como consumidores. Si algo distingue a la obra de Salazar de los antiguos regionalistas es su rechazo a las visiones idílicas de la existencia campirana, a la descripción de paisajes, a la supuesta candidez e ignorancia de los personajes. Estamos frente a la obra de un creador mexicano que no ofrece concesiones de ninguna especie. Un narrador que, a diez años de su fallecimiento, cobra una especial dimensión en el ámbito de las letras mexicanas y universales.

BIBLIOGRAFÍA

- Dauzier, Martine. "Culturas de tradición oral y poderes de lo escrito". Trad. de Susana Moctezuma y Margarita Zires. *Versión*, núm. 6. *La palabra hablada*. México, UAM-X, octubre de 1996.
- Heller, Ágnes y Ferec Fehér. *El péndulo de la modernidad. Una lectura de la era moderna después de la caída del comunismo*. Barcelona, Península, 2001.
- Torres, Vicente Francisco. *Esta narrativa mexicana*. México, UAM-A, 2007.
- Maldonado, Ezequiel. "La narrativa transcultural. Una literatura que crea su propia crítica", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 35. México, UAM-A, 2010.
- Pacheco, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas, Venezuela, La Casa de Bello, 1992.
- Popovic Karic, Pol y Fidel Chávez Pérez, coords. *Juan Rulfo: perspectivas críticas*. México, Tecnológico de Monterrey, 2007.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*, 3ª ed. México, Siglo XXI, 1987.
- Salazar, Severino. *Donde deben estar las catedrales*, serie *Lecturas Mexicanas*, núm. 86. México, Conaculta, 1993.

- _____. *Los cuentos de Tepetongo*. Seleccionados y prólogo de Alberto Paredes. Entrevista a Miguel Ángel Quemain. México, UNAM, 2001.
- _____. "Las aguas derramadas. El mundo novelesco del cuento", en *Obras reunidas. Severino Salazar. Las aguas derramadas*. Prólogo de Miguel Ángel Quemain. México, Juan Pablos, 2013.
- _____. *La arquera loca*. México, UAM-A, 1992.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "La estética libertaria y comprometida de Sartre", en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México, FCE, 2003.