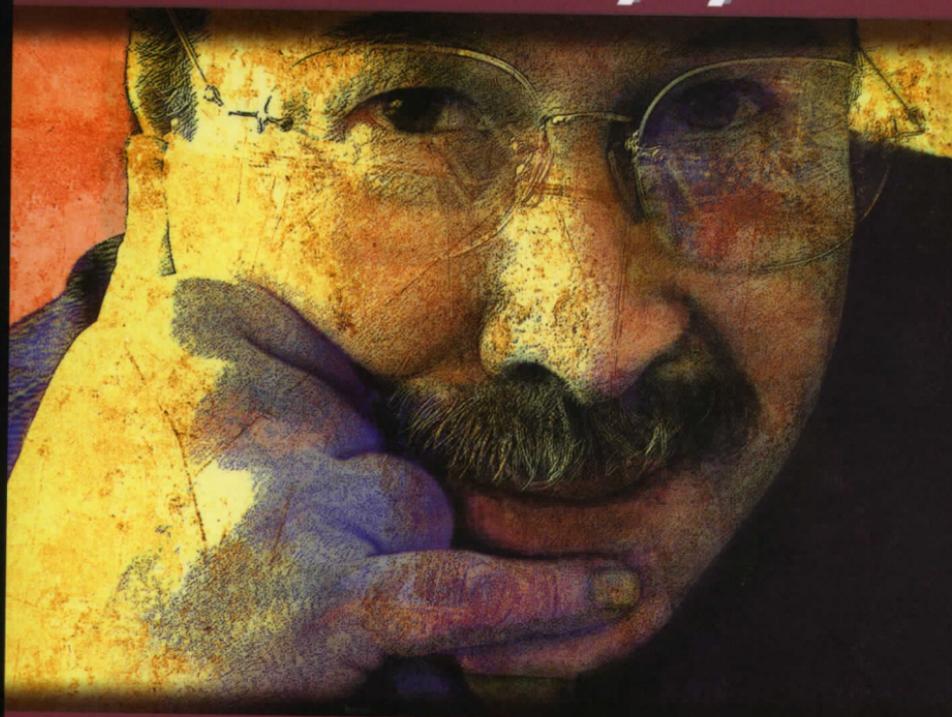


TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

SEMESTRE 1, 2015 / ISSN 1405-9959 / \$60 00.

44



Incluye una separata a color

SEVERINO SALAZAR
1947 - 2005

CSH División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

Universidad
Autónoma
Metropolitana



Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

44

Semestre 1, 2015

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo



Azcapotzalco



*División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades*

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

**SEVERINO SALAZAR
(1947-2005)**

**Coordinadores editoriales
Antonio Marquet Montiel
Edilberta Manzano Jerónimo**

 *Humanidades*

DIRECTORIO

Universidad Autónoma Metropolitana

RECTOR GENERAL

Dr. Salvador Vega y León

SECRETARIA GENERAL

Mtro. Norberto Manjarrez Álvarez

Unidad Azcapotzalco

RECTOR

Dr. Romualdo López Zárate

SECRETARIO

Mtro. Abelardo González Aragón

División de Ciencias Sociales y Humanidades

DIRECTOR

Dr. Óscar Lozano Carrillo

SECRETARIO ACADÉMICO

Lic. Miguel Pérez López

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Dra. Marcela Suárez Escobar

COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

Dr. Saúl Jerónimo Romero

Revista Tema y Variaciones de Literatura . Número 44, I Semestre 2015, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda San Juan de Dios, Del. Tlalpan, C.P. 14387, México, D. F. y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Del. Azcapotzalco, C.P. 02200, México, D.F. • Tels. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • Editor responsable: Mtro. Ezequiel Maldonado López. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del título No. 04-1999-102616323600-102. ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Tinta Negra Editores, 2da. Calle de Modesto Lechuga 13, U. H. Vicente Guerrero, Del. Iztapalapa, México, D.F., C.P. 09200, tneditores@yahoo.com.mx • Tels.: 5642-7864 y 6276-5469. Este número se terminó de imprimir el día 12 de noviembre de 2015, con un tiraje de 500 ejemplares.

La información, opinión y análisis contenidos en esta publicación son responsabilidad de los autores.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de esta publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

CONSEJO EDITORIAL

Mtro. Ezequiel Maldonado López (Director) • Mtro. Tomás Bernal Alanís
Mtra. Alejandra Sánchez Valencia • Dr. Vicente Francisco Torres
Prof. José Francisco Conde Ortega • Dr. Alejandro de la Mora Ochoa
Dra. Ma. Elena Madrigal Rodríguez • Dr. Óscar Mata Juárez
Mtro. Fernando Martínez Ramírez • Dr. Alejandro Ortiz Bullé Goyri

COORDINACIÓN EDITORIAL DEL NÚMERO

Antonio Marquet Montiel y Edilberta Manzano Jerónimo

DISTRIBUCIÓN

María de Lourdes Delgado Reyes
Tel. 5318-9109

DISEÑO, PRODUCCIÓN EDITORIAL, IMPRESIÓN Y ACABADO

Tinta Negra Editores

Portada: Ivonne Murillo.

Formación: H. R. Astorga.

Corrección ortotipográfica: Evelín Ferrer.

Traducción y corrección de inglés: Norma Gales Faubert.

Impreso en México
Printed in Mexico

CONTENIDO

Presentación: De Seve a Salazar <i>una aventura llamada Severino Salazar</i> Antonio Marquet Edilberta Manzano	9
---	----------

SEVERINO SALAZAR (1947-2015)

Severino Salazar: del pasado inmediato a la presencia, de la persona a la obra (1947-2005-2015) Alberto Paredes	23
Severino Salazar y el habla coloquial en sus relatos Ezequiel Maldonado Concepción Álvarez Casas	39
<i>Donde deben estar las catedrales:</i> un lenguaje de los lugares y las cosas Tomás Bernal Alanís	53
El destino en <i>Donde deben estar las catedrales</i> de Severino Salazar Felipe Sánchez Reyes	67
Severino inacabado, o del recomienzo eterno Edilberta Manzano	83
La poética del juego cósmico en <i>¡Pájaro, vuelve a tu jaula!</i> , de Severino Salazar Marcela Quintero Ayala	103

La experiencia homosexual en Tepetongo en 1957 Antonio Marquet Montiel	119
Sentido de la vida y forma narrativa en Severino Salazar Vicente Francisco Torres	137
Las cenizas de Severino Salazar Testimonio Uriel Martínez	153

VARIACIONES

De las brevedades narrativas decimonónicas Alfredo Pavón	159
Francisco Tario: una narrativa de la ajenidad Fernando Martínez Ramírez	181
<i>Brenda Berenice o el diario de una loca,</i> una novela marginal Helder Ariel Díaz Cenicerros	197

PRESENTACIÓN DE SEVE A SALAZAR UNA AVENTURA LLAMADA SEVERINO SALAZAR

**Antonio Marquet
y Edilberta Manzano**

A diez años de la muerte de Severino Salazar, ocurrida el 7 de agosto de 2005, su obra plantea desafíos a la crítica, exige lecturas nuevas, confronta al lector consigo mismo, interroga. Los artículos que conforman este número de *Tema y variaciones* dedicado al escritor zacatecano pertenecen a nuevas generaciones, son calas en novelas no estudiadas por la crítica (*Pájaro vuelve a tu jaula*) o bien, exploran temas no abordados (el coloquialismo como un elemento estilístico, la charla literaria o el clóset) que confirman la vigencia de su narrativa o trazan un perfil del creador. Repetir lo dicho hace décadas equivaldría a emitir un certificado de agotamiento de la obra, contrario al espíritu de este homenaje que se hace desde el claustro académico al que el escritor zacatecano perteneció y en su momento dirigió. Ciertamente hay mucho por explorar en el universo de Tepetongo, nuevas perspectivas desde dónde abordarlo.

Este volumen de *Tema y variaciones*, revista cuya fundación impulsó Salazar y se abrió como un libro sobre temática gay en 1991. 44 números después retorna a la obra narrativa de Severino, ¡quién lo iba a imaginar! En aquella época fundacional, mi objetivo era que el comité editorial se renovara en cada número y se dieran tantas posibilidades de revista como números salieran. Se trataría de una publicación especializada siempre nueva en torno a un tema, abordado desde diferentes ópticas, las variaciones, lo cual garantizaría un tratamiento diverso, serio y profundo. El propósito era refrescar su vigor y originalidad con cada número, con las propuestas de un comité editorial siempre renovado, impidiendo la calcificación grupal, el asentamiento de la rutina. El comité editorial se organizaría con un objetivo determinado y se

disolvería una vez terminado el proceso de publicación: la idea subyacente era trabajar inspirados por la lógica lacaniana del cartel. Lo que consolidaría al grupo sería un proyecto editorial determinado que permitiera que cada uno de sus integrantes aportara lo mejor de sí, hiciera una reflexión viva ante un “menos uno” silente que era el público, con una capacidad de convocatoria. Al establecerse un comité como un grupo de trabajo permanente, la eventualidad de que funcione como coto de poder, zona de confort o con la misma cartera de colaboradores, no sería remota. Severino apoyó este proyecto editorial que sigue vigente.

Severino se integró a la UAM totalmente. Además de su trabajo como profesor de inglés, pronto se adscribió al Área de Literatura, donde encontró interlocutores permanentes; sus primeros lectores, como Vicente Francisco Torres, quien hizo posible la publicación de *Las aguas derramadas* en las prensas de la Universidad Veracruzana.¹ Al obtener el premio Juan Rufo a primera novela en 1984, los focos de atención se centraron sobre la nueva adquisición del Departamento de Humanidades. Severino Salazar había desembarcado en la UAM en 1983.

Formado en el taller de creación de Juan José Arreola² y con Hernán Lara Zavala³ como compañero, Salazar acariciaba la idea de un libro de cuentos que aparecería bajo el nombre de *Donde deben estar las catedrales*, un proyecto escritural al mismo tiempo que manifiesto religioso. *Al filo del agua* (1947) había denunciado la eficacia de la represión a través de una práctica vigilante de la religión a través de asociaciones como la de las Hijas de María o la de Guadalupe, eficaz panóptico que garantizaba con el auxilio del confesionario tanto el sometimiento femenino, la fiscalización de los norteños, como el predominio de la ignorancia impidiendo la lectura y difundiendo un misonéismo cerril. La saga de Tepetongo propone en cambio el establecimiento de un orden religioso de, por y para los excluidos, donde lo importante no fuera el sometimiento a través de la vigilancia, confesión y la amenaza perma-

¹ Cf. Vicente Francisco Torres, “Dos décadas con Severino Salazar”, en *Casa del tiempo* [en línea]. <www.uam.mx/difusion/.../81_oct.../casa_del_tiempo_num81_65_67.pdf>.

² Cf. “Recordando al maestro Juan José Arreola”, en *Ensayos y artículos reunidos*, p. 83-86.

³ “Recuerdo que fue Hernán Lara Zavala... el de la idea de inscribirnos en el taller de Cuento de Juan José Arreola”. *Ibid.*, p. 84.

nente de la exclusión, sino tener como eje a los marginados sociales, lo cual significaba un retorno a los principios evangélicos de inclusión y caridad. Para Agustín Yáñez la solución a una sociedad hermética centrada en la difusión del miedo y en ejercer la represión de la conciencia, pasaba por la práctica política, derivada de una revolución, a la que se consagrará María, sobrina del cura Dionisio Martínez; por dejar atrás la vida de un pueblo de mujeres enlutadas, para estudiar, música, por ejemplo, como lo hace Gabriel. Para Yáñez todo consistía en fomentar la vida política y cultural frente al poder de la religión entendida como un ejercicio de encierro, como pantomima. Para Salazar, una catedral no es sede jerárquica, sino recinto espiritual que acoge a los pecadores. El impulso religioso nace del creyente, de sus necesidades espirituales más que de la opresión eclesiástica.

Si los dos primeros libros de Salazar le llevaron una década de escritura, en dos décadas Severino Salazar publicó cinco novelas *Donde deben estar las catedrales* (1984), *El mundo es un lugar extraño* (1989), *Desiertos intactos* (1990), *¡Pájaro vuelve a tu jaula!* (2001), *La locura de las flores* (2003), tres novelas cortas: *Llorar frente al espejo* (1990), *La arquera loca* (1992), *Tres noveletas de amor imposible* (1998); cuatro libros de cuentos: *Las aguas derramadas* (1986), *Cuentos de navidad* (1997), *Cuentos de Tepetongo* (2001), *Mecanismos de luz y otras iluminaciones* (2004); y un ensayo: *Ensayos y artículos reunidos* (2013). Se trata de una obra entusiasta, infatigable y honda. Una obra que exige relecturas.

La riqueza que presentan los dos primeros libros permite una gran cantidad de exploraciones. Sin duda una que parece impostergable sea comenzar a examinar su obra narrativa en su conjunto, para descubrir incidencias y reiteraciones (la reiteración como retorno de lo reprimido), así como la lógica que anima el proyecto. Severino Salazar no sólo escribe cuentos de una gran profundidad, sino que mientras narra, expone su propia poética. En algunos pasajes de *Las aguas derramadas* se puede observar qué pensaba el escritor de Tepetongo sobre el proceso de escritura. Acerquémonos solamente al momento en que se desencadena el dispositivo escritural. Refiriéndose a Paulina Zúñiga, el narrador lleva al lector hasta la habitación de la melancólica y permite de esta forma observar el instante en que, en medio del silencio y de honda introspección, la mujer toma la pluma:

Y no fue sino hasta el momento en que escribía “Querido Pedro” cuando empezó a comprender que lo había querido y lo había perdido; fue en ese momento en que se le reventó como un dique de dolor que le escurría lentamente por el brazo y luego por la mano con la que escribía. Entonces fue cuando sintió todo el dolor y el pesar que nunca antes había sentido y su mano se encargó de desechar todo lo que por tanto tiempo había permanecido almacenado; la mano empuñaba, apretando el bolígrafo entre los dedos, corría como enloquecida y enrabiada sobre el espacio blanco, dando rienda suelta a todos los sentimientos ya sin control, libres, que salían en tropel, sin hacerle caso.⁴

Como se puede apreciar, la escritura, “enloquecida y enrabiada”, sobreviene como un episodio de raptó. Una vez que se han roto los diques que retenían los contenidos preconscious, se desata el impulso escritural, metaforizado como un derrame (es decir, relacionado con la muerte y con un dios protector que no permite que su criatura se pierda). A riesgo de obviedad reitero que la creación es comparada con lo acuático, lo cual es significativo en el contexto de la sequedad de Zacatecas. En el fragmento se puede apreciar que:

- a. La escritura sobreviene de manera repentina después de un lapso amplio de preparación, que incluye un periodo de postración y enfermedad.
- b. La escritura es un espacio de toma de conciencia, “empezó a comprender [...]”
- c. Es un espacio afectivo, de pérdida y por lo tanto de duelo.
- d. Es un espacio en donde se “desecha”, (o se “derrama”), “y su mano se encargó de desechar [...]”, lo que ha permanecido “almacenado”, verbo que aparece también en *Donde deben estar las catedrales*, referido a Crescencio Montes.⁵

⁴ Severino Salazar, *Las Aguas derramadas*, p. 138.

⁵ El narrador señala que: “Crescencio Montes hablaba así porque tenía boca y muchos sentimientos sin usar, almacenados”. (x, 51) En el artículo “La experiencia homosexual en Tepetongo en 1957” hago un análisis de esta afirmación en el contexto de una reflexión sobre el clóset.

- e. Del estado de postración a “empuñar el bolígrafo”, hay una toma de control, un vuelco radical en la actitud, en que el sujeto se empodera.
- f. La escritura implica una corporeidad nueva, en donde se establece una nueva relación consigo mismo: “[...] dolor que le escurría lentamente por el brazo y luego por la mano con la que escribía”. Ciertamente el dolor somatiza, lleva a Paulina Zúñiga al hospital; la escritura también, llevándola a una re-signación. Paulina Zúñiga escribe con las entrañas. Tal es la propuesta radical de Severino Salazar: *escribir con las entrañas*.
- g. La catarsis se realiza a partir de un proceso de escritura que drena la pérdida, la crisis y permite una re-signación.

Es importante poner en relieve la metáfora del sujeto como un almacén herméticamente cerrado; de vivir como almacenar. En ese “almacén”, Crescencio Montes guarda sentimientos inconfesables. La diferencia entre el tendero de *Donde deben estar las catedrales* y Paulina Zúñiga radica justamente en la escritura: Paulina se permite tomar la pluma mientras Crescencio se encierra en su habitación para orar. La primera transforma a Pedro de Osio en destinatario; el segundo se dirige a Dios. Sin que puedan acercarse a su amado, la gran diferencia entre Paulina y Crescencio es el amordazamiento permanente de la pasión homosexual de Crescencio Montes hacia Baldomero Berumen. En medio de la arena amorosa, la escritura desata el dolor⁶ y se produce cuando ya no hay alguna posibilidad de acercarse al objeto amado: no se trata de la opción de Jorge Semprún, la escritura o la vida; sino de la unión amorosa o la escritura. El objeto perdido, amoroso o la tierra, transformará la labor de duelo en acto de escribir. Se escribe en tanto que resto, desde la desesperanza, el abandono y el exilio. Imposible reparar. Terry Holliday (“Jesús, que mi gozo perdure”) “se da cuenta de que es un ser que lo perdió todo: perdió su ju-

⁶ En la introducción a *Las aguas derramadas*, Miguel Ángel Quemain señala que “La dimensión que Severino Salazar ha dado a la palabra dolor a lo largo de su narrativa queda expresada con amplitud a lo largo de estas páginas. Sin embargo, no se trata de una queja nada más, es la exploración de una profundidad que contempla los vínculos más íntimos, las consecuencias de nuestras decisiones. Dolor como una necesidad imperiosa del estar vivo, espejo del goce, atracción fatídica que sale al encuentro cuando se va en busca de la felicidad”. (48)

ventud, perdió su Ildefonso, perdió su amor, y todo eso le había hecho perder la razón". (73) Los ecos de perder resuenan como martillazos imparables.

Salazar señala en un artículo sobre Juan Rulfo que "un clásico es aquel que soporta muchas lecturas y muchas interpretaciones. Es aquel que a cada lector le dice algo, si no completamente distinto, sí nuevo para su entendimiento del mundo y de la condición humana".⁷ Sin duda esta definición se puede aplicar a la narrativa de Severino Salazar. Así lo confirma la serie de artículos que compone esta revista.

Para abrir el número, Alberto Paredes reflexiona sobre la obra de su amigo: la aborda después de una lectura honda y entrega un ensayo al mismo tiempo que un retrato espiritual de Severino Salazar ubicando la narrativa de Salazar en varias coordenadas que van desde la literatura gay a la regional y del desierto, en un eje religioso, católico y bíblico: califica al zacatecano de existencialista católico, con tintes de criptojudasmo y lanza una pregunta para caracterizar a los protagonistas de Salazar: "¿cómo es posible vivir sin emprender caminos que no sean sendas heterodoxas?" Como conclusión del ensayo "Severino Salazar: del pasado inmediato a la presencia, de la persona a la obra (1947-2005-2015)", Paredes señala que "La labor de la crítica, hoy diez años después del final, es alejarse de la circunstancia de la persona para comprender esta obra en su mejor dimensión. Comprender que hemos visto surgir bajo nuestros ojos y entre nuestras manos una reflexión humana en forma de relatos". Habría que añadir que se trata de una reflexión que invita a reflexionar sobre sí mismo, en tanto que ser mutilado, fracasado, sumergido en un océano de pasividad, producto de no atreverse, de haber dejado pasar la vida, de haber comprendido demasiado tarde, de cobrar conciencia cuando ya no hay nada que hacer, cuando lo más importante ha pasado, cuando se ha dejado todo atrás y cada paso que se da en la vida aleja al sujeto de lo que más apetecía, anhelaba. Esta conciencia *a posteriori*, por su naturaleza *nachträglich*, se instala en la piel del alma, del cuerpo y la conciencia como una herida que no permite cicatrización alguna.

⁷ "Las metáforas del río y de la leche" en "Es que somos muy pobres", de Juan Rulfo", p. 87.

En “Severino Salazar y el habla coloquial en sus relatos”, Ezequiel Maldonado y Concepción Álvarez Casas abordan uno de los temas más importantes no sólo para entender el estilo de Severino Salazar, sino su narrativa en sí señalando que:

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 severiniana, o más bien, la define. Se trata de un proceso de interacción cultural: elige desarrollar formas artísticas para recrear una rica tradición [...]

Maldonado y Álvarez señalan que a menudo Salazar propone un relato en primera persona destinado a un narratario que lo escucha, lo cual confiere un carácter coloquial a la gesta de Tepetongo. Maldonado y Álvarez caracterizan al narrador zacatecano como un mediador cultural en uno de los artículos más propositivos de este número de *Tema y variaciones*.

Colocando a Salazar al lado de Jesús Gardea, Ricardo Elizondo y Elizondo, Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Tomás Bernal caracteriza a Severino Salazar como descriptor de la “agonía de la provincia mexicana” y no duda en colocar al pueblo de Tepetongo de Salazar al lado del Macondo de Gabriel García Márquez; de la mítica Comala de Juan Rulfo; y del Condado de Yoknapatawpha de William Faulkner. Para Bernal, *Donde deben estar las catedrales* es “un canto panteísta a la naturaleza, a los paisajes, a la vida del hombre en contacto con la creación divina”.

Lector infatigable de literatura mexicana, la relación de Vicente Francisco Torres con Severino Salazar se puede calificar como amor a primera lectura, acaecido en febrero de 1985, cuando el crítico se declara “deslumbrado” ante la primera novela de Salazar que ha leído durante esa madrugada invernal. En “Sentido de la vida y forma narrativa en Severino Salazar” Torres retoma reseñas que publicó en el momento de la aparición de *Donde deben estar las catedrales*, *Las aguas derramadas*, *El mundo es un lugar extraño* y el prólogo que hizo a una edición de *La danza de los ciervos* que no salió a la luz. A pesar de que no es material original se publica por la influencia que tuvo la visión de Vicente Francisco Torres en el descubrimiento y consolidación de un novelista singular como fue Severino Salazar.

A partir de la concepción de Vygotsky del juego como cumplimiento fantasmático de deseos, “que no pueden ser satisfechos inmediatamente”, Marcela Quintero Ayala, en “La poética del juego cósmico en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, de Severino Salazar” recorre la dimensión de la tragedia en la novela en un sólido artículo que sin lugar a dudas será una referencia obligada para esta novela.

Es común escuchar que la obra de Severino Salazar es poco leída y menos aún estudiada, pareciera que al escritor zacatecano sólo lo conocen en el círculo que conforman los estudiosos de las letras mexicanas. Sin embargo, esta idea de que el ilustre tepetonguense ha sido injustamente olvidado es relativa, porque su obra ha sido reeditada en diversas ocasiones y publicada en diversos países, vale la pena recordar las afirmaciones de Uriel Martínez sobre los tirajes que de su obra se han realizado.

Severino Salazar ha mantenido y alimentado la costumbre de entrar con el pie derecho en la literatura. Así, su *opera prima* ha sido seleccionada para su inclusión en la serie Lecturas Mexicanas del Consejo Nacional de Cultura y las Artes, que significó una reedición (la tercera) con veinte mil ejemplares y su difusión profusa en todo el país; en la colección Letras de la República, de la misma dependencia, aparece la antología *Zacatecas, cielo cruel, tierra colorada* (1868-1992), que comprende poesía, narrativa, ensayo y teatro, con un tiro de tres mil ejemplares; su segundo libro alcanzó una segunda edición (2002) en la Universidad Veracruzana, con portada nueva y formato nuevo. Pero antes, en 1998, su novela breve *Llorar frente al espejo* —publicada nueve años antes en la UAM Azcapotzalco, apareció traducida en Italia, al igual que los cuentos “¡Feliz Navidad, vecinos!”, “También hay inviernos fértiles” y “Jesús, que mi gozo perdure”, que se publicaron en Alemania, Canadá y Estados Unidos, respectivamente. En su país de origen Salazar se ha visto incluido en innumerables antologías en que se han seleccionado las historias tituladas “Las sandalias”, “El mayate”, y “Yalula, la mujer de fuego”, amén de una antología, *Los cuentos de Tepetongo*, con prólogo y selección del estudioso Alberto Paredes, y una entrevista a manera de epílogo, además de una investigación/reportaje del poeta Ramón López Velarde.⁸

⁸ Uriel Martínez. “Severino Salazar y el carromato de la vida”, en *La palabra y el hombre*, Universidad Veracruzana, enero-marzo 2004, p. 37-39.

Así pues, al autor de *Donde deben estar las catedrales* ha sido leído más allá de nuestras fronteras y no sólo por un círculo de estudiosos de las letras. Habría que agregar a este recuento la publicación de las obras reunidas que, a cargo de Alberto Paredes, realizó Juan Pablos Editor en 2013, publicación que es digna de celebrarse porque permite la amplia difusión de su obra, ya que recupera ediciones agotadas y las pone al alcance de más lectores.

Ahora, a diez años de su fallecimiento se sigue leyendo, y esperamos se lea aún más ya que se ha emprendido un amplio plan de difusión de su obra entre cuyas actividades se encuentra un proyecto editorial de divulgación de seis cuentos de Severino Salazar. El tiraje correrá a cargo de la UAM Azcapotzalco para ser obsequiado a estudiantes de esta Unidad Académica; la elaboración de portadas e ilustraciones de dichos cuentos estuvo a cargo de alumnos de la materia de Diseño de Mensajes Gráficos IV (sistemas de signos en publicaciones) bajo la supervisión de la maestra Ivonne Murillo Islas. Es importante señalar el trabajo interdisciplinario que permite que la narrativa salazariana trascienda la esfera literaria e incursione en el mundo de los estudiantes de diseño, tal vez ese sea uno de los mejores homenajes que a un escritor pueda ofrecerse.

Por otro lado, dedicar un número de la revista *Tema y Variaciones en Literatura Mexicana* a analizar su narrativa permite conocer la actual perspectiva de la obra de Severino Salazar a diez años de su fallecimiento, y difundir el interés por la lectura de su obra a un nuevo público especializado, porque los títulos aquí publicados marcan las líneas principales bajo las cuales puede abordarse su narrativa.

Los estudiosos de la obra salazariana reflexionan en esta revista acerca del trato que Salazar dio a través del lenguaje a los lugares y las cosas de ese universo literario llamado Tepetongo; discuten la importancia otorgada al campo y no a la metrópoli, así como la influencia rulfiana que se reconoce en su narrativa; descubren la vida amordazada de homosexuales en un pequeño pueblo a mediados del siglo pasado donde era inimaginable pensar en que sobrevendría una liberación sexual; a la vez que hacen una revisión de los cambios que han sufrido los títulos de la obra de Severino Salazar y las circunstancias editoriales que han enfrentado, la infinitud de la obra y la obsesión por un tema privilegiado; también revisan la tragedia clásica y cómo el escritor hace trascen-

der el concepto del juego a planos estéticos y espirituales. Otros articulistas reflexionan sobre las estructuras narrativas y la búsqueda del sentido de la vida, así como discuten el lugar de Salazar en la literatura moderna de la provincia mexicana: post-revolucionaria, neo-regionalista, la literatura neo-colonial, la literatura católica mexicana o en español en general y la ascendencia bíblica y hebrea en la obra de Salazar.

La conmemoración del fallecimiento del escritor zacatecano mereció también la publicación de una separata a color (la segunda en su tipo para esta revista), cuyo diseño y edición estuvo a cargo de Ivonne Murillo. En ella se da cuenta de las múltiples propuestas de publicación de los cuentos de Severino Salazar que realizaron los estudiantes de diseño, en cuyo proyecto se puso particular cuidado en la edición de la obra literaria original, y se dejó libertad a la creatividad en la edición gráfica y tipográfica.

Una actividad más que impulsó la coordinación de la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea, en colaboración con la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo xx, fue la organización del Coloquio homenaje a Severino Salazar en la Casa Galván del 28 al 30 de octubre de 2015. Este evento ofrece la oportunidad de discusión y análisis de su obra desde las nuevas aportaciones y con ello una amplia visión de la narrativa del también cuentista y ensayista.

VARIACIONES

Este apartado de la revista abre con un artículo de Alfredo Pavón titulado "De las brevedades narrativas decimonónicas", en donde el ensayista, narrador e investigador hace un profundo y sesudo análisis de la narrativa breve decimonónica. Otro artículo dedicado al cuento es el titulado "Francisco Tario, una narrativa de la ajenidad" donde el autor niega la característica de fantástica a la obra de Tario para renombrarla como una literatura de la ajenidad. En este apartado también se reflexiona acerca de la literatura gay, en particular acerca de la novela *Brenda Berenice o el diario de una loca*, a la que Helder Díaz Ceniceros califica de novela marginal dentro de la marginalidad de la que ya forma parte la literatura de temática gay, y la analiza desde una perspectiva sociológica y psicoanalítica.

Cabe pues, agradecer a todos aquellos profesores que de distintas formas colaboraron para que este homenaje al escritor y amigo se llevara a cabo. Agradecemos a Vicente Francisco Torres, Ezequiel Maldonado López, Alejandra Herrera e Ivonne Murillo Islas. Por supuesto, extendemos nuestro agradecimiento a la jefatura del departamento y a los coordinadores del posgrado, Marcela Suárez Escobar, Christian Sperling y Alejandro Ortiz Bulle Goyri.

La Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la revista *Tema y Variaciones de Literatura* rinde homenaje al escritor Severino Salazar Muro en el décimo aniversario de su fallecimiento promoviendo su lectura y análisis.

UAM Azcapotzalco, octubre del 2015

SEVERINO SALAZAR (1947-2015)

SEVERINO SALAZAR: DEL PASADO INMEDIATO A LA PRESENCIA, DE LA PERSONA A LA OBRA (1947-2005-2015)

Alberto Paredes

*Para Miguel Ángel Quemain, que ama la literatura
y a sus amigos.*

*Auctor abit operis, sed tamen extat opus
(Consolatio ad Liviam vel Epiciedion Drusi, v. 238 :
"El autor de la obra se va, mas la obra permanece.")*

RESUMEN

En el presente artículo realizo un estudio de lo que a mi parecer son las líneas principales bajo las cuales puede enunciarse la narrativa de Salazar, a saber: literatura moderna de la provincia mexicana, post-revolucionaria, neo-regionalista; además de su participación en la tradición de la literatura gay mexicana, literatura neo-colonial, literatura católica mexicana o en español en general y la ascendencia bíblica y hebrea en la obra de Salazar. Ésta es la perspectiva de la obra de Severino Salazar a diez años de su fallecimiento.

ABSTRACT

In the present article I'll make an study of my opinion about the most important works that explains the Severino's narrative, to know about the modern literature from the Mexican providence, after the end of the revolution and neo-regionalist, also about his participation in the gay Mexican literature, literature neo-colonial, literature Mexican and catholic or Spanish in general and in the growing up of the biblical and Hebraic. This is the perspective of the work of Severino Salazar since 10 years ago from his dead.

PALABRAS CLAVE

Literatura de provincia mexicana, post-revolucionaria, neo-regionalista, gay mexicana, neo-colonial, católica mexicana, ascendencia bíblica y hebrea en la obra de Salazar.

KEY WORDS

Literature of Mexican providence, after the end of the revolution, neo-regionalist, gay Mexican literature, neo-colonial literature, growing up of the biblical and Hebraic literature in the work of Severino Salazar.

¿Cuándo empieza el pasado de un escritor?, es decir, ¿cuál es el punto en el continuo temporal desde el cual empieza a haber perspectiva? Pues una ley elemental de óptica opera en nuestra relación con nuestros contemporáneos artistas o científicos: la hipermetría es un obstáculo, lo demasiado cercano inhibe la distancia mínima de la visualización. Ciertamente quienes estamos hoy reunidos esta mañana de junio, a diez años de su muerte, hemos creído desde el primer eslabón que Severino Salazar (1947-2005) es alguien y su narrativa estaría destinada, desde aquel 1985, a existir en el horizonte de la literatura mexicana del siglo xx. Por veinte años, entre 1985 y 2005, su obra se fue escribiendo a nuestro lado, y gracias a su surgimiento editorial, paulatino, tenaz y constante, tenemos obra, hay un legado; la muerte fue prematura, las capacidades físicas lo abandonaron cuando su estilo, técnica y temática habían madurado y ofrecían al propio escritor un terreno firme sobre el cual levantar los nuevos proyectos, que por supuesto existían. Melancólicamente podemos usar para nuestro provecho la expresión de los historiadores de pintura y música sobre ciertos autores del renacimiento al barroco: *activo de 1985 a 2005*. Así, esas dos décadas que contienen el periodo creativo marcan la consumación de once libros y especialmente la posibilidad de la existencia de una obra. Pues el mismo golpe de destino provoca la extinción de la persona y la fundación de la presencia de la obra.

Seguramente diez años es un margen demasiado estrecho para ofrecer perspectiva, pero es nuestro hoy y sus contemporáneos y sobrevivientes debemos esforzarnos por empezar a ser capaces de mirar. Paul Valéry diría que la persona del autor es un instrumento para que una cierta obra estética sea lo que es: un hecho cultural independiente, un fenómeno estético —para el cual la persona histórica y mortal es la circunstancia necesaria de ges-

tación. Salvador Elizondo lo enuncia así a manera de colofón y auto-obituario, en la última página de *El grafógrafo* (1972): "La muerte es la operación del espíritu por la que tú, lector, y yo, autor de esta escritura, perdemos la importancia; aun si nuestra relación queda incólume".¹

*

¿Ante qué obra estamos? Seamos lectores exigentes, ¿estamos ante la lógica de una obra o ante una suma más o menos azarosa de títulos sucesivos de aciertos esporádicos y calidad irregular? ¿Hay un método, un camino emprendido, en la fantasía, temores y facultad creativa de esa oncena de títulos aparecidos a lo largo de dos décadas? Al parecer las líneas principales bajo las cuales puede enunciarse la narrativa de Salazar, son las siguientes:

- + Literatura moderna de la provincia mexicana; post-revolucionaria, neo-regionalista.
- + Participación en la tradición de la literatura gay mexicana.
- + Literatura neo-colonial.

A lo cual debemos añadir otros dos temas pocas veces estudiado e incluso identificado por parte de la crítica:

- + La literatura católica mexicana o en español en general.
- + La ascendencia bíblica y hebrea en la obra de Salazar.

Literatura moderna de la provincia mexicana; post-revolucionaria, neo-regionalista. A raíz del sangriento parto que llevó de la Nueva España al México independiente, en el violento siglo XIX, el país se proclamó república federal, si bien entonces y ahora la *real politik* evidencia las prácticas de un régimen centralista, la ciudad de México puede o no ser el ombligo del mundo, pero es un hecho que es el hoyo negro hacia el que gravita la autonomía del resto del país. La novela de la Revolución y el resto de escritos, literarios o no, testimonian que la Revolución se hizo tanto con las armas como con las alianzas y traiciones de poder, con las campañas y batallas así como con estrategias y recursos en vías de una nueva legalidad. Martín Luis Guzmán es el autor de los panoramas

¹ Salvador Elizondo, "Colofón", en *El grafógrafo*, Joaquín Mortiz, 1972.

de aliento épico que son *El águila y la serpiente* (1926) y la ficcionalización de las *Memorias de Pancho Villa* (1936) pero también de la novela, un thriller urbano de mafias políticas, *La sombra del caudillo* (1929). Títulos señeros de dos fundadores de modernidad literaria mexicana, Agustín Yáñez con *Al filo del agua* (1947) y Juan José Arreola con *La feria* (1963), ejercen una suerte de ampliación de la cartografía cultural mexicana; la pluma atenta a las *costumbres de provincia*, como diría Flaubert; provincia que en ese momento y desde esos autores nacidos en las dos primeras décadas del siglo xx, es decir, la transición del Porfiriato a la Revolución, es pueblo y se cristaliza, como el Yonville de Flaubert, en microcosmos asfixiantemente *micro*. Salazar nace exactamente cuando aparece en librerías el título clásico de Yáñez y en los años setenta fue discípulo de Arreola, otro gran jalisciense. Lo sabemos, con Jesús Gardea mostrando el camino, la generación de Salazar fundó de manera consistente y no esporádica la narrativa de provincia, la cual incluye sus propios focos urbanos y su propia región interior de aldeas y vida rural. Después de Gardea, hoy tan desatendido, Salazar junto a Ricardo Elizondo Elizondo, Luis Arturo Ramos, Daniel Sada —autores también a la espera de que inicie el examen maduro y distanciado de su obra— hacen provincia tal cual y no como satélite de color local dependiente del valle de México. A ellos y a otros artistas de diversas disciplinas nacidos alrededor de los años cuarenta debe un paso importante la literatura, pero también la historia social mexicana, pues un país se vive a sí mismo y establece su modo de ser en gran medida gracias al imaginario colectivo, y en este proceso los narradores tienen una influencia destacada.

Y sin embargo, en los últimos años de vida del escritor, digamos del tiempo de *La locura de las flores* a *La danza de los ciervos* el país estaba dando un paso hacia una caverna, un demonismo que esta obra no acompaña; lo cual no le resta valor sino que la ubica en el tiempo colectivo. México ha pasado de la provincia de los santos a la provincia de los narcos. Algunos autores contemporáneos de Salazar enfrentan el conflicto en su narrativa, pero sobre todo son los nacidos en los años sesenta y después quienes tienen tal reto. La obra de Salazar se extiende desde los tiempos de la Nueva España y Nueva Galicia —a los cuales les quita polilla y terciopelos rancios— y concluye en la federación de focos urbanos cada uno, cada capital estatal, con su propia provincia. Tuvo la ex-

perencia personal de constatar que la región de Tepetongo y Zacatecas empezaban a ser alcanzadas por la violencia del crimen organizado y de los corredores de estupefacientes. Enmudeció y se retiró a entregar la vida mientras concluía su magnífica breve novela final.

*

Participación en la tradición de la literatura gay mexicana. Autores previos y contemporáneos a Salazar, quizás con algunos murmullos sofocados desde los tiempos del Virreinato, ponen en acción de manera más explícita que nuestro autor el más que oculto ocultado mundo homosexual de este país resistentemente conservador y católico (Miguel Barbachano Ponce, *Diario de José Toledo*, 1964, Luis Zapata, *El vampiro de la colonia Roma*, 1979) no obstante es innegable que relaciones más que sexuales, pasionales entre dos personajes del mismo género se murmuran en la narrativa de Salazar: ya en *Donde deben estar las catedrales*, y por supuesto en "Con alas blancas" y "También hay inviernos fértiles" de *Las aguas derramadas*, de ahí en adelante, el acallamiento de ciertas atracciones homosexuales, esa tentación, esa otra voz, pespuntea la narrativa de nuestro autor. El drama, tremendamente latinoamericano, consiste en principio en el no afloramiento de esos posibles amores, acallados, indefinidamente pospuestos, sublimados. La obra de Salazar no es, ni en este ni en ningún otro sentido, una obra "comprometida" como se decía antes (*engagée*) o militante, como se dice por ahora. Aceptado esto, es a todas luces, una obra marginal, heterodoxa, sea cual sea la rectitud que se dirima. Sea por el conflicto erótico o de grupo social o de ser ciudadanos y pueblerinos del interior, sus personajes son soledades y propician que su obra misma sea un aislamiento. Un refugio de soledades, he propuesto en algún otro texto: una ermita.

*

Literatura neo-colonial o neo-novohispana. ¿Qué motivaciones impulsan a un novelista a hacer ficción histórica? Los intereses y deseos deben ser múltiples y abarcan un abanico de alas tan extensas como el que va del *best-seller* de color local pasadista, regodeándose en el vestuario y en el menú posible así en las man-

siones y palacios como en las tabernas y villorrios, para regodearse con escenografías de Luis XIV que en vano emulan la verde arquitectura de André Le Nôtre o de pirámides mayas o egipcias de cartopiedra o trucos digitales. Creo que en el caso de Salazar se combinan dos curiosidades y un plan; la curiosidad historiográfica —con qué placer comentaba sus descubrimientos en archivos históricos—, la curiosidad humana —qué pasiones y retos se vivían en aquel entonces, o mejor dicho, cómo se vivían en la Nueva Galicia y la Nueva España los dilemas humanos eternos— y, evidentemente, el plan de hacer surgir las historias imaginarias de Zacatecas a lo largo del tiempo. *Desiertos intactos* (1990) así como el proyecto de escribir siete novelas cortas sobre la Nueva Galicia, inspiradas en cierta medida por los *Seven Gothic Tales* (1934) de Isak Dinesen, proyecto que finalmente Salazar construyó a las *Tres noveletas de amor imposible* (1998), aceptando que sentía forzado estirar el conjunto a siete y que otros temas lo llamaban, fuera para novelas plenas o cuentos concisos. Esas tres novelas cortas expresan la pluralidad de registros en que se estaba ejercitando; las dos primeras responden a interrogantes primarios de Salazar: el individuo frente a su esencia y frustraciones, descifrar su tarea, interpretar sobre la marcha de sus días su finalidad en la existencia; el que un mundo de causas, efectos, obstrucciones y rémoras confluya para que alguien, el protagonista, logre contemplar su propio rostro. ¡Qué importa el lloro! Todo está bien en la danza del mundo. *Viverunt!* gritaba el público de los gladiadores sacrificados en el Circo... El momento del gladiador: instante en el girar del globo terrestre se suspende para dar paso al orgullo del hombre que estalla en fiesta y sacrificio: vivió. Kavafis hizo una obra lírica inigualable del misterio, del don de ser griego; Salazar se propuso lo propio con su ser de Zacatecas, fuera en el pasado virreinal o en el siglo xx. Su obra novogallega es una hoja autónoma pero del mismo biombo que su obra contemporánea: al ser del hombre a través de Zacatecas.

La tercera novela corta incursiona en algo que esporádicamente asoma en esta obra y revela otro de sus talentos, tan a flor de piel en la persona: el humor, el placer por la farsa y lo grotesco. “La provincia de los santos” es un pliegue que se repliega de forma que el rictus por tener que forjarse un lugar en una sociedad cultural mezquina y de intereses mutuos se libere mediante una risa ácida digna de la tradición de la comedia latina. Relato en cla-

ve transparente, por supuesto, y fábula válida en sí misma cada que un oficio pretendidamente insuflado de valores espirituales —la Iglesia o la comunidad cultural— esté a la sombra de un señor Obispo tronitonte. ¿Es ésta la provincia de los santos prometida? Cómo duele desde el título la palabra provincia, signo de una suerte de atrofia congénita.

El rejuego entre presente y pasado de *Desiertos intactos* desarrolla ejemplarmente el sentido del pasado en la obra de Salazar. Que un personaje ficticio, alimentado de la propia biografía del autor, Gerardo, vaya en pos de una figura emblemática que ahí, en su tiempo novogallego, está vivo y hace señas a Salazar. Justamente el beato Gregorio López; ¿qué le dice a Salazar el primer anacoreta de Indias? —*Aíslate*. ¿Es la voz de Dios o del Diablo quien sopla a su oído? Para comprender el carácter divino o luciferino de esa consigna en la que todo se juega, ningún agente externo le aportará certezas. Ni la grey de sus amigos, él tan devoto de su clan, ni ningún tipo de sacerdote confesor podrá erigirse en su guía espiritual, como en otros tiempos otras personas creían, ni tampoco lo iluminará una figura cultural tutelar —quizás uno de sus mayores duelos: creer en la superioridad espiritual de la cultura y aceptar que en términos realistas, en lo alto de la pirámide el dómene tiene los pies de barro y motivaciones demasiado humanas para aceptarlo como guía. Se reza, se escribe y se vive en silencio. Es una apuesta de fe ante el vacío y no hay opciones ni coartadas. Los veinte años de escritor profeso y profesional de Salazar son el acatamiento, la obediencia nocturna de un acto que tiene tres caras siendo el mismo: vivir, rezar, escribir, hacerlo porque se es ermita de sí mismo, como él dice literalmente, *para no estar tan solos*. “Se quedó callado y nuestras máscaras quedaron mirándose por unos momentos, estáticas” [...] “y aquí estamos: a la orilla del precipicio”, dice en “Llorar frente al espejo”.

Es así que esta obra es parte de la construcción de la historia de México desde el territorio alterno, libre, más riguroso, de la ficción, merced a sus recursos penetrantes, críticos e insumisos.

*

Pienso que las motivaciones esenciales de esta obra son de orden espiritual, que las dimensiones social, histórica, regional así como los encuentros amorosos y eróticos que la pueblan tienen un cen-

tro profundo y magnético: lo espiritual. Es aquí que se presenta la cuestión religiosa, de orientación católica en esta narrativa. Salazar es parte del existencialismo católico moderno. Esta obra no cree ni participa en una militancia terrena, en términos estrictos no hay compromiso político, por decirlo drásticamente (lo que no quiere decir que su obra sea indiferente, pues una a una las suyas son fábulas de rebeldía y de anti-autoritarismo), pero no hay fe en la cosa pública ni lucha dirimida en esa arena; esta obra ha concluido que no hay líderes ni políticos ni religiosos dignos de que se les entregue la creencia humana esencial. El panorama social es un desierto en el que se declinan las voces del silencio. Es el silencio de Dios; incluso cuando el protagonista descifra el sentido de su vida y comprende que en lugar de arribar a una consumación existencial el don que alcanza es descifrar el significado de su frustración primordial. Por ello hemos de hablar de existencialismo católico. La obra literaria es la ermita donde refugiarse de las mutilaciones de vida impuestas desde el exterior inmediato — aceptadas victimariamente por el protagonista del relato— pero sobre todo refugiarse de los torbellinos que gestan el caos dentro de ellos mismos, sus pasiones, sus compulsiones, su fuego interior, el Lucifer en sus entrañas. Abismo es un ícono en esta obra, tanto como el vacío de las catedrales. Ambos son parte del lenguaje simbólico por el que los personajes se descubren ante su foso: la frustración de amor y una tentación, una obediencia nocturna, en la que se cae, sin comprenderla, pero sin ser capaz de resistirla. La noche en que su destino es un desierto donde reina lo demoníaco dentro de sí, inacallable. El proceso de consciencia que relatan las ficciones de Salazar es la médula de la trama, la definición del carácter del protagonista. Por esta razón son héroes, no públicos ni épicos sino para sí mismos, en tanto condición humana; Camila Natera, Valente Reveles (*El mundo es un lugar extraño*), Gerardo y Gregorio López (*Desiertos intactos*) Paulina Zúñiga (*La locura de las flores*), don Fuas Ropinho y los otros protagonistas del intenso tríptico *La danza de los ciervos* son héroes en las batallas del espíritu. Su penuria es su riqueza, y no conocen otra ambición ni otro campo de batalla que su propio interior. Aquí echa raíces el talento lírico de Salazar; la poesía, las imágenes son el lenguaje de la intimidad. Sobre esto volveremos, pues se toca un tópico mal entendido hasta la fecha.

Como en cualquier otro escritor, hay un viaje necesario: el del autor en pos de su madurez posible. Los primeros tres libros de Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, *Las aguas derramadas* y *El mundo es un lugar extraño*, descubren el reto espiritual al que se enfrentaría mientras gozara de vida terrena y escribiera; son libros que no sólo por pertenecer al periodo de aprendizaje técnico sino por ser los primeros pasos arriesgados hacia la tierra inédita de su obra en marcha, balbucean, tantean dudando, sin seguridad pero con intuición sobre qué preguntas ilustrar con sus relatos. Pues empezó a comprender que la literatura se hace con preguntas y no con respuestas. La tercera novela, *Desiertos intactos* y la subsiguiente vuelven de cada historia imaginaria un ejercicio de obedecer a ciegas la indescribida y críptica voz interior. Gerardo y Gregorio López acatan lo que no entienden, pero les corresponde. Su abismo es una peregrinación. Es un periodo en que el autor factura sus primeros cuentos impecables, al aprendizaje técnico, fruto de su tesón, responde la pequeña epifanía de cada cuento. La travesura o escapada de los niños de *¡Pájaro vuelve a tu jaula!* (2002) se vuelve un viaje inolvidable en la literatura mexicana de principios del siglo XXI; los niños logran llegar a la Sierra de Juanchorrey para no encontrar el tesoro de leyenda, viven mil peripecias, maduran, fracasan; y esos ingredientes son redimidos, muchos años después, desde su doble confinamiento (silla de ruedas, prisión) por uno de ellos, llamado Sonaja ... quien hace del ruido sensatez y nos alecciona. El ruido del mundo cobra sentido. El acto fallido se vuelve fábula.

*

Y aceptan caer, más que en el pecado o el mal, en el abismo, en el silencio, insisto, de Dios. Este conflicto, el enmudecimiento del propio destino, es la médula de la obra. El relato entero —novela o cuento o novela corta— es la glosa que enmarca la ausencia de matriz —*Quare de vulva eduxisti me?* exclama Job (10, 18) y lo hacen cantar Orlando di Lasso así como el propio Salazar—, el viaje al extravío. Como en tantos autores por esta razón modernos, y no sólo por datamiento externo, creyentes o agnósticos, la iluminación posible es descubrir la esencia trunca del hombre. Todos los escritores y artistas que vale la pena mantener vigentes nos regresan por distintas vías y fábulas a las cuestiones primarias y a nues-

tras grandes autoridades. Obsedía a Salazar, persona y autor, una incógnita para la que sabía que no encontraría respuesta ni dentro de sí ni con ninguna suerte de guía espiritual: si la vida es un camino y cada día, cada acto u omisión, un paso en el trayecto, ¿logro hacer de ello —se preguntaba en voz alta— una peregrinación o no es otra cosa que un extravío sin sentido?, ¿llegan mi vida y la de mis personajes a su Santiago de Compostela?²

No es broma: hay quien nace chichimeca y se convierte en judío, para efectos literarios así como espirituales, se entiende, perfectamente meditados (mas no con fines confesionales). Con el tesón chichimeca capaz de sobrevivir a todos los gobiernos que los siglos les van presentando, Salazar estuvo preparado para comprender la mística hebraica: ser del desierto, expatriado en su propia tierra y con el viaje sin fin como señal en la afrenta; el viaje como ritual se nombra exilio y peregrinación. Salazar lo fue descubriendo conforme pasaba de la infancia a la pubertad en los llanos y colinas alrededor de Tepetongo y en los libros que cada vez lo acogían más: paisaje terregoso de cactus, matas y yerbajos y libros que lo seducían como espejismos de engañosas imágenes: el desierto *formidable* de la página en blanco es uno y el mismo, se llama libertad. Una novela querida que en más de un punto es retrato proyectivo que exhibe la intimidad de nuestro zacatecano es *Portrait of a Lady* de James. La vida de la joven neoyorquina Isabel Archer empieza el mediodía en que en aquella mansión de las afueras londinenses rechaza a Lord Warburton, el mejor de los partidos posibles. Huir en ese momento del papel de esposa es apetecer un horizonte abierto en pos “de la vida”, como ella exclama a su anciano tío Touchett. Retomo un punto: es bajo la figura de esta rebelde y contradictoria Isabel Archer que se inserta el eros homosexual latente en algunas historias de Salazar. Ese impulso,

² Me permito esta intromisión personal para la que no tengo fuente escrita. De 2000 a 2001 viví en Lisboa; entonces planteé a Salazar un pequeño dilema del que no pudo escaparse: ¿dime por qué no vienes a visitarme a Portugal?; dame una razón. Salazar, que antes de ello no se había planteado conocer ese país, aceptó el reto que era una invitación y volvió de ese viaje turístico una experiencia fundamental en su vida. Largamente conversamos sobre el dilema mayor extravío/peregrinación en el viaje con escalas y en tren que hicimos juntos Izrael Trujillo, Severino y yo de Lisboa a Coimbra, Porto y concluir en una misa *solemnis* en Santiago de Compostela, catedral de catedrales. (Fue en esa visita que Salazar visitó por primera vez el pueblo de pescadores portugués de Nazaret y se estremeció con la leyenda de dom Fuas Ropinho.)

ese vuelo en el abismo es en su esencia existencial afín a las aventuras de ciertos niños (“Libro Corazón”, *¡Pájaro vuelve a tu jaula!*) y al llamado al aislamiento de sus Gerardo, Gregorio López, Valente Reveles, etcétera: los define su carácter marginal, y en ellos lo colectivo se vive dentro de la esfera del individuo, héroes no épicos ni sociales ni militantes —notemos que ninguno de ellos exclama en voz alta “sus convicciones” ni procura proselitismos de ninguna bandera incluyendo la del arco-iris— sino espirituales e íntimos y sólo para sí mismos.

Aquí el factor lírico. La señal evidente son las figuras y tropos, estrictamente líricos o retóricos abundantes en esta obra. Digámoslo, su propensión a veces fallida y hasta cursi, pero con frecuencia acertadísima a las imágenes verbales, a las metáforas narrativas; mas no se restringe al placer trópico por sí mismo, lejos de ser un “valor añadido” o un ornamento en un pobre sentido del término, pertenecen al lenguaje que emana del conflicto narrativo mismo; el conflicto del protagonista es de orden espiritual, a menudo irracional, la dimensión social y colectiva de su reto es vivida en términos de una intimidad marginal, en consecuencia, la voz requerida por el texto no puede restringirse al discurso narrativo denotativo de hechos ficticios sino que ha de fincarse también en la alteridad lírica arraigada al corazón mismo de la trama. Así como el ángel y el demonio necesarios son la condición de este heroísmo privado, el lirismo es su dimensión existencial y su lenguaje.

*

Es así que esta obra, escrita con el máximo compromiso y discreción de la persona, fue descifrando su Heráclito para descubrir que *Bien y Mal son una sola cosa* (fragmento 57) y, sobre todo, que *Alguien* (la eternidad o Dios o la Nada o el Azar) *es un niño que juega en su tablero y nosotros somos las fichas* (fragmento 79). Pues las manos vacías, en el epílogo generalmente raso de la aventura, es el receptáculo, el cáliz que recibe la luz epifánica. El ángel, que traerá la revelación, es el demonio con el que ha luchado en la noche del desierto. Las tentaciones se nombran en esta obra como erotismo, posibilidades criminales, frustraciones, llevar la vida de espaldas a lo convencional, incluso estallidos ocasionales de violencia pasional. Y todos estos accidentes son el camino; *felix culpa*

es la apuesta a la que quedan orillados los protagonistas, mártires secretos. Pues ¿cómo es posible vivir sin emprender caminos que no sean sendas heterodoxas? La Modernidad (algunos dirán, la postmodernidad pero Nietzsche, Dostoievski y Chéjov son quienes nos han quitado la venda de los ojos, por no decir que Montaigne, Diderot y Voltaire) es el tiempo de un vacío; en el caso de la obra de Salazar, ante la falta de certezas filosóficas y sobre todo teológicas y eclesiásticas —ya no hay sacerdotes como guía espiritual de la grey—, sus personajes se juegan la vida en el intento empírico y solitario de descifrar lo que podemos llamar su *instinto moral*; acto seguido han de reconocerlo como un imperativo categórico, el cual o se encarna o se traiciona. Dramáticamente, en Salazar, los héroes íntimos de sus personajes, a menudo se retraen, humanamente se retraen; *novella habemus*: "Yo era una mujer estropeada por el amor no realizado". Se dice a sí misma Paulina Zúñiga. ¿En qué momento, sin saberlo, uno abandona la obra que le da sentido a su vida? Hágase lo que se haga o incluso sucumbiendo ante flaquezas y no atrevimientos, el horizonte humano está desplegado y crepita. Se llama libertad como condición fundadora del hombre.

*

No soy persona autorizada para disertar sobre dos hilos poderosos, en general desatendidos, se diría que menospreciados, en la obra que nos ocupa. Son la ascendencia bíblica y hebrea. La obra entera de Salazar tiene por pórtico una vibrante exclamación desde las entrañas que el sufrimiento arranca a Job; me atrevo a calificarla de exclamación existencialista pues cifra nuestra condición como *human bondage*, una atadura o servitud que nos hace estar arrojados, yectos en este mundo ciertamente bajo. ¿Por qué me extrajiste del vientre? Podría estar muerto y ningún ojo lo percibiría —reza el dístico completo (Job, 10: 18-19). A este epígrafe fundador responde como signo ostentoso la curiosidad de Gabriel por el beato Gregorio López, con tantos gestos criptojudíos; algunos epígrafes más y la vocación neotestamentaria de sus tan epifánicos *Cuentos de Navidad* siguen sembrando las pistas. Pero éstos son apenas los estandartes visibles; se requieren estudiosos sagaces que recorran el aliento bíblico —citas, paráfrasis, alusiones, modelizaciones— y la proclividad por el pueblo elegido —elegido

para ser chivo expiatorio recurrente en la historia de Occidente. ¿En qué medida la debilidad o identificación con víctimas, mártires y corderos lustrales germinó desde el catecismo, en este sencillo muchacho de familia católica provinciana? Sin él saberlo completamente, pues no era su tarea sino la de engendrar, la de hablar con personajes, su obra, al no encontrar respuesta, se aleja del confesionario tanto como de la comunión y la paz de los bienaventurados para construirse a solas un hogar de preguntas y misterios. La manera de vivir su condición sexual y de expresarla veladamente en su literatura, tienen aquí su planteamiento más pertinente.

El libro, tanto la Biblia como toda la biblioteca en su entorno, así como los once breves volúmenes de Salazar está abierto, esperando. Estimo que en nuestro medio al menos dos personas están calificadas, llamadas para leer y explicarnos: su paisano, como él, novelista y universitario, Gonzalo Lizardo, tan discreto como él para no ostentar la profundidad de su curiosidad intelectual, y la figura respetable de quien fuera su maestra en los años universitarios, doña Angelina Muñiz-Huberman, uno de los mayores conocedores en México de cultura hebrea.

*

Un apunte sobre la obra no escrita. Una novela gay en tiempos de la Nueva España-Nueva Galicia, a partir de casos históricos por él encontrados en el AGN (por desgracia no tomé nota de nombres o particularidades), en los cuales se basaría libremente para algo que como escritor lo tentaba cuando llegaba al final de su vida sexualmente activa: una novela alimentada de las peripecias homoeróticas de un noble libertino, o todo lo libertino que se pudiera ser sin parar de inmediato ante el Santo Oficio. Probablemente corta y en tono irónico e inspiración picaresca y galante. Se trataba de proseguir tres esfuerzos de esta obra: los héroes marginales, fuera o no erótica su extravagancia; los personajes que a través de su noche van descubriendo que han de dar un sentido moral a su errancia; y, por supuesto, su voluntad de novelizar la Nueva Galicia.

Otras dos novelas que acompañaran a *La locura de las flores*. La historia de Paulina Zúñiga tiene como uno de sus escenarios la casa que comparten tres amigas. Pues esta novela es en efecto diestra en su austeridad. El autor ha llegado al punto en que podía cristalizar en pocos sucesos y pocos escenarios la novela de una

vida. Paulina comparte una casa con otras dos jóvenes adultas, esto en la ciudad de Zacatecas, en tiempo actual.

Esa casa —alquilada— la compartía [Paulina Zúñiga] con dos chicas: una profesora de matemáticas de la universidad, muy guapa y joven-cita. Se llamaba Rafaela Vera. Poseía la perfección y belleza de un árbol con espinas, al que nadie se podía trepar. Sólo ciertos pájaros eran capaces de visitarlo y salir cantando de sus ramas, ilesos, sin rasgarse las alas. La otra chica era Jo Lavell, una media jipi extemporánea, que estaba escribiendo —con una beca— su tesis de doctorado sobre Luisa Josefina Hernández, y que por alguna misteriosa razón había decidido quedarse a vivir dos años en Zacatecas.³

Desde el proyecto de la novela y los primeros borradores, estimulado por ciertas conversaciones, apareció poderosa esa buena tentación: dar plena vida a Rafaela Vera y a Jo Lavell. Era un reto de geometría narrativa. Habría escenas repetidas, pero desde distinto personaje, de modo que el foco cambiaría drásticamente la perspectiva; habría espacio para un ejercicio jamesiano de espejos oblicuos, interesados e imperfectos; habría monólogos interiores en que cada muchacha juzgara a sus amigas... el lector obtendría un nuevo y ambicioso tríptico donde la tridimensionalidad sería provista por tres mujeres. Sus vidas, sus misterios íntimos, sus veladas aventuras con ostentosos afloramientos. El rejuego en la geometría narrativa implicaría al mismo tiempo el desarrollo de tres líneas paralelas que no se tocarían en la medida de que la convivencia entre ellas no afectaría ni modificaría drásticamente lo que cada una de ellas habría de vivir; pero al mismo tiempo la etapa de convivencia ofrecería pliegues que revelarían que ninguna convivencia es hermética sino porosa con comunicaciones y contagios imprecisables. Habría tres novelas paralelas que formarían una pirámide. La escena nodular está ya en *La locura de las flores*: la plática en la cocina entre las tres amigas. Es a ella que el autor debería esforzarse por traer al lector, tres veces, y las tres sorprendiéndolo de estar ahí, de nuevo con tres jóvenes mujeres tomando el café y hablando, haciendo temblar sus vidas entre pláticas de mujeres solas.

(Anotemos, además, que la primera aparición de Paulina Zúñiga acontece en el cuento “No hay muerte mayor” de *Las*

³ S. Salazar, “El imperio de las flores”, Plaza y Janés, 2004, pp. 19-20.

aguas derramadas. Ciertamente esta heroína sentimental es depositaria de una cuestión esencial, irresuelta en Salazar; ya en la novela el narrador acota: “Yo era una mujer estropeada por el amor no realizado”.)

Por cierto que las tres amigas comparecen también hacia el final en el fragmento que inicia con “El árbol, a medio jardín, desnudo [...]”; “Rafaela Vera había estado trabajando desde muy temprano en la mañana” en el pequeño jardín de su casa alquilada; Paulina, brazos cruzados, le hace plática de mujeres solas y se alude a Jo Lavell... La escena pudo haberse rescrito con la circunstancia de que Jo llegara de la calle, incorporándose a la charla de sus dos *house-mates*.

Al fondo de la ventana, en las dos novelas postergadas así como en la efectivamente escrita, como inspirado por los universos pérfidos de Henry James y David Lynch, el obsesivo jardín florido, aparentemente inofensivo en Salazar más narcótico, ferazmente aislante de esa casa de muchachas. Dice nuestro autor: “lo amplio y atractivo que era su jardín. Una hilera de puntiagudas lanzas de hierro forjado —en las que se entretreían las guías de las hiedras y de las buganvilias— la circundaban para aislarla agresivamente del resto del mundo”. Y en *Blue Velvet* (1986) de Lynch, Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) reconforta a su novia Sandy (Laura Dern), cuando el pequeño viaje a la noche ha pasado y miran cómo un petirrojo devora su gusano nutricio: “*It’s a strange world*”. Así, sin aspavientos el jardín al fondo de la cocina y de la vida de las tres amigas no deja de sugerir el *Hortus conclusus* mariano (*Cantar de los cantares*) pero intoxicado por la bruja de Rapunzel con quien los hermanos Grimm quitan el sueño a los dulces niños inocentes.

Pero antes de ese *tour de force* que ya no leeremos, Salazar fue a Portugal y descubrió que uno de sus héroes tenía que agonizar o volar tres veces sobre el abismo. Tres rostros de una sola alma y ante un solo precipicio. Salazar alcanzó a poner punto final a la última revisión y *La danza de los ciervos* llegó a nosotros, póstumamente cuando el espíritu del autor vuela ya por otros cielos. Como sus personajes, el viaje tuvo un periplo diferente al que él hubiera querido, diferente y más corto ciertamente pues murió en plenas facultades humanas, espirituales y literarias, cuando la madurez lo enriquecía. Y ese truncamiento con ser una mutilación no

es, gracias al camino ya recorrido y los libros efectivamente escritos, una frustración sino un destino y un legado.

*

La labor de la crítica, hoy diez años después del final, es alejarse de la circunstancia de la persona para comprender esta obra en su mejor dimensión. Comprender que hemos visto surgir bajo nuestros ojos y entre nuestras manos una reflexión humana en forma de relatos. Ahora éstos han cobrado su ser, son quienes son. Leámoslos.

Descanse en paz Severino Salazar más no su obra.

BIBLIOGRAFÍA

Paredes, Alberto. *Pro Severino*. México, Juan Pablos Editor, 2010.

Salazar, Severino. *Donde deben estar las catedrales*. México, Juan Pablos Editor, 2013.

———. *El mundo es un lugar extraño*. México, Juan Pablos Editor, 2013.

———. *Las aguas derramadas*. México, Juan Pablos Editor, 2013.

———. *Tres noveletas de amor imposible*. México, Juan Pablos Editor, 2013.

———. *Desiertos intactos*. México, Juan Pablos Editor, 2013.

———. *La locura de las flores*. México, Juan Pablos Editor, 2013.

———. *¡Pájaro vuelve a tu jaula!* México, Juan Pablos Editor, 2013.

———. *Cuentos de Tepetongo*. México, Juan Pablos Editor, 2013.

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*. Selecc. y pról. 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*. Pról. 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.

DONDE DEBEN ESTAR LAS CATEDRALES: UN LENGUAJE DE LOS LUGARES Y LAS COSAS

Tomás Bernal Alanís*

*Así, cuando parece que nunca va a llegar
la hora de despertar de un largo sueño
cargado de dolor, de pronto nos desvela
un ruido de cadenas que se rompen
y sonreímos todos y decimos
que volvemos a ser nosotros mismos.*

Rudyard Kipling

RESUMEN

Como muchas de las grandes creaciones literarias, la novela del escritor zacatecano Severino Salazar (1947-2005) *Donde deben estar las catedrales*, premiada en 1984, es un cosmos donde el territorio interior del autor descubre un mundo fascinante para describirlo y unirlo en un diálogo constante a través del lenguaje con los lugares y las cosas de ese universo literario llamado Tepetongo.

Así como Gabriel García Márquez creó su Macondo o Juan Rulfo su Comala, Severino Salazar pudo darle vida a un pueblo zacatecano y darle una dimensión universal por medio de la palabra exquisita y mágica que pueblan las páginas de esta novela fundacional del universo salazariano.

ABSTRACT

As many of the great literary creations, the novel of the zacatecan writer Severino Salazar (1947-2005), *Donde deben estar las catedrales*, awarded in 1984, it is a cosmos where the hinterland of the author discovers a fascinating world to describe it and attach it in a constant dialogue through language with the places and the things of that literary universe named: Tepetongo.

* Profesor-investigador del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

As Gabriel García Márquez created his Macondo or Juan Rulfo his Comala, Severino Salazar could give life to a zacatecan town and gave him universal dimension using the magic and exquisite word that lives in the pages of this basal novel of the Salazarian universe.

PALABRAS CLAVE

Literatura regional, territorios interiores, lugares, cosas.

KEY WORDS

Regional literature, hinterland, places, things.

I OBERTURA

Entrar al mundo literario de un escritor es acceder a las entrañas de su creación. La historia está repleta de mundos literarios donde la ficción y la realidad juegan a través del lenguaje y las letras para dar a conocer un mundo *sui generis* —que es el espíritu real del escritor— que se debate entre la creación literaria y la imaginación.

Y por ello tenemos tantos mundos literarios como grandes escritores que por medio de su obra literaria construyen y dan vida a ese universo que les dará la entrada al Olimpo de los dioses de las letras, o llamado modernamente, la República de las letras. Muy pocos entran a ella, pero al entrar se immortalizan con una obra, o en el mejor de los casos, su producción literaria alcanza las dimensiones de lo mítico y universal.

Esta dimensión se encuentra en aquellos “paraísos literarios” que se quedan grabados tanto en las historias de la literatura como en un espacio más reducido en la memoria de los lectores, y así tenemos mundos imaginarios que han alcanzado un estatus de realidad. Mencionaré algunos de estos universos literarios: Macondo de Gabriel García Márquez, Comala de Juan Rulfo, el Condado de Yoknapatawpha de William Faulkner, entre otros; a este tipo pertenece el mundo de Tepetongo de Severino Salazar.

Las obras del escritor zacatecano Severino Salazar (1947-2005) se desenvuelven en éste, su universo íntimo de un pueblo en el norte del país donde los vientos soplan para desenterrar el

pasado y donde los hombres están apegados a su tierra y a su historia. Su mundo es una delicia para el lector que se acerca por primera vez a su obra y que arranca, sin duda, con su novela *Donde deben estar las catedrales* (1984), una verdadera sinfonía de imágenes imborrables de su pueblo y de sus gentes. Vayamos acercándonos a ese mundo singular que es la epopeya literaria del escritor Severino Salazar.

II SEVERINO SALAZAR Y SU MUNDO

Severino Salazar nació en el pueblo de Tepetongo, Zacatecas en 1947 y murió en la ciudad de México en 2005. Como muchos pobladores de provincia se desplazó a la ciudad para estudiar y buscar nuevos horizontes. Sus intereses se centraron en la academia y en el difícil arte de la escritura.

Sus voces literarias se vieron impregnadas de la herencia de la novelística revolucionaria y de ese otro actor de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo xx: la novela urbana. Los paisajes como la misma historia tenían movimiento, pero para Severino Salazar la provincia se mantuvo en su memoria como un asunto de vida y creación literaria.

Los dos mundos fueron habitados y descritos por su pluma, pero el primero impregnó sus mayores logros en la literatura de corte regional, si se quiere, de ese espíritu provinciano que hizo de la pluma del escritor uno de los mayores exponentes de esta vertiente de las letras nacionales en el último cuarto del siglo xx, junto a otros escritores importantes en dicho movimiento generacional: Jesús Gardea, Ricardo Elizondo y Elizondo, Daniel Sada, Gerardo Cornejo, por sólo mencionar a los más relevantes.

El mismo autor vislumbró estos cambios de paisaje como una evolución natural e indefendible ante la historia humana, donde los cambios aparecían como aquella sentencia del escritor portugués Antonio Lobo Antunes “el orden natural de las cosas”. La evolución como progreso se expresó en la Modernidad como una fuerza incontenible que transformaba los paisajes humanos en su desarrollo y convivencia cotidiana.

Es ese mundo interno que repercute en la apreciación del mundo externo, como lo expresó Severino Salazar, con un dejo de

nostalgia que se iba transformando y perdiendo por los avances de la Modernidad:

El espacio externo tiene su correspondencia con el espacio interno del hombre. Los cabalistas dicen que lo que es adentro es afuera y viceversa. El hombre internaliza su espacio y el espacio también se apodera del hombre.¹

El escritor Severino Salazar leyó en el acontecer de los días de su pueblo el trastocamiento paulatino, casi imperceptible, entre un mundo que no acababa de nacer y otro que no concluía. En este diapasón de la vida diaria donde los lugares y las cosas se mantenían en constante movimiento entre el ayer y el mañana, encontró el espacio específico para escribir sobre la vida y la realidad que aparecían ante sus ojos llenos de asombro y de una sabiduría que sólo da una existencia plena de emociones y experiencias expresadas por el arte de la buena escritura.

Sus obras son un caudal de experiencias de un hombre que lee la escritura de los tiempos, con unos ojos generosos y con una precisión milimétrica para construir una arquitectura visual que deslumbra por el oficio del buen artesano en el arte del buen decir y del buen escribir.

Herederero de un mundo agónico —al mejor estilo del escritor norteamericano William Faulkner, premio Nobel de Literatura en 1949— Severino Salazar descubrió ese mundo agónico de la provincia mexicana al observar y vivirlo, tanto en la vida como en la experiencia de la lectura de grandes maestros de la literatura mexicana, que ese mundo estaba desapareciendo. Fue lector sagaz de Juan Rulfo, Agustín Yáñez, Mauricio Magdaleno, José Rubén Romero, entre otros, que le mostraron la agonía del campo mexicano.

Él percibió desde la distancia esta separación del mundo provinciano y bucólico frente al mundo urbano y demoleedor, que mostraban diferencias sustanciales en el espacio de la cultura y sus expresiones correspondientes, al asentarlos así en un artículo lleno de dudas, reconocimientos y propuestas:

¹ Severino Salazar, "La provincia mexicana como nuevo espacio literario", en *Ensayos y artículos reunidos*, p. 43.

Me di cuenta que la geografía, el lugar de origen, implicaba una forma de ver el mundo. Que implicaba una cosmovisión. Que uno nacía marcado por el pedazo de tierra donde había caído al mundo, donde había vivido sus primeros años. Que en ese lugar estaba su cultura, toda su tradición; el lugar era la lente desde donde se observa la vida.²

Con una mirada particular el escritor desarrolló una observación aguda y compleja sobre su mundo, su infancia, sus amistades, sus lecturas, como un universo en constante construcción. En los diversos géneros literarios que se internó su propuesta es analizar y describir esos pequeños mundos de lugares y cosas que colman y dan plenitud a una existencia de vida.

Su periplo intelectual y escritural reflejan esa permanente preocupación por dejar una prueba, un indicio, o una simple idea sugerente de esos cambios en la vida que para muchos no son perceptibles y, mucho menos, leídos en el horizonte del tiempo y el espacio.

Su obra arquitectónica en la escritura inicia con las novelas: *Donde deben estar las catedrales* (1984), *El mundo es un lugar extraño* (1989), *Desiertos intactos* (1990), *La arquera loca* (1992), *Tres noveletas de amor imposible* (1998), *¡Pájaro vuelve a tu jaula!* (2001), *La locura de las flores* (2003) y *Paisajes imposibles* (inédito, 2013); cuentos: *Las aguas derramadas* (1986), *Llorar frente al espejo* (1990), *Cuentos de Navidad* (1997), *Mecanismos de luz y otras iluminaciones* (2004) y *Cuentos de Tepetongo* (2001); y ensayos: *Ensayos y artículos reunidos* (2013).

Con un poco más de una docena de obras Severino Salazar puede escribir su nombre en la "República de las letras", como un representante digno de esa agonía de la provincia mexicana. Donde él es un preclaro portavoz de esos cambios finiseculares del siglo xx, donde se reacomodan las piezas de las letras y los acontecimientos de la vida nacional.

Es una necesidad vital que siente el escritor y que necesita plasmar en papel para ir encadenando sus pensamientos en un cuerpo más grande, más orgánico llamado libro. Ahí muchas veces es el germen de una obra, de toda una obra o de toda una vida. Es el papel del escritor descubrir su mundo que no está más

² S. Salazar, "Mi proyecto literario: la provincia, lo rural", en *op. cit.*, p. 323.

allá de su tierra y su gente como lo señaló la escritora sudafricana Nadine Gordimer:

En mi deseo de escribir, en la escritura que ya practicaba a pesar de mis conocimientos harto limitados de la gente y del país donde vivía, yacían los medios necesarios para encontrar que era mi verdad, con lo que podía fusionarme, cómo podría lograr convertirme en mi propio Primer Hombre, mujer-hombre, ser humano.³

Esta búsqueda de todo escritor es el “paso de rito” imprescindible para crear, para dejar un escrito que, tal vez, trascienda su espacio para convertirse en una pieza más del rompecabezas de las letras. Este cometido o desafío lo logró Severino Salazar con su primera novela *Donde deben estar las catedrales*, ganadora del premio Juan Rulfo para primera novela en 1984, auspiciado por el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Con esta novela logró que el centralismo literario pusiera más atención a lo que pasaba en la provincia mexicana y sus escritores. El tiempo de desprecio y abandono fue cambiando por una mirada recelosa al principio y, al final, por una sonrisa de aceptación y complicidad. Es el uso del tiempo —materia prima de cualquier novela— la que da vida y movimiento a *Donde deben estar las catedrales*, como en algún momento sugirió Salvador Elizondo:

Qué duda cabe de que el tiempo es la dimensión más amplia por la que discurre la narrativa mexicana. Los ejemplos que podrían sacarse de la posterior a la de los autores son tal vez más abundantes y más complejos. Lo cierto es que si el tiempo no es la sustancia de una literatura sí es la más aguda de sus obsesiones.⁴

La novela de Severino Salazar se encuentra en esta tesitura de ser una obra de la memoria, de la reconstrucción de la historia de un pueblo y de un pasado que tiene significado para las gentes que no conocieron directamente los hechos, pero que gracias a la magia de las palabras y los recuerdos del mundo de ayer es parte del mundo de hoy.

³ Nadine Gordimer, *Escribir y ser*, p. 136.

⁴ Salvador Elizondo, *Contextos*, p. 183.

Y como nos lo recuerda el gran escritor y poeta polaco Zbigniew Herbert:

Es sensato empezar a visitar un país, no por las capitales o las ciudades marcadas “con tres estrellas” en la guía, sino precisamente por una provincia apartada, descuidada, abandonada por la historia.⁵

III LOS LUGARES Y LAS COSAS

Paradójicamente ese abandono del que nos habla Zbigniew Herbert es la puerta de entrada para conocer y acercarse al mundo literario de Severino Salazar: Tepetongo. Con esta novela el autor pone el nombre de Zacatecas en las letras mexicanas de finales del siglo xx y crea el universo de Tepetongo entre las más admirables ficciones literarias de fin de siglo.

Novela de evocación, de regreso al terruño, a ese espacio geográfico y mental que no ha desaparecido totalmente del imaginario memorístico del autor por reconstruir un hecho del pasado. Entre el paso del tiempo y los hechos, el arquitecto regresa a su *ftaca* para recordar:

Porque estoy dispuesto a emprender un viaje a través de las callejuelas y valles que rodean ese pueblo para rescatar toda una historia que aconteció hace como veinticinco años. Y tienen que hablar los lugares y las cosas, pues la mayoría de las personas de esa época ya se fueron.⁶

Es una novela que nos transporta por los lugares y las cosas con una perplejidad de asombro ante la naturaleza, ante lo que encontramos a cada paso, esos instantes de vida que pasan desapercibidos para la mayoría de la gente, que sólo son tratados por esos seres que tienen una mirada, un olfato y un oído muy alertas para decodificar los misterios de la naturaleza.

Esa vocación del escritor como un descifrador de la vida, de eso que lo rodea y le da significado a su existencia. Estas sensacio-

⁵ Zbigniew Herbert, *Naturaleza muerta con brida. Ensayos y apócrifos*, p. 12.

⁶ S. Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, p. 12.

nes las vertió en un texto hermoso e inteligente Maurice Maeterlinck *La inteligencia de las flores* (1907):

Y esas verdades así descubiertas tenían la suerte de caer en un pensamiento que sabía comprender lo que ellas no pueden decir sino con palabras embozadas, interpretar lo que ellas tienen que callar, y comprender al mismo tiempo la trémula belleza, casi invisible para la mayor parte de los hombres, que resplandece un instante en torno de todo lo que existe, y sobre todo en torno de lo que aún permanece muy cerca de la naturaleza y sale apenas del santuario de los orígenes.⁷

Evocaciones permanentes que hace el escritor en su obra sobre la presencia imperecedera de la naturaleza y el paisaje en la vida de los hombres:

El aire huele a tierra abierta, a tierra que se hincha, a tierra que va a reventar en verdor y a semillas en germinación. Es la época en que uno levanta una piedra y hay humedad y muchos insectos de todas clases viviendo en armonía. Así era el cielo, la tierra y el viento —pues el fuego lo traían muy escondido en el alma los hombres— al acercarse aquel verano.⁸

Donde deben estar las catedrales es un canto panteísta a la naturaleza, a los paisajes, a la vida del hombre en contacto con la creación divina. Es un homenaje a la observación detallada e inteligente de lo que nos rodea y es parte constitutiva de nuestra vida y nuestras acciones.

El escritor Severino Salazar era un maestro y un artesano para crear imágenes. Imágenes que impactarán al lector y le dejarán un dulce sabor de boca, de esas que uno recuerda con facilidad y traen rápidamente a la memoria el imperativo de conectar cosas con lugares, con esa facilidad que da el conocimiento y el sentido de la vida, de la cual nuestro autor fue un permanente observador y así como de la naturaleza.

Su mirada aviesa, escrutadora, atenta a los mínimos cambios imperceptibles de los ciclos naturales, que hacen de Severino Sa-

⁷ Maurice Maeterlinck, *La inteligencia de las flores*, p. 100.

⁸ S. Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, p. 17.

lazar un contumaz observador de las más insignificantes expresiones de la naturaleza en el paisaje y, por lo tanto, en la vida de los hombres. Demos algunos ejemplos:

El mundo es misterioso como una cebolla enorme. Cada experiencia que vivimos es como si le arrancáramos una capa a esa cebolla y cada experiencia o vivencia nos da un conocimiento. A medida que vamos atravesando capas, arrancando capas, es como si nos acercáramos más al conocimiento de la realidad. Cada capa que atravesamos o arrancamos nos acerca más al centro. Cada vez nos queda menos por conocer en nuestra propia cebolla en nuestra cebolla personal [...] la realidad la vamos conociendo por capas.⁹

También percibe el cambio en el mundo, por un acontecimiento como es la muerte de alguien y el paisaje que sigue a esa pérdida:

Y después del entierro, cuando regresó del camposanto y entró al zaguán de su casa, sintió que el mundo se había transformado, que ya no era ni sería igual de ahora en adelante: algo había cambiado en el color de la luz, en lo denso del aire, algo en la textura de las cosas, en la posición de los lugares, en lo extraño que se volvían todos los objetos.¹⁰

Son esos “territorios interiores” a los que se refiere el escritor francés Yves Bonnefoy, donde se percibe por medio de la imaginación otro mundo. Un mundo donde un instante —recuérdese las epifanías joyceanas— como un momento fugaz de experimentar algo sublime, algo que encierras en ese instante de vida que le da existencia y un valor imperecedero:

Amo la tierra, lo que veo me colma, y en ocasiones llego a creer que la línea pura de las cimas, la majestuosidad de los árboles, la vivacidad del movimiento del agua en el fondo del cauce, la gracia de la fachada de una iglesia, porque intensas, en ciertas regiones, a ciertas horas, sólo pueden haber sido deseadas, y para nuestro bien. Esta armonía tiene un sentido, estos paisajes y estas especies son, inmóviles, quizá encantados, una palabra, y basta sólo con mirar y escuchar

⁹ *Ibid.*, pp.23-24.

¹⁰ *Ibid.*, p. 65.

con fuerza para que el absoluto se declare, al término de nuestro error. Aquí, en esta promesa, está el lugar.¹¹

Bien pudiera servir como un epitafio a la obra *Donde deben estar las catedrales*, con ese lenguaje geométrico lleno de lugares y de cosas, de ese sentido que le buscó el autor para llenar una experiencia, un recuerdo, lleno de plenitud, en esa lucha incesante del hombre con las obras y las representaciones simbólicas de lo arquitectónico y la búsqueda de lo absoluto.

De esa búsqueda que establece una comunicación entre el hombre y su obra, entre los lugares y las cosas, como medios de expresión y conocimiento de la realidad y su representación. De ese azoro ante lo majestuoso, ante lo que avasalla la condición del hombre, de ese arbitrio fuera de la voluntad de la condición humana, que deja al hombre perplejo ante una naturaleza sabia y compleja.

El mundo literario de Severino Salazar es buscar esas fuentes de experiencia y de vida que le permitan acercarse a la realidad, de saborear con un gozo panteísta ese mundo lleno de imágenes, misterios, caminos encontrados, de reencontrarse con el dios Pan, con esa naturaleza maestra de la vida, de ese sentido pedagógico del ser salvaje que se asombra ante lo que ven sus ojos.

Es ese mundo provinciano donde el lenguaje se convierte en un invitado más a ese festín de la palabra, de ese develar paisajes y geografías de los lugares y las cosas. De ese mundo imaginario, inagotable, donde los que relatan la historia son verdaderos maestros en el uso de la palabra y la significación. Es lo que alguna vez dijo Alberto Paredes ante una obra que iba naciendo y consolidándose en la República de las letras mexicanas:

Es la escritura diáfana y las historias sugestivas. Los acontecimientos y personajes se desarrollan con todo el tiempo necesario sin ocultamientos graves ni elipsis fundamentales hacia el lector. Sus narradores se mueven en el registro de plática literaria —no sermón ni análisis ni taquigrafía— ; con frecuencia los personajes participan en la narración, lo que no tiene por objetivo especial dar un punto de vista inusitado o una subjetividad inalterada sino, tan sólo, reforzar la

¹¹ Yves Bonnefoy, *El territorio interior*, p. 9.

instancia coloquial. Es la conversación sabrosa, menuda de la provincia, modelada por un paciente escritor¹².

Éstos son los auténticos murmullos de la provincia mexicana, sólo algunos grandes maestros de las letras mexicanas los han alcanzado: Juan Rulfo, Agustín Yáñez, Mauricio Magdaleno, Mariano Azuela, entre otros.

La autenticidad en el uso del lenguaje de un autor es aquel que no se recubre de falsos artificios ni de una grandilocuencia que rebasa la exacta dimensión de un pueblo y su cultura, sino aquel que trasluce en sus historias, aquel amor entrañable al terruño, a la patria, como alguna vez nos recordara el historiador Luis González y González, también maestro del canto de nuestra provincia.

Donde deben estar las catedrales es un canto a esa función de los lugares y las cosas, de ese espacio y tiempo que determina los aconteceres de ayer, hoy y mañana. Es el tiempo de esa música invisible que envuelve el canto de los amaneceres y los atardeceres, de ese flujo constante del amor y del desamor, de ese coqueteo incesante entre el instante y la eternidad, de lo que se va y de lo que se queda.

Como lo ha expresado el escritor italiano Claudio Magris en su portentoso libro *Microcosmos*:

Tal vez también escribir sea cubrir, una sabia mano de barniz dada a la propia vida, hasta que parezca noble gracias a sus errores puestos hábilmente a la vista mientras se finge ocultarlos, con un tono de sincera autoacusación que los hace magnánimos, mientras la porquería permanece debajo.¹³

La escritura es un acto de acusación, de no pertenecer a este mundo, de violarlo con el simple hecho de escribir. Hay algo de esto en la obra de Severino Salazar, pero esa es otra historia que requiere otro tiempo y otro espacio.

¹² Alberto Paredes, *Figuras de la letra*, p. 160.

¹³ Claudio Magris, *Microcosmos*, p. 40.

IV **FINIS OPERIS**

Parece el final, pero sólo es el inicio por recuperar la obra literaria del escritor zacatecano Severino Salazar. Sus personajes —al igual que él— deambulan por las geografías de su tierra natal. Con la imaginación y con la pluma él propuso un mundo. Un mundo literario llamado Tepetongo, que rebasó con el tiempo las estrechas fronteras de la provincia mexicana.

Al igual que el autor, sus obras han vagado por los estrechos caminos del canon de las letras. Las letras zacatecanas se han cubierto de gloria, ya son parte de la República de las letras. Los restos de Severino Salazar reposan en la rotonda de los literatos ilustres tanto de Zacatecas como de México.

La voz de la provincia mexicana encontró en la novela *Donde deben estar las catedrales* una voz propia para entablar un diálogo de igual a igual con otras literaturas del país. Las grandes obras no necesitan bombos y platillos, ellas solas se convierten en un festín al paladar de los lectores.

Donde deben estar las catedrales es una sinfonía de voces, de posibles lecturas, un festín para historiadores y hermeneutas, que encuentran en ella un palimpsesto de potenciales interpretaciones. Es una gran novela sobre la provincia, con voz propia, donde los simbolismos de la vida y la naturaleza obedecen a la erudición del autor por retratar con autenticidad un mundo muchas veces ninguneado o negado por la gran literatura de la patria central.

Severino Salazar encontró el eco del habla provinciana, hiló con maestría una historia del pasado y del presente, reflexionó sobre el sentido de la vida, pero sobre todo, nunca se olvidó de sus orígenes y de sus gentes. Sus raíces nunca fueron desplazadas de su pensamiento y esta novela lo muestra con creces; los lugares y las cosas son parte fundamental de ese reino imaginario que es Tepetongo, que por derecho propio entró a los mundos imaginarios que hacen las delicias de los lectores que se acercan a ellos y nunca más los olvidan. La literatura ha triunfado. Severino Salazar está entre nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonnefoy, Ives. *El territorio interior*. México, Sexto Piso, 2013.
- Caraco, Alberto. *Post Mortem*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2006.
- Elizondo, Salvador. *Contextos*. México, FCE, 2001.
- Gordimer, Nadine. *Escribir y ser*. Barcelona, Ediciones Península, 1997.
- Herbert, Zbigniew. *Naturaleza muerta con brida Ensayos y apócrifos*. Barcelona, Acantilado, 2008.
- Maeterlinck, Maurice. *La inteligencia de las flores*. Buenos Aires, Hyspamérica Ediciones, 1985.
- Magris, Claudio. *Microcosmos*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- Paredes, Alberto. *Figuras de la letra*. México, UNAM, 1990.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Salazar, Severino. *Donde deben estar las catedrales*. México, INBA / Katún, 1984.
- _____. *Ensayos y artículos reunidos*, vol. IV. México, Juan Pablos Editor, 2013.
- Sudjic, Deyan. *El lenguaje de las cosas*. Madrid, Turner, 2009.
- Tournier, Michel, *El espejo de las ideas*. Barcelona, Acantilado, 2000.

EL DESTINO EN *DONDE DEBEN ESTAR LAS CATEDRALES* DE SEVERINO SALAZAR

Felipe Sánchez Reyes*

RESUMEN

En este ensayo analizo la influencia del destino a través de los sueños de las madres y de Crescencio, así como la visión pesimista de dos personajes, Crescencio y el santo, en la primera obra de Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales*. Para demostrarlo, dividí mi texto en cuatro partes: su obra, el sueño premonitorio, el destino y lo que ambos personajes hallan en la vida.

ABSTRACT

In this essay, I analyze Severino Salazar's first work, *Where Cathedrals Should Be*. I particularly deal with the influence of fate through Crescencio's and mothers' dreams, as well as through the pessimistic view of two characters, Crescencio, and the Saint. To demonstrate this, I divide the present paper into four sections: Salazar's work, premonitory dream, fate, and what Crescencio and the Saint find out about life.

PALABRAS CLAVE

Los Atridas, la obra, el sueño premonitorio, el destino, la visión de la vida.

KEY WORDS

Atrides, Salazar's first work, premonitory dream, fate, perspective on life

*Maestro en Letras. UNAM-CCH Azcapotzalco.

“Lo más bello de la vida es que ignoramos nuestro destino hasta el último momento”,¹ afirma Crescencio en la novela. De igual manera el androide, Roy Batty, del filme *Blade Runner*, desconoce su destino, por eso busca a su creador para conocer, “su morfología, longevidad y fecha de inicio”. Ambos ejemplos reflejan que el destino siempre ha interesado a las personas en todo momento, aun en la época arcaica griega, como es el caso de Layo.

LOS ATRIDAS, LA HERENCIA DEL DESTINO Y EL CASTIGO FAMILIAR

Layo, hijo de Lábdaco, traiciona la amistad de Pélope y rapta al hijo adolescente de su amigo. Pélope lo maldice a él y a su generación, e inicia la maldición o el destino de su familia. Así Layo se opone a su destino y engendra con Yocasta a Edipo. Éste asesina a su padre, se casa con su madre, engendra con ella a Eteocles y Polinice, Antígona e Ismene.

Luego Yocasta, al enterarse que Edipo es su hijo y que se cumplió el destino fijado por los dioses, se suicida. Él se arranca los ojos, se exilia y también maldice a sus hijos, quienes se matan por el trono frente a las puertas de Tebas, y Antígona se suicida. Así sucede con la familia de los Labdácidas en la antigua Grecia, donde el destino y la maldición original del padre lo afectan a él y a toda su progenie.²

En el pensamiento arcaico griego la maldición se expresa a través del concepto de contaminación o miasma que, tras una antigua culpa, se transmite de una generación a otra, como una enfermedad hereditaria, afirman Maurizio Bettini y Giulio Guidorizzi.³ Eteocles, hijo de Edipo, es la última encarnación de una lepra moral que lo liga con sus antepasados, y lo obliga a volver a experimentar las culpas del padre y del abuelo, ya que es heredero de la misma culpa, locura y desgracia de ellos. Pues “al nacer, lleva en

¹ Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, p. 26.

² Carlos García Gual, *Introducción a la mitología griega*, pp. 160-162.

³ Maurizio Bettini y Giulio Guidorizzi, *El mito de Edipo*, p. 34.

su interior la semejanza del que lo ha precedido: de padre a hijo se transmiten las culpas y el destino”.⁴

Si esto acontece en la mitología griega, de igual manera esta arcaica maldición se repite en los personajes del santo y Crescencio Montes en la novela de Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales*. En ella el santo, con ciertas reminiscencias de Edipo, hereda el destino o la culpa de sus padres, por eso expresa en latín su rechazo a nacer, y se suicida. De igual modo, Crescencio adquiere la culpa de su madre y al final de la obra repite inconscientemente la frase en latín y muere de cáncer.

Por esa razón en este texto pretendo demostrar la influencia del destino a través de los sueños y la visión pesimista de sus personajes. Para ello he dividido este escrito en cuatro partes: su obra, el sueño premonitorio, el destino y su visión de la vida, y lo que ambos hallan en la vida.

SU OBRA

Iniciemos con el primer punto. Severino Salazar, usando como pretexto el suicidio amoroso de Baldomero Berúmen, manifiesta sus ideas acerca de la vida a través de los personajes de su novela. Él se pregunta en la obra ¿qué es la vida y el destino?, y la respuesta la dan Crescencio y el santo. Ambos concluyen que la vida resulta pesimista, sin sentido. En la novela, el autor parte de los recuerdos borrosos de la infancia en su pueblo, Tepetongo, crea a un narrador, el arquitecto que diseña una maqueta en la que sitúa las calles, personajes y lugar de los hechos. En ella recorre las calles del suceso hasta colocarnos junto a sus personajes y revivir el suicidio incomprensible, jamás esclarecido, del charro Baldomero Berúmen.

Debo aclarar que no son dos relatos independientes en la obra, sino una novela estructurada en dos partes; una es la continuación de la otra, así lo confirma Severino a Vicente Francisco Torres, en la entrevista que le realiza.⁵ “La tierra” narra los sucesos del siglo xx, todo sucede en el día y en la tarde; y “La luna” cuenta las aventuras del santo en el siglo xvi, todo acontece después de

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana*, p. 341.

la medianoche, momento en que gobierna la luna llena, los sentimientos y lo inconsciente, las pasiones y lo irracional.

Hay tres razones más dentro de la novela que confirman la unidad de la novela. Una, la manifiesta Chencho, “sumido en la meditación de ese diálogo imposible que se da entre la tierra y la luna: se acercan, se retiran, se estimulan, se causan mutuos disturbios, pero jamás se tocan. Los dos astros en su propia órbita y regidos por sus propias leyes”.⁶

La segunda, la expresa el Gobernador ante el santo criminal, “es como si yo fuera la tierra y tú la luna. [...] Tú te has venido a estrellar contra mí, que me has destruido y causado tu propia destrucción. Siento que un *destino* se está cumpliendo”.⁷ Y la tercera, nos la aclara más tarde el narrador, en el relato de “La luna”, “Mariano el restaurador cuenta esta historia —la del santo— a los reunidos en la tienda de Crescencio poco antes de quedar concluida la restauración”.⁸

De esta manera el autor narra dos vidas y dos etapas en la vida de Zacatecas: la vida del maleante, convertido en santo, en la etapa colonial —siglo XVI—, y la del tendero en la vida del siglo XX, 1957. Así “La tierra” es la continuación de “La luna” y ambas están unidas a través de la desolación que reina en el espíritu de sus dos protagonistas. Aclarada la relación de las dos partes de la novela, continuemos.

Con un lenguaje poético y sublime se refiere a los elementos de la naturaleza: “El viento, como perro juguetero, amontonaba aquí y allá las delgadas películas blancas y moradas y luego las volvía a sacar hasta que la corriente las atrapaba para quitarles la vida, para dejarlas quietas”;⁹ con unas metáforas poéticas e inusuales describe los estados anímicos de los personajes y los sentimientos del enamorado, “Los latidos de su corazón comenzaron a ser cada vez más fuertes, como si las pezuñas del animal avanzaran sobre su pecho y no sobre las piedras brutas, mojadas”.¹⁰

Si su texto lírico, pulido, como piedra de río, se torna a veces poético, también resulta profundo, porque externa su visión filosófica acerca de la vida a través de sus dos personajes centrales:

⁶ S. Salazar, *Donde deben estar...*, p. 80.

⁷ *Ibid.*, p. 117.

⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

Crescencio y el santo. Ambos reflexionan y encierran las ideas filosóficas del autor que se pregunta en la obra ¿qué es la vida?

EL SUEÑO PREMONITORIO

Aclarada la importancia de esta obra, abordemos el segundo punto, el sueño premonitorio. La premonición es el presentimiento de que algo va a suceder y se manifiesta a través de los sueños de las madres de Crescencio y de él mismo y del santo. Estos dos personajes resultan destructivos, portan el dolor y traen la muerte desde su nacimiento. A través de los sueños el autor nos anuncia el destino funesto de ambos personajes, porque “el sueño trae a colación contenidos que proceden de la herencia arcaica que el niño trae consigo al mundo antes de cualquier experiencia propia [...] el sueño se convierte en una fuente de la prehistoria humana”.¹¹

Revisemos y analicemos los sueños de doña Avelina, la madre del santo y de Crescencio, tres personajes que tienen sueños premonitorios, trágicos, llenos de dolor para sí y para los otros.

Doña Avelina confirma, no por medio del sueño, sino del recuerdo, el destino de su hijo Crescencio al nacer, destino que dominará a lo largo de su vida: “Tu nacimiento me anunció la muerte. Traías la muerte contigo. Fui a aliviarme a Juan Chorrey para que me cuidara mi hermana, y cuando regresé contigo en los brazos un olor horrible recorría la casa. Los pájaros¹² habían muerto de hambre y ahora estaban en los fondos de las jaulas cubiertos de asqueles [hormigas]. Tú y yo éramos culpables de su muerte”.¹³

De igual manera, la madre del santo corrobora el destino de su hijo a través de su sueño, en el momento en que ella y su esposo habían hecho el amor y se quedaron dormidos. “La mujer [...] entre sollozos y gemidos refirió a su esposo el sueño: que había quedado preñada e iba a parir un hijo tan pérfido y desorientado que, cuando comenzara a crecer, causaría su propia perdición, la de sus padres, la de todo el pueblo que lo rodeaba y la de todos los humanos que se cruzaran por su camino, [...] así era el *destino*

¹¹ Sigmund Freud, *Esquema del psicoanálisis*, p. 40.

¹² Los pájaros representan la libertad y el deseo humano de desprenderse del lastre de lo terreno y alcanzar esferas más elevadas, afirma Hans Biederman en su obra *Diccionario de símbolos*, pp. 51-52.

¹³ S. Salazar, *Donde deben estar...*, p. 48.

de terrible en sus designios. Los dos creían que era la mano de la *venganza divina*".¹⁴

También Crescencio sueña: "Iba vestido de negro [...] Llevaba en la mano una rosa roja y un puñal [...] corría como loco, sangrando, sin poder quejarse, porque sus órganos para manifestar la pena estaban atrofiados, destruidos. Sabía que ese era el fin de todo [...]. La ciudad y su estadía lo habían convertido en una masa de carne portadora de dolor sordo".¹⁵

En los sueños de las madres, nos encontramos ante un sueño simbólico, donde "un objeto o un acto no aparecen en el contenido manifiesto a través de los sueños, sino representados mediante el símbolo",¹⁶ en los cuales nos anuncian el destino funesto de ambos hijos. En el caso de Chencho, "su sueño se origina, afirma Freud, en restos diurnos no solucionados y en el estado de reposo ha hallado un reforzamiento inconsciente porque su sueño de angustia es el resultado de un conflicto",¹⁷ por eso busca satisfacer un deseo inconsciente reprimido.

El sueño de Crescencio nos anuncia que está por nacer una tragedia, pues, en este caso, vestir de negro vaticina luto y muerte, destrucción y caos; llevar en la mano una rosa roja, afirma Cooper¹⁸ representa dos cosas: por un lado, su amor, deseo y pasión terrenal por Baldomero, y por el otro, el silencio, la discreción, el secreto, y las espinas significan el dolor, la sangre y el martirio del soñante; y portar en la mano un puñal, simboliza la sangre y muerte, el sacrificio y liberación de Baldomero. Algo más, cuando él despierta del sueño horrible confirma *su destino*, "Todo lo llevamos dentro. Todo ya está dentro de nosotros".¹⁹

EL DESTINO Y SU VISIÓN DE LA VIDA

Si en el segundo punto el autor, a través de los sueños de las culpas maternas, nos anuncia el futuro destino de los hijos: su desdicha, infelicidad y los desastres que causarán en los seres que los

¹⁴ S. Salazar, *Donde deben estar...*, p. 107.

¹⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶ Tallaferró, *Curso básico de psicoanálisis*, p. 137.

¹⁷ S. Freud, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸ J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, p. 156.

¹⁹ S. Salazar, *Donde deben estar...*, p. 16.

rodean, así como las razones por las que aparecen esos personajes en su obra, también, en este apartado, el sueño de Crescencio preludia la tragedia que encierra la novela desde sus primeras páginas.

Así, en este tercer punto, los dos personajes tienen un destino creado, heredado, de sus madres culpables, y resultan destructivos, porque portan el dolor y traen la muerte desde su nacimiento. Por un lado, Crescencio, hijo natural y pobre, carga con la culpa y el destino de su madre Avelina, que lo engendra fuera del matrimonio con un hombre rico que, cuando muere lo reconoce, saca a ambos de pobres y los vuelve ricos de la noche a la mañana.

Y por el otro, el santo carga con la culpa y el destino de sus padres, religiosos ordenados, prófugos, con nombres falsos y expatriados de España que “escondían su vergüenza” o pecado. Él había sido fraile, ella monja, “era más vieja que santa Isabel” y estaba asustada “por su gula carnal” desde que se unió a su marido. “Ambos llegaron a la conclusión que esa criatura era el producto de su fornicación. No había margen para la duda; así era el destino de terrible en sus designios. Los dos creían que era la mano de la *venganza divina*”.²⁰

Si los sueños de sus madres nos anuncian desde el inicio la desgracia, como en la tragedia griega, el comportamiento y actos posteriores de ellos los reforzarán. Esto lo observamos en la infancia del santo que se rehúsa a pronunciar una sola palabra, pero cuando emite su primer sonido, pronuncia una frase que los labios del sacerdote evitan pronunciar: *¿Quare de vulva eduxisti me?*, *¿Por qué me expulsaste de tu matriz?* Ésta es la frase que resume la novela, es su protesta porque la vida carece de sentido; por buscarle sentido a la vida, ambos causan desolación, matan y se suicidan cada uno de distinta manera.

La visión pesimista de Crescencio y el santo, acerca de la vida, pasa por tres etapas: su rechazo a nacer —sintetizado en la frase latina *¿Quare de vulva eduxisti me?*—, la desolación que causan desde su nacimiento y su suicidio. En ellos se convierte en ley la frase del autor, “hay gente que desde que nace empieza a pensar en su sepultura”.²¹

²⁰ *Ibid.*, p. 107.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

En la primera etapa su rechazo a nacer aparece en la frase latina, emitida por primera vez por el santo, frase que une inconscientemente a los dos personajes. Crescencio la halla por casualidad inscrita en uno de los relieves de la catedral que repara don Mariano y le gusta para ponerla en la tumba de su amigo Baldomero que “no se reía de nada”. Otro como ellos que la noche antes de su boda, se suicida con su propio puñal, puñal soñado por Crescencio. Y el santo que era hosco de niño, no aprendía a hablar hasta que un día pronunció nítidamente sus primeras palabras, la frase latina.

Ambos de manera inconsciente manifiestan su repudio a ser expulsados del vientre materno que les prodiga seguridad, abrigo y amor. De allí su rechazo a nacer, a ser desamparados, a hallarse indefensos y a salir al mundo inhóspito y desierto. Ambos rechazan ser expulsados del vientre de sus madres culpables y protestan al no hablar, como el santo, o bien, desolando al mundo, como hacen ambos, Crescencio y el santo.

Crescencio al nacer, como hijo natural y pobre, siembra la desolación. Confiesa su madre Avelina: “Tu nacimiento me anunció la muerte [...], traías la muerte contigo. Los pájaros habían muerto de hambre”.²² Lo mismo sucede con el santo. El niño no llora cuando la partera le asentó tres nalgadas para que llorara, se niega a probar la leche materna, decrece y se encoge al mundo. Cuando crece no aprende a hablar, ni demuestra estar feliz, triste o enfermo. Hasta que un día pronuncia nítidamente: “*Quare de vulva eduxisti me?* Con el tiempo iba a crecer y a desarrollarse para llevar a cabo su obra de destrucción”.²³

Durante esa etapa ambos carecen de afecto de sus progenitores y de sus vecinos. El santo no la recibe de sus padres, porque ya están viejos, por eso le consiguen un preceptor, carente de afecto, que le enseña el odio hacia el prójimo. En cuanto a Chenchó, jamás se menciona una expresión de cariño de la madre hacia él, sólo su risa cuando se halla con sus amigos en la tienda.

En la segunda etapa, ambos causan la desolación desde su nacimiento y la desarrollan durante su vida adulta. En el caso de Crescencio, una mañana atrapó a un mosquito que no lo había dejado dormir en la noche, “primero, le cortó una pata, luego una

²² *Ibid.*, p. 49.

²³ *Ibid.*, p. 109.

ala, en la tarde le cortó otra pata y la mitad de la otra ala".²⁴ En otro momento él vacía los ojos a sus pájaros para que cantaran más.

Luego rompe los huevos de sus aves canoras ante su criada Ventura, para "detener la vida", porque "están presos y ciegos, y no sabemos si el ruido que hacen es un canto o una queja".²⁵ Además, "era un severo crítico de los enamorados, borrachos y solteras que quedaban embarazadas".²⁶ Posteriormente, Chenchó, más por saña inconsciente que amor al prójimo, patrocina la vida y el sufrimiento, no permite que se muera José de la Torre de gangrena —forma de ahogar su gozo con pensamientos que lo envenenan— y anda sin sus dos piernas.

Por eso "desinteresadamente" le paga al doctor las operaciones y curaciones, mientras "José de la Torre gritaba que lo dejaran, que no le hicieran la lucha, que le permitieran morir".²⁷ Más tarde, después de la muerte de Baldomero, corre en invierno a sus pájaros finos de las jaulas para que se mueran en los potreros, patios y corrales vecinos.

También el santo adulto efectúa lo mismo que Crescencio: mata a leñazos al amansador de caballos, azota a los animales del corral, desbarranca a sus padres, vende toda su riqueza paterna para obsequiarla a los pobres, el posadero lo corre "por toda la infelicidad que había llevado consigo a su casa y la ciudad",²⁸ mata al comendador anciano, amigo de su padre, pues afirma, "nuestra misión es destruir. Adentro de nosotros siempre se está generando la destrucción".²⁹ Al final, él se queda "mudo, sin decir nada, no lo hacían pronunciar ni una sola sílaba, se negaba a hablar, [...] porque no había nada, ninguna palabra adentro de él".³⁰

Ambos no valoran su vida, la aceptan tal como es. No buscan ni luchan por ser mejores, porque piensan que la vida carece de sentido. Tampoco aceptan conscientemente la responsabilidad de su vida, no la valoran ni tienen gratitud por sus padres. Más

²⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁵ *Ibid.*, p. 57.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁷ *Ibid.*, p. 49.

²⁸ *Ibid.*, p. 118.

²⁹ *Ibid.*, p. 125.

³⁰ *Ibid.*, p. 122.

bien los desprecian y matan, como es el caso del santo, viven sumergidos en las experiencias dolorosas de su infancia.

Y en la tercera etapa, su suicidio. En el caso de Crescencio, su vida está llena de tristeza, para calmarla, recurre a la única salida que conoce: el canto de las aves. Por eso, "cada vez que estaba triste, que algo no salía bien, que la vida se salía de sus engranes",³¹ compra un pájaro a Luciano Vázquez, así llena su casa de pájaros y jaulas. Llenar su casa de aves canoras demuestra que la tristeza nunca le abandona y refuerza que "*sus órganos para manifestar la pena estaban atrofiados, destruidos*".³²

Esta tristeza se convierte en un primer intento de suicidio que ronda por su mente. Una tarde él visita al cura quien le recrimina, "Y recuerda que sólo pensarlo ya es un grave pecado. Es un acto de negación. ¿Y *quiénes somos nosotros para negar la vida*? Únicamente Dios tiene ese derecho. *Arrepiéntete de esos pensamientos* y reza hasta que sientas que has sido perdonado. Y no comulgues en quince días".³³

Posteriormente, se enamora de Baldomero e increpa a su Dios: "Quiero ahora toda la alegría, toda la paz, todo el amor [...] Dame aquí, alienta un poco *este tiempo miserable con un poco de esa alegría eterna*, [...] no quiero Tu reino. No me interesa [...] Esta locura [amorosa de Baldomero] que me devora, si no me la diste Tú ¿entonces quién me la dio?".³⁴

Por eso, a partir del suicidio de Baldomero, "los sollozos reprimidos salían del centro de su estómago y alcanzaban a salir apenas por su boca".³⁵ Afirma: "¿Qué si toda la vida fue sólo una larga espera sin premio, sin sentido? [...] hablaba así porque tenía boca y *muchos sentimientos sin usar, almacenados*".³⁶ Entonces se halla completamente solo en el mundo, se ensimisma en su terrible dolor y sufrimiento, porque "le atraía irremediamente todo *el sentido trágico de la vida*",³⁷ por eso ayuda económicamente a José de la Torre.

³¹ *Ibid.*, p. 45.

³² *Ibid.*, p. 14.

³³ *Ibid.*, pp. 33-37.

³⁴ *Ibid.*, pp. 50-51.

³⁵ *Ibid.*, p. 51.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Ibid.*, p. 20.

Posteriormente él ya no sale de su casa, “su cuerpo y su cara se iban hinchando [...] el mundo se iba quedando quieto [...]”³⁸ Era una enfermedad que lo dejó parálítico de la cintura para abajo. Era cáncer [...] Sentado en un sillón del cuarto de su casa. Está solo, enfermo y *sin amor*”.³⁹ De este modo, tanto la hinchazón de su cuerpo como del rostro indican que él está aferrado al pensamiento pasado y a su pena amorosa presente. Algo más, si él se queda parálítico, indica que no quiere vivir el presente, modificar su actitud pesimista, ni salir de los lugares cerrados: su casa, su pueblo y el desierto de su alma, ni conocer a otras personas que le den una visión diferente de la vida y lo ayuden a aliviar su pena.

Al contrario, se aferra al dolor, asume una actitud derrotista, se estanca en su pasado, se rehúsa a salir y a tener contacto con la realidad. Ante esta situación, su alma y su cuerpo protestan ante la falta del objeto amoroso, él disfraza su pena amorosa y echa la culpa a su padre, “lloraba porque ahora quisiera haber tenido un padre para decirle lo triste que había sido su paso por el mundo, para preguntarle la razón de haberlo traído a esta tierra”⁴⁰ y muere “sentado en un sillón del cuarto de su casa”. Muerto el amansador, único ser que le daba sentido y alegría a su vida, él se llena de miedo, de terror. Su cuerpo se queda parálítico, rechaza ver pasar la vida a través de la ventana de su casa, como antes lo hacía, se inmoviliza, se hincha y muere.

Su intento de suicidio inicial, ahora finalmente se consuma, al dejarse morir lentamente en vida, sentado en el sillón de su casa. Esto equivale al suicidio de amor, porque el objeto amoroso muere y su vida con el exterior pierde sentido. Así, ante el amor no resuelto con Berúmen, él se genera el cáncer, debido a la herida profunda y al dolor guardado que le deja su amado, además se desarrolla por un resentimiento con su madre, padre y la sociedad que no le proporcionan afecto sino odio. Por eso cuando él muere nadie lamenta su muerte, sólo su madre.

Mientras que el santo, al final, después de causar tanta desolación, de acudir “a los prostíbulos de Jerez —de su piel brotaban todas esas flores de carne, como claveles, como lirios sobre el desierto de su piel—”,⁴¹ de trabajar de alarife en la construcción de

³⁸ *Ibid.*, p. 74.

³⁹ *Ibid.*, pp. 78-79.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 75-76.

⁴¹ *Ibid.*, p. 121.

la catedral y en las minas, se suicida porque no halla sentido a la vida: "en la prisión taponeó las fosas de la nariz con cera, quemó su lengua y garganta con aceite hirviendo. Como ya no quería ver ni escuchar, con dos púas de maguey reventó sus oídos, y sus ojos los frotó con la arena candente del desierto".⁴² Se suicida porque no halla sentido a la vida, al contrario "desprecia la vida y el mundo con toda el alma",⁴³ como le enseñó su preceptor.

QUÉ HALLAN AMBOS EN LA VIDA

Pasemos al cuarto punto de nuestra exposición. ¿Qué hallan Crescencio y el santo en su vida, en el amor y la vida?

En cuanto a Chencho, por un lado, sabe que su vida es absurda, sin significado, sin sentido, un fracaso, un desperdicio. Se pregunta y se responde: "¿Y qué puedo ya hacer ahora si hice de esta vida, que me fue encomendada por Dios, un fracaso? Nada."⁴⁴ Luego se pregunta acerca de la vida: "¿Qué he esperado de *la vida*? Tal vez no haya nada que esperar, tal vez ahí está el error".⁴⁵

Por el otro, el santo afirma que en su vida el preceptor le demostró que "el hombre sólo venía al mundo a causar destrozos."⁴⁶ De él aprende "a despreciar la vida y el mundo con toda el alma",⁴⁷ porque "el hombre está rodeado de miseria al nacer, a lo largo de su vida y al morir; su nacimiento era inmundado, su vida perversa y su muerte peligrosa".⁴⁸

En cuanto al amor, Crescencio sólo halla un momento de amor en la persona de Baldomero y asevera, "tal vez el amor nos haga ver por un instante la eternidad. O tal vez el amor es la consolación a cambio de no ver nunca la eternidad".⁴⁹ Por eso cuando el charro se suicida, él siente que ha perdido su centro en el Universo y que "le han arrancado un miembro de su cuerpo."⁵⁰

⁴² *Ibid.*, pp. 127-128.

⁴³ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 65.

A partir del entierro de Baldomero “sintió que el mundo se había transformado, que ya no era ni sería igual de ahora en adelante: algo había cambiado en el color de la luz, en lo extraño que se volvían todos los objetos. [...] El mundo se convertía en un lugar áspero, torpe”.⁵¹ “Desde ese día Chencho cambió su actitud ante la vida, o más bien dicho, ya no había actitud. Había en su cara una transformación, un aburrimiento insoportable”.⁵²

Entonces, con su actitud descubre que necesita la presencia, la mirada de Berúmen para sobrevivir. Mas no manifiesta palabras de amor por él, por su madre, por sus amigos de la tienda, ni por la población. Jamás conocemos un acto de afecto hacia ellos, porque su vida está dominada por el coraje contra la vida, por el miedo, por eso marcha solo a orillas del río. De este modo él evita convivir con los otros y se convierte en un severo crítico de ellos, porque su origen y su vida estuvo llena de cosas negativas contra la población.

Si en Crescencio el amor es lo más importante, para el santo no lo es, porque afirma, “El *amor* es sólo un estorbo a la comprensión del mundo, es como una gruesa venda que se ponen los hombres sobre los ojos para ignorarlo todo, para perderse un rato, para evitar el engaño”.⁵³

Y en cuanto a su visión final de la vida, el santo afirma “nuestra misión era evitar que esa carne ambulante sufriera”,⁵⁴ “nuestra misión es sólo destruir. Adentro de nosotros siempre se está gestando la destrucción”.⁵⁵ Mientras que la visión de Crescencio se condensa en estas dos citas “La vida había sido una equivocación de principio a fin, una aberración absurda”;⁵⁶ y “Casi al final yo también puedo decir que no valió la pena. No sé si deba estarle agradecido por haberme dado, sin que yo lo pidiera, esta hermosa pesadilla que se llama vida”.⁵⁷

También los otros personajes hallan algo en la vida. Máxima Benítez, a la muerte de su prometido Baldomero, descubre que “la vida le enseñó que el cuerpo es el lugar para los acontecimientos,

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibid.*, p. 67.

⁵³ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 60.

y que uno, terrible, se estaba llevando a cabo dentro de ella [...] como si el mundo estuviera acabando para mí, como si Dios me hubiera abandonado en un mundo despoblado y extraño".⁵⁸

Doña Avelina a la muerte de su hijo Crescencio, "lloraba porque la vida había sido difícil y amarga, [...] insípida y monótona. Estaba contenta porque su hijo se había salvado de mirar atrás y contemplar el vacío que, como un surco, va abriendo la existencia".⁵⁹

Ante ellos Severino, a través de sus personajes, manifiesta seis afirmaciones. Primera, "*El mundo* es un lugar y hay que pasar por él."⁶⁰ Segunda, "*La vida* será la vida y se tiene que vivir. Darle calificativos a la vida es tan absurdo, como preguntarle a las palomas por qué se van en las mañana y regresan en la noche a posarse en el mismo lugar para llenarlo de cagada".⁶¹

Tercera, "Al final de *la vida* se reconcilian todas las contradicciones, se atan todos los cabos, se aclaran todos los misterios. El tiempo todo lo alisa, todo lo pule".⁶² Cuarta, "Al saber que se acercaba a su fin le llegó un sentimiento de nostalgia. Se dijo que por alguna razón y en algún lugar esta *vida* era bonita."⁶³ Quinta, "Siempre habrá alguna gente feliz y contenta en este pueblo".⁶⁴ Y la sexta, "pagar el precio por tenerla era muy caro. No valía la pena".⁶⁵

Para concluir, a través de este análisis observamos que ambos personajes resultan pesimistas a causa del destino u origen culpable de sus madres, excesivamente religiosas; que su destino destructivo "estaba seguro que su *destino* ya estaba marcado"⁶⁶ y "se está cumpliendo",⁶⁷ como el de Edipo, se manifiesta a través de los sueños y recuerdos maternos; y que a causa de su desdicha, ellos provocan la destrucción en su comunidad.

Además descubrimos la visión filosófica que tienen los personajes de Severino Salazar acerca de la vida. En eso radica tanto la

⁵⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁶¹ *Ibid.*, p. 94.

⁶² *Ibid.*, p. 100.

⁶³ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 117.

trascendencia de su novela, como la universalidad de sus ideas, en hallar respuesta a las preguntas que nos formulamos cada día acerca de nuestra existencia.

Esta novela responde a las preguntas que todos se han hecho a sí mismos o que alguna vez le han recriminado a sus padres, "¿Quare de vulva eduxisti me?", ¿Por qué me expulsaste de la matriz y qué es la vida? Hallaremos esta respuesta en la novela, "No sé si deba estarte agradecido por haberme dado, sin que yo lo pidiera, esta hermosa pesadilla que se llama vida"⁶⁸ y "Lo más bello de la vida es que ignoramos nuestro destino hasta el último momento. Aunque nosotros mismos lo vayamos eligiendo a cada paso".⁶⁹

Si Crescencio "busca a su padre para preguntarle la razón de haberlo traído a esta tierra", también el androide, Roy Batty, de *Blade Runner*, busca a su creador para preguntarle "su morfología, su longevidad", y solicitarle, "quiero más vida, padre". Crescencio afirma al final de la novela, "El secreto de la existencia es tan bello por los secretos que se quedan guardados. *El destino* se queda callado hasta el momento final y sólo deja las huellas de su paso en forma de historia, en la historia de la vida personal".⁷⁰ Mientras que al final en el filme, el androide, a punto de morir, asevera: "he visto cosas que los humanos ni se imaginan. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia".

BIBLIOGRAFÍA

Bettini Maurizio y Giulio Guidorizzi. *El mito de Edipo. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Madrid, Akal, 2008.

Conde Ortega, José Francisco. "Severino Salazar: el mundo sí es un lugar extraño", en *Homenaje a Severino Salazar. Casa del tiempo*, octubre 2005.

Cooper, J. C. *Diccionario de símbolos*. México, Gustavo Gili, 2002.

Freud, Sigmund. *Esquema del psicoanálisis*. México, Paidós, 1987.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 75-76.

- García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- García Gual, Carlos. *Diccionario de mitos*. Madrid, Siglo XXI, 2011.
- Herrera, Alejandra. "Los mitos y obsesiones de Severino Salazar", en *Tema y Variaciones de Literatura*. México, UAM-A, 1995.
- _____. "Yalula o la mirada de Severino Salazar en el universo femenino", en *Homenaje a Severino Salazar. Casa del tiempo*, octubre 2005.
- Lagache, Daniel. *El psicoanálisis*. México, Paidós, 1988.
- Leal, Luis, "Viaje al pasado: Libro corazón de Severino Salazar", en *Homenaje a Severino Salazar. Casa del tiempo*, octubre 2005.
- Marquet, Antonio. "Severino Salazar: 1947-2005", en *Homenaje a Severino Salazar. Casa del tiempo*, octubre 2005.
- Paredes, Alberto. "Severino Salazar", en *Figuras de la letra*. México, UNAM, 1990.
- _____. *Pro Severino*. México, Conaculta / Juan Pablos, 2011.
- Rodhe, Teresa. *Tiempo sagrado*. México, Planeta, 1990.
- Rudoy, Miriam. "Severino Salazar: memoria de un tejedor de historias", en *Homenaje a Severino Salazar. Casa del tiempo*, octubre 2005.
- Salazar, Severino. *Donde deben estar las catedrales*. México, INBA / Katún, 1984.
- _____. *Ensayos y artículos reunidos*. México, Conaculta / Juan Pablos, 1984.
- Scot, Ridley. *Blade runner*. EUA, Warner Bros, 1982.
- Tallaferro, A. *Curso básico de psicoanálisis*. México, Paidós, 1990.
- Torres Medina, Vicente Francisco. "Severino Salazar: el sentido de la vida", en *Esta narrativa mexicana*. México, Eón / UAM-A, 2007.
- _____. "Dos décadas con Severino Salazar", en *Homenaje a Severino Salazar. Casa del tiempo*, octubre 2005.

SEVERINO INACABADO, O DEL RECOMIENZO ETERNO

Edilberta Manzano*

Escribir es participar de la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación. Es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno.

Maurice Blanchot

RESUMEN

En este trabajo realizaré una revisión de los cambios que han sufrido los títulos de la obra de Severino Salazar, así como de los temas y personajes que el escritor zacatecano retoma constantemente en su narrativa. Para dar explicación a la infinitud de su obra me basaré en dos textos de Maurice Blanchot en los que explica, entre otros temas, las circunstancias editoriales, la infinitud de la obra, la discontinuidad o interrupción de un texto y la obsesión por un tema privilegiado; para ejemplificar estos casos en la obra de Salazar recurriré a sus cuentos y novelas, sin detenerme en una obra en particular.

ABSTRACT

In this work I will make a review of the changes that have suffer the titles of Severino Salazar's work, as equal as the topics and the characters that the writer from Zacatecas go back to a subject constantly in his narrative. To give an explanation to the infinitude of his work I will base in two texts of Maurice Blanchot in the ones that the theoretical framework explains, among other topics, the editorial circumstances, the infinitude of the work, the discontinuity or interruption of a text and the obsession for a privileged topic, to exemplify these cases in the work of Salazar I will resort to his stories and novels, but not in an specific work.

* Estudiante de la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea, UAM Azcapotzalco.

PALABRAS CLAVE

Infinitud de la obra, circunstancias editoriales, interrupción de un texto, temas privilegiados, narrativa Severino Salazar.

KEY WORDS

Editorials circumstances, infinitude of the work, interruption of a text, privileged topics, Severino Salazar's narrative.

En 1998 Severino Salazar realizó una serie de entregas a la “Revista Mexicana de Cultura”, suplemento cultural del diario *El Nacional*, ahí se publicaron semana a semana los capítulos de una novela por entregas titulada *Dicho con rosas*, que en su primera edición, realizada por Plaza y Janés (2004), se llamaría *El imperio de las flores*, misma que en la edición de Juan Pablos Editor (JP en adelante) (2013) se tituló *La locura de las flores* y no *Wisteria floribunda*, como el autor había propuesto.

Esta conversión de un título a otro, y de un cuento en novela, me llevó a pensar en la infinitud de la obra de la que habla Maurice Blanchot y, en ese sentido, reconocer la infinitud de la narrativa de Severino Salazar, no sólo en los títulos de esta novela, sino en los temas tratados en su obra que se repiten continuamente. El existencialismo: suicidio, angustia, sinsentido de la vida y miedo al vacío; la imposibilidad del amor; la violencia social, la crisis espiritual y la mitología; además de los vasos comunicantes conformados por sus personajes: ancianos, ermitaños, locos, suicidas, animales; y los espacios: catedral, jardines, desierto, son los temas que Severino retoma una y otra vez.

DE LA INFINITUD DE SUS TÍTULOS, O DE LAS CIRCUNSTANCIAS EDITORIALES

“No hay muerte mayor” es un cuento publicado por primera vez en *Las aguas derramadas* (Universidad Veracruzana, 1986), en el que se narra la historia de amor imposible de Paulina Zúñiga. En aquel entonces, Salazar comentaba a Alejandra Herrera: “parece

que este cuento da para una novela". Éste fue el antecedente de *El imperio de las flores*, que no concluye con las diez entregas a la "Revista Mexicana de Cultura", agrupadas bajo el título de *Dicho con rosas*, ya que esta versión tiene algunos cambios respecto a *La locura de las flores* (JP, 2013). Es como si el autor no terminara de afinarla, como si incansablemente estuviese buscando la perfección. Por ejemplo, las primeras líneas con que inicia *La locura...* es distinta de la versión de 1998, quince años después Salazar continuaba modificando.

Había muchos veranos, un remolino de veranos transcurriendo al mismo tiempo en mi mente. Sin embargo, como se trataba de uno solo y se levantaba de la tierra a manera de fuego vegetal, ardía en llamas verdes mientras pasaba por esta pequeña ciudad del norte.¹

Era una porción de veranos, un remolino de veranos transcurriendo al mismo tiempo en mi mente. Sin embargo, en uno solo se fundían. Y luego este verano único se levantaba de la tierra como un fuego vegetal que ardía en llamas frondosas arrasando nuestra pequeña ciudad del norte.²

Nos dice Maurice Blanchot que en un momento dado, las circunstancias editoriales imponen un final abrupto a la obra o un cambio de títulos del que deja de tener control el autor, entonces el artista "forzado" a concluir o cambiar un título, continúa esa tarea en otro lugar, en otra obra, o en la misma, en un cuento que se vuelve novela, como hizo el autor del cuento "No hay muerte mayor", que después de varios cambios editoriales terminó titulándose *La locura de las flores*, renunciando así a la propuesta de título del propio autor para favorecer la propuesta del editor.

También se puede detectar este fenómeno en "Los guajolotes de Navidad", un cuento que ejemplifica bien los cambios que surgen de las exigencias editoriales. Este cuento apareció por primera vez en *Quince cuentos de Navidad* (Daga editores, 1997), pero en las obras reunidas de JP 2013 adquirió el nuevo título de "Tepepongo en la azotea" y fue ubicado en *Cuentos de Tepetongo*.

¹ Severino Salazar, "Dicho con rosas", 1998, p. 2

² S. Salazar, *La locura de las flores*, 2013, p. 57

Fue este un cambio acertado, por supuesto, ya que la osadía de los personajes del cuento convierte la azotea de un rascacielos de la ciudad de México, un espacio totalmente urbano, en un pedazo de su tierra natal, Tepetongo; además de que la historia no se desarrolla en Navidad, como sucede con los otros cuentos que reúne *Cuentos de Navidad*, sino a lo largo del año y tiene su momento cumbre en el mes de septiembre. Acertado cambio de título, sin embargo, "Los guajolotes de Navidad", nombre dado al cuento por el autor, me parece un título más entrañable.

Ésa es una de las formas de lo infinito que podemos encontrar en la obra de Salazar, parece que a Severino le sucede lo que señala Blanchot en "La soledad esencial", "El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienza o destruye en un libro lo que terminó en otro".³ Ya desde *Donde deben estar las catedrales* se sabe que "el mundo es un lugar extraño", así Crescencio Montes enseña a hablar a su loro, quien nunca logra decir la frase completa, por lo que el coleccionador de pájaros se conforma con que el loro alcance a decir "el mundo es un lugar".

Curiosamente, *El mundo es un lugar extraño* (Leega, 1989) es el título de una de las novelas que, a decir de los críticos, "guarda una relación fundamental con la primera novela de este autor, *Donde deben estar las catedrales* (1984), la cual, junto con su narrativa posterior, conformará un todo [...] ya que cada obra se vincula con las otras",⁴ en la narrativa de Salazar parece como si la última obra fuera el recomienzo del libro que terminó.

El cuento "Libro corazón" (Joaquín Mortiz, 1999) y la novela *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* (Plaza y Janés, 2001), son dos obras en las que se trata el tema de los juegos de infancia. En ambas el lector descubre la imposibilidad de la dicha, vive la angustia causada por la desgracia que amenaza a los niños continuamente y sufre la congoja por un final trágico. Nuevamente parece que el cuento da origen a una obra más amplia, como si se hubiera quedado mucho más que decir en el tintero de Severino después de escribir "Libro corazón" y por eso retoma el tema, los personajes, la carreta y el incendio para seguir su creación en *¡Pájaro, ...*". La creación

³ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, 2002, p. 15

⁴ Marcela Quintero Ayala, "El mundo es un lugar extraño: un corrido que se ve con los ojos cerrados", 2013, 14

no termina en un cuento, sino que, como en varios otros ejemplos, se extiende hasta convertirse en novela.

DE LOS ESPACIOS Y SUS PERSONAJES COMO VASOS COMUNICANTES

Sus cuentos, novelas y noveletas se encuentran unidas por algún tema o personaje. El propio Salazar lo menciona en entrevista otorgada a Miguel Ángel Quemain en la que comenta respecto de *Las aguas derramadas* (1986) "Hice un proyecto de escribir siete leyendas de Zacatecas, inicié con 'La arquera loca' y 'Llorar frente al espejo', y me di cuenta que estaba trabajando en un mosaico muy amplio de temas y personajes que se iban a cruzar y a referenciar en unas y otras novelas",⁵ aquí el escritor se refiere a los cuentos de *Las aguas derramadas*, pero igual se puede aplicar este principio a toda su narrativa.

Por ejemplo, Juana, la loca del barril, personaje de *Donde deben...*, mujer a la que los lectores al igual que los vecinos de Tepetongo observan llevando cuesta arriba un pesado barril sólo para dejarlo caer por una ladera, trabajo que parece no tener sentido pero que la dejaba exhausta y le permitía algunos días de reposo a su locura, aquella loca aparece en otros cuentos y novelas. Asistimos a la gestación de este personaje en una de las últimas novelas de Severino, *La locura de las flores* (2004), cuando Paulina Zúñiga sufre un sueño recurrente que poco a poco va descifrando.

Y aquel sueño que no me daba la cara, como una bala perdida me volvió a alcanzar. Y yo estaba exhausta, mis brazos adoloridos por el esfuerzo. ¿Cargaba o empujaba algo? [...] Tres de sus componentes me salían al encuentro ahí, a la luz del día: yo, un barril y el cerro.⁶

Ese sueño de Paulina es la realidad de la loca del barril. A su vez, Paulina Zúñiga, quien termina sus días como una indigente, tiene un fuerte vínculo con Juana Gallo, la pordiosera de *El mundo es un*

⁵ M. Ángel Quemain, "Las aguas derramadas, el mundo novelesco del cuento", en S. Salazar, *Las aguas derramadas*, 2013, 17.

⁶ S. Salazar, *La locura de las flores*, 2013, 162.

lugar extraño (1989), que desde un basurero monologa filosóficamente.

Otro vaso comunicante entre personajes en la obra de Severino es el tema mítico. Muchos son los mitos que en su obra podemos reconocer; el escritor declara abiertamente que utiliza personajes míticos en el tiempo y el espacio que él quiere trabajar. En "Llorar frente al espejo" reconocemos el mito de Narciso; la loca del barril recuerda, por supuesto, a Sísifo; mientras que "Juana Gallo es el Prometeo moderno, un Prometeo zacatecano al que se lo están tragando las moscas, es una mujer que trajo la luz",⁷ así contesta Salazar a su entrevistador.

Mencionaré dos últimos ejemplos de personajes y temas que se entrecruzan a lo largo de la obra salazariana: el del anacoreta y el del tema virreinal. El capítulo titulado "La luna", de la novela *Donde deben estar las catedrales*, se desarrolla en el siglo xvi cuando se llevó a cabo la fundación de Zacatecas; ahí tiene un papel importante un anacoreta que educa y muestra el camino del bien a un joven que desde su nacimiento estuvo condenado a la maldad; mientras que en *Desiertos intactos* se narra la vida de un ermitaño del siglo xvi que vivió en Tepetongo, anacoreta que, Gregorio, personaje principal de la novela, desea emular. En estas novelas se repite la reconstrucción de un ambiente colonial e inquisitorial del siglo xvi. Este contexto virreinal sirve también de marco para contar las historias de las noveletas "La arquera loca" y "Llorar frente al espejo", que están compiladas en *Tres noveletas de amor imposible*.

El mosaico de personajes y animales que se entrecruzan y sirven de vasos comunicantes en su obra es amplio, así que sólo enumeraré algunos ejemplos más. De sus personajes: la bruja filósofa, el anacoreta, los Berumen y varios protagonistas más se cruzan y referencian en distintas obras. De los animales: los pájaros ciegos de Chenchó, como lo llamaban sus amigos, son los mismos que aquel desdichado día acompañaron a los niños de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*; los caballos que doma Baldomero acompañan a la familia Berumen desde que llegaron a fundar Zacatecas; un loro como símbolo de experiencia también aparece en *Donde deben*

⁷ M.A. Quemanin, "Las aguas derramadas, el mundo novelesco del cuento", 2013, 22.

estar las catedrales, en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, y en *El mundo es un lugar extraño*.

De los ambientes. La legendaria granizada que cubrió Zacatecas y la dejó en estado de desastre se cuenta desde dos perspectivas: la de Paulina Zúñiga, que la comenta brevemente en *La locura de las flores*, y la que se explica ampliamente en el cuento "*Nunc Dimittis*". La historia de la mamá de Paulina Zúñiga cuyo novio huyó con su hermana, justo el día de la boda, también se conoce con más amplitud en "Un regalo de Navidad". Así pues, existe una voluntad del escritor de entrelazar hechos, personajes y temas en el cosmos de cuentos, novelas y noveletas, como dice Vicente Francisco Torres "Desde sus libros de cuentos fue notoria la voluntad de construir un mundo con vasos comunicantes".⁸

Esta forma que tiene Salazar de no dar por concluido nunca un personaje porque lo continúa en otra obra, esa forma inacabada es parte de la exigencia creadora que le permite seguir escribiendo, porque lo discontinuo es lo que da paso a la creación. "La discontinuidad no es el simple inverso de lo continuo o, como ocurre en la dialéctica, un momento del desarrollo coherente. La discontinuidad o la detención de la intermitencia no detiene el devenir sino que, por el contrario, lo provoca o lo llama en el enigma que le es propio".⁹

El manejo minucioso de los espacios es otra constante de la narrativa de Severino Salazar. Con el afán de rescatar sus raíces, el autor eligió su tierra natal como espacio en el que suceden sus historias. Su obra se ubica en Tepetongo y en la ciudad de Zacatecas; sólo un cuento, "Tepetongo en la azotea", sucede en la ciudad de México. Aunque su narrativa toda transcurre en un lugar desértico, pequeño y cotidiano, sería simplista calificarla como novela rural; ya lo señalan Torres y Paredes, la de Salazar es más una narrativa con influencia faulkneriana: "Si ellos han hecho con sus pueblos un vasto y hondo escenario literario donde todas las pasiones caben, ¿por qué yo no puedo hacerlo con mi tierra natal?",¹⁰ se preguntaba Severino. Los temas desarrollados por el escritor zacatecano son universales y sus personajes son profundos, ya que Salazar comprendió y discutió en su obra la condición

⁸ Vicente Torres, "Las debilidades de la creación", 2013, p. 17.

⁹ Maurice Blanchot, *Nietzsche y la escritura fragmentaria*, 1973, p. 48.

¹⁰ Alberto Paredes, "Prólogo", en *Los cuentos de Tepetongo*, 2001, p. 15.

humana, aunque ésta se llevara a cabo en un alejado lugar de Zacatecas.

Todo sucede en Tepetongo, es por esta razón que los espacios narrativos son siempre los mismos: el desierto y los icónicos Cerro de la Bufa y Cañón de Juchipila. Un espacio emblemático en la obra de Salazar es la catedral, “símbolo de solidez y fragilidad; piedra y cristal; luz y llamas”.¹¹

DE LA OBSESIÓN POR CIERTOS TEMAS

Advierte Blanchot que un autor cuenta con la firmeza suficiente para iniciar una obra. Sin embargo, también “pertenece a un tiempo donde reina la indecisión del recommienzo. La obsesión que lo liga a un tema privilegiado, que lo obliga a volver a decir lo que ya dijo”.¹² Severino no abandona sus temas, vuelve a ellos, habla de lo mismo pero de distinta manera, todo es siempre recommienzo, sus temas son como los sueños recurrentes de Paulina Zúñiga, se repiten una y otra vez.

Los temas preferidos de Salazar son tratados con diferentes niveles de angustia: el miedo al vacío y el sinsentido de la vida a veces llevan al personaje al suicidio, y otras a la locura. La crisis espiritual es un tema de profundo análisis y reflexión respecto de la existencia de Dios; la imposibilidad del amor, la homosexualidad y la violencia social son los temas recurrentes del escritor que ahora homenajeamos.

El existencialismo

En su narrativa Salazar vuelve siempre al existencialismo; para sus personajes no hay pasado ni futuro. El escritor cuestiona el sentido de la vida de muchas maneras, con las preguntas que continuamente hace Crescencio Montes cuando interroga a Dios, o Juana Gallo en sus soliloquios en medio del basurero; o de manera indirecta, con imágenes como la loca del barril, que pone “toda su fe en el ascenso de su barril; para ella no hay pasado ni futuro, sólo

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² M. Blanchot, *El espacio literario*, 2002, p. 18.

el presente tiene sentido, aunque ese presente no vaya a parte alguna”,¹³ pero sobre todo es existencialista por la crisis espiritual que sus personajes enfrentan.

En las reflexiones de Crescencio Montes se nota una angustia porque “La vida no puede ser sólo comer, trabajar, dormir, gritar y ensuciar el campo donde estamos”;¹⁴ esa visión de mundo era un absurdo para Chencho. Por eso, reflexionaba angustiado respecto de los hombres que construyeron la catedral de su pueblo, pensaba que “la vida sólo tuvo sentido por estos rumbos cuando se construyó la catedral”.¹⁵ Claro, porque la construcción de un gran edificio significaba un proyecto en el cual desbordar energía y trabajo, pero sobre todo permitía mirar al futuro y trascender, proyecto del que Crescencio carecía.

En la obra de Salazar la crisis espiritual mueve al individuo al desorden, a la negación de la autoridad y a asumir la crisis como parte inmanente de su vida, como un destino al que no se puede renunciar, esta actitud decadentista conceptualiza muy bien a algunos personajes de nuestro autor, quienes rompen todo vínculo con lo trascendente. Crescencio Montes quiere aquí y ahora la vida eterna que se ofrece al hombre que vive en la fe cristiana; Yalula, la mujer de fuego, desea no entregar cuentas a nadie después de la muerte, mientras que a Pancracio le parece absurdo ser juzgado en el más allá. Ninguno de ellos busca ni espera la trascendencia cristiana.

Crescencio reclama en la tierra la felicidad prometida porque tal vez después de la muerte no haya más que vacío. Igual que para Jean Paul Sartre la muerte es la nada, el vacío, porque no hay gloria ni infierno que nos espere después de la vida; para los personajes de Salazar no hay una recompensa después de la muerte, nada tiene que ofrecerle el paraíso cristiano porque es el presente el único momento en el que somos.

[Crescencio] Miró el crucifijo en la pared y después inclinó la cabeza, la dejó caer sobre sus manos abiertas y comenzó a decir muy quedito, como si sospechara que alguien afuera pudiera oírlo: “Quiero ahora toda la alegría, toda la paz, todo el amor. Quiero ahora un

¹³ V. Torres, *Esta narrativa mexicana*, 1991, p. 325.

¹⁴ S. Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, 2013, p. 86.

¹⁵ *Ibid.*, p. 82.

adelanto de esa eternidad prometida. Dame aquí, alienta un poco este tiempo miserable con un poco de esa alegría eterna. No quiero, no puedo esperar. Si no nos hiciste perfectos ¿por qué esperas de nosotros la perfección? Sé que estoy pecando de soberbia, pero no quiero Tu reino. No me interesa. Hiciste más hermosos, más apetecibles y atractivos los caminos del ángel caído. Esta locura que me devora, si no me la diste Tú, entonces ¿quién me la dio?”¹⁶

Crescencio estaba condenado porque al evocar el motivo religioso dudaba de Dios ¿acaso no hay gloria ni infierno que nos espere después de la vida?, se preguntaba.

Los sollozos reprimidos salían del centro de su estómago y alcanzaban a salir apenas por su boca [...] ¿Qué si la vida fue sólo una larga espera sin premio —continúo—, sin sentido? ¿Qué si al final sólo nos espera el vacío? ¿Qué si todo fue nuestro propio engaño, un camino lleno de renunciadas y de espinas para llegar a la nada?”¹⁷

Por su parte, Yalula, la mujer de fuego, en los *Cuentos de Tepetongo* también desea que la muerte sea la nada y que después de ella sólo nos espere el vacío “A lo mejor Dios me castiga por estos pensamientos; pero luego me contesto: Ay, ojalá tengamos muerte de perro, que todo se acabe al morir y ya, sin tener que entregarle cuentas a nadie”.¹⁸ Porque si renuncian al paraíso prometido, es justo que también renuncien a entregar cuentas por los pecados aquí cometidos, así lo expresa Pancracio, el trovador ciego de *El mundo es un lugar extraño* “—Y encima de todo dicen que nuestra carne será juzgada. Hágame el favor mi amigo Janímedes —le digo”.¹⁹ La conciencia de finitud y la posición ante la vida que caracteriza a estos personajes, es existencialista.

El tema que no se pronuncia

El tema de la homosexualidad es otro tópico que Severino Salazar retoma de manera muy sutil en varios de sus textos porque nunca

¹⁶ *Ibid.*, pp. 77-78.

¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹⁸ S. Salazar, “Yalula, la mujer de fuego”, p. 52.

¹⁹ *Ibid.*, *El mundo es un lugar extraño*, p. 38.

menciona la palabra; sólo deja entrever el hecho, de distintas maneras plasma este tema en su obra. La homosexualidad es algo de lo que no desea hablar la sociedad de Tepetongo que el escritor nos presenta, es un tema que está silenciado, y ese silencio es brutal por lo que significa, porque para esa sociedad hipócrita, como en algún momento la llamó Vicente Francisco Torres, lo gay es algo que ni siquiera merece ser discutido, simplemente es anulado, lo ocultan tras el silencio porque nadie lo quiere ver.

Así, en *Donde deben estar las catedrales*, para los vecinos de Crescencio Montes es preferible pensar que existe una relación amorosa entre Máxima Benítez y Crescencio, que entre Chencho y Baldomero; el amor entre hombres nunca es mencionado, jamás a ningún poblador del Tepetongo novelado se le ocurre esa posibilidad de triángulo amoroso. Por más que la narración sea ambigua, el lector sabe que el fuego que devora a Crescencio es aquel que se encendió esa tarde en que, con mirada codiciosa, Chencho descubrió al domador de caballos bañándose río arriba.

En la Europa del siglo XIX, señala Didier Eribon, la cultura homosexual era tan audaz que "hombres jóvenes llegaban a pasearse por el pleno corazón de Londres o ir al teatro vestidos de mujer",²⁰ situación que a muchos incomodaba al grado de llevar a juicio a estos travestis que finalmente eran absueltos porque:

El delito del que eran sospechosos era tan horrible que resultaba impensable que alguien pudiese exhibirlo en público. En consecuencia. Su actitud probaba... su inocencia. Como dice Neil Bartlett, la evidencia de su visibilidad se convertía sencillamente en prueba de que no existían, de que había que negar lisa y llanamente su cultura.

De igual modo sucedía en el México del siglo XX. Severino Salazar evidencia la simulación forzosa de los pobladores de Tepetongo ante un caso de travestismo. Cuando en el cuento "Jesús, que mi gozo perdure", aparece una pareja de enamorados que dan vida al bar de la casa que alguna vez fuera de Adelaida Ávila, todos quedan embelesados por la belleza de la cantante-bailarina Terry Holiday, "el transformista ha idealizado la posición genérica de una mujer fuertemente idealizada, mientras niega la suya propia.

²⁰ Didier Eribon, "Margot la panadera y la baronesa con horquillas", en *Reflexiones sobre la cuestión gay*, p. 286.

Trata de ser como otro para atrapar al Otro”,²¹ y lo atrapa, por eso aquella fue la época de mayor auge de La casa, todos querían conocer a Terry, “Con el acto travesti se transforma el bar en un espacio imantado por el empuje del exhibicionismo y del voyeurismo”,²² aunque en el caso del cuento de Salazar el travestismo es lo innombrable.

Nadie pone en duda nunca la feminidad de Terry Holiday, por más que observaran que “el pelo negro le caía en olas de azabache sobre los hombros demasiado anchos para ser de mujer. Sus caderas eran pequeñas y sus pechos también, escondidos bajo los holanes del vestido plateado que caía en dos tiras”.²³ Para la sociedad que retrata Severino era más cómodo nunca aclarar detalles que descubrieran una verdad que no deseaban ver, era mejor dejar de lado pormenores como que:

Al día siguiente que se robaron de Zacatecas a Terry Holiday, un hombre llegó desnudo a Tepetongo muy temprano en la mañana; iba muy golpeado, herido y lleno de lodo, muriéndose de frío y suplicando la compasión humana. Estaba mudo de terror. Seguramente también ése se les había escapado de la Hacienda de Víboras.²⁴

Así, el engaño funcionaba para todos porque el travestismo “es engaño, pero es un engaño sabido, aceptado, compartido. Por ello es un engaño en cascada”.²⁵ En Tepetongo del siglo XX, igual que en Londres del siglo XIX, la evidencia de un travesti lisa y llanamente se negaba.

Finalmente, en el cuento “El mayate”, Salazar explica, a la manera de Cortázar y sus “instrucciones”, las instrucciones de cómo no amar, ¡no perdón!, las instrucciones de cómo debe ser el trato con un mayate, ese escarabajo verde tornasolado que proporciona ratos de alegría a los niños si le atan un hilo a la cabeza para ser manipulado, pero que puede llegar a ser tóxico si se le conserva cerca por mucho tiempo. En estas instrucciones Salazar advierte que:

²¹ Antonio Marquet, “Travestismo, transexualidad y draguería”, p. 6.

²² *Ibid.*, p. 3.

²³ S. Salazar, “Jesús, que mi gozo perdure”, p. 66.

²⁴ *Ibid.*, 74.

²⁵ A. Marquet, “Travestismo, transexualidad y draguería”, p. 3.

Se necesita mucha pericia, ser más cínico que él y, muy importante, tener experiencia para manejarlo, para mantenerlo volando cerca de uno y bajo control por algún tiempo; por eso muchos —las listillas— prefieren sólo jugar con él, usarlo, disfrutarlo y dejarlo ir, antes de que se lleve la hebra de nuestras ilusiones [...] En cuanto termine de jugar con su mayate, deshágase de él, no se distraiga, sáquele de su cama, échelo para afuera, que no le dé lástima, no se tiente el corazón para hacerlo, él sabrá qué hacer cuando se encuentre a la intemperie.²⁶

En este cuento el narrador jamás abandona la metáfora del mayate como escarabajo de distintos colores para referirse al mayate como homosexual que entendemos en un coloquial mexicanismo, tal vez es éste el único cuento en el que Severino Salazar desarrolla más explícitamente el tema de la homosexualidad, sólo aquí se permite algo de sarcasmo, un poco de ese humor inteligente que, a decir de Antonio Marquet, caracterizaba al individuo, que no al escritor.

La imposibilidad del amor

Hubo una época en México en que la sociedad creía ser progresista, moderna, en vías de desarrollo y con miras al primer mundo. Nadie pensaba en la insatisfacción, en la imposibilidad de algo, eso era un absurdo para el imaginario de esa sociedad que no tenía imposibles. Sin embargo, en la década de los ochenta, la situación había cambiado. Fue para el mundo una década devastadora, de enfermedades y hambrunas; por ello en esa década era difícil pensar en la felicidad o en el amor; en aquella época sólo se podía pensar, como Salazar, que cada día estamos al borde del abismo.

El escritor zacatecano no podía ignorar una realidad de imposibles que para muchos era evidente. La imposibilidad del amor, por ejemplo, está presente en la obra de Severino de muchas formas. En la inadmisibles relación homosexual en *Donde deben estar las catedrales*; la imposibilidad del amor heterosexual en *La locura de las flores*, y en ambas novelas la imposibilidad de amor divino; el amor imposible entre una monja y un sacerdote que dejan los

²⁶ S. Salazar, "El mayate", p. 161.

hábitos; la imposibilidad del amor filial en ¡Pájaro, *vuelve a tu jaula!* y en el cuento "Libro corazón"; la imposible relación amorosa entre viejo y joven en "Catedrales de cristal".

Pero esta obsesión de Severino Salazar por la imposibilidad del amor deviene no sólo de su visión crítica de esa realidad que en México se vive, también surge de sus gustos literarios. En su tesis de licenciatura Salazar explica "en qué consiste la teoría pesimista sobre el amor en la que basó su obra la escritora norteamericana sureña Carson McCullers".²⁷ Tesis que escribió a principios de aquellos funestos ochenta.

En *Donde deben estar las catedrales* hay un despertar del deseo y el amor entre Crescencio Montes y Baldomero Berumen que nunca se dice, el lector sólo sabe de la angustia de Crescencio y del suicidio de Baldomero por razones "inexplicables", este amor a tal grado es imposible que el suicidio pone fin a la relación que estaba prohibida por la sociedad y, sobre todo, por ellos mismos. Pero esta imposibilidad del amor no está determinada por la homosexualidad, porque también el amor heterosexual está prohibido en la obra de Salazar.

En *La locura de las flores*, Paulina Zúñiga y Pedro de Osio se separan pese a que lo tenían todo para ser felices. Ahí el amor es imposible por la incapacidad de ella para conservarlo; Paulina dejó escapar a Pedro igual que dejó escapar de sus manos el pájaro que su padre le había regalado cuando niña. En esa misma novela el amor que el sacerdote profesa a Dios se ve interrumpido por la pérdida de la razón provocada por el miedo de caer al vacío que significa la tentación de la sexualidad y volverse un pederasta; en "Libro corazón" y ¡Pájaro, *vuelve a tu jaula!* el amor entre hermanos se ve bruscamente imposibilitado por una tragedia.

El amor que surge entre el anciano don Daniel y la "solterona" Susana, un amor que a los racionales podría parecer imposible de por sí debido a la diferencia de edades, fue posible en un principio, ella experimentó el despertar de la sexualidad de una manera muy extraña, bañando y masajeando a un anciano que tramposamente pedía a Susana lo auxiliara en esas tareas que él ya no podía llevar a cabo por sí mismo, ese incipiente amor revestido de sexualidad fue cortado de tajo por los trabajadores al servicio de los her-

²⁷ *Ibid.*, "Ilustración de la teoría pesimista sobre el amor en *La balada del café triste*", 1982, p. 1.

manos de la joven en una acción por demás violenta, impidiendo, sin saberlo, la única posibilidad que tenía Susana de conocer el amor.

TEPETONGO VIOLENTO

La violencia social es un problema fundamental en México desde hace años, eso es cierto, pero es un problema sumamente complicado de estudiar porque este tema no nos restringe a hablar de narcotráfico y secuestro, el problema es más profundo. La violencia social es una condición del ser humano. Severino no analiza las grandes, por significativas, irrupciones violentas como la dictadura pre revolucionaria, la Revolución, las matanzas ejecutadas por la "dictadura perfecta", o los enfrentamientos entre narcotraficantes. No, Severino dispone de suficientes recursos literarios, pero sobre todo de sensibilidad, para expresar en su obra la violencia sutil y cotidiana que habita los seres humanos y los corroe, y que él retrata en los pobladores de Tepetongo a lo largo de sus cuentos y novelas.

En *Donde deben estar las catedrales* los pobladores de Tepetongo se permiten ser partícipes de un acto sumamente violento, y no sólo eso: son capaces de solazarse ante la sangre, la muerte y la extinción. Estoy hablando, por supuesto, de la escena en que es asediado y finalmente cazado un venado que, tras el ataque de Baldomero, agoniza y se desangra ante los ojos de los vecinos de aquel poblado, sin que nadie sienta un mínimo de compasión o de remordimiento por haber asesinado al último venado que se veía por esos rumbos.

Otro ejemplo desgarrador de la violencia contra los animales que acusa Severino en su narrativa es la que ejerce el hijo mudo de don Daniel en *Desiertos intactos*; aquel jovencito gustaba de organizar carreras de tortugas, para incentivarlas a moverse con mayor celeridad les prendía fuego sobre el caparazón, y estallaba en risas mientras veía cómo estos animales corrían enloquecidos de dolor.

En "Catedrales de cristal" algunos "desconocidos" aprovechando la soledad en que vive don Daniel entran a su casa y golpean brutalmente al anciano a fin de apoderarse de sus riquezas. Lo más interesante de este cuento, además del tema religioso tá-

cito, es el sarcasmo con que Salazar habla de dicha violencia y falta de humanidad en los personajes. Ésa es una de las características del escritor zacatecano, nunca dice nada burdamente, sino lo expresa sutilmente.

Llegó el momento en que don Daniel ya casi no podía valerse por sí mismo. Sin nadie más que viera por él, algún miembro de la familia de sus buenos vecinos iba cada mañana para preguntarle cómo había amanecido. [...] Lo que sus vecinos hacían por él no era un acto de compasión o de caridad, era la hermandad natural que se da entre ciertas familias de provincia, junto con la certeza de que Dios le ofrecía la ocasión de hacer por un ser humano, con gusto y alegría, lo que esperarían que otro hiciera por ellos si algún día llegaran a estar en ese mismo predicamento.²⁸

El sarcasmo de este pasaje es feroz frente a los actos de suma violencia que llevan a cabo precisamente estos vecinos caritativos.

¿Y qué decir de la Zacatecas virreinal que condena a un sacerdote y una monja por haber decidido dejar los hábitos y entregarse a un amor común y corriente como cualquiera? También hay que sumar el violento y sanguinario final de "El gallo descabezado", donde el personaje principal busca infructuosamente el suicidio; y la violencia que ejerce sobre sí el anacoreta del siglo XVI en Zacatecas al exponer su cuerpo a las inclemencias del desierto, al hambre y las enfermedades; y por último la violencia con que un niño responde ante las burlas de sus compañeros de juego, porque los niños también saben ser vehementes.

CONSIDERACIONES FINALES

Algunos temas trabajados por Severino quedan pendientes de desarrollar, como su vocación de seminarista y el tinte religioso que se halla presente en ciertos cuentos y novelas en los que se advierte el tema bíblico, pero no los temas canónicos fáciles de reconocer, sino los consignados en los libros apócrifos, de tal forma que lo bíblico se encuentra encriptado en la obra del escritor porque además es señalado de manera sutil, apenas reconocible. Los te-

²⁸ S. Salazar, "Catedrales de cristal", p. 88.

mas recurrentes de los sueños, la locura y el suicidio son otro ejemplo de lo que aún queda por desarrollar.

Otro tema por explorar es el de la influencia del poeta Ramón López Velarde sobre la obra de Severino. Al revisar la extensa obra que los críticos del poeta han realizado respecto de sus poemas, puede detectarse cierto paralelismo entre ambos literatos zacatecanos: ambos tienen vocación seminarista, la presencia bíblica se detecta en su obra, ambos están marcados por un retorno a la provincia, a uno y otro acongoja la imposibilidad del amor. A Velarde le interesó el Medioevo, a Salazar el Virreinato, en la obra de ambos hay menciones de santos y leyendas.

A este respecto arriesgo dos hipótesis: la primera, que Salazar retoma el segundo apellido del poeta, el verdadero, no el artístico, para nombrar así al personaje suicida de su primera novela, Baldomero Berumen. También sospecho que el cuento "Catedrales de cristal" de alguna manera está inspirado en María Magdalena Nevares Cázares, amor de juventud de Velarde, que "se quedó para vestir santos hasta los ochenta años" porque Velarde "le plantó", según relata Gabriel Zaid en "Un amor imposible de López Velarde".

En ese ensayo Zaid presenta la entrevista a María que le realizara el poeta Joaquín Antonio Peñalosa en 1971. María dice "Vivo sola. Mire, por esa puerta me comunico a la casa de mi cuñada. Mis vecinos son muy buenos. El sastre, el relojero, los pintores de enfrente, las señoritas que venden estambre, el padre Ortega que viene a verme seguido".²⁹

Este relato de María es muy parecido al que se cuenta en "Catedrales de cristal" cuando el narrador se refiere a Susana y a don Daniel. "Todas las muchachas de su edad se fueron casando y a ella la dejó el tren del matrimonio".³⁰ En ese mismo cuento el narrador relata la soledad en que vive don Daniel: "Pero llegó el momento en que don Daniel ya casi no podía valerse por sí mismo. Sin nadie más que viera por él, algún miembro de la familia de sus buenos vecinos iba cada mañana para preguntarle cómo había amanecido".³¹ Parece que Salazar se inspiró en la vida de María para construir su cuento en el que aparecen una mujer solterona y un

²⁹ Gabriel Zaid, "Un amor imposible...", 1993, p. 403.

³⁰ S. Salazar, "Catedrales de cristal", p. 85.

³¹ *Ibid.*, p. 87.

anciano que depende de sus buenos vecinos. Pero dije que era un tema que se quedaría en el tintero, así que a la manera de Severino Salazar, concluiré este texto con un tema que es el inicio de uno próximo.

Dice Maurice Blanchot que "Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponer silencio".³² Ahora que Severino ha guardado silencio seamos, con nuestra lectura, el eco que vuelva interminable su obra.

BIBLIOGRAFÍA

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid, Editorial nacional, 2002.

_____. *Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires, ediciones Calden, 1973.

Eribon, Didier. "Margot la panadera y la baronesa con horquillas", en *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona, Anagrama, 2001.

Marquet, Antonio. "Trasvestismo, transexualidad y draguería" en: II Encuentro de escritor@s sobre dicidencia sexual" [en línea], UACM. <<http://www.uacm.edu.mx/uacm/Portals/3/4%20Documentos/II%20ENCUENTRO%20DE%20ESCRITOR@S%20SOBRE%20DISIDENCIA%20SEXUAL%20E%20IDENTIDADES%20SEXUALES%20Y%20GEN%C3%89RICAS/Transgeneridades/travestismoantonio-marquet.pdf>>.

Paredes, Alberto. "Prólogo", en *Los cuentos de Tepetongo*. México, UNAM, 2001.

Quemain, Miguel A. "*Las aguas derramadas*, el mundo novelesco del cuento", en *Las aguas derramadas*. México, Juan Pablos Editores, 2013.

Quinterio A., Marcela. "El mundo es un lugar extraño: un corrido que se ve con los ojos cerrados", en Severino Salazar, *El mundo es un lugar extraño*. México, Juan Pablos Editores, 2013.

Salazar, Severino. *Donde deben estar las catedrales*. México, Juan Pablos Editor, 2013.

³² M. Blanchot, *El espacio literario*, p. 23.

- _____. *El mundo es un lugar extraño*. México, Juan Pablos Editor, 2013.
- _____. *Las aguas derramadas*. México, Juan Pablos Editor, 2013.
- _____. *Tres noveletas de amor imposible*. México, Juan Pablos Editor, 2013.
- _____. *Desiertos intactos*. México, Juan Pablos Editor, 2013.
- _____. *La locura de las flores*. México, Juan Pablos Editor, 2013.
- _____. *¡Pájaro vuelve a tu jaula!* México, Juan Pablos Editor, 2013.
- _____. *Cuentos de Tepetongo*. México, Juan Pablos Editor, 2013.
- _____. "Ilustración de la teoría pesimista sobre el amor en *La balada del café triste* de Carsson McCullers", Tesis de licenciatura, UNAM, 1982.
- Torres, Vicente F. "Las debilidades de la creación", en *Tres noveletas de amor imposible*. México, Juan Pablos Editores, 2013.
- _____. *Esta narrativa mexicana*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco / Ediciones Eón, 2007.
- Zaid, Gabriel. "Un amor imposible de López Velarde", en *Ensayo sobre poesía*. México, Colegio Nacional, 1994.

LA POÉTICA DEL JUEGO CÓSMICO EN *¡PÁJARO, VUELVE A TU JAULA!*, DE SEVERINO SALAZAR

Marcela Quintero Ayala

RESUMEN

La composición artística de la novela *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, de Severino Salazar, toma como modelos la tragedia clásica y la visión trágica de la vida de la tradición judeo-cristiana para relatar una aventura de infancia, que revela el mundo interior del personaje principal. El propósito del presente ensayo es analizar la relevancia del juego, como condena y salvación, fuente de placer y de dolor, principio generador de la inteligencia creadora que lleva a la consolidación de muchas de las búsquedas estéticas y espirituales del autor.

ABSTRACT

The artistic composition of the novel *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* of Severino Salazar, takes as models the classical tragedy and the tragic vision of the life of the judeo-christian tradition to narrate an adventure of childhood, that reveals the inner world of the main character. The purpose of this essay is analyse the relevance of the game, as condemnation and salvation, source of pleasure and pain, generating principle of creative intelligence that leads to consolidation of many of the aesthetic and spiritual searches of the author.

PALABRAS CLAVE

Tragedia, culpa, confesión, memoria, inconsciente, juego, sueño, imaginación, infancia, *Puer Aeternus*, muerte, redención, Dios.

KEY WORDS

Tragedy, guilt, confession, memory, unconscious, game, dream, imagination, childhood, *Puer Aeternus*, death, redemption, God.

Aquel que lee por primera vez alguna de las obras de Severino Salazar podría llegar a sentir el desconcierto del soñador frustrado; el que no logra recordar íntegramente lo que soñó la noche anterior, a pesar de haberse esforzado por retener en su cabeza la ilusión de haber corrido una aventura por lugares insospechados, pero al abrir los ojos, la vigilia lo traiciona y su historia se esfuma, dejándole sólo imágenes difusas de un mundo desconcertante: jitomates gigantes, canarios muertos dentro de sus jaulas, una mujer empujando un barril cuesta arriba, un águila enloquecida encerrada en un patio cubierto por una malla, un hombre disfrazado de espejos caminando frente a un árbol de Navidad, un rancho instalado en la azotea de un edificio de la ciudad de México...

Después de tales experiencias, ya no vuelves a ser el mismo lector, algo te ha trastocado y, paulatinamente, tendrás que ir cambiando los filtros de aquellos lentes con los que te enseñaron a ver la realidad. Para retomar tu lectura, no es necesario que recuerdes exactamente en qué página te quedaste o qué novela o cuento estabas leyendo, ya que en este universo narrativo, una historia vive dentro de la otra y todas, a su vez, se cruzan en el tiempo. Lo que necesitas es desarticular tu antigua concepción de la vida, cerrar los ojos y dejarte conducir de la mano del narrador (como Dante por Virgilio) a través de una mina, cuyos laberintos te llevarán a encontrarte con una revelación.

Y es que cada relato de Severino está cargado de imágenes en constante movimiento, que necesariamente te llevan, desde la concepción de Gaston Bachelard (*El aire y los sueños*), a "emprender el vuelo", como los protagonistas de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* (2001), novela en la que un grupo de niños, entre once y doce años, decide viajar a bordo de una vieja carreta jalada por dos bueyes, a la mina de Juanchorrey, en Zacatecas, con la esperanza de encontrar el tesoro escondido.

En una entrevista realizada por Patricia Palacios, Salazar declaró que en términos de estructura esta novela fue concebida como una tragedia, ya que posee los elementos planteados por Aristóteles en su *Arte Poética*: unidad de tiempo (empieza cuando amanece y termina cuando anochece), la presencia de un coro acompañando al personaje principal y un drama centrado en un solo hombre,

quien realiza una acción con pasión, la cual se revierte y hace que el destino salga a su encuentro: "pues es vista como una provocación que posee resonancias cósmicas".¹ La acción inconsciente de los niños, quienes intentan desenterrar algo del fondo de la tierra, tiene repercusiones universales, pues termina destruyéndolos.

Fiel a la idea creativa de su autor, *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* está compuesta como una tragedia, cuyas acciones se realizan con completa coherencia y economía, según el modelo clásico. Desde el inicio de la narración sabemos que algo terrible va a pasar, sin embargo, nos dejamos atrapar por la ilusión y hacemos caso omiso de las advertencias que se van manifestando a lo largo del relato, ya que Severino configura magistralmente el mundo de la infancia, al dotarlo del espíritu vital de sus personajes, quienes derrochan energía, ingenio e imaginación. Lo irremediable, la terrible desgracia, nos expulsa abruptamente del juego, como a Sonaja, líder de la excursión y único sobreviviente, quien queda paralizado en una especie de limbo.

En realidad, el sentimiento de lo trágico está presente en toda la narrativa de este autor, en la cual el destino siempre termina alcanzando a sus personajes, después de que alguno de ellos ha cometido un acto en contra del orden establecido, el cual no solamente tiene repercusiones en él, sino en todo su entorno, ya que el universo narrativo de Salazar funciona como un vasto sistema de relaciones.

Sin embargo, desde la concepción de George Steiner, el estilo y las convenciones del modelo clásico helénico de la tragedia ha sufrido cambios significativos, dependiendo de la época y la cultura que lo hayan adoptado, lo que nos hace preguntarnos: ¿la fuerza que destruye la vida de los amigos de Sonaja está realmente fuera de toda razón o justicia?, ¿la tragedia es realmente inevitable e irreparable?, ¿es posible que el único sobreviviente sea recompensado después del sufrimiento vivido?

Siguiendo a Steiner, éste considera que la auténtica tragedia sólo puede desarrollarse "cuando el alma atormentada cree que no le queda tiempo para el perdón de Dios",² lo que nos lleva a centrarnos en el discurso expiatorio del narrador, que aparece al

¹ Patricia Palacios. "Recurre a elementos arcaicos en su relato. Entrevista", en *El Universal*. México, 15 de septiembre, 2001, p. 4F.

² George Steiner, *La muerte de la tragedia*, p. 275.

inicio y al final de la novela, para determinar en qué medida ha sido afectado por la culpa y si aspira al perdón divino: “[...] es precisamente el grado de culpabilidad del hombre lo que hace un milagro necesario del advenimiento de Dios”.³

El relato podría dividirse en dos partes para su análisis: en primera instancia, la historia central en la que Sonaja narra la aventura que compartió con sus amigos de infancia. Y en segunda, el relato expiatorio del mismo narrador. Naturalmente, ambas narraciones se complementan y se explican una a la otra, aunque en la historia central impere el punto de vista del hombre que para reconstruir su memoria vuelve a mirarla con los ojos del niño y en la otra, la visión del adulto atormentado por la culpa.

La representación de Sonaja como ser culpígeno, ya había sido explorada por el autor en obras anteriores, en las que encontramos personajes que fueron marcados por una experiencia que los dejó suspendidos, expectantes, como “niños-viejos”. Por ejemplo, Valente, personaje principal de la novela *El mundo es un lugar extraño* (1989), quien, al igual que Sonaja, paga su condena en una cárcel, aunque a diferencia de éste, cae en la demencia antes de cometer su crimen. Sonaja, en cambio, está al borde de la locura, pues se siente responsable de la desgracia ocurrida, ya que él animó a sus amigos a realizar el viaje en el que murieron. Ambos, son seres deformes, mutilados, que deambulan por la vida después de haberse encontrado de frente con la muerte, la cual en vez de tomarlos, los castiga abandonándolos en los laberintos de su conciencia.

Como lo analicé en mi tesis de maestría, la marca que define al relato expiatorio puede ser identificada al final de la novela, cuando aparece un narratorio, cuya presencia no había sido revelada hasta que Sonaja hace la siguiente invocación: “Dios mío, socórreme con sueños antes de que desaparezca. Heme aquí; habla, porque tu siervo oye”.⁴ El narrador presenta a Dios (su narratorio) un testimonio de su experiencia de vida y de su fe. La narración, entonces, surge como consecuencia del examen de conciencia del narrador-personaje, quien descubre su propia verdad al narrarla, lo cual diferencia a esta tragedia del modelo helénico.

³ *Ibid.*, op. cit., p. 278.

⁴ Severino Salazar, *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, p. 182.

En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Mijail Bajtin señala la importancia que tiene para los personajes del escritor ruso el encuentro con su propia conciencia: “[...] aquella verdad a la que tenía que llegar y finalmente llegó el héroe aclarando los acontecimientos para sí mismo, sólo puede ser la verdad de la conciencia propia”.⁵ Agrega que en el modelo confesional del relato, el encuentro del personaje con su propia conciencia no lo logra a través de la reflexión, sino de la confesión: “Sólo en forma de enunciado confesional puede el hombre emitir, según Dostoievski, la palabra última que le sea realmente adecuada”.⁶

Al considerar al relato expiatorio como un proceso de autococonocimiento del narrador-personaje, comprendemos por qué su discurso completo (incluyendo la narración de la aventura) está conformado por reflexiones, resistencias, datos ocultos, dudas, contradicciones e imprecisiones: “Desde un principio, a mí fue al que se me ocurrió lo de hacer la excursión a la mina. Sólo que no recuerdo por qué les hice creer a los demás muchachos que la ocurrencia había sido de mi hermano Arturo”.⁷ El testimonio de Sonaja y su confesión tienen la intención estética de llevarlo hasta “su verdad” (es decir, la razón de ser de su existencia), que no le será develada mientras se mantenga colocado en su papel de adulto razonable y consciente, sino en el momento en el haga ese movimiento interior que lo lleve a recuperar su rol de niño dentro del juego.

En el concepto del juego se concentran significados fundamentales que consolidaron la poética de Severino Salazar. Una “ocurrencia” (como la llama Sonaja) da origen al “juego infantil”, definido por Vygotsky como la “realización imaginaria, ilusoria, de deseos, tendencias, necesidades, impulsos, intereses, etc., que no pueden ser satisfechos inmediatamente”.⁸ El juego es ficción dentro de la ficción: modela un mundo en el que es tan cierto lo tangible como lo intangible, reorganiza la realidad para la creación de

⁵ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, p. 83.

⁶ *Idem*.

⁷ S. Salazar, *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, p. 26.

⁸ Martha Shuare y Rosalía Montealegre, “La situación imaginaria, el rol y el simbolismo en el juego infantil”, en *Dialnet* [en línea]. Universidad Nacional de Colombia, núms. 5-6, Bogotá, 1997, pp. 82-88. <<http://Documents%20and%20Settings/Usuario/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-LaSituacionImaginariaElRolYElSimbolismoEnElJuegoIn-4895311.pdf>>.

nuevos microcosmos, determina roles actanciales, libera la creatividad y aligera dilemas existenciales.

Los únicos representantes en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* de aquellos seres dolientes, enfermos, solitarios, vagabundos, exiliados del mundo, divididos, mutilados, que pueblan muchas de las narraciones de Severino, son el viudo de Dios, el tío de Sonaja y don Herculano, quienes al igual que el ingeniero y la corte que lleva a los novios, les salen al paso para darles mensajes que los niños, asumidos en su rol dentro del juego, no alcanzan a comprender.

Sonaja es representante de los adultos en esta aventura, ya que él conduce la carreta (por eso revisa en varias ocasiones que los rieles vayan derechos, como se lo decía su padre) y es responsable de sus amigos y de su hermano menor. Sin embargo, como "juega a ser adulto", no puede asumir por completo este rol, es por eso que le molesta poner orden entre sus compañeros y, perdido en el tiempo del juego, pasa por alto aquella advertencia del padre de nunca sacar la carreta de noche, acción que lo conduce a su destino fatal.

Dentro de la narración, muchas veces los niños son considerados como grupo, que destaca por su ambiente de confianza, entusiasmo y camaradería. Sin embargo, sobresalen rasgos que permiten identificarlos como individuos: Casimiro siempre tiene mucha sed, por eso le dicen Cuajo Seco; José está bizco, lo que cautiva a sus compañeros; Arturo, hermano de Sonaja, tiene una cicatriz que se arruga después de decir algo que provoca desconcierto; de Manuelillo sobresalen su fe e imaginación (incluso dibuja el mapa de la mina); a Jesús el de don Elías, el Gorguz, lo distingue su ambición y su sentido práctico de la vida; los hijos del Trueno son especiales porque Ramiro cuida de su hermano y es el único que comprende su lenguaje, ya que Álvaro, quien es mayor que todos, tiene capacidades diferentes que lo conservan en la más pura inocencia: dentro de la bolsa de su pantalón dan vuelta tres monedas que nunca gasta porque representan toda su fortuna. Solamente Andrés, el miedoso, abandona la misión sin decir nada, como si hubiera tenido algún mal presentimiento.

En el camino se unen dos integrantes más: Ramón, el chivero, quien a pesar de ser rudo y maleducado, los deja subirse en sus zancos y Magdaleno de Atocha, enigmático personaje, que lleva prendido a su ropa un broche del que cuelga una conchita de mar y que, silencioso y atento, va repartiendo semillas a lo largo del camino.

Según Yuri M. Lotman, “el que juega debe recordar al mismo tiempo que participa en una situación convencional —no auténtica— (el niño recuerda que el tigre es de juguete y no le teme) y no recordarlo (en el juego el niño considera que el tigre de juguete está vivo)”.⁹ Al parecer, los personajes infantiles de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* por momentos olvidan que participan de esa situación convencional, así que contemplan y dominan el mundo desde el juego, como cuando se suben a los zancos de Ramón y se sienten engrandecidos, perdidos en un tiempo infinito, por lo que toman el mundo entero como un escenario para jugar: “Yo corría de un lado a otro de la plaza zarandéandolos de uno a uno, pues como que estaban encantados, no se despertaban. Hubo un momento en que me sentí decepcionado y perdido”.¹⁰

En ciertas ocasiones el grupo se divide entre los que se bajan de la carreta para recolectar huesos y los que prefieren quedarse, entre los que toman “en serio” el juego y los que se avergüenzan de decir que van a una mina a buscar un tesoro, entre los que piensan que el mapa de Manuelillo es un engaño y por eso prefieren seguir su propio camino alumbrado por una lámpara y los que buscan el triángulo que según este mapa es el lugar donde se encuentra el tesoro. Incluso, cuando todos están en un estanque que hay adentro de la mina, unos piensan que tiene forma de círculo y otros que tiene forma de triángulo. Dichos conflictos representan una crisis de creencias, que comienza a afectar la naturaleza del juego.

Es importante hacer notar que la excursión a la mina se inspira en la narración que los personajes infantiles hacen de las historias “de espanto”, que forman parte de la tradición oral que el relato autopostula. Es decir, ellos enfrentan miedos heredados y desafían dichos colectivos, a partir de una “ocurrencia” (como la llama Sonaja), que comienza como un juego infantil y que el destino revierte para convertirla en su propia historia macabra.

Desde la novela *Donde deben estar las catedrales* (1984), Severino Salazar representa las dos caras del juego: el placer y el dolor. En ésta vemos al personaje de Crescencio jugando, durante su infancia, a que camina entre las nubes, mirando el cielo a través de un espejo que sostiene debajo de la quijada. Lamentablemente

⁹ Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 85.

¹⁰ S. Salazar, *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, p. 103.

te, aquella ilusión desaparece el día en que se tropieza, se rompe un diente y se hunde en una mezcla de lodo y estiércol. Es decir, el juego termina cuando el hombre abandona aquella inteligencia creadora que lo había llevado a invertir la realidad.

En cambio, en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, los niños cuando juegan “a mover la tierra”, abandonan sin temor su zona de seguridad para entregarse a esa fuerte atracción que los llevará a romper paradigmas: “como si el eje del mundo fuera una flecha que atravesara dolorosamente nuestros cerebros”.¹¹ Es por lo anterior que para aceptar a Magdaleno de Atocha y a Ramón como parte del grupo, los hacen pasar por el Cañaveral, juego que los integra al juego a través del dolor:

Nos bajamos y nos formamos en dos hileras, una frente a la otra. Le pedí que pasara por en medio. Entre gritos y chiflidos le dejamos caer sobre la cabeza y la espalda una lluvia de golpes con los puños. Cuando salió a la orilla, nos miró como si estuviera a punto de llorar, como queriéndose arrepentir de haber dicho que venía con nosotros. Pero, de nueva cuenta, nos volvimos a trepar a la carreta muy contentos. Ramón parecía que estaba apenado, porque casi se le salieron las lágrimas delante de nosotros.¹²

El juego parece ser la expresión radical de la realidad, en la que los personajes se permiten “ser” sin miedos ni prejuicios, incluso sin temor de Dios, como si éste hubiera hecho el universo para que ellos se recrearan. Seguramente, Severino Salazar, poseedor de un espíritu laico, representó en esta novela un sentido religioso afín a la concepción filosófica del “maya” y del “lila”:

Tenemos, pues, que en el Rigveda, unos 1 500 años antes del Vedanta clásico, aparece ya claro el significado de la maya: «cambio provocado», es decir, alteración —creación o destrucción— y «alteración de la alteración». Señalemos ya desde ahora que el origen del concepto filosófico de maya —ilusión cósmica, irrealidad, no ser— va implícito a la vez en la idea de «cambio», de alteración de la norma cósmica y, por tanto, de transformación mágica o demoniaca, y en la idea de la potencia creadora de Varuna, que, por medio de su

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹² *Ibid.*, p. 98.

maya, restablece el orden del universo. De este modo se entiende que maya haya llegado a significar la ilusión cósmica: ocurre así porque ya desde el principio, se trata de una noción ambivalente y hasta ambigua, que afecta tanto a la alteración demoníaca del orden cósmico como a la creatividad divina. Más tarde, el mismo cosmos se convertirá, en la visión del Vedanta, en una «transformación» ilusoria, es decir, en un sistema de cambios desprovisto de realidad.¹³

La composición de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, está inspirada en la idea de que mientras los niños son parte de la ilusión del juego, Dios también está jugando con sus dados (como lo imagina Sonaja), es decir, es creador del juego cósmico, lo que hace emanar de los personajes sus fuerzas creativas más pristinas:

La liberación consiste esencialmente en el conocimiento exhaustivo de este «misterio». Una vez desvelada la paradójica manifestación del todo/uno, se llega a desentrañar los mecanismos del proceso cósmico. Según diferentes perspectivas, este proceso cósmico puede ser considerado como un «juego» (lila) divino, una «ilusión» (maya) debida a la ignorancia o como una prueba cuya finalidad es forzar al hombre en la búsqueda de la libertad absoluta (moksa). [...] En consecuencia, la creación cósmica puede entenderse como una emanación divina o como un juego (lila) en el que, cegados por la ignorancia, los humanos se dejan atrapar.¹⁴

Es probable que el mismo Severino haya tenido que atravesar por distintas experiencias (espirituales, oníricas) hasta alcanzar lo trascendental, las cuales lo llevaron al origen, es decir, a ese estado de pureza, de sueño primigenio, que la mayoría perdimos en la infancia. En términos de la psicología analítica, existe un arquetipo conocido como el "*Puer Aeternus*" (inspirado en el mito de Eleusis, quien pretende mantener en la infancia eterna al niño que cuida, como venganza al dios del inframundo que raptó a su hija Démeter), quien representa el aspecto cósmico de la infancia. En el tarot este mismo arquetipo es representado a través de la imagen del Loco, "el Tonto Sagrado", semejante al personaje de Álvaro en

¹³ Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas I. De la Edad de piedra a los misterios de Eleusis*, 1999, p. 267.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 318-319.

¡Pájaro, vuelve a tu jaula!, el cual en su inocencia vive la felicidad absoluta. Los niños son, entonces, lo indefinido, ya que su fuerza vital es tan libre que los lleva a realizarse, a “ser”, a través de infinitas posibilidades. Volver a la infancia, o bien, ser en la infancia, significa romper todo orden rígido.

De la evolución del niño surge el *trickster*, el bromista, el que se ríe de las tradiciones y que ha estado presente en diferentes culturas. Para los griegos, Hermes; para los romanos, Mercurio y para los africanos, Elewua, dios del caos, del juego, del azar, del destino, de los caminos. Se le ve pasar por las aldeas en medio del camino: unos dicen que va vestido de rojo y otros que de negro, y es que lleva un traje mitad rojo y mitad negro que engaña, que atrapa en la ilusión, que enseña la importancia de la perspectiva desde la cual se aprecia la realidad. Existen varias leyendas que explican su origen y más de doscientas variantes que explican su naturaleza:

Leyenda N^o. 3 Según leyendas africanas Olofi, considerado Dios, el Ser Supremo, padecía una grave enfermedad y que por días su estado de salud se hacía más crítico, lo que le impedía realizar sus funciones. Los orichas muy preocupados por su estado trataban por todos los medios a su alcance de aliviarlo y de curarlo, pero llegó un momento en que Olofi no podía ni levantarse. Elewa, que era un niño, se presentó ante Olofi y viendo la situación en que se encontraba se fue al monte, escogió unas hierbas, preparó un cocimiento y se lo ofreció para que lo bebiera. Después de beber el cocimiento Olofi comenzó a reponerse hasta llegar a su total restablecimiento. En agradecimiento a la acción de Elewa, Olofi ordenó a los grandes orichas que a partir de ese día Elewa sería el primero a quien debía realizarse cualquier ofrenda, entregó a Elewa una llave que le hacía dueño de los caminos y los podía abrir y cerrar a su antojo y le autorizó a realizar todas las travesuras que le viniesen en gana sin que se le reprimiera por ello.¹⁵

Elewua ha sido relacionado con el culto al santo Niño de Atocha, advocación religiosa cristiana del niño Jesús, que es venerada desde la segunda mitad del siglo XIX en el Santuario de Plateros, en Fresnillo, Zacatecas. Extrañamente nadie se explica en qué momento el culto al niño fue separado del culto a Nuestra Señora de

¹⁵ Luz María Martínez, *El exilio de los dioses. Religiones afrohispanas*, p. 115.

Atocha (muy diferente, por cierto, a la virgen española). Lo cierto es que esta imagen reúne símbolos de distinta procedencia, algunos de los cuales encontramos misteriosamente en el personaje de Magdaleno de Atocha, en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*:

[...] la presencia de símbolos católicos institucionales en el santo Niño de Atocha, como el pez, el ancla y la imprescindible cruz, al lado de los símbolos del constructo popular: la concha del peregrino, el báculo y sobre todo, la canasta y el guaje de agua, además de los dulces, los alimentos, las frutas, los juguetes, que el fervor popular acumula al niño santo.¹⁶

Su atuendo de peregrino y el aspecto de su rostro se relaciona más con un niño de diez años que con un bebé de un año; en este sentido nos recuerda a Elewua y también a Magdaleno de Atocha, quien a diferencia de Elewua, es tranquilo y silencioso. Sin embargo, los niños que lo acompañan en la excursión revelan su parte bromista. Dentro del relato, Magdaleno representa la importancia de las creencias y prácticas religiosas, que se transforman y actualizan. Además, es el acompañante espiritual que les descubre a sus compañeros que más que un viaje o una excursión, ellos están realizando una peregrinación cuya meta es la conexión con lo divino, la trascendencia.

Jung nos explica que paradójicamente, el niño, en tanto mito, es invencible y, al mismo tiempo, fuerzas terribles amenazan con destruirlo, ya que por un lado, es "nimio", desconocido, y por otro, divino. El "*Puer Aeternus*" podría estar representado en la muerte de los once niños, que según el arquetipo junguiano, sería una prerrogativa divina. En este sentido, Sonaja, en tanto adulto, vive el conflicto de su conciencia y como niño, disfruta del placer del juego desde su inconsciente. Necesitaría, entonces, reconocer su sabiduría interior y equilibrarla con su creatividad desbordada e infinita para alcanzar la totalidad.

La Ladera de las Once Cruces "es una marca a la orilla del camino que nos advierte que a partir de ahí el mundo cobra otro significado, tanto para los que suben como para los que bajan",¹⁷

¹⁶ Anna María Fernández, "El santo niño de Atocha: origen, función y actualidad", en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, núm. 27, enero-abril, 2013, p. 8.

¹⁷ S. Salazar, *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, p. 173

imagen que nos recuerda la de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*: “El camino subía o bajaba: *Sube o baja según se va o se viene. Para el que va sube; para el que viene, baja*”.¹⁸ En ambas novelas se representa el tránsito de la vida a la muerte, que para aquellos que la están buscando, como el caso de Sonaja, es un camino difícil de andar que, sin embargo, libera al hombre de su carga existencial. Rulfo entra de lleno al territorio de la muerte, borrando las fronteras entre tiempo y espacio. En la obra de Salazar, se modelan muchas realidades y el tránsito de la vida a la muerte no es continuo, ya que sus personajes lo detienen para sumergirse en atormentadas reflexiones acerca de su existencia y lo relacionan con conceptos propios de la tradición judeo-cristiana, como la angustia, el pecado, la culpa, el castigo y Dios.

Pareciera que Sonaja estuviera a punto de desintegrarse y perder su contacto con la realidad. Su confesión tiene el doble movimiento del que se confiesa, según María Zambrano: huye de sí y busca algo que lo sostenga y aclare.¹⁹ Por otra parte, la tragedia se confirma, según Steiner, en la medida en que la culpa afecta al personaje y éste busca el perdón divino. Sonaja es el elegido, el gran genio que, desde la concepción de Albert Camus, descubre con mayor profundidad su culpa y en ella reúne las culpas del mundo entero, lo que hace que la representación artística se fragmente y que la búsqueda individual no constituya el centro de la trama. De la imaginación e intuición de este personaje surgen imágenes contrapuestas, que lo hacen ver como un alma que está muerta en vida y en espera de la salvación.

Sonaja emprende dos viajes iniciáticos: uno a la mina, que lo llevará a reencontrarse con su origen y le dará la oportunidad de renacer, y otro a través de la memoria, que según María Zambrano, le otorgará el poder de contar su propia historia.

El narrador encuentra mensajes de orden divino conforme avanza su aventura. La presencia de Dios se revela ante la catástrofe, momento en el que necesita de una ley que retorne todo a su orden natural y que reconcilie al hombre consigo mismo. Para trascenderse a sí mismo, Sonaja eleva su mirada y se imagina como un ser observado desde las alturas, ya que, siguiendo a Zambrano, una de las situaciones esenciales de la vida es “ver y ser vis-

¹⁸ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 8.

¹⁹ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 24.

to", actividad a través de la cual "el hombre se sentirá más a salvo de la vida y su contradicción" y en la que inscribirá su tragedia. Desde esta perspectiva, Sonaja es configurado como un personaje cuyo desarrollo dependerá del curso que sigan sus pensamientos respecto a Dios: "me imaginaba que Dios, sentado en cuclillas detrás de las nubes, hacía rodar una y otra vez un puño de dados enormes, cada uno al tamaño de una casa".²⁰

Es en este punto en el que el niño ayuda al adulto a sobrevivir e incluso, a ser inmortal. El adulto a través del niño es conciencia; es real para vivir la existencia, no para pensarla, y es creador de sí mismo. El incendio que surge después del choque y la explosión, en la que mueren los once niños, representa la purificación, el consuelo: "La congoja religiosa no es sino el divino sufrimiento, sentir que Dios sufre en mí, y que yo sufro en él".²¹

Convertido en sustento, Sonaja se erige como "ese sujeto del conocimiento que ha encontrado en sí las condiciones de lo divino: independencia en su ser y frente a él; la transparencia de un mundo sin enigma".²²

En este sentido, *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, en tanto juego, nos divierte como lectores, despierta nuestro espíritu aventurero, nos convida del placer de degustar dulces mexicanos, nos ilusiona ante la posibilidad de ser los dueños del tesoro que cambiará nuestras existencias, pero, al mismo tiempo, nos lleva a aceptar riesgos, a salir de nuestra zona de seguridad, a reconocer el lado cruel, injusto y doloroso de la vida. *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, en tanto llamado, pareciera una amenaza a la libertad, pero en realidad es una invitación al hombre que lleva a costas las culpas de todos los hombres, a reencontrarse con el niño para sobrevivir, recuperar su creatividad y liberarse de la culpa, para que al enfrentarse nuevamente a la muerte pueda reconocer que ésta no existe, que lo único verdadero es su transformación, su trascendencia espiritual.

Como novela consolida muchas de las búsquedas estéticas y espirituales de su autor y se inscribe en la tradición de la literatura mexicana como una obra de alcances universales que dota al modelo clásico de la tragedia de las características propias de la concepción judeo-cristiana y de las creencias y prácticas que represen-

²⁰ S. Salazar, *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, p. 156.

²¹ Miguel de Unamuno, *El sentimiento trágico de la vida*, p. 112.

²² Ma. Zambrano, *op. cit.*, p.127.

tan el espíritu laico de su autor, que lo llevan a entretener en su composición artística el discurso expiatorio y el relato de una aventura de infancia, cuyo *leitmotiv* es el juego, el cual, además de despertar la conciencia creadora, vincula al hombre con su naturaleza divina.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Trad. de Ernestina de Champourcin. México, FCE, 1958.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*, Trad. de Tatiana Bubnova. México, FCE, 1986.
- Eliade, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas I. De la Edad de piedra a los misterios de Eleusis*. España, Paidós, 1999.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Trad. de Victoriano Imbert. 2a. ed. España, Itsmo, 1982. (Col. Fundamentos, 58.)
- Martínez, Luz María. *El exilio de los dioses. Religiones afrohispanas* [en línea]. <http://www.laramendi.es/18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000205>.
- Quintero, Marcela. *La recuperación del sentido de la vida a través de una aventura de infancia, en ¡Pájaro, vuelve a tu jaula! de Severino Salazar*. Tesis maestría, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. 3a. ed, México, FCE, 1981. (Colección Popular, 58.)
- Salazar, Severino. *Donde deben estar las catedrales*. Pról. de Hernán Lara Zavala. México, Juan Pablos Editor, 2013. (*Obras reunidas*, vol. I, Novelas.)
- _____. *El mundo es un lugar extraño*. Pról. de Marcela Quintero. México, Juan Pablos Editor, 2013. (*Obras reunidas*, vol. I, Novelas.)
- _____. *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*. Pról. de Ignacio Trejo Fuentes. México, Juan Pablos Editor, 2013. (*Obras reunidas*, vol. II, Novelas.)
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1970.

Unamuno, Miguel de. *El sentimiento trágico de la vida*. Introduc. de Ernst Robert Curtius, 3a. ed. México, Porrúa, 1999. (Sepan Cuántos, 402.)

Zambrano, María. *El hombre y lo divino*, 2a. ed. aumentada. México, FCE, 1973. (Breviarios, 103.)

Hemerografía

Fernández, Anna María. "El santo niño de Atocha: origen, función y actualidad", en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, núm. 27. México, enero-abril, 2013, s/p.

Palacios, Patricia. "Recurre a elementos arcaicos en su relato. Entrevista", en *El Universal*. México, 15 de septiembre, 2001, p. 4F.

Shuare, Martha y Rosalía Montealegre, "La situación imaginaria, el rol y el simbolismo en el juego infantil", en *Dialnet* [en línea], núm. 5-6. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1997, pp. 82-88. <<http://Documents%20and%20Settings/Usuario/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-LaSituacionImaginariaElRolYElSimbolismoEnElJuegoIn-4895311.pdf>>.

LA EXPERIENCIA HOMOSEXUAL EN TEPETONGO EN 1957

Antonio Marquet Montiel*

RESUMEN

Donde deben estar las catedrales plantea una triple vía para su abordaje: genérica, religiosa y de la literatura de “la provincia, lo rural”, como el propio Severino Salazar califica a su proyecto narrativo. En tanto que novela gay, la primera obra del escritor zacatecano se centra en lo que ahora llamaríamos el clóset, que es investido de misterio. Los protagonistas prefieren suicidarse o somatizar antes que verbalizar su deseo, cosa inimaginable en Tepetongo en 1957. Desde el punto de vista religioso Salazar aboga por una iglesia de los marginales en cuyas vidas se encuentra la santidad.

ABSTRACT

There are at least three ways to read *Donde deben estar las catedrales*: from the point of view of gender studies; of religion, and of the rural literature, as the author consider his literary production. As a gay novel, Severino Salazar focuses on the closet. The characters commit suicide or somatize rather than verbalize his homoerotic desire, they can't imagine such a thing in the small rural town of Tepetongo in 1957. From a religious point of view Salazar is for a more evangelical church who cares for marginalized people.

PALABRAS CLAVE

Narrativa gay mexicana, el clóset-novela mexicana del siglo XX, marginales en la novela mexicana, novela mexicana de provincia, Zacatecas-narrativa.

* Académico investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

KEY WORDS

Closet- mexican gay literatura; stigma in modern mexican literature; Zacatecas-literature

El universo del Zacatecas que aparece en *Donde deben estar las catedrales* porta el sello del enigma en tres momentos de su historia, en el siglo xvi y en dos momentos del siglo xx. Un niño se interroga sobre los móviles de un suicidio ocurrido en 1957, cuya causa sería un supuesto triángulo amoroso. Después de realizar estudios en la ciudad de México y en Inglaterra, regresa en los años ochenta a replantearse esos enigmas construyendo una maqueta.¹ Al mismo tiempo, el restaurador de la fachada de la iglesia de Tepetongo, Mariano Rodríguez, se pregunta por el significado de esa fachada y emprende su restauración.

Los resultados de la investigación, no se establecen de manera fehaciente.² Sumidos en la represión y en los prejuicios, la resolución de los enigmas está bloqueada por la ortodoxia religiosa y la heteronormatividad. La fuerza con la que éstos se establecen impide no sólo ceder a la heterodoxia, sino nombrarla. Los valores absolutos excluyentes se imponen de tal forma que lo que no se ajusta a los cánones se califica de extraño, de ajeno, y no permite una mayor elaboración de la naturaleza de tal extrañeza. Los personajes no tienen otro expediente más que asumir su distancia de las normas calificando todo de extraño. En un contexto donde no es tolerado ningún espacio para la disidencia, la vida pierde sentido, los protagonistas quedan aislados, se entregan al alcohol, se

¹ El arquitecto señala que “De pronto sentí la necesidad de contármelo de nuevo, de escuchar los hechos de aquel tiempo algo que mis ojos de diez o doce años no alcanzaron a ver bien, o lo que mis ojos de entonces vieron mejor que los de ahora”. (Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, p. 35.)

² En parte por el accidente del restaurador que se cae de los andamios, es llevado al hospital en Zacatecas y nunca regresa. Tiempo después el cura tiene que retirar los andamios que están en ruinas. Sin embargo, deja pistas claras de que el altar narra la vida de un santo de la región. Dado que no hay santos zacatecanos, el retablo sería la puesta en relato de la vida de ese hijo que repartió todos sus bienes entre los menesterosos, protagonista de la segunda parte de *Donde deben estar las catedrales*.

suicidan o son detenidos: nunca se menciona el término clóset, que es un concepto moderno que permitiría establecer las coordenadas de esa deriva, de esa extrañeza, de ese vacío y sinsentido de la vida.

Desde esta perspectiva, la novela *Donde deben estar las catedrales* es importante en la historia cultural de México también por narrar la vida en el clóset: los personajes no pueden reconocer su diversidad, de ninguna manera son alentados a asumir su diferencia, o a reconocerla, por el contrario. Algunas de las consecuencias de tal amordazamiento se traducen en poner el sello del enigma sobre casi todo, los personajes son presa de un sentimiento de vacío, encuentran todo despojado de sentido y se practican diversas formas de no decir (afirmar implícitamente. Por otro lado, el significado del relato se vuelve denso con una pluralidad de sentidos sugeridos, aludidos). La palabra homosexual enquistada da origen al cáncer de uno de los protagonistas, la detención de un personaje secundario, e impresiona al observador que de niño presenció estos hechos y busca verbalizarlos, quizá movido por una sospecha originada en la empatía: a pesar de su educación, de haber salido al extranjero, el arquitecto es también presa de esta pulsión autodestructora de un clóset ni siquiera nombrado. *Donde deben estar las catedrales* señala claramente que hay generaciones de heterodoxias cuya huella es más patente de lo que se cree, como la fachada de la catedral misma, como las historias que no llegan a comprenderse porque son invisibilizadas: la diversidad no debe ser comprendida. A través de su compleja estructura temporal, *Donde deben estar las catedrales* señala que desde los primeros años de década de los ochenta del siglo pasado hasta la fundación de Zacatecas hay una línea histórica sofocada por el peso de la historia institucional. Y paralelamente, hay formas de organización, de agrupamiento de los diferentes a la norma. La diferencia es observable, es reconocible.

A pesar de que la crítica literaria contemporánea suele prescindir de la biografía del autor, en este texto me limito a poner en relación la biografía y la primera novela, *Donde deben estar las catedrales* (Katún, 1984) de Severino Salazar (1947-2005). En especial, la triangulación que es un elemento importante en diversos relatos de Severino Salazar.

Galardonada con el premio Juan Rulfo de primera novela, *Donde deben estar las catedrales* aborda hondos problemas exis-

tenciales y religiosos y se vuelca hacia Zacatecas: Cada uno de los xxiv capítulos de la primera parte, "La tierra", está formado por breves subcapítulos, algunos de ellos verdaderas descripciones líricas de su estado natal, Zacatecas, de su catedral.

Al igual que en sus relatos se producía una escisión permanente, Severino Salazar era una persona transparente y abierta en apariencia. Hermético y contemplativo en el fondo. De alguna forma, él y su vida misma, fueron como sus personajes.

Severino Salazar pasó al menos por tres crisis profundas: una religiosa que lo desvió de sus estudios en el seminario. Severino se retiró, o fue excluido, de la formación del seminario en Chihuahua. Las otras dos crisis mayores fueron somáticas: un grave padecimiento renal lo llevó al hospital; otra fue el cáncer del que murió. Imposible despejar la incógnita de que las graves enfermedades, renal y el cáncer de próstata, hayan sido debidas a la somatización. En todo caso, habría que apuntar que el lecho de muerte de Severino Salazar no fue muy diferente del de Crescencio Montes.

Si la hipótesis de que *Donde deben estar las catedrales* elabora la crisis de juventud del narrador zacatecano, en su primera novela habría que detenerse en la dimensión religiosa, en su homosexualidad. A este respecto, Hernán Lara Zavala señala que "Dentro de esta amplia propuesta Salazar eligió una imagen, la de la catedral de la ciudad de Zacatecas, para convertirla en su gran metáfora personal a partir de la cual elaboraría buena parte de su ficción [...]"³ Por mi parte, señalaría que el tema de la catedral no es simplemente retórico. Tiene un sentido religioso profundo que debe ser puesto en relieve.

Una fuerte cesura divide en dos la novela, "La tierra" y "La luna". Los personajes de una y otra nada tendrían que ver. Ambas partes, al parecer, funcionarían como relatos casi independientes. Si no fuera porque justamente la segunda parte se articula como clave de una de las pesquisas de la primera. El sentido de lo que está esculpido en la portada de la "catedral", remite a la vida de un santo. Un santo no en el sentido *fast track*, burocrático y mercantilista del Vaticano que sabe explotar el fervor popular en la actualidad. El tallador-restaurador señala que se trata de la vida de un santo regional y desconocido. "Quien sabe qué santo será, pues no

³ "Las catedrales de Severino Salazar", en pról. al vol. 1 de *Obras reunidas* de Severino Salazar, pp. 13-26.

se puede decir a causa de lo maltratado de algunas piedras, que tendrán que sustituirse por nuevas. Lo primordial es reconstruir la vida de ese santo, entenderla y casi esculpirla de nuevo”.⁴

En realidad se trataría de un “santo” que fue condenado a la hoguera por la Inquisición. Un “santo” heterodoxo, que seguramente nunca entró en el índice de santos. Esa supuesta catedral sería entonces una obra al mismo tiempo transgresora que elabora la fuerte resonancia que causó la vida de ese hombre sin nombre que convirtió su vida en gestos de expiación profundos y sistemáticos. De esta forma, la trama del secreto incluiría tanto la elaboración de un retablo como la homosexualidad encubierta.

Como se anuncia desde el epígrafe tomado de *Lancelot* de Walker Percy, el sitio de las catedrales es donde se concentran los marginales: homosexuales, putas, alcoholicos. Asimismo, quien merecería estar en los altares sería otro tipo de santos. Los que llevan una vida de expiación, quienes desprecian el mundo, regalan sus propiedades y prefieren la esclavitud a la vida de terrateniente, quienes se pierden en el alcohol, los locos, los suicidas: es decir, todos aquellos que encuentran este mundo extraño, que resienten su extrañeza personal frente a una mayoría homogeneizada que no tiene que plantearse preguntas, para quien todo es normal en un mundo cuyo sentido no se busca, porque lo articula “todo”.

Esos santos no tienen nombre, renunciaron incluso al nombre. Son quienes están fuera de la iglesia, los que merecen ser santos. Los que salieron, como el novelista salió de la iglesia institucional cuyo descrédito actual no puede ser mayor. Severino era muy religioso, en un sentido que no remite a la corrupción católica que se ha visto en nuestros días, cuando para defenderse ante la ONU, el Vaticano ha señalado que su responsabilidad se reduce al minúsculo estado Vaticano, delimitación que corta con antiguas pretensiones de universalidad de su doctrina. Severino Salazar iba a misa cada domingo en la tarde. Una actividad solitaria.

Los verdaderos santos son aquellos que expían los pecados de sus padres... el santo anónimo es hijo de una monja y un sacerdote que colgaron los hábitos. Huyeron a Nueva España para unirse, trabajar incansablemente y llevar una vida religiosa al margen de los corsés institucionales.

⁴ S. Salazar, *Donde deben estar...*, p. 44.

El lector debe resolver un doble misterio en *Donde deben estar las catedrales*: un misterio religioso, un misterio de amor homosexual. Se utiliza el término misterio para colocarse en la perspectiva narrativa represiva: en la actualidad no hay culpa o misterio alguno en la unión de personas del mismo sexo y en que dos religiosos cuelguen sus hábitos, se casen y tengan un hijo.

Un elemento sintomático de la represión heteronormativa es el hecho de que casi no hay diálogos en la primera parte. Se trata de seres solitarios a la deriva. Hay rumores, subcapítulos enteros dedicados a dar voz a las hablillas que circulan en el pueblo. La palabra individual desaparece o se somete al coro comunal. En este contexto, dos palabras se repiten incesantemente a lo largo de la narración: extrañeza y destino. La primera es la palabra con la que ellos mismos encubren la relación que construyen los personajes con el mundo, una especie de alibí, para no encarar, verbalizar su diferencia. La segunda es la manera de explicar su sumisión. Las fuerzas del destino operan sobre ellos, ante ello, no hay nada que hacer: la extrañeza, es decir, la diferencia también sería obra del destino, de tal forma que ellos son víctimas que nada pueden hacer. La represión de la diferencia se acepta resignadamente. Sin embargo, los términos no están separados, forman parte de la manera en que cedieron terreno.

Aislamiento y extrañeza forman parte de su incapacidad de decirse, remitiendo el esfuerzo por verbalizar al orden de lo imposible. Las fuerzas sociales operan como una mordaza contra la diferencia.

Sin palabras, y en abierto contraste con otras estrategias para domar, Baldomero Berumen se comunica con las bestias de manera más profunda y segura. Su comunicación deja huellas concretas, transforma. Logra domarlas en unos cuantos días. En un frente a frente logra imponer todo lo que sucede en el silencio, su estrategia de domar, sus deseos. Es conocido por ello.

Ahí se enfrentaba al potro, a la mula o al macho bronco y empezaba una lucha muda y sorda donde solamente se escuchaban las dos respiraciones —la del hombre y la de la bestia— rítmicamente, alternándose. Él mismo decía que el secreto del amansador sólo estaba en su respiración: era un buen deportista. No era como los otros

amansadores, que lo hacían hablándole a gritos a la bestia e insultándola, como si estuvieran exorcizando al demonio.⁵

La paradoja del domador es que no pueda avasallar su diferencia. Puede domeñar a la bestia libre; socializa a las bestias. Él, sin embargo, no puede expresar su diferencia, construirla, el malestar que se deriva de ella: prefiere morir. La voz de una anciana lo señala con claridad: "Pobre hombre, no era tan buen amansador: no pudo amansar la bestia que traía dentro de él mismo".⁶

Desde esa perspectiva tradicional, la meta del sujeto es amansarse, socializarse, soportar la carga normativa que la sociedad impone: serían dignos de lástima quienes no lo logran.

Hay dos perspectivas en la novela: la terrestre y la lunar. Ellas corresponden a las dos secciones de la novela: "La tierra", "La luna": la primera gira en torno a un triángulo; la segunda se organiza en torno a Hordoñez y su familia. En ambas se investiga, en ambas hay un balance de hechos insólitos, en ambas partes la narración toma por objeto a perseguidos por el orden social. La primera transcurre a mediados del siglo xx, la segunda en el siglo xvi.⁷ Entre ambos apartados se presenta la catedral. En la primera parte se acentúa la labor de rescatar, la labor de significación. En la segunda, todo se resuelve en el desprecio del mundo y en la mortificación de la carne. La construcción de la catedral no interesa a la narración en la medida en que tal empresa implica a hombres de una talla excepcional. En la primera parte hay un intenso diálogo con Dios, sin embargo, el tema del reclamo se hace presente en todos los personajes. En la segunda parte, los protagonistas se han apartado de los votos que seguramente hicieron en la vida religiosa que llevaron. Ello tiene consecuencias. La infertilidad primero y luego el temor del castigo. Su hijo sería portador del castigo divino. El sueño así lo ha revelado. El material onírico no hace sino traducir el intenso sentimiento de culpabilidad con el que vive la antigua monja.

⁵ *Ibid.*, cap. iv, p. 31.

⁶ *Ibid.*, cap. xiii, p. 59.

⁷ En entrevista con Vicente Francisco Torres, Severino Salazar señala que: "es la misma historia que se está llevando a cabo en el siglo xvii y la que sucede en Tepetongo en 1957". (S. Salazar, *Obras reunidas*, p. 317.) En cambio, en la novela se señala que la conversación sucede en el siglo xvi, época en la que no pudo haber palacios barrocos. No se trata de un libro de historia, sino de una novela.

El tema de la culpa está presente tanto en la familia Hordoñez como en la de Crescencio Montes. El gobernador de Zacatecas debe proteger de la persecución a los Hordoñez, culpables, ambos, de colgar los hábitos, de haber roto los votos de castidad. El hijo de aquella, sin nombre en la novela, es educado para la vida religiosa; el segundo tiene éxito en su tienda. Uno dilapida la fortuna familiar, es decir, le da el sentido justo a los bienes terrenales: socorrer a los menesterosos, quienes son la mejor oportunidad para obtener el cielo mediante la práctica de la caridad. Éste la practica de manera encarnizada, haciendo vivir a quien no quiere, José de la Torre, financiando todas las cirugías necesarias que consisten en amputarle miembros que se le gangrenan.

La retaliación se practica sistemáticamente: un mosco pica durante la noche; cuando sea atrapado será puesto en un frasco y luego desmembrado minuciosamente. Responder con creces a las agresiones es cosa normal en esta novela.

¿Cómo podría Crescencio verbalizar su goce voyeurista al descubrir a Baldomero Berumen? ¿A quién podría comunicárselo? No sólo lo ve bañarse en el río después de haber domado a un potrero, sino lo contempla entregado a la masturbación.

Ya sólo escuchaba el ruido del cuerpo que jugaba y retozaba en el agua. Hasta que todo ruido cesó. Y tardó todavía algunos minutos antes de decidirse a sacar la cabeza para mirar al otro lado del río y, apenas en la orilla, el cuerpo de perfil, delgado, esbelto, escurriendo agua, un poco encorvado y tenso, navegando en los movimientos rítmicos y mecánicos del éxtasis de una masturbación irremediamente solitaria.⁸

Las últimas palabras, “irremediamente solitaria”, parecen estar de más; traducen sin duda la desolación de Crescencio Montes por participar en la escena desde lejos. Desde el principio de la escena, el comportamiento de Crescencio Montes no corresponde al de un amigo: “Se quitó las chaparreras y la ropa. Luego que estuvo completamente desnudo, de un brinco se echó al agua. Nadaba con mucha agilidad y contento, como si fuera un potrillo que

⁸ *Ibid.*, *Donde deben estar...*, cap. VII, p. 42.

aprendía a correr. Crescencio Montes escondió su cabeza atrás del tronco y cerró los ojos con fuerza, lleno de miedo".⁹

Resulta extraño que al ver a su amigo en el campo, no le hable; que no se bañe con él; que se esconda y apriete los ojos con fuerza como si estuviera pasando por una lucha interior: por un lado queriendo aprovechar la escena para ver el cuerpo amado desnudo, al mismo tiempo que luchando contra las fuerzas supremachistas introyectadas que le impiden gozar al ver el atlético cuerpo desnudo de un domador. Por otro lado, de haber manifestado su presencia, su gusto al amansador: la aquiescencia de Baldomero Berumen no estaría garantizada. Al manifestárselo, era muy probable el rechazo, la indignación, ¿seguiría el escándalo en el pueblo? Se vuelven a abrir desfiladeros ante la posibilidad de decirle o no. Si se lo dice, las consecuencias hubieran podido ser graves, muy graves, intolerables. Si no se lo dice, en cambio, como efectivamente sucedió, el lector conoce las consecuencias, el hondo duelo, el cáncer, la decadencia de su tienda y su casa, aunadas a la cascada de preguntas sobre el sentido de la vida. Los caminos que se abren en la encrucijada de la escena voyeurista llevan a la parálisis del sujeto: un camino lleva efectivamente a su muerte; el otro camino hubiera llevado a su muerte social. ¿Cuál hubiera sido la reacción de Avelina, su madre? El apoyo, la alegría, la felicitación hubiera sido más que improbable. ¿Y el círculo de amigos que se reunía en su tienda? Sin duda se hubiera disipado inmediatamente. Y la tienda hubiera sido parte de un boicot moral: seguramente la clientela seguiría otras opciones. De todas formas, la decadencia de la tienda se produjo después de esta escena.

Después de haber descubierto el espectáculo del cuerpo desnudo del amansador y del agudo conflicto moral que se deriva de ello, Crescencio Montes regresa de su paseo transformado, transfigurado. Su madre nota la profunda alteración de su hijo: "Doña Avelina se sorprendió[...] al verlo sudoroso, azorado y con la cara de alguien que acaba de cometer un asesinato o desentrañarle una verdad al universo."¹⁰

¿A qué se refieren esas opciones que ve Avelina? No siendo un psicópata, la culpa y el abatimiento eran enormes, como si efectivamente hubiera cometido un asesinato. En cuanto a arran-

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

car un secreto al Universo de ninguna manera se trata de un descubrimiento científico o teológico: se trata de un hallazgo tan inquietante que hundiría al descubridor en una honda preocupación. Después de la escena del baño y masturbación de Baldomero Berumen, Crescencio Montes no se sentirá bien consigo mismo, ni en su entorno: ésta es una caracterización de lo que era el clóset antes del clóset: cualquier opción causa malestar. Salir de él implica cambiar de signo la condena social. Se sale porque no hay culpa o vergüenza en ser homosexual.

Obviamente Crescencio Montes no puede responder a su madre que lo nota demudado cuando le pregunta de dónde viene y qué estuvo haciendo. Ésta no es la primera ocasión en que Crescencio Montes no puede responder a su madre. En otro momento, Avelina, le pregunta sobre la cantina (“¿Cómo es la cantina de don Jesús López por dentro, Crescencio?”)¹¹ y por qué no va él (¿Por qué tú nunca vas, Crescencio?¹² Luego se arrepiente de haberle preguntado: “Por muchos días ella se arrepintió de haber hecho la última pregunta. Se sintió cruel y despiadada y pensaba que ningún castigo podría reparar el mal ya hecho.”¹³

Si ahora el hieratismo de las actitudes parece absurdo, la pregunta no es inocente. La propia formulación de la pregunta ya es una respuesta; el arrepentimiento de Avelina aporta la confirmación. La masculinidad heterosexual a mediados del siglo pasado se construye en Zacatecas a través de la asistencia a la cantina. El hecho de que Crescencio Montes no vaya pone en relieve ese elemento fundamental que lo excluye de esa masculinidad heterosexual. La madre pone el dedo en la falta al cumplimiento del código de conducta de los heterosexuales; intuitivamente reconoce que comete una impertinencia, de la que tampoco ella quiere enterarse.

El clóset antes del clóset consistía en ser interrogado y no poder responder. El clóset provoca una inquisición constante del entorno. El clóset provoca la falta de respuestas del interrogado. Quien está en el clóset ya no podrá contestar directamente a las preguntas que le plantea ya sea la curiosidad o el ansia de su entorno. Una y otra vez las preguntas apuntan hacia aquello que se

¹¹ *Ibid.*, p. 83.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

acalla: acalla he dicho; no que se calla, porque el clóset no se silencia. El clóset se podría definir como la ruptura de la concatenación de preguntas y respuestas. Entre interrogador e interrogado hay un silencio: el interrogador conoce de antemano la respuesta. Formula la pregunta para desestabilizar, para manifestarle al interrogado que conoce de antemano la respuesta y que quiera para manifestarle su poder asegurarse de su silencio; incomodar al interrogado, trabajarlo con la culpa, inferiorizarlo.

Crescencio no puede decir su goce voyeurista. No es sólo haber visto desnudo a Baldomero Berumen, es haber permanecido viéndolo incluso mientras se masturbaba. No lo ve heterosexualmente con risa, no lo ve para hacerle burla, para denunciar su masturbación o para jugarle una broma. La observación es a hurtadillas y cierra los ojos inmediatamente, es decir, la propia observación revela la orientación de Crescencio Montes y su homosexualidad culposa.

Ante la obiedad del goce homosexual, los personajes se plantean una serie de preguntas que no se responden. Como si se tratara de un niño, que no puede formular la pregunta sobre la sexualidad, se suceden las preguntas una tras otra. Las preguntas sirven al sujeto para indicar tanto su extrañeza con respecto al mundo y que justifican el silencio, como la aceptación del destino. Pero el paso de las preguntas a la aceptación del destino hay algo que se esconde, algo que no se dice, algo inconfesable por indecible.

Las preguntas sobre el sentido de la vida las formula Crescencio Montes después de que se han ido los invitados al banquete de bodas entre Baldomero Berumen y Máxima Benítez: "¿Qué si la vida fue sólo una larga espera sin premio, sin sentido? ¿Qué si al final sólo nos espera el vacío? ¿Qué si todo fue nuestro propio engaño, un camino lleno de renunciadas y de espinas para llegar a la nada?... ¿Y qué si la vida es así de simple, monótona, absurda, accidental, gratuita, qué si no sirve para nada?"¹⁴

Esta interrogación parece más bien producto del despecho, de la desesperación de un enamorado desengañado. Esta acre inquisición tiene todas las características de la desesperanza amorosa. El vacío, el sin sentido, la nada aparecen después del casamiento de Baldomero Berumen con Máxima Benítez.

¹⁴ *Ibid.*, cap. x, p. 50.

Los personajes están aislados, solos. La primera parte de *Donde deben estar las catedrales* es casi sin diálogo, al mismo tiempo que pregunta, acusa y oculta. Las preguntas son sobre universales. La vida, su sentido, su vacío. Se habla de desesperación en términos generales. Sin embargo, hay situaciones precisas que no están sujetas a este proceso de preguntas. ¿Por qué no se pregunta Crescencio Montes sobre su voyeurismo? Porque plantear la pregunta, es preguntarse por su homosexualidad, responderse. Y esta pregunta está vedada. Ésta no es narrable, no es decible, no es opción en un pueblo donde todo parece funcionar a través de universales. La homosexualidad es el punto ciego, infomulable, indecible. La tan acentuada extrañeza pone una pantalla que oculta la diversidad sexual. ¿Por qué no se pregunta Crescencio Montes sobre su sadismo contra los pájaros, contra el mosquito? Atribuir todo al destino es una forma de irresponsabilizarse de sí y del compromiso que debería tener con su propia subjetividad, con su propio deseo, al que Crescencio Montes le tuerce el cuello, como lo hace con un pájaro.

Otro personaje homosexual es el pajarero, amigo de Crescencio Montes. Cuando llega el nuevo presidente municipal hace detener a Luciano Vázquez por "atentar contra los recursos naturales del estado".¹⁵ El eco de la detención es significativo: "La mayoría de la gente en el pueblo lo odiaba; ellos mismos pusieron a circular una historia sórdida que ensuciaba su persona y lo convertía en un insospechado monstruo".

Como la homosexualidad no se dice, se procede a recurrir a la sordidez y a la monstruosidad como expedientes para expresar el horror contra una sexualidad que ni siquiera se menciona. Sin precisar, todos saben de lo que se trata. La acusación no es contra la sordidez ni contra aquello que causa tanto horror, sino por "atentar contra los recursos naturales del estado".

Dividida en dos partes, *Donde deben estar las catedrales* es una novela escindida. La primera parte está ubicada a mediados del siglo pasado; la segunda, "La luna", en la época colonial, en el siglo xvi. A primera vista, "La luna" es una actualización del Edipo al universo fundante de Zacatecas. El destino de ese Edipo del Virreinato, un joven sin nombre,¹⁶ es precedido por las premoni-

¹⁵ *Ibid.*, pp. 117-118.

¹⁶ Como se sabe, "Edipo" es una descripción, "el de los pies hinchados", convertida en nombre.

ciones de la madre. El día que lo conciben, ella sueña que tendrá un hijo que causará males sin nombre, sin límite.

Llena de ansiedad, entre sollozos y gemidos refirió a su esposo el sueño que acababa de desarrollarse en su mente, a saber; que había quedado preñada y, como resultado de ese hecho, iba a parir, en su día, un hijo tan pérfido y desorientado que, cuando comenzara a crecer, causaría su propia perdición, la de sus padres, la de todo el pueblo que los rodeaba y la de todos los humanos que se cruzaran por su camino.¹⁷

Curiosa manera de transferir a un inocente el castigo a sus culpas. Y es que en *Donde deben estar las catedrales* el sujeto no se responsabiliza de su deseo.

En *Hamlet y Edipo*, Ernest Jones utiliza la trama edípica para explicar las dubitaciones de Hamlet. Ya no se cometen el parricidio ni el incesto en el siglo XVI. Ciertamente el Edipo no se unirá carnalmente a su madre, tampoco matará a su padre en un camino, ni resolverá enigmas planteados por la Esfinge. A pesar de ello, es un Edipo colonial. La rebelión no se hará contra el padre, sino contra el sistema que representa su padre. Por ello, cuando entra en posesión de su herencia, destruye su hacienda dando limosnas a menesterosos. Deja los privilegios que le hubiera podido ofrecer la esmerada educación que había tenido, y se convierte en esclavo. Despilfarrar la hacienda de sus padres es otra forma de parricidio.

En algunas secuencias del mito, Edipo es triunfador. En dos ocasiones se salva de la muerte. La primera al ser rescatado del abandono; la segunda al vencer a la esfinge. Se enfrenta a la monstruosidad y la vence. Entonces puede seguir el camino y matar al padre, antes de subir al trono de Tebas y desposarse con su madre Yocasta. Al conocer la dimensión siniestra de sus "hazañas", se saca los ojos y abandona Tebas por una vida errante bajo la dirección de sus hijas.

En contraste con ello, la vida del protagonista de "La luna" es una caída continua. De terrateniente hasta la esclavitud y finalmente condenado por la Inquisición. Logra dilapidar los bienes paternos y convertirse en esclavo, después de infectarse en un burdel. La furia masoquista que lo anima, lo lleva a trabajar desnudo en las minas, en la construcción. Sus logros son siniestros,

¹⁷ *Ibid.*, cap. II, p. 95.

incesantes, en cadena: se producen en un frenesí de autodestrucción (de la misma manera que la serie de puñaladas que se da Baldomero Berumen y el cáncer que somatiza Crescencio Montes).

En el caso del joven sin nombre, no conocerá el nombre de sus padres (no exijamos verosimilitud en un relato comandado por un imperativo expiatorio extremo). No ascenderá a reinado alguno. Desde el punto de vista hagiográfico, consagraría su vida a expiar culpas de sus padres, es decir, el haber roto los votos religiosos. En la actualidad no habría delito que perseguir; en un contexto religioso antiguo, se trataría un crimen sin nombre, de un pecado de lujuria escandaloso. Amor y culpa se enfrentan en la arena narrativa de *Donde deben estar las catedrales*. Son las fuerzas de Tánatos las que salen triunfantes. Freud señala que esta lucha es responsable de “El malestar en la cultura”:

Los síntomas de las neurosis son esencialmente satisfacciones sustitutivas de deseos sexuales incumplidos [...] toda neurosis esconde un monto de sentimiento de culpa inconsciente, que a su vez consolida los síntomas por su aplicación en el castigo [...] Cuando una aspiración pulsional sucumbe a la represión, sus componentes libidinosos son traspuestos en síntomas, y sus componentes agresivos en sentimiento de culpa.¹⁸

Donde deben estar las catedrales es una novela dura, en especial, la segunda parte. Se puede decir que es un festín masoquista en que el personaje sin nombre se entrega a una serie de pruebas que lo llevan incluso a perder su libertad y a la hoguera, después de infectarse de una enfermedad venérea que le carcome la piel. Resulta increíble que con una enfermedad tan grave tenga fuerza para trabajar desnudo en las minas, someterse al látigo del capataz, que seguramente buscó con afán y luego ser condenado a la hoguera. Para el relato, más que la verosimilitud, importa la realización del delirio masoquista. Importa trabajar cuerpo y alma de manera extrema. El joven sin nombre necesita un amo cruel, que no encuentra en el gobernador, dechado de modernidad permisiva. Nada mejor que la inquisición, para su voluntad de autocastigo.

Hijo de dos desertores de la iglesia, de un sacerdote y de una monja y educado por eclesiástico perseguido por la Inquisición, la

¹⁸ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, p. 134.

intensificación de la marginalidad es fuerte en este joven que termina en la hoguera. De todas formas, su historia queda cincelada en piedra y en la fachada de la "catedral". Alguien, un artista, el escultor, la considera ejemplar, digna de contarse, no con palabras, sí en la piedra, para quedar en la fachada. Es en este punto donde sirve como pivote para la religiosidad de Severino Salazar, quien como los padres del personaje deja, no los votos, privilegio que Seve no tuvo, sino la educación religiosa que hubiera conducido al pronunciamiento de los votos.

Donde deben estar las catedrales debe entenderse también en el contexto de la religiosidad de Severino Salazar. Se trata no de una Iglesia de los buenos, ficción hipócrita. La Iglesia debe ser la de los pecadores: la de prostitutas, sodomitas y alcohólicos. Es decir, quienes han perdido la ruta, quienes se han entregado a los excesos, excesos no vistos como pecados, sino como problemas humanos que deben ser elaborados, antes que condenados. Severino Salazar aboga por una Iglesia de acogida; antes que por Iglesia punitiva, persecutoria. Severino Salazar señala en entrevista con Vicente Francisco Torres abiertamente que: "Simplemente escogí a la gente más fregada y sobre ella trabajé. No me interesan tanto los buenos como los malos".¹⁹

La obra de Severino Salazar no puede ser comprendida si no se aborda una triple temática: religiosa, homosexual (el protoclóset) y regional. Hay una triple reivindicación en *Donde deben estar las catedrales*. Es la religiosidad de un condenado. Para la ortodoxia, la novela es herética. Para el canon literario, una novela religiosa que aborde el clóset en la provincia, que novele el Virreinato no es precisamente lo más deseable. Para pensar la narrativa de Severino Salazar hay que meditar en su originalidad, en sus reivindicaciones, en sus apuestas extremas, en sus angustias religiosas, en su pensamiento expiacionista. Ni la religión, ni la provincia eran los temas de la narrativa de la década de los ochenta cuando la saga de Severino Salazar comienza. Él tiene que abrirse paso con esas temáticas en el horizonte literario de finales de siglo.²⁰

¹⁹ S. Salazar, *Obras reunidas*, p. 317.

²⁰ "Juan Rulfo, Agustín Yáñez, José Rubén Romero, Mauricio Magdaleno eran parte de un pasado ya superado. Incluso se les atacaba; aunque ellos habían sido los padres literarios y maestros de la nueva generación." "Mi proyecto literario: la provincia, lo rural" (*Ibid.*, p. 322).

Es en la complejidad, en la apuesta por poner en relato sus preocupaciones más hondas, sus crímenes y castigos, sus fracasos, su homosexualidad tan abierta y festiva, tan hermética y expiacionista, como debe entenderse también una novela de este calibre emocional y una personalidad tan contrastante y luminosa como la de Severino Salazar.

Donde deben estar las catedrales condensa la problemática de Severino Salazar. Religión, homosexualidad (clóset), margen. Seve no puede ser entendido sin Zacatecas, sin la religión católica, sin el Virreinato, sin la catedral barroca de Zacatecas, sin el arte y la vida religiosa. Él es una paradoja. Se puede decir que su pensamiento religioso y provincianismo es viejo, al mismo tiempo que contemporáneo en su ataque a la institucionalidad ortodoxa de una Iglesia de espaldas a la homosexualidad y a los votos de castidad de los sacerdotes. Desde su hondo sentido religioso, Severino reivindica la religión de la diversidad, escribiendo una novela de persecución de la diversidad: decirla, novelarla es denunciar el amordazamiento. De la misma manera que el arquitecto se propone hacer una maqueta para explicarse, la narración es el escenario donde se monta el engranaje de esas fuerzas represoras, que actúan principalmente como amordazadoras. Un masoquista es un santo, merece un altar; la triangulación amorosa debe ser narrada para denunciar la persecución y los castigos brutales que padeció. "Ahora creo firmemente que esto sucedió tal como lo digo, y si no, a mí así me parece. Y es más, creo que así debería de haber sucedido. El pueblo existe".²¹

LA CULPABILIDAD DE LAS MADRES

Del santo del cuerpo lacerado en la segunda parte de *Donde deben estar las catedrales*, el narrador señala que "En la prisión taponeó las fosas de su nariz con cera y quemó su lengua y garganta con aceite hirviendo".²² Paralelamente Crescencio Montes no abre su boca para expresar la naturaleza de su duelo y sufrimiento: de haberlo hecho, la toma de la palabra seguramente hubiera producido algún efecto sobre la evolución del cáncer que se vuelve una

²¹ S. Salazar, *Donde deben estar...*, cap. XXIII, p. 83.

²² *Ibid.*, p. 113.

"[...] prolongada agonía llena de dolores y sufrimientos".²³ Ingerir aceite hirviendo o somatizar para producir un cáncer son estrategias que mantienen y aseguran el hermetismo del clóset. Ambos personajes nacen en un contexto de culpa, una madre soltera o una monja que cuelga sus hábitos para seguir a un sacerdote. Ambas madres padecen persecución. La soledad y la muerte en medio de padecimientos agudos son reservadas como destino a sus hijos. Uno se vuelve protagonista de una historia relatada en piedra en el retablo de una catedral. El segundo se vuelve protagonista de una novela sobre las vicisitudes del clóset y la decadencia de la religión. Las vidas paralelas que narra Severino Salazar no hablan de dos almas virtuosas, sino de dos soledades incomprendidas en su contexto. Ninguno de los dos conoce el reposo o tiene un haz de esperanza.

A MANERA DE CONCLUSIÓN: EL OCASO DEL CATOLICISMO EN DOS NOVELAS PUEBLERINAS

Severino Salazar retoma el reto novelístico emprendido por Agustín Yáñez de narrar la represión religiosa en un pueblo aislado. Al igual que en *Al filo del agua*, aparecida tres décadas antes, el catolicismo funciona como el eje emocional de la vida en un pequeño pueblo aislado. En *Al filo del agua* el catolicismo reprime fundamentalmente a las mujeres, vigiladas por la Asociación de las Hijas de María. La vida del pueblo de mujeres enlutadas, transcurre en torno al altar y a las festividades religiosas, a los ejercicios espirituales, hasta el momento en que María, sobrina del cura, decide irse con la bola. En *Donde deben estar las catedrales* el lector encuentra un pueblo aislado, cuya vida se organiza en torno a una "catedral": sin embargo, el señor cura no tiene la misma importancia que Dionisio María Martínez y los altares están vacíos. Arbitrariamente se planta una catedral allí donde no puede haber una, en Tepetongo en cuyo altar se narra la vida de un santo del siglo XVI que reparte todos sus bienes, lleva una vida de penitencia y auto martirio. Los protagonistas se caracterizan por su pasividad: quedan atrapados en las fuerzas represivas. No hay esperanza para los protagonistas de *Donde deben estar las catedrales*. Uno

²³ *Ibid.*, cap. xxii, p. 79.

se suicida, el otro somatiza y muere. El arquitecto regresa a la capital del estado, desde donde seguramente continuará su viaje hacia la ciudad de México: "Regreso de mi viaje a la ciudad. Regreso con las manos vacías. Nada encontré. Estoy solo. Pero esto no me causa dolor y tristeza. No hubo ningún desengaño".²⁴

Esta comparación permite observar el espacio del catolicismo en la narrativa, la desaparición del sentimiento religioso. En los treinta y siete años que median entre la publicación de *Al filo del agua* (1947) y *Donde deben estar las catedrales* (1984), los altares se vacían, pierden significado. En ambas novelas, la soledad de los personajes es total. A nadie pueden contar sus inquietudes. En ambos pueblos reina un silencio que cubre todo, mientras los personajes permanecen dentro de murallas interiores. Ambas novelas se estructuran reivindicativamente contra el poder represivo de un catolicismo agotado, represor. En el desenlace, Dionisio Martínez oficia una misa en donde lo más importante es la curiosidad de los feligreses sobre su reacción ante la huida de su sobrina. En *Donde deben estar las catedrales* el sujeto se estructura a través del reproche ante la crueldad de un dios silente. De la iglesia no queda sino una portada, cuyo sentido se ignora: ha quedado como un enigma que no puede restaurarse. Los andamios quedan expuestos y al final se retiran: no hay restauración posible. La esclerosis religiosa ha terminado con la fe.

BIBLIOGRAFÍA

- Freud, Sigmund. "El malestar en la cultura", en *Obras completas*, vol. xxi. Trad. de José L. Etcheberry. Buenos Aires, 1930.
- Kosofsky Sedwick, EWve. *Epistemology of the closet*. EUA, University of California Press, 1990.
- Salazar, Severino. *Donde deben estar las catedrales*. Pról. de Vicente Francisco Torres, México, Conaculta, 1993.
- _____. *Obras reunidas*. México, Juan Pablo Editor, 2013.

²⁴ *Ibid.*, cap. xxiv, p. 85.

SENTIDO DE LA VIDA Y FORMA NARRATIVA EN SEVERINO SALAZAR

Vicente Francisco Torres*

RESUMEN

El presente ensayo reflexiona sobre las estructuras narrativas y la búsqueda del sentido de la vida en tres novelas de Severino Salazar: *Donde deben estar las catedrales*, *El mundo es un lugar extraño* y *Paisajes imposibles*. La danza de los ciervos. Sus libros siempre estuvieron centrados en la manera en que los seres humanos han buscado un sentido trascendente a su existencia. Esta búsqueda fue paralela a la exploración de las formas narrativas con que Salazar afrontaba cada uno de sus proyectos literarios.

ABSTRACT

This essay is a reflection about the narrative structures in the first two novels and the posthumous novel of Severino Salazar, and also the search for the meaning of life in the three novels. His books consistently centered on the way human beings have searched for a transcendent sense of their existence. This search was parallel to the Salazar's exploration of the narrative forms with which he managed each of his literary projects.

PALABRAS CLAVE

Forma novelesca, filosofía literaria, determinismo, mito crítica.

KEY WORDS

Novel structure, literary philosophy, determinism, myth criticism.

* Académico investigador, Departamento de Humanidades, UAM Azcapozalco.

En 1985 conocí a Severino Salazar. Estaba deslumbrado por la lectura de su primera novela, *Donde deben estar las catedrales* (1984) y asistí, el 19 de febrero de 1985, a su presentación. Después de una breve plática, él me regaló el manuscrito que leyó en la velada, mismo que publiqué en el periódico *El Nacional*. A partir de esa noche nos frecuentamos y nos hicimos amigos, a tal grado que llegó a pedir mi opinión sobre su segunda novela, *El mundo es un lugar extraño*. Como la lectura de ese original no dejó tiempo para leer el libro del que debería entregar mi reseña semanal en el diario mencionado, me atreví a publicar mi opinión sobre lo leído bajo el título de "Radiografía de un libro nonato". Cuando volvimos a vernos, él estaba risueño porque sus hermanos, quienes vivían en Estados Unidos, habían llamado para decirle que era tan famoso que hasta comentaban sus libros antes de publicarse. *El Nacional*, quizá por ser el diario del Estado, tenía un alcance extraordinario, pero lo cierto fue que ese desplante periódico sirvió para que, cuando se publicó esa novela en 1989, Severino tuviera la generosidad de dedicármela. Pero antes había tenido lugar otro episodio de camaradería: cuando el narrador Luis Arturo Ramos era director de publicaciones de la Universidad Veracruzana, le sugerí la edición de dos volúmenes de cuentos: *Las aguas derramadas*, de Severino Salazar, y *Amores de segunda mano*, de Enrique Serna. Luis Arturo los publicó en la colección Ficción, de gran prosapia pues en ella se habían publicado libros como *La semana de colores*, de Elena Garro, y *Dormir en tierra*, de José Revueltas.

He releído *Donde deben estar las catedrales* al menos en tres ocasiones. Me siguen asombrando su sobriedad expresiva, la osadía de su forma y sus planteamientos filosóficos. En cada lectura nueva la entendí mejor, pero la relectura de sus otras novelas ya no arrojó los mismos resultados que cuando las leí originalmente y publiqué mi libro *Esta narrativa mexicana*. El resultado de esa experiencia lectora es lo que entrego en las siguientes páginas.¹

Donde deben estar las catedrales tiene dos historias independientes.

¹ Lo que en reiteradas ocasiones he escrito sobre su primera novela, no ha cambiado sustancialmente. Por eso retomo lo que escribí sobre ella en *Esta narrativa mexicana*, pp. 323-329.

En la primera, un arquitecto que vive frente a la catedral de Zacatecas decide ir en busca de un drama misterioso que sucedió en Tepetongo, su pueblo natal, el año de 1957. Es ésta una historia protagonizada por Crescencio Montes (comerciante), Máxima Benítez (dependiente) y Baldomero Berumen (amansador de potros) que tiene todos los visos del realismo mágico por lo extraño de su tema y por algunos detalles —los pájaros ciegos de Chenchó, la paulatina mutilación de José de la Torre, las reuniones de las hechiceras en la sierra de Motita, la plaga de lirios morados con pétalos del tamaño de la hoja de un cuchillo, los sueños horrorosos y premonitorios, la ubicuidad del fraile amigo de Ordóñez— que no son simplemente realistas ni quieren pasar tampoco como fantásticos; estamos frente a una realidad vestida de misterio, asombro y coincidencias turbadoras.²

La muerte por cáncer de Crescencio, la fuga de toda la familia de Máxima y el suicidio de Baldomero antes de su boda con la dependiente —unos dijeron que se suicidó porque su prometida había sido querida de Crescencio, otros pensaron que por impotencia sexual y no faltó quien sostuviera que lo asesinó su cuñada de la cual era amante—, acentúan el lado sombrío de la historia en que figura el cantero Mariano Rodríguez, quien se afanaba en descifrar la historia esculpida en la fachada de la parroquia de Tepetongo.

Lo curioso de este supuesto triángulo amoroso está en que Crescencio, sin saber el significado de un letrero esculpido en la historia del santo (*Quare de vulva eduxisti me?*), ordena que se grave en una lápida que mandó hacer para Baldomero. Y es curioso porque sin querer, como por una fatalidad insalvable, esas mismas palabras expresan la descorazonadora visión del mundo que aquellos protagonistas pueblerinos, de vida aparentemente gris y pacata, se habían forjado desde sus rincones, como los más experimentados hombres cosmopolitas. Si se mira con cuidado, este hecho es semejante al conocimiento que Crescencio tiene del

² Dice Enrique Anderson Imbert: “Un narrador realista, respetuoso de la regularidad de la *naturaleza*, se planta en medio de la vida cotidiana, observa cosas ordinarias con la perspectiva de un hombre del montón y cuenta una acción verdadera o verosímil. Un narrador fantástico prescinde de las leyes de la lógica y del mundo físico y sin darnos más explicaciones que la de su propio capricho cuenta una acción absurda y sobrenatural. Un narrador mágico realista, para crearnos la ilusión de irrealidad finge escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción que por muy explicable que sea nos perturba como extraña”. “El realismo mágico de la ficción hispanoamericana”, en *El realismo mágico y otros ensayos*, p. 10.

mar: nunca ha pisado sus playas, pero lo conoce gracias al caracol que tiene en el recibidor de su casa.

Esta primera parte de la novela maneja un grupo coherente de ideas a través de los distintos personajes. Cuando Crescencio muere, su madre piensa que él se había salvado de mirar atrás y contemplar el vacío que, como un surco, va abriendo la existencia. Pero así como los hombres construyeron catedrales para llenar su vacío, del mismo modo en que se afanaron cargando piedras sin preguntar si su obra realmente tendría sentido, así los hombres deben entregarse al amor para creer que llenan ese abismo, a sabiendas de su propio engaño:

Si todas las catedrales están fundadas en un absurdo, en una idea falsa, qué dolor, qué tristeza. Siento toda la tristeza de los hombres que las construyeron con sólo una idea en la mente y esta idea resultó ser falsa. ¿Y qué si la vida así es de simple, monótona, absurda, accidental, gratuita; qué si no sirve para nada? ¿Qué si es así?³

Precisamente aquí es donde entra Juana la loca que empuja su barril hasta la cima del cerro para que después se le caiga. Es ni más ni menos que la versión demente pero también sabia de Sísifo, el personaje mitológico tan importante para Camus. Si el heroísmo de Sísifo consiste en no descansar de su tarea, Juana la loca ha de poner toda su fe en el ascenso de su barril; para ella no hay pasado ni futuro, sólo el presente tiene sentido, aunque ese presente no vaya a parte alguna.

En este orden de ideas entra también un monólogo en que Chenchó está orando: "Casi al final yo también sólo puedo decir que no valió la pena. No sé si deba estarte agradecido por haberme dado, sin que yo la pidiera, esta hermosa pesadilla que se llama vida".⁴

La segunda parte de la novela es el diálogo entre un anciano y un joven sobre una misteriosa historia sucedida a fines del siglo XVII y principios del XVIII. En ella aparecen como personajes un fraile y una monja quienes, habiendo quebrantado sus votos, llegan a vivir en lo que dos siglos después sería Tepetongo. En un sueño, la monja sabe que dará a luz:

³ Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

[...] un hijo tan pérfido y desorientado que, cuando comenzara a crecer, causaría su propia perdición, la de sus padres, la de todo el pueblo que los rodeara y la de todos los humanos que se cruzaran por su camino. A cambio de tanta perdición haría que cada hombre es-carbara en su alma y encontrara grandes revelaciones.⁵

En efecto, el niño resulta hosco y se niega a decir palabra. Cuando la madre lo presiona para que hable, prodigiosamente acierta a pronunciar: "*Quare de vulva eduxiste me?*", es decir, ¿por qué me sacaste del vientre de mi madre? Como se recordará, estamos frente a una de las lamentaciones de Job, el santo a quien, según la Biblia, somete Dios a las más duras pruebas.

Buscando anular aquel doloroso presagio, la monja y el fraile pusieron a su hijo bajo el cuidado de un clérigo que había seguido las doctrinas de san Bernardo, una de las figuras centrales del cristianismo medieval. El singular educador estaba convencido de que el hombre sólo viene al mundo a causar destrozos; despreciaba los bienes materiales, la vida y el mundo todo. De las lecciones de san Bernardo se le había grabado en el alma la certidumbre de que el hombre está rodeado de miseria al nacer, a lo largo de su existencia y al morir: su nacimiento era inmundo, su vida perversa y su muerte peligrosa.

Consecuente con la doctrina de san Bernardo, el preceptor se deshace de sus escasas propiedades y hasta de sus ropas para que se las dieran al más friolento de los menesterosos.

Como en la tragedia, el vaticinio no podía fallar: el pupilo mata a un amansador de caballos, tira a sus padres en un precipicio y se echa a la perdición —se pierde para encontrarse, como sucede en las biografías de los santos: vive en casas de lenocinio y se cubre de llagas, predica la crueldad del mundo y sostiene que el amor es un estorbo para la comprensión del mundo. Descree del bien, pues cuando asesina a sus padres y avienta monedas a las casas de los pobres, éstos, en lugar de usarlas para su provecho, las derrochan en burdeles y cantinas y, cuando vuelven a la miseria, se convierten en criminales. No hay salvación posible.

Como en aquellas misteriosas leyendas que rodearon a los nobles que se entregaron, desinteresadamente, a la construcción de catedrales para expiar sus faltas, el pupilo participa en la construc-

⁵ *Ibid.*, p. 107.

ción de algunas obras en Zacatecas hasta que, en un gesto de desprendimiento absoluto, taponea sus fosas nasales con cera, quema su lengua y su garganta con aceite hirviendo, se revienta con púas de maguey los oídos y frota sus ojos con arena candente del desierto. Después de esto, fue quemado vivo.

Aunque el punto de contacto entre las dos historias de la novela podría ser la vida del santo —que restaura Mariano Rodríguez—, lo que en realidad constituye sus vasos comunicantes es la semejanza de algunas situaciones y de algunos oficios pero, sobre todo, la similar visión del mundo que tienen los personajes de ambas fábulas: la vida es algo ruin, doloroso y lleno de misterio; es una caótica mezcla de santos, pecadores y perversos hipócritas. Sin pecadores y miserables los santos no tendrían ninguna razón de ser. Aquí es donde cobra sentido el epígrafe de Walker Percy: las catedrales y sus vanas esperanzas deben estar junto a los ebrios, drogadictos, prostitutas, rufianes, enfermos y sodomitas.

En los cuentos de *Las aguas derramadas* (1986) reaparecen algunos personajes de *Donde deben estar las catedrales* y los diversos sitios que son parte del mundo literario de Severino Salazar: Tepetongo, Juan Chorrey, San Pascual y Presa de Víboras.

Si en su primera novela aparecía la catedral como símbolo del afán trascendente del hombre, en *Las aguas derramadas* encontramos el burdel como un signo terrenal, como un recurso para buscar el vértigo de la vida y de los sentidos.

En *Las aguas derramadas* el autor se hizo dos grandes preguntas: ¿qué es la vida y para qué vivimos? Y lo que encontró fueron vidas que se riegan y se pierden. Seres que construyen catedrales, se hacen malvados o santos para que algo quede de ellos, para que sus años no sean como las aguas de los ríos a que alude Rulfo en "Paso del norte", que pasan sin comerse ni beberse.

Las historias de este libro entregan varias respuestas demoleadoras a las preguntas: "Ahora aprendía en carne propia que la vida todo lo devora, de todo se alimenta y tira la basura a cualquier lado".⁶ Y el acto de vivir se expresa con párrafos como éste:

Quando el amor se manifiesta por primera vez en cualquiera de sus formas, es siempre el mismo problema para todos los hombres. Pero la manera de enfrentarlo es diferente. Hay criaturas que traen en el

⁶ *Ibid.*, *Las aguas derramadas*, p. 173.

corazón brújulas enloquecidas, extrañamente orientadas, que los obligan a tomar por caminos desconocidos para luego ahí abandonar sus almas a desoladas y terribles contemplaciones, apartándose trágicamente de su objetivo original.⁷

Aquí aparecen no sólo tres personajes que veremos en el siguiente libro de Salazar (el trovador ciego, Juana Gallo y Valente Reveles), sino también un loro como símbolo de longevidad, como un montón de plumas de colores que se resisten a la acción devastadora del tiempo.

En *El mundo es un lugar extraño* (1989), Severino Salazar echó mano de una técnica narrativa que, en México, habían utilizado Rafael Bernal en *Memorias de Santiago Oxtotilpan* (1945) y Elena Garro en *Los recuerdos del porvenir* (1963): los pueblos escenarios de las novelas se humanizan y opinan. En *El mundo es un lugar extraño*, hablan los personajes principales y se humanizan otras cosas para hablar: la casa de Valente Reveles, el camino que baja de las montañas, el invernadero, las calles de Zacatecas, el céfiro.

Si bien los personajes cuentan una parte del argumento de la novela, todos están interesados en decir qué sentido, o sin sentido, señorea la vida:

1) Pancracio, el trovador ciego, es determinista porque cree que cada cien años debe surgir un anacoreta que desafíe a Dios y luche contra la naturaleza. Advierte que sobre tres tumbas vuelan las plumas verdes y amarillas de un loro que fue a morir sobre ellas. Es decir, la muerte siempre triunfa sobre la vida, por más longeva que sea, como la del perico. Cree que no hay que darle muchas vueltas al sentido de la vida:

Porque se van, se pierden buscándole tres pies al gato. Cuando todo debe ser tan sencillo: nuestro primer cometido debería ser la aclaración de si la vida es buena o mala. Y ya. Quedarse callado: contento o decepcionado, pero sin involucrarnos y sin patear a todos lados sin sentido. Pues nada de lo que hagan va a cambiar esta vida. No hay por qué administrarle sufrimiento a la carne que nos tocó arrastrar por esta ciudad, no hay derecho [...] Esta tristeza de la vida que traen con ellos no tiene razón de ser. Es absurda, un desperdicio.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

Todo porque no quieren darse cuenta, aceptar o de plano no hay quien les diga que Dios nada quiere de nosotros. Nos echó el bien y el mal para que nos entretengamos mientras tanto.⁸

2) Por el contrario, don Valente Reveles se encierra en su invernadero a fertilizar plantas que arrojan frutos monstruosos, negros o encarnados, que sugieren formas humanas y, por sus colores, aluden a la sangre y a la muerte. Este proceso de encierro, cultivo y las habladurías generadas da lugar a la extrañeza de la novela, que a menudo se toca con lo fantástico y con el realismo mágico apuntado más arriba. Si Pancracio se revela contra la naturaleza, don Valente nos hará saber que las plantas son obra de Dios y que, cultivarlas es contribuir al orden sobre la Tierra, pero tal como se vio por los frutos monstruosos, ese acto era un intento de corregirle la plana al creador.

3) Por su parte, el dueño de la cantina y don Román retoman el tema y le infunden otra apreciación:

–Dios es grande.

–Sí, pero Dios no se nos revela a través de esta naturaleza. Esa es una mentira enorme.

–¿Cómo no? Vea la perfección y armonía de toda la naturaleza.

–Al menos no a través de toda la naturaleza. No se nos iba a manifestar con tanta ferocidad. Si hay Dios, tiene que ser bueno. Yo creo que Dios y el diablo llegaron a un acuerdo cuando se repartieron el mundo. Las plantas son de Dios, los minerales del diablo y los animales se quedaron sin dueño, para ser más tarde disputados y repartidos entre los dos. Y recuerde que nosotros también somos animales [...] Los metales que salen o salían de nuestras minas, son un elemento del diablo, un fetiche de veneración de los hombres, de esclavitud, de discordia [...] En cambio, las plantas son esos seres que cubren la superficie de la tierra, que se nutren de ella, sacan de las profundidades de la vida y nos la dan, nos la ofrecen, sin pedir nada a cambio [...]⁹

4) Cleotilde, la mujer de don Valente, piensa que el mundo está bien hecho, que su marido se extravió al querer modificar las co-

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, pp. 225 y 226.

sas, como hizo al trasladar, piedra por piedra, su casa de un lado a otro; por eso sus mazorcas y calabazas salen gigantescas, porque ha querido modificar la obra divina. El hijo de ambos, ante estos hechos, ara el campo nuevamente pero, en lugar de dejar caer nuevas semillas y abonarlas, tira gruesos granos de sal para crear el efecto contrario.

5) Un soliloquio de Juana Gallo, la loca que hurga en los basureros, hace una síntesis de la novela que es la vida, con todas sus terribles contradicciones. Como en *El Quijote*, las mejores razones están en boca de una persona desquiciada:

Míralos, míralos cómo paren con dolor y sólo para ver la vida pasar por sus manos y para prolongar más el dolor y sufren para mantenerse vivos y los hijos siguen sufriendo y ellos tienen más hijos y así sigue la sufridera que no termina [...] luchan por juntar cosas que les eviten el sufrimiento y así sufren tratando de escaparse del sufrimiento [...] es dura la batalla para conseguir qué comer y comen para seguir batallando [...] dicen que aman la vida y están pensando en la muerte todo el tiempo [...] toman más mezcal para olvidarse un rato de la vida y vuelven a la sobriedad para trabajar y procurarse más mezcal [...] creen que ahí estaba la respuesta al misterio de la vida y no entienden que no lo tiene, por más que busquen y griten y lloren y se mueran y nazcan y se acuerden y se olviden y encuentren y pierdan, y se nieguen a darse cuenta que de nada sirve que recen o se queden callados y mudos o sufran o gocen o vayan y vengan [...]]¹⁰

6) Camila Natera, amiga de la esposa de don Valente Reveles, fue violada por un soldado que le arruinó la vida al confinarla a la soledad de su casona. El encierro apenas es paliado por las eternas confesiones en catedral, por el niño huichol que recogió y por su loro que repite las mismas palabras, seguramente pronunciadas por Camila durante su perpetua reclusión: el mundo es un lugar muy extraño.

Tal como muestran los pensamientos y las conductas de los personajes, el mundo es un lugar extraño, ambiguo, contradictorio, pero a la extrañeza del libro contribuyen otros factores. En primer lugar, los sueños, que en la novela son tan importantes como la realidad; Salazar juega con esa ambigüedad y retoma un viejo

¹⁰ *Ibid.*, p. 207 y 208.

asunto que se han planteado filósofos y novelistas a lo largo de los años: ¿qué es más real: lo que sucede en el sueño o lo que acontece en la vigilia? Dice Roger Caillois:

Los filósofos, desde Sankara hasta Pascal y Leibniz, definieron de muy buen grado la realidad como un conjunto de sueños bien hilados. Era para negar realidad al mundo exterior y presentarlo como una fantasmagoría cuya conciencia habría de despertar algún día [...] Para mí, en efecto, los sueños apenas tienen más sentido que las formas de las nubes o los dibujos de las alas de las mariposas. Nada anuncian ni revelan. Por otra parte, pueden muy bien ser ilusorios sin que la realidad lo sea por su lado. Pero como ocurre necesariamente que los confundimos con la realidad, al menos cuando soñamos, no podemos tener la certeza, cuando no soñamos, de no confundir a la inversa la realidad con los sueños: dificultad ésta que, por lo demás, no ignoraron los filósofos de la China y los de Occidente [...]¹¹

Otro elemento que contribuye a la extrañeza del mundo novelesco es la constante alusión de Severino a lo simbólico: el loro representa la longevidad, los chichimecas que aparecerán en sus futuros libros representan la libertad.

Cuando varios personajes comen de la enorme calabaza que crece en la tumba de don Valente, son asaltados por sueños y desvaríos como los que el muerto tuvo mientras vivió. Así, la novela muestra uno de los varios episodios que salpican la novela y le dan uno de los flancos de extrañeza que plantea.

El comerciante Hermenegildo lleva al valle encantado una lápida que sólo contiene una palabra, Teseo, para significar que Valente fue un fundador; o que mató al pretendiente de su hija que se había transfigurado en toro.

Casi al final de la novela sabremos que en el cementerio hay una lápida de un tal Valente Hermenegildo García Lugo, que puede ser un pariente de los Reveles de la novela. Es decir, la novela conecta con el periodo colonial que tanto indagó Severino en el archivo de la nación y de paso dice que los hombres siempre repiten las mismas cosas y ellos mismos engendran y mueren, engendran y mueren...

¹¹ Roger Caillois, *La incertidumbre que nos dejan los sueños*, p. 7.

Si revisamos las portadas de las ediciones originales de *El mundo es un lugar extraño* y *Desiertos intactos*, que realizó la editorial Leega, veremos que son collages preparados por el mismo Salazar: hay un reloj para el tiempo, un montón de calaveras para la muerte, la tortuga saliendo del huevo para la persistencia, la pirámide para hablar de las aspiraciones humanas a lo divino, el cielo, el mar y el desierto como referencias a la inmensidad y al espacio, las cactáceas como elementos primordiales del desierto... Así operaba la imaginación de Severino, quien por cierto también realizó la portada para la edición original de mi libro *Esta narrativa mexicana*. Sobre una postal de rebozos, recortó y pegó una boca abierta que tenía, en lugar de úvula o campanilla, un botón de encendido para significar que sobre ese material mexicano había entrevistas. Lo curioso del hecho es que una profesora, que quién sabe qué tenía en su cabeza, se atrevió a afirmar que esa era una ilustración pornográfica. Por otro lado, a las primeras ediciones de *El mundo es un lugar extraño* y *Desiertos intactos*, les faltó la mano de un corrector de estilo porque hay demasiados errores que interrumpen la fluidez del relato. Asimismo, la relectura de *El mundo es un lugar extraño* destaca que, a pesar de tratarse de una novela de voces, éstas no están diferenciadas y el lector no puede identificar el habla de cada uno de los entes de ficción.

Por sus temas, por su lenguaje y sus símbolos, los libros de Salazar siempre estuvieron cargados de sentido. Pues bien, a esto hay que agregar los nombres de sus personajes y de algunos de sus espacios que, muy a menudo, remiten a la mitología griega.

La hija de don Valente muere al caer a un precipicio cuando cortaba narcisos. Esto puede interpretarse como un castigo a su búsqueda febril de la belleza. Por esto la familia deja la sierra hermosa y se traslada a la ciudad; es expulsada del paraíso. La cantina del pueblo se llama Las cumbres del Olimpo; hay dos cazadores llamados Cástor y Pólux; el cantinero se llama Janímedes; el potero de don Valente se llama Eleusis y su hijo es Demeterio. Hay aquí un juego con los misterios eleusinos que Gordon Wasson y otros estudiosos¹² vinieron a poner en claro hasta 1978. Y si renacer de la muerte era el secreto de Eleusis, Salazar dirá que nuestra vida sólo es eso: una cadena de nacimientos y muertes. La obra de Se-

¹² R. Gordon Wasson et al., *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*, pp. 9-94.

verino Salazar está en espera del trabajo de los ensayistas que profesan la mito crítica.

La novela concluye que el hombre siempre se ha hecho las mismas preguntas y se ha inventado las mismas ilusiones. El huicholito que recogió Adelaida, después se convirtió en albañil, y otro como él, hace 400 años, cargó piedras para construir la catedral. Hoy unas mujeres van a rezar a la catedral, del mismo modo que otras lo hicieron hace cien, doscientos, trescientos años...

Después que apareció su segunda novela, entrevisté a Salazar sobre algunas constantes de sus libros, mismas que seguirían repitiéndose en toda su obra. Por la luz que arrojan a lo hasta aquí apuntado, rescato algunas respuestas de esa entrevista.¹³

— *¿Hay una visión descorazonadora del mundo en tu (primera) novela?*

— *Sí, hay una visión pesimista porque el personaje principal es un ser pesimista. Pero no todo está reducido al desencanto. El doctor y su esposa, por ejemplo, dicen que todavía hay gente buena en el pueblo, personas con cualidades y con nobleza. Simplemente escogí a la gente más fregada y sobre ella trabajé. No me interesan tanto los buenos como los malos.*

— *¿Cuál es el secreto tan buscado en la novela y que el arquitecto no encuentra?*

— *El sentido de la vida. Él va a buscar una explicación de la existencia. Todo lo que encontró en Tepetongo quizá se lo pudo dar. Se la tuvieron que dar los personajes y el lector es quien la debe deducir.*

— *En tus cuentos aludes al sustrato indígena (huichol) zacatecano. ¿Para qué te sirve, literariamente esa alusión?*

— *Los huicholes han sido siempre una presencia misteriosa en Zacatecas. Tú sabes que cruzan el estado en su peregrinación a Durango y, de regreso a Santa Catarina, vuelven a pasar. Pasan por Tepetongo, por Jerez, Zacatecas y de ahí se meten al desierto. Cada año pasaban esas caravanas de huicholes y quedaron como parte de nuestra mitología, porque nos decían, cuando éramos pequeños, que a nosotros no nos traían las cigüeñas, sino que nos llevaban los huicholes. ¡Y nosotros creíamos que, cuando pasaban los huicholes, iban dejando niños en las casas!*

¹³ V. F. Torres, *Esta narrativa...*, pp. 341-344.

— Tú, como persona, no tus personajes, ¿crees que la vida es absurda?

— Creo que la vida no tiene una explicación lógica. No hay un plan concebido antes del nacimiento; hay miles y miles de seres que están naciendo porque sí. Pienso que la vida es un accidente y que, como tal, no hay que justificarla ni hacerle grandes concesiones sobre su significado. Es un accidente sin sentido que nos da pie para jugar. Como lo he repetido en mis libros, la vida es un juego que puedes jugar mientras no lastimes ni tu carne ni la del vecino. Tú le das sentido a la vida con tus juegos. No hay más allá: se juega en la política, en el trabajo, en el arte, en fin.

Cuando murió Severino Salazar dejó inédita su novela *Paisajes imposibles. La danza de los ciervos*. Fue escrita en Portugal, entre el 24 de enero y el 12 de abril de 2002, durante un periodo sabático, de intensa dicha amorosa pero también de búsqueda de respuestas a las preguntas que nunca lo abandonaron. Parece que se decía a sí mismo: "Porque está claro que uno deja su casa y se va de viaje para que le sucedan cosas importantes como ésta, que le arrojen luz en sus paisajes interiores".¹⁴ Severino no imaginaba que la enfermedad lo esperaba a la vuelta de la esquina.

Pasaron los años y un buen día me solicitaron, como si Severino Salazar no hubiera sido académico de nuestra Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, que escribiera un prólogo a la novela para que pudiera publicarse bajo nuestro sello institucional.

Las páginas siguientes, en donde observé que Salazar volvía al universo literario y al rigor expresivo de su primera novela, fueron escritas para esa edición que nunca llegó a hacerse, pues *Paisajes imposibles* vio la luz hasta 2013, en sus obras reunidas que hizo Juan Pablos Editor. *Paisajes imposibles* es el libro sexto del volumen II de sus *Obras reunidas*; en el libro 11 del volumen IV, que recoge sus artículos y ensayos, aparecen, a color, las dos ilustraciones del milagro tratado en la novela y que Severino había propuesto para la portada de la novela.

Varios textos de Salazar fueron producto de una investigación hemerográfica que lo acercó a la novela histórica. *Paisajes imposibles* es una de ellas.

¹⁴ No cito página ni edición, pues escribí estas líneas a partir del original.

Tuvo su origen en la iconografía y en la historia del milagro de la Virgen de Nazaré, que seguramente vio durante su estancia en Portugal. Cuenta con un tiempo medieval, otro renacentista y uno contemporáneo que parecen decirnos: todos los caminos llevan a Zacatecas. Formalmente juega con la geometría y su interés está puesto en las relaciones del hombre con lo numinoso.

En la primera parte, la novela cuenta la historia de dom Fuas Roupinho, protagonista del milagro: al cruzar un bosque, lo ensucia una bandada de los más diversos pájaros, lo encuentra una plaga de mariposas y aparece un ciervo que en su cornamenta figuraba la cruz de Cristo (hechos que le fueron vaticinados en su infancia). Este caballero medieval va, lanza en ristre, tras el ciervo que, en la orilla de un acantilado, se precipita al mar; la lanza vuela tras él, también caballo y caballero pero, la aparición de la Virgen en medio de una nube, obra el milagro de que el caballo de detenga sobre los cuartos traseros. El paisaje se completa con un pueblo de pescadores que se ve en la lejanía y con el océano sobre el que se aleja un barco. Desde aquí, la novela acude a los símbolos (las crisálidas y las mariposas representan la fugacidad de la vida; las penas y la dicha misma son tan efímeras como una lágrima vertida sobre la punta de una lanza que se funde en la fragua).

Después cambiamos de escenario y tiempo: en Cáceres, durante el Renacimiento, una saurina dirá a la señora Sande que su hijo está llamado a "conquistar para Dios hombres salvajes de tierras salvajes y desconocidas". Se embarca hacia la Nueva España en un viaje que dura dos meses. Lo empiezan a llamar el *Caballo* pues despide un tenue olor a caballeriza. Ya en suelo mexicano, se dirige a los acantilados del cerro de la Bufa y sobre su yelmo caerá una lluvia de mierda de pájaros: los peñascos zacatecanos toman la forma de las ruinas de una capilla. Cuando los atacan los chichimecas, uno de estos feroces naturales va desnudo, con un casco de paja tejida, adornado con una cornamenta de ciervo. Como antes a dom Fuas Roupinho, al conquistador se le cae el yelmo en la carrera. Llegan al abismo: el indígena y la lanza se precipitan al mar embravecido de los pastizales. El español y su caballo quedan al borde, sobre las patas del animal. El español jura que se le apareció la Virgen en medio de una nube. Es el día de la Virgen del Patrocinio.

En el cerro de la Bufa, el español siembra las semillas de chirimía silvestre que había llevado a su patria desde Portugal, vende sus bienes y construye, en el monasterio, un patio de cuadros

blancos y negros, como el del alcázar de Nazaré. Deja las armas y se hace fraile. Profesa como Fray Fuas del Patrocinio de la Virgen. Recolecta las crisálidas del monte y las trae a las ramas de los árboles frutales del monasterio para que las mariposas nazcan acá. En la orilla del precipicio del cerro de la Bufa, 70 años más tarde, se construyó una ermita para la Virgen del Patrocinio. En una pared grabaron la misma frase que estaba en España: “En honor de los hombres que con / catedrales construyeron universos”.

En la parte contemporánea de la novela, Johnny González llega a Zacatecas con su amigo Maico de la Torre. Vienen en motos, con cascots. Miran que en la plaza de la catedral un grupo de indígenas ejecuta la danza de los ciervos, ataviados con grandes cornamentas. Johnny recuerda que el día que emigraron a Estados Unidos, una anciana, que llevaba flores de chirimía, le dijo a su madre: “Se van al norte con todos sus hijos y allá los van a soltar como se suelta un puñado de moscas. Para que se dejen ir al abismo”. Johnny venía huyendo a Zacatecas por asesinato, ocultaba que su nombre era Juan Patrocinio y quería tatuarse la Virgen del Patrocinio en el pecho.

Los elementos de esta historia, que siempre se proyectan religiosa y geoméricamente, en nuestros días saltan hechos añicos: el caballo es moto que se precipita en unos arrancones; un niño cae al vacío después de haber defecado. La madre de Johnny sueña que sus hijos se van a un abismo por perseguir mariposas y, Johnny, sueña que es un caballero medieval que destripa personas con una lanza y anhela un ciervo de mascota. Salazar parece decirnos que las ideas religiosas ya no son parte primordial de los seres humanos, sino sueños y quimeras.

Si los anteriores escenarios del milagro tuvieron su leyenda (“En honor de los hombres que con / universos construyeron vacíos”), a la cruz de Johnny, en donde alguien grafiteó una mariposa, le vendría bien ésta, dice Salazar: “En honor de los hombres que sin sueños / bajan al fondo de los abismos”.

Al final de la novela hay un conjunto de epígrafes. Uno de ellos se da la mano con *Donde deben estar las catedrales*, porque insiste en que el hombre es el mismo siempre bajo diversas circunstancias, y porque pondera las necesidades y atributos de los descarriados: “Sólo el extraviado conoce bien el camino al precipicio, y este conocimiento no lo espanta [...]”

El comienzo y el final de la creación literaria de Severino acabaron unidos en su carácter esencial, en el desprendimiento de los ripios, en la expresión filosófica y simbólica que, salida de Zacatecas para recorrer el mundo, vuelve a sus campos y a su catedral, símbolo de las aspiraciones trascendentes de los seres humanos.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique. "El realismo mágico de la ficción hispanoamericana", en *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1976.
- Bernal, Rafael. *Memorias de Santiago Oxtotilpan*. México, Polis, 1945.
- Caillois, Roger. *La incertidumbre que nos dejan los sueños*. Trad. de Enrique Pezoni. Buenos Aires, Sur, 1957.
- Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. México, Joaquín Mortiz, 1963.
- _____. *La semana de colores*. México, Universidad Veracruzana, 1963. (Ficción)
- Gordon Wasson R. et al. *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. Trad. de Felipe Garrido. México, FCE, 1980. (Breviarios)
- Salazar, Severino. *Donde deben estar las catedrales*. México, Katún, 1984.
- _____. *Las aguas derramadas*. México, Universidad Veracruzana, 1986. (Ficción)
- _____. *El mundo es un lugar extraño*. México, Leega, 1989.
- _____. *Paisajes imposibles*. México, Juan Pablos Editor, 2013.
- _____. *Ensayos y artículos reunidos*. México, Juan Pablos Editor, 2013.
- Serna, Enrique. *Amores de segunda mano*. México, Universidad Veracruzana, 1991. (Ficción)
- Revueltas, José. *Dormir en tierra*. México, Universidad Veracruzana, 1961. (Ficción)
- Torres, Vicente Francisco. *Esta narrativa mexicana*. 2ª. ed. México, UAM-A / Ediciones Eón, 2007.

LAS CENIZAS DE SEVERINO SALAZAR TESTIMONIO

Uriel Martínez*

7:55 A. M.

La niebla ha cubierto la ciudad. Acampa con su vaho sinuoso y repentino como quien busca posesionarse de espejos, lagos y estanques. Detrás de los cristales sudados los cuerpos han cobrado movimiento: quieren contrarrestar las bajas temperaturas con bebidas humeantes. La maleta de viaje ha sido cerrada. Los guantes, las llaves, los obturadores, las persianas, la bufanda, la puerta, la billetera, el celular, las vitaminas, los pañuelos desechables, el cuaderno de viaje. Todo ha sido corroborado, guardado y verificado. Nos alejamos de la niebla que ha invadido la ciudad, nuestro cuerpo, la madrugada.

10:05 A. M.

Hace ocho años¹ tus cenizas cupieron en una urna de madera fina y ahí los tuyos depositaron quejas, oraciones y conjuros para demorar la partida. Conforme a tus indicaciones una parte de esos rescoldos fueron llevados al mausoleo familiar, otra al potrero en que fuiste feliz y el resto, señalaste, estaría en tu obra póstuma, que hoy conoce la luz pública. Pero he aquí que nadie te recuerda. A la cita acudieron sombras y vagas presencias.

12:45 P. M.

De pronto te percatas que has fallecido por segunda vez. Eres parte de un guión que nunca nadie leyó, un argumento del que nadie se hizo cargo. Una trama estúpida del lado que se le vea. De repente te viene a la memoria tu última etapa en hospitales, en salas

* Poeta, ensayista y bloguero zacatecano.

¹ Testimonio de un poeta ante la presentación en Guadalajara de las obras completas de Severino Salazar.

de emergencia, tú en calidad de pasajero en una ambulancia cualquier tarde de domingo o día de asueto; era el compás de espera que empezaba a ahogarse pues el responsable de suministrarte la droga contra el dolor, había desaparecido. Fue entonces que alguien te extendió la piadosa bolsa de polietileno para acabar de una buena vez con ese dolor recurrente; y una y otra y otra vez dijiste “No quiero”, hacías a un lado el regalo siniestro. Maldita suerte la de los creyentes, maldita religión que te condenó a beber hasta las heces tu cáliz: el libreto concebido por un imbécil. Así tenía que suceder, te dices, como las historias dramatizadas en la radio bajo el patrocinio de jabones de tocador y la brillantina perfumada que te aplicaba el peluquero luego de cepillarte los pelos de hombros y orejas, de aplicar la dosis de alcohol en los alrededores de la nuca; antes de sacudir la manta (como quien espanta los malos espíritus). Cada cinco sábados te llevaban con Román el peluquero al corte, oficio del que aprendiste cómo se afila la navaja en el trozo de cuero de res curtido; cómo se oyen las tijeras cuando pasaban cerca de las orejas; cómo te erizaba la piel la máquina desgastada al correr por el epicentro de la nuca. Todavía tus cenizas en la urna sienten la brocha enjabonada y tibia cuando pasaba como una caricia, ahí, donde un día te sumergieron en el agua; otro día al plantarte alguien una pedrada certera; y otro día más las yemas de una mano que te atrajeron al precipicio.

16:05

Tú sabes que no volverás, sabes que los restos esparcidos un día ventoso en las veredas de infantes se perdieron entre las breñas y huizaches, en la corriente de agua que en verano bajaba de la Sierra Madre. Hace ocho años que no baja sin sangre, desde aquel entonces en que era posible caminar de madrugada en los alrededores de catedral, envuelto en gabán, o con un sarape, o una chamarra de cuello de borrega. Con lo que tuvieras a la mano. Pero aquel montón de cenizas fue volcado en tres partes; la que se esparció aquí cerca con el viento fue a dar “en casa de la chingada”, abierta las 24 horas del día.

21:57

Para no perder la costumbre, te has lavado la boca con bicarbonato de sodio y gotas de limón. Los labios encallados en maldiciones no articuladas ni proferidas guardan en las comisuras el poema

que nunca escribiste en endecasílabos; tu pluma en cambio alimentó el alejandrino emboscado en prosa, en largas tiradas y aliento sostenido para escribir aquella historia de los amantes secretos, llevados al fin al tribunal del Santo Oficio. Concluido el aseo vas al lecho y abres el libro de lectura suspendida la noche anterior. Lo abres y lees al tiempo que de un punto indefinido de la habitación se alza el sonido de cantos gregorianos. Es un modular Aiwa.

13:02

Al café Madoka ya no vienen ni tus amigos vivos ni tus amigos muertos. Si acaso, por las tardes de lunes a viernes ves en las mesas del fondo, en las mesas de damas chinas, dominó y serpientes y escaleras, a un rezagado de la camada del escritor Agustín Yáñez, pero ninguno que se acerque a la generación de Fernando del Paso. Como individuo eras lúdico y mitómano, como autor expropiaste historias de otros para darles una decantada, un giro trágico, una pulida que no siempre resultó impecable. Pese a todo, esperaste el momento oportuno para elaborar la trama del panadero repartidor en bicicleta (como la película de Pedro Infante), de un pueblo a otro y casi de madrugada, quien terminaría sus días enfermo de diabetes. “El pan dulce”, te sugirió alguien como título. Pero no lo concluiste. Recuerda también que, de entrada, quisiste donar tus libreros personales a una biblioteca que ya tenía catalogadas todas tus existencias, excepto aquellos tomos adquiridos en el extranjero, mientras hacías una especialidad en literatura gaélica o mientras tomabas un año sabático. Pero esos tomos los heredaste a tus deudos.

23:24

Me dicen que tu vocación, además de la docencia y la escritura, fue la publicación en editoriales prácticamente artesanales, pequeñas, al margen de las grandes firmas transnacionales: Katún, Leega Literaria y tres universitarias, que jamás usufructuaste una beca ni fuiste distinguido con un premio importante —de los predestinados a los elegidos—; sé también de buena fuente que en la presentación de tu obra reunida no fueron convocados algunos de aquellos que tuvieron que ver contigo en el quehacer editorial, antes y después de tu ausencia: el doctor Antonio Marquet, colega universitario, y Braulio Peralta, por cuya voluntad aparecieron dos obras tuyas en la editorial Grijalbo, *El imperio de las flores* y la

segunda edición de *Donde deben estar las catedrales*. Pero se desconoce el agradecimiento que le guardaste a Raúl Hernández Viveros para la inclusión de *Las aguas derramadas* en la Universidad Veracruzana y a Marco Antonio Jiménez por la publicación de *El mundo es un lugar extraño* y *Desiertos intactos*; y al editor y escritor Marcial Fernández por la primera edición de *Mecanismos de luz y otras iluminaciones*, cuando ya te había “tocado” la enfermedad.

VARIACIONES

DE LAS BREVEDADES NARRATIVAS DECIMONÓNICAS

Alfredo Pavón*

RESUMEN

En este artículo se realiza un análisis de tres relatos autónomos de fines del siglo XVIII, con lo que muestro cómo la narrativa breve mexicana dejaba atrás al cuento prehispánico y al colonial, generalmente plegados en obras mayores, a la vez que dialogaba no sólo con los hechos históricos y sus productores, sino con sus antecedentes genéricos y los relatos autónomos dieciochescos. Discutiré *Syzigias y cuadraturas lunares*, de Manuel Antonio de Rivas, probablemente editado en 1773; “El milagroso origen de la Virgen de Guadalupe y su aparición cerca de México, celeberrimo emporio de toda la Septentrional América” cuya autoría es del padre Francisco Xavier Lazcano, editado en 1784; y “Juicio formado por una tertulia foránea acerca del papel que como suplemento a la Gazeta de 17 de noviembre inmediato publicó el Dr. D. Estevan Morel”, de autoría anónima publicado en 1784.

ABSTRACT

This article presents an analysis of three autonomous tales from the late eighteenth century; period in which the Mexican brief narrative left behind the pre-Hispanic and colonial tales tradition, —usually folded into larger pieces of literature—; this traditions conversed not only with historical facts and producers, but also with a generic background of eighteenth autonomous tales. I'll discuss *Syzigias y cuadraturas lunares*, from Manuel Antonio de Rivas, published around 1773; *El milagroso origen de la Virgen de Guadalupe y su aparición cerca de México, celeberrimo emporio de toda Septentrional América*, whose autor is the priest, Francisco Xavier Lazcano, published in 1784; and *Juicio formado por una tertulia foránea acerca del papel que como suplemento a la Gazeta del 17 de noviembre inmediato publicó el Dr. D. Estevan Morel*, this tale is of anonymous authorship, published in 1784.

* Ensayista y crítico literario.

PALABRAS CLAVE

Narrativa breve mexicana, relatos autónomos, fines del siglo XVIII, cuento prehispánico y colonial.

KEYWORDS

Mexican brief narrative, autonomous tales, end of XVIII century, prehispanic and colonial tales.

La narrativa breve decimonónica nace en consonancia con el periodismo.¹ Precedida por los escasos ejemplos independientes del siglo XVIII y por algunos pasajes contenidos en obras mayores del siglo XIX, aquélla tendrá anticipaciones en la fábula, que alimentarán, finalmente, la emergencia del primer relato decimonónico: “El soñador”, con autoría anónima.

Los costumbristas, los primeros románticos y neoclásicos, respetando el orden y la visión idílica de la Colonia, ligando su obra a la cultura europea, respecto de la cual eran sólo lejano satélite o eco desvanecido, acudían a la práctica de las brevedades narrativas para expresar el imaginario² del convulso momento que vivían. Era sus textos tanteos en la narrativa breve, que, con los años, se habrá de convertir en una de las preseas de la cultura literaria mexicana, cima ya perceptible en los antecedentes del siglo XVIII:

¹ “A partir de la época de la Independencia, el cuento se ve íntimamente asociado al periodismo, nueva manifestación de las letras mexicanas, que ha de desarrollarse a grandes pasos de aquí en adelante.” Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*. México, De Andrea, 1956, p. 27. “Durante el último siglo de la colonia aparecen las gacetas, en cuyas páginas se intercalan, para aligerar la árida lectura de las noticias acerca de las llegadas y salidas de los navíos, anécdotas y cuentecillos. Cuando las gacetas, a partir de la época de la Independencia, se convierten en diarios, con ellos nace el cuento.” Véase Luis Leal, “El cuento mexicano. De los orígenes al modernismo”, en *El cuento mexicano. De los orígenes al modernismo*, sel., pról. y notas de pres. de Luis Leal. Buenos Aires, EUDEBA, 1966, p. 6.

² Julia Tuñón define *imaginario* como “las formas en que un grupo o una sociedad imagina el mundo y a sí misma y organiza las representaciones que hacen inteligible el mundo”. Julia Tuñón, “Ensayo introductorio. Problemas y debates en torno a la construcción social y simbólica de los cuerpos”, en Carmen Ramos Escandón y otras, *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*, comp. e introd. de Julia Tuñón. México, El Colegio de México, 2008, p. 15.

Syzigias y cuadraturas lunares..., de Manuel Antonio de Rivas,³ “El milagroso origen de la Virgen de Guadalupe y su aparición cerca de México, celeberrimo emporio de toda la Septentrional América”, de Francisco Xavier Lazcano,⁴ y “Juicio formado por una tertulia foránea acerca del papel que como suplemento a la *Gazeta* de 17 de noviembre inmediato publicó el Dr. D. Estevan Morel”, de autor anónimo.⁵

Manuel Antonio de Rivas, en 1773, “fue delatado a la Inquisición como autor de un libelo contra sus hermanos”; como autor de “una ‘travesura’ de la imaginación, un escarceo poco original, con alusiones personales que lo afean, y lamentables disparates estilísticos”, que “toca en forma fantástica un tema del tiempo: la pluralidad de los mundos habitados, la ilusión de los viajes interestelares, las posibilidades de la física experimental”.⁶ Esa “travesura” la leyó Pablo González Casanova como “cuento fantástico”.⁷ Siguiendo a éste de cerca, José Joaquín Blanco comenta: “A un franciscano yucateco, Manuel Antonio de Rivas, se le ocurrió un cuento fantástico, ya notoriamente influido por los *Contes* de Voltaire, sobre un viaje a la Luna en postillón aéreo y diversas exploraciones estelares”.⁸ A su vez, para Gabriel Trujillo Muñoz es un cuento, mas no fantástico, sino de ciencia ficción: “Su viaje literario a la Luna puede ser visto como la piedra miliar de la ciencia fic-

³ Manuel Antonio de Rivas, *Syzigias y cuadraturas lunares...*, ed. y est. de Carmen F. Galán. México, Factoría Ediciones, 2010. El título original es *Syzigias y cuadraturas lunares, ajustadas al Meridiano de Merida Yucathan por un Ancitona, o habitador de la Luna, y dirigidas al Bachiller Don Ambroffio de Echeverria, entonador, que ha sido de Kyries funerales en la Parroquia de el Jesús de dicha Ciudad, y al presente Profesor de Logarithmica en el Pueblo de Mama de la Peninsula de Yucathan; para el año del Señor 1775*.

⁴ Francisco Xavier Lazcano, “El milagroso origen de la Virgen de Guadalupe y su aparición cerca de México, celeberrimo emporio de toda la Septentrional América”, en *Gazetas de México*. México, 15 de diciembre de 1784, pp. 209-211. El texto lleva el siguiente informe: “Sacado a luz por el padre Francisco Xavier Lazcano, de la extinguida compañía de Jesús, en breve método, para que pueda fácilmente llegar a las manos de todos.”

⁵ Anónimo, “Juicio formado por una tertulia foránea acerca del papel que como suplemento a la *Gazeta* de 17 de noviembre inmediato publicó el Dr. D. Estevan Morel.”, en Suplemento a la *Gazeta de México*. México, 29 de diciembre de 1784, núm. 26, pp. 2-7. Sin firma.

⁶ Pablo González Casanova, *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. México: SEP, 1986, p. 96.

⁷ *Ibid.*, pp. 96 y 100.

⁸ José Joaquín Blanco, *Esplendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España/2*. México, Cal y Arena, 1995, p. 288.

ción mexicana. En su cuento se halla, implícita, la esperanza del futuro por medio de la comprensión cabal del universo que nos rodea, de las leyes y mecanismos que lo mantienen funcionando”.⁹ Es una ciencia ficción nutrida por lo utópico: “Si su fachada es la de un viaje espacial a la Luna, en realidad estamos ante un relato que, en forma imaginativa, explora tanto la posibilidad de mundos habitados como la existencia de otras formas de gobierno o de organización social ajenas a las imperantes en la Nueva España de aquella época”.¹⁰ En esta última perspectiva, señala que, desde *Syzigias y cuadraturas lunares...*, la ciencia ficción mexicana “ha estado marcada por un factor utópico que choca contra las sórdidas realidades de una nación que, pocas veces, se ha portado razonable en sus sueños, equilibrada en sus pugnas y capaz de superar ‘al lujo, a la farándula, al dolo’”.¹¹ Ana María Morales acuerda con Trujillo Muñoz respecto de lo utópico, no así con integración de la obra del “hijo” de la provincia de Santiago de Galicia¹² a la ciencia ficción, a la cual ubica ahora “dentro de la tradición de las sátiras sociales que aprovechan el pretexto de un viaje espacial para criticar las costumbres y la sociedad que en ese momento es presente”.¹³ Afirma: “Las *Sicigias y cuadraturas* de Antonio de Rivas es un texto satírico y, pese a sus limitaciones, entretenido, aunque no por su filiación con la ciencia ficción”; argumenta: Rivas no se preocupa “por presentar hechos o condiciones que puedan pasar por verosímiles en un contexto científico respetuoso de las leyes naturales o posibilidades mecánicas o científicas, condición imprescindible para la ciencia ficción”; propone: “es también, como casi todos los textos que presentan sociedades alternativas en medio de estos relatos de viajes a la Luna, una utopía de vida placentera”, construida con los “elementos [...] más clásicos” de ésta: “el gobierno perfecto, la abolición de las clases, las costumbres perfectas y moderadas”; describe:

⁹ Gabriel Trujillo Muñoz, *Biografías del futuro. La ciencia ficción mexicana y sus autores*. Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, 2000, p. 30.

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹¹ *Ibid.*, p. 31.

¹² Los escasos datos biográficos de Manuel Antonio de Rivas se hallan en Galán, “¿Hereje o ilustrado?”, en Rivas, *Syzigias y cuadraturas lunares...*, pp. 24-25.

¹³ Ana María Morales, “Viajando a la luna desde Nueva España. Utopía y crítica social en un texto del siglo xviii”, [en línea]. <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye13/art_lit_03.html>.

Las críticas, feroces o irónicas, que la narración novohispana lanza contra los desórdenes morales, la maledicencia, la falta de tolerancia, la falsa erudición y otros defectos humanos es la base para construcción del sistema que puede considerarse utópico (más bien anti-utópico) en el texto. La descripción de la sociedad que, por contraste, se ofrece como perfecta permite no sólo estas críticas, sino plantea de inmediato la necesidad de relativizar la importancia que se pone en los detalles más nimios de nuestra sociedad. De la misma manera que cuando Luciano habla del espejo que le permite ver a la Tierra desde la Luna y se coloca en una perspectiva externa, desde donde le es posible evaluar mejor lo que sucede, así en las *Sicigias* aparece la mirada fingidamente objetiva, aunque aquí agudizada su lejanía ante la focalización que se hace al permitir la voz al habitador de la Luna, al espectador ajeno y no comprometido que puede darse el lujo de describir con acritud los defectos y deficiencias de una forma que ningún involucrado podría hacer, ni siquiera uno que, como señala Louis Vax, tuviera la distancia que tiene un personaje de utopía, capaz de ironizar y seguir sintiéndose seguro en su mundo.

Y concluye: “en el ámbito de la sátira fantástica, el texto novohispano puede colocarse al lado de la *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias zotes*, del padre Isla o de Diego de Torres Villaroel, que —como Rabelais y el autor del texto pretexto de este artículo— se dedicó en sus almanaques a hacer gala de fantasía y magia”.¹⁴ González Casanova, Blanco, Trujillo Muñoz y Morales advirtieron la diversidad técnica y temática de *Syzigias y cuadraturas lunares...*, dejándose atraer, sin embargo, sólo por uno o algunos de sus aspectos. No ocurre lo mismo con Carmen F. Galán, sin duda, la estudiosa más autorizada de dicha obra. Para ella, “Desde el título se anuncia una textualidad fuera de lo común, pues es la indicación de un destinatario que se descubre al interior de una carta en la que se narra la visita de un francés a la Luna”,¹⁵ una textualidad donde, además de poner en escena los

¹⁴ *Loc. cit.* Morales hace referencia a la primera edición de *Syzigias y cuadraturas lunares...* Ésta contenía un “almanaque del año de 1775, que comienza con los ‘cómputos cronológicos de algunas épocas insignes’ donde se evidencian las distintas formas de calendarización y se pronostican los días de las fases lunares y sus correspondientes signos zodiacales”. Véase Carmen S. Galán, “Sobre la edición crítica”, en Rivas, *Syzigias y cuadraturas lunares...*, p. 98.

¹⁵ C. S. Galán, “Al lector”, en *ibid.*, p. 9.

“vuelos interestelares”, se da una “extraña combinación de género epistolar, relato de ficción, sátira y almanaque”.¹⁶ Insiste y reformula más tarde: “la obra conserva huellas del Barroco, como la estructura en abismo (historias dentro de historias) y la polifonía, incluso pone en jaque la definición de género literario pues participa del epistolar, la sátira, el almanaque y el cuento filosófico”.¹⁷ Después, atendiendo la taxonomía del *Catálogo de textos marginados novohispanos*, en el cual se califica a *Syzigias y cuadraturas lunares...* de “narración de contenido satírico-social”,¹⁸ comenta: “habría que reclasificarlo como una obra científica que debido a la censura construyó artificios de comunicación”;¹⁹ y agrega entonces: “está en la tradición ilustrada de expediciones y descripciones ‘científicas’ pero también en la de los viajes imaginarios, y en particular, en los viajes de conocimiento como el ‘Primero Sueño’, [de Sor Juana Inés de la Cruz], al compartir con el poema la influencia hermética”.²⁰ Y aún más: “el tono satírico y el fondo utópico lo hacen digno de insertarse en la historia literaria, donde debe ocupar un lugar junto a los relatos de viajeros o de viajes interestelares”.²¹ Este último aspecto inserta a *Syzigias y cuadraturas lunares...*, desde la perspectiva de Galán, en la tradición occidental de los viajes a la Luna, cuyo marco literario general sería el de la ciencia ficción.²² ¿Dubitaciones e indecisiones impidieron a Galán una taxonomía precisa del texto de Rivas? No. Simplemente fue recorriendo los diversos aportes técnicos y temáticos hasta arribar a una conclusión ceñida y clara:

[es un] cuento filosófico con estructura en abismo. No sólo es una sátira “social”, política o anticlerical, es un viaje en el que se sostiene un diálogo entre saberes, es una carta con uno y múltiples destinatarios que persigue la experiencia de la otredad y la disidencia como alternativa, donde el viaje es la condición para la introspección, o donde la ciencia es literatura.²³

¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷ C. S. Galán, “Textos mudos”, en *ibid.*, p. 34. Véase “Una travesura del entendimiento”, en *ibid.*, p. 71.

¹⁸ Véase nota a pie de página 1, en C. S. Galán, “Al lector”, en *ibid.*, pp. 9-10.

¹⁹ C. S. Galán, “Textos mudos”, en *ibid.*, p. 38.

²⁰ *Ibid.*, p. 39.

²¹ C. S. Galán, “Una travesura del entendimiento”, en *ibid.*, pp. 74, 78, 88 y 91.

²² *Ibid.*, p. 84.

²³ *Ibid.*, pp. 95-96.

Mas *Syzigias y quadraturas lunares...* no es un cuento, sino, al carecer de intrigas, un relato, complejo, híbrido, armado con elementos del género epistolar, la "ciencia ficción del espacio, que enfrenta al hombre con su posible extrapolación a otros mundos",²⁴ la sátira, la utopía, la narrativa de viajes y la de aventuras, jamás de la fantástica, ninguna de cuyas leyes y componentes convoca. Está estructurado de manera fragmentaria, por virtud del recurso de las cajas chinas y de las analepsis que dan cuenta de éstas. En la apertura, mediante un fino resumen diegético, se cuenta el inesperado arribo de un "Postillón aéreo",²⁵ cuyo punto de ingreso a la Luna "es cosa, qe. aun en el día se ignora",²⁶ y la entrega de "una carta anonyma con datta de 5 de el mes epiphi de el año Nabonafar 251º", que escribió un "terrícola" a fin de presentar a los habitantes de la Luna "las sizigias, y quadraturas lunares, con las Neomenias judaicas modernas, nabonafareas, Atticas, Egypticas, Arabigas, Perficas, dispensadas por el año común de el Señor 1763".²⁷ Después, sigue la historia central, una extensa analepsis —a partir del único presente narrativo: la redacción de una carta por parte del Secretario del "Presidente de el Atheneo Lunar",²⁸ cuyo destinatario es, como bien se consigna en el título del cuento, el "Bachiller Don Ambrofio de Echeverria", residente en el "Pueblo de Mama de la Peninsula de Yucathan"—, en la cual el núcleo es la síntesis crítica de "la hiftoria de el Globo Terraqueo"²⁹ —contenido de la carta para Echeverria—, elaborada aquélla por "los mejores computistas" de la Luna, reunidos en Congreso, dentro de la que se produce el juego de las cajas chinas, o narración dentro de otra narración, o puesta en abismo: por un lado, la llegada en "un carro; ô Vaxel volante, inftruido de dos alas, y un timon"³⁰ del francés Onesimo Dutalon a territorio lunar; el informe de éste, mediante una analepsis dentro de la analepsis, sobre su vida, estudios, empeños por fabricar "una máquina volante",³¹ ensayos de vuelo, ya en Asia Menor, África o América,

²⁴ René Rebetez, *La ciencia ficción. Cuarta dimensión de la literatura*. México, SEP, 1966, p. 17.

²⁵ Rivas, *Syzigias y quadraturas lunares...*, p. 103.

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ *Ibid.*, p. 115.

²⁹ *Ibid.*, p. 104.

³⁰ *Ibid.*, p. 106.

³¹ *Loc. cit.*

viaje interestelar, con detalles de sus observaciones científicas; el viaje por el hemisferio visitado; el retorno al punto de partida, donde dará cuenta a sus anfitriones de las maravillas contempladas; los preparativos para el regreso a la Tierra del francés; por otro, y cortando por la mitad la historia de Dotalón, el ingreso impertinente de “una tropa de Ministros infernales” a la “Assamblea”³² del Congreso, conduciendo “la alma de un Materialifta, qe. en el punto de la separación de el cuerpo fue arrastrada a la puerta de el infierno; en donde no quizó recibirle Luzbel, diciendo, [...], qe. es un espíritu inquieto, turbulento, enemigo de la sociedad racional y de la espiritualidad de la alma”,³³ ingreso que da pie a un intercambio de saberes entre anfitriones y visitante, antes de concluirse esta historia con los “Demonios, siguiendo su derrota à aquel oceano de fuego” —esto es, el Sol—, destino decidido por el enfurecido Luzbel, clausura que permite la continuidad de la saga de Dotalón. Concluidas estas dos historias subalternas, entreveradas con la central, sobre todo la del extranjero, la carta se cierra también, haciendo coincidir los preparativos del viaje hacia la Tierra de Dotalón —quien se propone escribir unas memorias o una narración de viajero, prometiendo a los anfitriones entregarles algunos ejemplares en próxima visita— con una súplica del “Prefidente de el Athenéo”: “pasar, por la Peninfula de Yucatán; y poner en mano propia de el Br. Dn. Ambrofio de Echeverria, [...], este escrito”. Con este final, llega otra de las sorpresas del relato de Rivas: el ingreso del autor ficcional, a saber, el Secretario del Presidente, que se afirma como el verdadero creador de *Syzigias y quadraturas lunares...*: “Y a mí el presente Secretario mando el Presidente del el Athenéo Lunar, diera fee de todo lo dicho, y obrado y lo firmara de mi nombre, lo qe. hago hoy 7 de el mes Dydimon de nuestro año de el insendio Lunar 7914522”.³⁴ No es, desde luego, esta clausura una osada apuesta narrativa, sino una estrategia para escabullir la censura y la represión de los tiempos novohispanos, lo cual no se logró pues Rivas fue sujeto de juicio inquisitorial. Sin embargo, eso no impide afirmar que “Fray Manuel Antonio de Rivas fue un ilustrado que se burló de personajes de su época y que expresó una postura frente a formas de cono-

³² *Ibid.*, p. 109.

³³ *Ibid.*, pp. 109-110.

³⁴ *Ibid.*, p. 115.

cimiento que coexistían durante el siglo XVIII³⁵: el hermetismo y la ciencia experimental.

Al relato deslumbrante y propositivo de Manuel Antonio de Rivas, probablemente editado en 1773, seguirá otro, de carácter doctrinario y proselitista: “El milagroso origen de la Virgen de Guadalupe y su aparición cerca de México, celeberrimo emporio de toda la Septentrional América”, cuya autoría se marca en el paratexto informativo que encabeza el relato: “Sacado a luz por el padre Francisco Xavier Lazcano, de la extinguida compañía de Jesús, en breve método, para que pueda fácilmente llegar a las manos de todos”.³⁶ Dado a conocer en las *Gazetas de México*, el 15 de diciembre de 1784, está estructurado por un introito, donde el autor indica su intencionalidad, dar a conocer el “admirable origen” de la Virgen de Guadalupe, y su valoración sobre las “cosas inauditas, pero verdaderas, al paso que magníficas”, que entornaron el encuentro de la divinidad con el “plebeyo neófito” Juan Diego, veracidad apuntalada en “la perpetua tradición de dos siglos” y en “el testimonio de toda la Septentrional América”;³⁷ por la historia, lineal y sin cuadros intrigales, de las cuatro apariciones de “la Reina del Cielo”, el mandato a Juan Diego de ser el portavoz de la representante divina ante el obispo, el “venerable Juan de Zumárraga” —a quien deberá transmitir su deseo, a saber, fabricarle “en aquel mismo lugar un templo, que sería el asilo de todo aquel Nuevo Mundo”—, los celos del “religioso franciscano”,³⁸ las dubitaciones del indio y los milagros realizados por la virgen: devolverle la salud al moribundo Juan Bernardino, tío del embajador, e imprimir sobre el “vil ayate” de Juan Diego “la Imagen Guadalupana”, “pintada con una pequeña cruz en la garganta, juntas el pecho y las manos, retratando en dulcísimo rostro el de una indita, con los ojos agradablemente bajos”; por una reflexión final, en la cual el narrador testimonia, asumiendo así el milagro del ayate —“capa de los pobres indios”—, el estado del lienzo: “sin que, después de dos siglos, el salitre, que de la vecina laguna corroe la plata, el oro

³⁵ Galán, “Una travesura del entendimiento”, en Rivas, *Syzigias y cuadraturas lunares...*, p. 94.

³⁶ Lazcano, “El milagroso origen de la Virgen de Guadalupe y su aparición cerca de México, celeberrimo emporio de toda la Septentrional América”, en *Gazetas de México*, p. 209.

³⁷ *Loc. cit.*

³⁸ *Ibid.*, p. 210.

y el hierro, haya en lo más mínimo robado parte alguna de su prodigiosa hermosura y vivísimos colores”.³⁹ Dispuesto todo mediante un discurso barroco, alambicado, propio del final del siglo XVIII, conviene destacar cómo, en el introito y en la reflexión final, el narrador señala su tiempo, distante dos siglos de la época en que ocurrió el “origen de la Virgen de Guadalupe y su aparición cerca de México”. Es una estrategia para afirmar la veracidad del milagro del ayate y promover el culto guadalupano, trasfondo doctrinario inocultable, primando sobre lo estrictamente narrativo, al cual poco contribuye el relato lineal de Lazcano.

La liga acentuada del referente histórico-social y cotidiano con lo narrativo se advierte también en otro relato —anónimo esta vez—: “Juicio formado por una tertulia foránea acerca del papel que como suplemento a la *Gazeta* de 17 de noviembre inmediato publicó el Dr. D. Estevan Morel”, editado, en el *Suplemento a la Gazeta de México*, el 29 de diciembre de 1784. Sin embargo, en él, a diferencia de “El milagroso origen de la Virgen de Guadalupe y su aparición cerca de México, celeberrimo emporio de toda la Septentrional América”, de Lazcano, lo referencial y lo narrativo se equilibran, convirtiendo este relato en buen aporte a la narrativa breve mexicana.

“Juicio formado por una tertulia foránea acerca del papel que como suplemento a la *Gazeta* de 17 de noviembre inmediato publicó el Dr. D. Estevan Morel” está antecedido por una carta enviada por Estevan Morel⁴⁰ a Manuel Valdés,⁴¹ inserta en las *Gazetas de México*, donde opina sobre varios asuntos, tratados en la *Gazeta de México* del 17 de noviembre de 1784: la cercanía de un cedro a una mina de plata, en Guanajuato, que tiene impresas en algunas de sus piedras interiores la imagen del cedro, ya en tinta negra, ya en plata; los beneficios y perjuicios del sol en los humanos, los animales y las plantas; las cualidades curativas del agua de Santa Cecilia; la estructura, construcción y usos del malacate. También está antecedido por la “Respuesta del autor de la *Gazeta* a la carta que el Dr. Don Estevan Morel escribió sobre varios asuntos y

³⁹ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁰ Véase *Suplemento a la Gazeta de México*, num. 23. México, 17 de noviembre de 1784, pp. 1-8.

⁴¹ Probablemente se trate de Manuel Antonio Valdés y Murguía, editor de las *Gazetas de México*.

se publicó en el anterior suplemento”,⁴² escrita por Manuel Valdés. Ambos documentos dejan ver el diálogo de saberes y creencias en torno a las leyendas y avances científicos de finales del XVIII, diálogo en el cual participara, además, Josef Alzate.⁴³ Son la base referencial del relato anónimo, constituido por un introito, como era el uso de la época, un intercambio de razonamientos sobre las noticias de las *Gazetas* —el juicio indicado en el título— y una nota de clausura del texto. En el primero, un narrador extradiegético informa, con gran sentido del humor y socarronería, sobre los integrantes de la tertulia y su lugar de residencia: “En el pueblo de Cozotlán, abundante de tristezas y escaso de amenidades, residía un cura”, de “entendimiento regular”, muy dado a “instruirse en las ciencias naturales útiles”, siempre dispuesto a conversaciones sobre este campo de conocimiento, guardando en ellas “aquella moderación que es propia de los genios que se conocen y advierten las limitaciones a que está sujeto el entendimiento de los hombres”; con él, un notario y un barbero, “los dos únicos campeones que tenían alguna limadura en un país lleno de espinos y malezas”: aquél “un hombre honrado”, afecto a la lectura, y éste “un ingenio festivo” que “se reputaba por el novelista de aquellas jurisdicciones”, “un poco hablador”, a quien el popular “ingenio burlesco” describía como un cachazudo, pues “mientras rapaba la mitad de la barba, crecía la otra mitad”, y un incorregible perpetrador de “latinajos y dichos”.⁴⁴ Al término de este lúdico encuadre, seguirá el diálogo de los tres contertulios, pleno de humor, socarronería, ironía, juegos de palabras, críticas jocoserias y, muy importante para la narrativa mexicana posterior, lenguaje popular, por vía, este último aspecto, del barbero. Opiniones y contraopiniones, argumentos y contrargumentos, nutren el juicio adverso al gacetero Manuel Valdés y favorable al doctor Estevan Morel y al bachiller Josef Alzate, aunque no sin algunos matices a las reflexiones de Morel. La clausura del relato, ya finalizado el diálogo, informa sobre el autor ficcional, un “secretario” que testimonia lo dicho en el juicio y revela su intencionalidad estética:

⁴² Véase *Suplemento a la Gazeta de México*. México, 29 de diciembre de 1784, p. 1.

⁴³ Véase “Carta del Br. Joseph Alzate al Dr. D. Estevan Morel”, en *ibid.*, p. 8.

⁴⁴ Anónimo, “Juicio formado por una tertulia foránea acerca del papel que como suplemento a la *Gazeta* de 17 de noviembre inmediato publicó el Dr. D. Estevan Morel”, en *Suplemento a la Gazeta de México*, p. 2.

hacer “la pintura característica de los interlocutores de que se trata”,⁴⁵ llevando así a su creación a los terrenos del relato costumbrista, donde, sin duda, debe situarse el “Juicio formado por una tertulia foránea acerca del papel que como suplemento a la *Gazeta* de 17 de noviembre inmediato publicó el Dr. D. Estevan Morel”.

Con los tres relatos autónomos de fines del siglo XVIII, la narrativa breve mexicana dejaba atrás al cuento prehispánico y al colonial, generalmente plegados en obras mayores.⁴⁶ No olvidaba, sin embargo, sus orígenes, sobre todo, la marca de la oralidad, a la cual tornará con cierta constancia, como bien se advierte en el “Juicio formado por una tertulia foránea acerca del papel que como suplemento a la *Gazeta* de 17 de noviembre inmediato publicó el Dr. D. Estevan Morel”. Tampoco echaba en saco roto textualidades próximas a ella, como la fábula versificada. Francisco Rojas González tiene en cuenta esa cualidad incluyente cuando señala, respecto del cuento, que su:

[...] ropaje es multiforme: suntuoso y miserable, elegante o ridículo, pero en todos los casos el alma del cuento es inmutable, dentro de la plural morfología en que se nos presente: como cuento propiamente dicho, dueño de los atributos antes expresados [frescura, luminosidad, sugerencia]; como leyenda empapada en los oscuros océanos de otras edades; como fábula ingenua y parlanchina; como parábola fuertemente mística; como anécdota soplada de veraz seriedad; como historieta picaresca o cínica.⁴⁷

⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁶ Acerca de la dependencia del cuento respecto de obras mayores, Leal señala: “El cuento, sin embargo, todavía no se cultiva como género independiente. Pero ya encontramos sus gérmenes en las gacetas, en los folletos y en las novelas de Lizardi.” Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, p. 28. Carballo acota también: “El cuento mexicano no aparece en forma autónoma. Se encuentra, en forma de digresión, en libros de otros géneros, como la novela y las memorias”. Emanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Xalli, 1991, p. 87.

⁴⁷ Francisco Rojas González, “El cuento mexicano. Su evolución y sus valores”, en *Tiras de Colores*, núm. 34. México, 15 de octubre de 1944, p. 4. Véase además “Origen y evolución del cuento mexicano”, en *Letras Potosinas*. San Luis Potosí, 1951, p. 6. Con leves retoques, en esta versión se asienta: “El ropaje de nuestro héroe es multiforme: suntuoso y miserable, gallardo o ridículo, pero en todos los casos, el alma del cuento es inmutable dentro de la plural morfología en que se nos presente, como cuento propiamente dicho, ligero, sugerente, vivaz; como leyenda, empapado en los oscuros océanos de otras edades; como fábula, ‘trasunto oral de los avatares del hombre’; como parábola, trémulo de misticismo;

Ese carácter diverso lo advierte también Emmanuel Carballo:

En el caso concreto del cuento conviene recordar que no surge tal como hoy lo entendemos: en ese momento se confunde con el chisme; con el suceso cotidiano de carácter sorprendente; con la noticia de actualidad (contada de manera entretenida) en la que los protagonistas se convierten en personajes dotados de una vida más atrayente y sugestiva; con la leyenda propalada de generación en generación; con los mitos y supersticiones.⁴⁸

La narrativa breve, pues, dialogaba no sólo con los hechos históricos y sus productores, sino con sus antecedentes genéricos, las formas simples,⁴⁹ vecinas suyas, y los relatos autónomos dieciochescos. De esas fuentes, nacerán las brevedades narrativas decimonónicas, hecho que obliga a Jaime Erasto Cortés a la siguiente reflexión: “Resulta necesario elaborar una antología de la prosa narrativa del siglo XIX ante la evidente falta de compilaciones actuales; prosa narrativa que incluiría crónicas, cuadros costumbristas, parientes cercanos del cuento”.⁵⁰ Tal nacimiento se realizará cuando el rasgo de la autonomía se concrete, esto es, cuando las brevedades narrativas posean escritura única, independencia respecto de obras mayores, estructura compleja, no obediente a los principios de la linealidad aristotélica —principio, nudo, desenlace—, polifonía, recurrencia al doble registro narrativo, elaboración precisa y profunda del universo cognitivo, intelectual, psíquico, moral, afectivo, verbal y accional de los personajes, proceso en el cual participaron, apuntalando la conciencia narrativa y la conciencia genérica de los creadores, la leyenda, la fábula, la parábola, el chisme, el suceso cotidiano, la noticia de actualidad, los mitos, las supersticiones, las crónicas, los diálogos, los cuadros costumbristas.

como anécdota, soplado de veraz seriedad; como historieta picaresca, deslenguado, cínico y a menudo procaz y escatológico”. Véase también otra versión de los trabajos mencionados en “Por la ruta del cuento mexicano”, en *México en el Arte*, núms. 10-11. México, INBA, 1952, pp. 3-10.

⁴⁸ Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, p. 87.

⁴⁹ Uno de los estudios pioneros sobre la génesis morfológica de las formas simples —la leyenda, la gesta, el mito, la adivinanza, el caso, las memorias, la fábula, etc.— es el de Jolles. André Jolles, *Formes simples*. París, Seuil, 1972.

⁵⁰ Jaime Erasto Cortés, “Antologías de cuento mexicano”, en David Huerta *et al.*, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala, UAT / UAP / INBA / Conaculta, 1990, p. 213.

Los rasgos de independencia y autonomía no están en los *Apuntes*⁵¹ de José Miguel Guridi y Alcocer (San Felipe Ixtacuiztla, Tlaxcala, 26 de diciembre de 1763-Ciudad de México, 4 de octubre de 1828), en cuyas páginas, según Luis Leal y Emmanuel Carballo,⁵² “ya se vislumbran las aventuras picarescas del Periquillo” y “los gérmenes del cuadro de costumbres”⁵³ y, ahora desde la perspectiva de Enrique Flores:

[...]aspectos que deterioran e ilustran nuestra imagen oficializada de la historia propia: ocios, infancia, intriga, vicios, pretensiones, hábito, jerarquía, amores, ambiciones frustradas, soledad, ignorancia, ridículo. Pero también ese elemento cómico y apologético, autoirónico y autocompasivo, esa pasión irónica que prefigura la fantasía fulgurante de fray Servando Teresa de Mier y que desempeña un papel tan importante en sus polémicas y narraciones.⁵⁴

No están presentes e impiden, por tanto, la emergencia del cuento, categoría en la cual no deben integrarse “Dos lances raros” y “El mayor virrey de México”, dos anécdotas cuyo sentido global depende de la lectura de los *Apuntes*, ese “libro de transición entre los escritores del siglo XVIII y los de la época de la Independencia”.⁵⁵

“Dos lances raros” incorpora a los *Apuntes* dos sucesos de la vida de José Miguel Guridi y Alcocer. En el primero, se da cuenta de una broma nocturna hecha al memorista por la familia que le brinda hospedaje: después de contarle el ahorcamiento de un ladrón, se disfrazan de bandidos, ingresan a su recámara y simulan asaltarlo. En el otro, se consigna la cómica participación de Guridi y Alcocer en una corrida de novillos, durante la cual, pretendiendo impresionar con su valentía a la cándida novia, ingresa al ruedo y termina por recibir un “hocicazo” del animal, de donde deriva una

⁵¹ José Miguel Guridi y Alcocer, *Apuntes de la vida de D. José Miguel Guridi y Alcocer. Formados por él mismo en fines de 1801 y principios del siguiente de 1802*, apéndice de Luis González Obregón. México, 1906.

⁵² Carballo, *Historia de las letras mexicanas del siglo XIX*, p. 88.

⁵³ Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, p. 28.

⁵⁴ Enrique Flores, “Presentación” a José Miguel Guridi y Alcocer, en *Apuntes / Discurso sobre los daños del juego*, pres. de Enrique Flores. México, SEP / INBA, 1984, p. 5.

⁵⁵ Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, p. 28. Carballo, *Historia de las letras mexicanas del siglo XIX*, p. 88.

sutil broma: “Llegó el toro —exclamaban—, lo olió y dijo: es estudiante, se la perdono”.⁵⁶

A su vez, “El mayor virrey de México” convoca una anécdota corta para demostrar la probidad, mesura, inteligencia, nobleza, laboriosidad y virtudes morales del “excelentísimo señor don Juan Vicente Güemes y Horcasitas, conde de Revillagigedo y varón tan grande como el Nuevo Mundo que le dio cuna”.⁵⁷ En ella, se alaba el talento del homenajeadado, quien, merced a sutiles argucias, recupera la valiosa pulsera de una viuda engañada por su compadre.

Tanto “Dos lances raros” como “El mayor virrey de México” se pliegan a la intencionalidad autobiográfica de los *Apuntes*, carecen de autonomía textual y dependen del sentido global de la obra mayor que las contiene, fuera de la cual serían poco entendibles, aunque graciosas o ejemplarizantes.

El largo viaje hacia la autonomía, independencia y definición genérica de las brevedades narrativas decimonónicas tendrá su puerto de partida en la fábula. Ésta, desde luego, tiene su propia historia en México, mas no es poco cuanto aporta al destino de aquéllas, sobre todo en cuanto al pulimento de la conciencia narrativa y al manejo más puntual del arte de narrar por parte de los primeros creadores del siglo XIX en este campo literario. En ese sentido, se trae a escena “[Para que en la corte]”, “una fabulita” versificada,⁵⁸ sin título, de José Antonio Reyes (¿?), publicada, en el *Diario de México*, el 17 de octubre de 1805. El narrador, intradieгético, recuerda, irónico y burlón, cómo sus padres, en su afán por hacerlo brillar en la corte, lo convierten, con ayuda de un sacristán afecto al arte de la sastrería, en un ridículo arlequín, “ludibrio / Del vul-

⁵⁶ Guridi y Alcocer, *Apuntes / Discurso sobre los daños del juego*, p. 34.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 56-59.

⁵⁸ José Antonio Reyes, “[Para que en la corte]”, en *Diario de México*, t. I, núm. 17. México, 17 de octubre de 1805, p. 6. Firma J.A.R., iniciales que corresponden a José Antonio Reyes, quien también firmaba sus colaboraciones en el *Diario de México* con el anagrama José Otero Seniany y el semianagrama Seniany. Juana Manrique de Lara y Guadalupe Monroy Baigen, *Seudónimos, anagramas e iniciales de escritores mexicanos antiguos y modernos*. México, 1954, pp. 31 y 101. María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias. Usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México, UNAM, 2000, pp. 413, 592 y 695-696. La “fabulita” está antecedida por la siguiente nota: “Señor Editor, remito a usted esa fabulita. Si pareciere digna del público, no negaré que causará complacencia a mi amor propio ver de molde las producciones de J. A. R.” Reyes, “[Para que en la corte]”, en *Diario de México*, t. I, núm. 17, p. 6.

go locuaz”.⁵⁹ El fondo didáctico, como será usual en la fábula mexicana, es ejemplificar cómo los padres, por su simplicidad y rusticidad, pueden llevar a los hijos al indeseado ámbito del escarnio.

A “[Para que en la corte]”, seguirá la “Fábula de los asnos y el caballo”, de Mariano Barazábal (Taxco, Guerrero, 1772-Ciudad de México, ¿?),⁶⁰ publicada también en el Diario de México, el 20 de octubre de 1805.⁶¹ Es una crítica a algunos miembros de la Arcadia

⁵⁹ *Loc. cit.*

⁶⁰ En algunos trabajos se indica como fecha de muerte de Mariano Barazábal el año 1807. Mireya Camurati, *La fábula en Hispanoamérica*. México, UNAM, 1978, p. 111. Dicho aserto es totalmente falso pues hacia 1812 aún se publicaban sus fábulas en *El Diario de México*. Argumentar ediciones póstumas sería posible si no existiese en el *Águila Mexicana* (t. II, núm. 137. México, 29 de agosto de 1823, pp. 505-506) un aviso de suscripción a favor de una coleccioncilla de Mariano Barazábal: “Entre los ingenios que medio despertaron al ruido del primer papel periódico que conocimos en esta capital el año de 805, que fue el *Diario de México* (debido al patriotismo acendrado del sabio y benemérito Sr. Ministro d. Jacobo de Villaurrutia), vive todavía un sujeto harto conocido que probó sus fuerzas en varios de los ramos de que la poesía consta y se dedicó con más aplicación al de fabulista. Así que hay esparcidas en los diarios de aquel tiempo muchas fábulas suyas, orales, literarias y políticas sobre diversos asuntos, cuyo número considerable se ha dedicado a aumentar con una tercera parte más de otras nuevas a fin de publicar la coleccioncilla”. Se agrega después: “Mas porque la delicadeza del autor se abochorna de que las personas que lo favorezcan con suscribirse a su obrilla no quedasen gustosos de ella después de gastado el dinero, quiere dar muestra con 6 fábulas, las 3 de las antiguas (de que acaso ya el público no se acuerda, en lo general hablando) y 3 de las nuevas, que insertaremos por delante en los siguientes números a fin de que los aficionados vean la clase de la obra a que se suscriben, y comparen entre las antiguas y modernas, que así se designarán si el ingenio del autor ha desmerecido o caducado, para que no empleen fuera de gusto su dinero”. Ignoramos si la mencionada coleccioncilla se publicó finalmente y por qué no se indicó en el aviso el nombre del autor de ella —quizá el pudor de haberla remitido él mismo—, mas se puede confirmar la identidad de su autor cuando entre las tres fábulas antiguas que da a conocer en tanto muestra incluye “Los dos ratones” (Mariano Barazábal, “Los dos ratones”, en *Diario de México*. México, 6 de mayo de 1807). Véase la edición facsimilar de 1985 de la *Antología del Centenario. Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia*, introd. de José Luis Martínez, dir. y pres. de Justo Sierra, adver. de Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel, estudio prel. de Luis G. Urbina, t. II. México, SEP, 1985, pp. 721-722, ampliamente documentada como de su pertenencia. Por tanto, hacia 1823 aún estaba vivo y productivo. Agreguemos, además, que en 1822, con el pseudónimo Anfriso, bajo el cual publicaba Barazábal, se editó su homenaje poético al emperador Agustín de Iturbide, “en el día fausto de su coronación”. (Mariano Barazábal, *Ramilletito alegórico de flores poéticas que de su simple huertecillo ofrece a nuestro amado Emperador, en el día fausto de su coronación*, el rústico Anfriso. México, Imprenta Imperil del Señor Valdés, 1822.)

⁶¹ Mariano Barazábal, “Fábula de los asnos y el caballo”, en *Diario de México*, t. I, núm. 20. México, 20 de octubre de 1805, p. 77. Firma El Aplicado, seudónimo que corresponde a Mariano Barazábal. Véase Manrique de Lara y Monroy Baigen,

Mexicana —a la cual pertenecía, con el seudónimo Anfriso—, representados por los asnos, que, según la perspectiva de Barazábal, el “caballo ligero / noble, leal y generoso”,⁶² se vanaglorian en exceso de su obra, despreciando, al mismo tiempo, a quienes no practicaban el arte literario, aunque, a diferencia de aquéllos, “tengan algunas luces naturales y aplicación”.⁶³ La crítica, dura, tiene su base en el desdén de los asnos hacia el caballo, por llevar éste, como carga, “un par de cestos de pan”, mientras ellos llevan “libros”. La réplica del ofendido, plena de orgullo y soberbia, es certera: “por más libros que llevéis / ¿dejaréis de ser jumentos?”⁶⁴

En la fábula, José Antonio Reyes y Mariano Barazábal combinaban lo didáctico, lo crítico y lo costumbrista. Sus texturas contenían elementos narrativos, que, por su escaso desarrollo, no anclaron en los puertos del relato o del cuento. Pese a todo, la fábula alimentó la conciencia narrativa y la práctica del arte de narrar de algunos escritores contemporáneos —y en ese sentido, no es desdeñable su importancia—, aunque poco haya contribuido a la toma de conciencia sobre el problema genérico, es decir, Reyes y Barazábal se sabían practicantes de la fábula, mas no reflexionaron acerca de las posibilidades que lo narrativo les ofrecía.

Quien sí percibió los ilimitados horizontes de lo narrativo, si bien no le alcanzó para tener plena conciencia de las leyes genéricas, fue el anónimo autor de “El soñador”,⁶⁵ publicado el 20 de octubre de 1805, en el *Diario de México*. Es el primer relato decimonónico y, por tanto, el punto de arranque de las brevedades narrativas mexicanas de ese siglo. Y el hecho de ser el relato fundante lo paga con la diversidad de sus elementos compositivos:

Seudónimos, anagramas e iniciales de escritores mexicanos antiguos y modernos, pp. 13 y 66. Ruiz Castañeda y Márquez Acevedo, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias. Usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, pp. 65 y 94-95.

⁶² Barazábal, “Fábula de los asnos y el caballo”, en *Diario de México*, t. 1, núm. 20, p. 77.

⁶³ Véase la nota a pie de página. *Loc. cit.*

⁶⁴ *Loc. cit.*

⁶⁵ Anónimo, “El soñador”, en *Diario de México*, t. 1, núm. 20. México, 20 de octubre de 1805, p. 79. Firma s. c. “Sigue el soñador”, en *Diario de México*, t. 1, núm. 21. México, 21 de octubre de 1805, pp. 81-84. Firma s. c. Las iniciales s. c. fueron usadas, en el *Diario de México*, cuando menos por cuatro escritores. En ocasiones, por la firma final de un texto publicado en varias entregas se puede determinar la autoría de aquél; no es el caso de “El soñador” y “Sigue el soñador”, por lo que debe considerarse anónimo.

mezcla caracteres del texto epistolar, del onírico, del de viajes y del utópico, incorporando elementos técnico-científicos, como ya antes lo había hecho Manuel Antonio de Rivas, en *Syzigias y cuadraturas lunares*... En efecto, "El soñador" inicia como una carta dirigida al editor del *Diario de México*, para informarle a éste y a los lectores sobre dos sueños protagonizados por él. Antes de referir los pormenores, se anticipa una conclusión sobre las capacidades humanas, en la cual puede advertirse el combate entre la razón y la fantasía, que por esos años sostenían los defensores del pensamiento ilustrado y los de las ideas de la naciente burguesía mexicana, manteniendo el autor de la epístola una postura de respeto por ambas partes del conflicto, como lo prueba su valoración de la lógica singular y extravagante de los sueños: "¡lo que puede la fantasía exaltada y sin el freno de la razón que la contenga!"⁶⁶ Después se refiere el primer sueño, cuyo contenido es una prédica dirigida a "un concurso lucidísimo de arzobispos, obispos y otras muchas personas literatas e ilustradas",⁶⁷ cuyos detalles precisos no brinda el escribiente pues, ya despierto, los olvida. Sí recuerda, a cambio, su autocrítica y la crítica a los poetas de su tiempo: "Yo he compuesto, en sueños, diferentes sermones, discursos oratorios y rasgos poéticos, no habiéndome tocado, en suerte, ni una gota, no digo de la fuente Elicona, sino de los charcos cenagosos en que se revuelcan los poetastros arrastrados, careciendo de todos los dotes que requiere la oratoria".⁶⁸ Mas esto último, no le ayuda en la reconstrucción del "sermón infinitamente superior a lo que podría hacer bien despierto",⁶⁹ por el que había recibido "enhorabuena en la sacristía",⁷⁰ cayendo en un leve estado de frustración: "Y cuánto sentí no haberme levantado a escribirlo a medianoche".⁷¹ Pese a ello, la imagen general del sueño permanece en su memoria y lo lleva a interrogarse "sobre la fuerza de la fantasía",⁷² inquietud alimentada por un segundo sueño, éste sí fielmente impreso en su conciencia, por lo cual alcanza a escribirlo y mandarlo al editor del *Diario de México*, para su edición, cuyo fin central es

⁶⁶ Anónimo, "El soñador", en *Diario de México*, t. I, núm. 20, p. 79.

⁶⁷ *Loc. cit.*

⁶⁸ *Loc. cit.*

⁶⁹ *Loc. cit.*

⁷⁰ *Loc. cit.*

⁷¹ *Loc. cit.*

⁷² Anónimo, "Sigue el soñador", en *Diario de México*, t. I, núm. 21, p. 82.

lograr un deseo personal: “que algún buen filósofo me descifre este enigma o misterio”, es decir, “la fuerza de la fantasía”.

El segundo sueño, cuyas “singularidades y extravagancias”⁷³ no cuestiona el protagonista, pondrá en diálogo lo onírico con la narración de viajes y la utopía, más la presencia de elementos técnico-científicos, como los globos aerostáticos y los coches auto-propulsados por vapor, conquistas de finales del siglo XVIII. En dicho sueño, el protagonista embarca, sin saber cómo, en un globo aerostático —invento del siglo XVIII, primero por parte del sacerdote brasileño Bartolomeu de Gusmão y después por Joseph y Jacques Montgolfier, nativos de Francia—, tripulado por dos hombres, cuyo anhelo es conocer “la mejor ciudad del mundo”,⁷⁴ hecho con el cual ingresa a “El soñador” la utopía, una utopía maculada pues el tercer viajero advierte en ella “cosas buenas, medianas y malas”,⁷⁵ aunque decide dejar constancia sólo de “algunas de las segundas y de las primeras”.⁷⁶ Antes de arribar a “la mejor ciudad del mundo”,⁷⁷ el trío había recorrido varias “regiones aéreas, ya con frío, ya con calor, ya subiendo, ya bajando, ya comiendo y ya bebiendo, pero sin dormir”;⁷⁸ había cruzado, después de descender del globo, por “diferentes pueblos, grandes, pequeños y medianos, muy diversos en la forma de los edificios, muy varios en los trajes de sus habitantes”,⁷⁹ poniéndose en escena, así, la narración de viajeros. Éstos, ya en tierra, abordarán “un velocífero, que luego ocupamos y echó a andar con una celeridad increíble”,⁸⁰ un velocífero de “movimiento continuo” y “ruido sordo”,⁸¹ esto es, un vehículo de vapor. En él, continuarán el viaje hacia la tierra prometida, sin geografía y nombre precisos: era “una gran población, cuyo nombre parecía de la nomenclatura química y se me ha olvidado”.⁸² Encontrarán en este innominado lugar utópico un hermoso “paseo”, exornado con “árboles”, “pilastras

⁷³ Anónimo, “El soñador”, en *Diario de México*, t. I, núm. 20, p. 79.

⁷⁴ Anónimo, “Sigue el soñador”, en *Diario de México*, t. I, núm. 21, p. 82.

⁷⁵ *Loc. cit.*

⁷⁶ *Loc. cit.*

⁷⁷ *Loc. cit.*

⁷⁸ *Loc. cit.*

⁷⁹ *Loc. cit.*

⁸⁰ *Loc. cit.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 83.

⁸² *Ibid.*, p. 82.

y balaustres o verjas de madera”, “un poyo de mampostería”⁸³ y, en el centro, “una fuente grande, con algunos adornos y juego de aguas”,⁸⁴ vigilado por “Algunos soldados”, que “cuidaban del orden de los coches y de la tranquilidad”.⁸⁵ Están los visitantes frente a la utopía urbana, construida con respeto por el sistema ecológico y con un trazo urbano preciso, puestos a favor de la convivencia tranquila y halagüeña de los habitantes de “la mejor ciudad del mundo”. Una sola mácula advierten los viajeros: la fila de coches que, “en forma de rosario”⁸⁶ o “no interrumpido cordón”, “incomodaba o impedía a la gente de a pie el paso para el centro del paseo”.⁸⁷ No es una mancha inadvertida por los ciudadanos, quienes, por encima de cualquier crítica hacia las conquistas técnico-científicas, conteniendo en su seno el beneficio y el perjuicio natural y social, sólo esperan de éstas confort y progreso, si, y sólo si, las adecúan a las *necesidades individuales* y comunales. Así lo indica el proyecto de “mejorar aquel punto de reunión, de recreo y de descanso de los ciudadanos”,⁸⁸ recurriendo para ello al establecimiento de una etiqueta a observar y guardar en la vida pública y de unos reglamentos para el tránsito vehicular. Se favorecerá, aún más, la convivencia con el incremento de “flores y demás adornos propios de los jardines” y con la creación de nuevos espacios, especialmente “una magnífica glorietta”,⁸⁹ donde, en días festivos, se pondrá “una gran orquesta y se colocarán en la segunda división todas las músicas, que se tocarán alternativamente”.⁹⁰ El proyecto es obra de “la ilustre esposa del jefe”⁹¹ de gobierno, cuyas cualidades individuales y sociales se resaltan en “El soñador”, dando paso, así, a la preeminencia femenina, uno de los caracteres más socorridos del ya próximo romanticismo mexicano. En efecto, la dama, amén de su belleza, es “afable”, “muy jovial y tratable”, respetuosa “al decoro de su elevada situación”,⁹² esto es, encarna varias de las virtudes exigidas a la “buena

⁸³ *Loc. cit.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁵ *Loc. cit.*

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 82-83.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁸ *Loc. cit.*

⁸⁹ *Loc. cit.*

⁹⁰ *Loc. cit.*

⁹¹ *Loc. cit.*

⁹² *Loc. cit.*

mujer" decimonónica, aunando a ello su interés por alcanzar el beneficio social, como lo asienta su proyecto, cuyo objetivo central es hacer "que las demás se acerquen a su agradable trato en un punto tan propio para la sencilla sociabilidad".⁹³ Se concretaba, de este modo, lo utópico en "El soñador". Qué mejor utopía: una comunidad cooperativa, pacífica, feliz, al mando de un jefe de gobierno propositivo, inteligente, maduro, y de una gran señora, bella y virtuosa, inclinada hacia el beneficio de los demás. Y aún más: una comunidad y gobierno siempre atentos a perfeccionarse, respetando a la naturaleza y sirviéndose de los logros técnico-científicos. Nada le faltó al creador anónimo de "El soñador", un relato donde la utopía, además de incluir las necesarias fallas de todo sistema y su posible enmienda, no lleva a la crítica despiadada de las sociedades en las cuales habitan los viajeros, sino al reconocimiento de sus conquistas y deficiencias, más las posibles soluciones de éstas, apoyándose para esto último en los logros de la comunidad visitada, como bien lo asienta el soñador mismo respecto del modelo educativo aplicado en "la mejor ciudad del mundo", cuyas "reglas, métodos, planes, enseñanzas, actos públicos y grados" omite pues "coinciden mucho con nuestros establecimientos".⁹⁴ Nada le faltó, no sólo en cuanto a la concreción de su mundo utópico, sino en cuanto a la osadía técnica de "El soñador". En este aspecto, es notable el hibridismo discursivo, al recurrir a lo epistolar y a lo narrativo; el manejo de las cajas chinas, pues incluye la historia del soñador y sus pretensiones al editar la carta enviada al *Diario de México*, y dentro de ésta la del viaje hacia el lugar utópico, y dentro de ésta la del proyecto de reforma del paseo principal de la ciudad visitada; el recurso del doble narrador, al convocar uno para dar cuenta del segundo sueño y otro para el del proyecto de "la ilustre esposa del jefe" de gobierno; la actitud lúdica del redactor de la carta cuando corta el flujo de su narración con la promesa de continuarla "otro día" que ya no esté "cansado de escribir".⁹⁵ Nacían, pues, las brevedades narrativas decimonónicas mexicanas con un buen augurio. "El soñador", sin afincar en la excelencia, es un relato atrevido, lúdico, seminal, anticipatorio de las varias rutas que habrán de recorrer aquéllas durante el periodo de los orígenes, 1805-1837, y posteriormente.

⁹³ *Loc. cit.*

⁹⁴ *Loc. cit.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 84.

FRANCISCO TARIO: UNA NARRATIVA DE LA AJENIDAD

Fernando Martínez Ramírez*

RESUMEN

Los cuentos de Francisco Tario suelen calificarse como literatura fantástica. Si nos atenemos a la caracterización que del género hacen Roger Caillois y Tzvetan Todorov, veremos que, en general, la obra cuentística del autor de *Una violeta de más* no resulta fantástica y, si ampliamos la revisión a sus novelas, descubrimos una constante en su narrativa: el efecto de extrañamiento sobre la condición humana, la ajениdad que provocan en sus narradores las apariencias. Pasamos por las cosas sin notarlas. Lo importante termina siendo averiguar *otro punto de vista*, hablar de los deseos y decepciones del ser humano, pero desde la mirada de los objetos, desde la mirada del otro, cual etnógrafo al que le estalla el mundo y debiera comprenderlo, un mundo que ha sido suyo pero que de pronto le resulta extraño. Las cosas, los locos, los artistas, los fantasmas, la casa-personaje refugio del tiempo, todos son heterónimos de una misma necesidad: la de reconocer la vida, el lado profundo y olvidado de las cosas, pero también su carácter deceptivo. La maniobra fantástica y memorística es sólo una forma de delación existencialista, una escapatoria ontológica, una rebelión escéptica, la confesión de que escribir, al final, resulta una pasión inútil.

ABSTRACT

The stories of Francisco Tario tend to be classified as fantastic literature. If we consider the definition of this genre made by Roger Caillois and Tzvetan Todorov, we will see that in general, the stories of the author of *Una violeta de más* are not fantastic, and if we extend this analysis to his novels, we discover a constant in his narrative: the effect of estrangement on the human condition, the otherness provoked in his narrators by appearances. We go past things without noticing them. The important things in

* Profesor-investigador del Departamento de Humanidades, Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

life end up being discovering another point of view, talking about the desires and deceptions of human beings, but from the perspective of objects, from the other, as an ethnographer whose world has exploded and he needs to understand it, a world that has been his but which suddenly seems strange. Things, craziness, artists, ghosts, the house-character refuge of time, are all heteronyms of one same need: that to recognize life, the deep and forgotten side of things, but also its deceptive character. The fantastic maneuver and the use of memory are just an existential betrayal, an ontological escapade, a skeptic rebellion, the confession that writing, in the end, results in a useless passion.

PALABRAS CLAVE

Francisco Tario, lo fantástico, mirada etnográfica, escapatoria ontológica, pasión inútil.

KEY WORD

Fantastic genre, ethnographic view, ontological escape, useless passion.

Lo fantástico, según Roger Caillois, “manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”.¹ La coherencia universal se rompe. El prodigio constituye una agresión prohibida que amenaza la estabilidad del mundo. Las leyes inmutables, el determinismo del universo cotidiano se quiebran y a través de una fisura minúscula se abre paso el espanto. Un acontecimiento siniestro provoca la muerte, la desaparición o la condena del héroe.

Desde esta perspectiva, algunos cuentos de *Una violeta de más*, de Francisco Tario, pueden ser considerados fantásticos, pero sólo algunos, aquellos en los cuales el efecto no se desvanece por tentaciones metafóricas, moralizantes o fugitivas del autor. Pongamos por caso la historia de “El mico”, donde el narrador, desde el mundo de todos los días, admite con naturalidad las cosas más extraordinarias, participa de ellas. La transición entre un mundo

¹ Roger Caillois, “Del cuento de hadas a la ciencia-ficción. La imagen fantástica”, en *Imágenes, imágenes...* (*Sobre los poderes de la imaginación*), p. 10.

invasor y el nuestro —es decir, el real— no parece escandalosa, incluso resulta tersa. El narrador describe sucesos estrambóticos casi con familiaridad. De este modo busca normalizar lo inconcebible: que un pequeño renacuajo o anfibio —como él lo llama— salga por un grifo y vaya transformando poco a poco su condición acuosa hasta humanizarse. Dos mundos se superponen y se observan. El efecto fantástico no viene solo, sino acompañado de otro, digamos alegórico, que nos permite mirarnos desde el extrañamiento, hacer un poco de filosofía. ¿Qué expulsa el grifo, es decir, el cuento sobre el mico? Tal vez sea una forma de metaforizar el quehacer literario como un alumbramiento, un embarazo más o menos doloroso con un parto probablemente feliz, que corre el riesgo de alumbrar un engendro, una insignificancia. Tal vez sea una metáfora del aislamiento en que vivimos.

Según el mismo Caillois, lo fantástico se malogra cuando se acude a determinados subterfugios, como es la coartada de lo sobrenatural explicado, pues convierte todo en una broma. También decepciona reducirlo a un sueño, a una alucinación o a un delirio. La posición del narrador debe ser la ambigüedad. Lo fantástico puede perderse por exceso de prodigios o de parábolas.² En el caso de “El mico”, la cesura fantástica conserva su ambigüedad, aunque no sin dificultad: el efecto se corrompe porque apuesta por la parábola. Por momentos, parece una mera ocurrencia, un juego imaginativo donde el espanto no tiene cabida y el universo cotidiano acepta con espontaneidad la irrupción estrafalaria de seres grotescos.

En el caso de otro cuento, “Un huerto frente al mar”, en una botella ha llegado la carta de un padre ahogado. Este elemento irrumpe en el mundo cotidiano y se transforma en símbolo del naufragio que es la vida. La ambigüedad descansa en la construcción de una atmósfera marina deletérea. Sin embargo, la historia termina de manera inesperada, sin que el final haya sido suficientemente construido. El efecto fantástico parece lo de menos: el mundo otro no resulta amenazador, incluso es esperado. La historia, más que fantástica, es alegórica, una metáfora de las formas de existencia masculina y femenina: la mujer es ctónica, real, ignorante; el hombre es marítimo, viajero, irreal, soñador y poderoso. La existencia de ella es ilusoria, la de él es tránsfuga. Una pará-

² *Ibid.*, p. 21.

bola, por tanto, del sueño que significa existir para algo. La existencia como escape. Pero, ¿admite este tipo de lectura el género fantástico?

Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica*,³ caracteriza el género arguyendo que en un mundo familiar irrumpe algo difícil de explicar. O bien se trata de una quimera, producto de la imaginación, y el mundo sigue siendo el que es, o bien el hecho sucedió efectivamente y entonces la realidad que creíamos conocer obedece a leyes que desconocemos. Resulta fantástico porque no podemos decidir lo uno o lo otro, no hay respuesta, nos coloca en la incertidumbre. Lo fantástico es esta vacilación, la ambigüedad experimentada por el personaje, por el lector o por ambos. La posibilidad de explicar esta irrupción por leyes naturales o sobrenaturales y vacilar ente ambas constituye el efecto. El misterio, lo inexplicable, lo inadmisibles se introducen en la vida real. Si se acepta lo sobrenatural, estamos ante lo maravilloso; si se le explica, estamos ante lo extraño. En ambos casos se pone fin a lo fantástico. La incredulidad total o la fe absoluta nos ponen fuera del género. Su vida es la vacilación.⁴ El lector debe titubear. La ambigüedad debe subsistir hasta el final. La lectura, además, no debe ser ni poética ni alegórica, pues con la imagen y la metáfora sabemos que se está diciendo otra cosa, la cual pide una interpretación.

Hay una clase de literatura, argumenta Todorov, que es fundamentalmente representativa —en ella entra la ficción—, y otra que no tiene esta aptitud para evocar, como es el caso de la poesía. Las imágenes poéticas no tienen una misión descriptiva. Leer poéticamente constituye un obstáculo para lo fantástico, porque este tipo de lectura rechaza la representación y, por tanto, la ficcionalidad propia del género. Todorov también distingue entre un sentimiento alegórico y uno literal, o entre un sentido propio y otro figurado. En una alegoría existen dos sentidos para las palabras, donde uno lleva al otro. El sentido literal tiende a ser irrelevante. De este modo, la alegoría también mata lo fantástico, la representatividad. El último golpe mortal que puede recibir el género es cuando se busca ejemplificar una idea por medio del relato, idea expresada al principio como tesis o en algún momento como moraleja.

³ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 1987.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

Desde esta perspectiva, nuestra interpretación como alegoría del cuento “Un huerto frente al mar” lo destierra de lo fantástico. El género, en verdad, resulta evanescente, cualquier detalle puede quebrar su caracterización. “Podemos preguntarnos —escribe Todorov— hasta qué punto tiene validez una definición del género que permitiría que la obra «cambiase de género» ante la aparición de una simple frase como la siguiente: «En ese momento despertó y vio las paredes de su cuarto...»”⁵ Sin embargo, se debe tomar en cuenta la unidad de la obra, incluso su final. La ambigüedad debe subsistir una vez cerrado el libro.

De este modo, prácticamente todos los cuentos de *La noche*, también de Tario, son inclasificables como fantásticos, salvo “La noche de Margaret Rose” y “La noche de *La valse*”. Casi todos resultan metáforas, alegorías de la condición humana. Tenemos la impresión de que lo importante es averiguar *otro punto de vista* a partir del narrador. Hablar de los deseos y decepciones del ser humano, pero desde la “mirada” de los objetos, desde la mirada del otro, cual etnógrafo al que le estalla el mundo en su ajenidad y debiera comprenderlo, un mundo que ha sido suyo pero que de pronto le resulta extraño, inocente y necio. La apuesta por estos narradores *oteros* es también simbólica. El mundo se nos abre en sus significaciones dormidas, se anima y nos convierte en espectadores de la condición humana. Nuestros sentimientos ante el amor, la noche, la música, nos son entregados desde el extrañamiento, desde su novedad y presencia constante, para decirnos que ahí están, por más que insistamos en ignorarlos. Aunque a veces esos sentimientos los reconozcamos un tanto estereotipados, quizá porque así lo deliberó el autor para hacerlos más estafalarios. El punto de vista es sinécdoque donde las cosas se humanizan y hablan, pero toman distancia, se extrañan etnográficamente ante lo trivial de la existencia y, sobre todo, ante la muerte. La sinécdoque es también metonimia psicoanalítica: es preferible ubicar el inconsciente imprudente desde las cosas para hablar con mayor distancia sobre nosotros mismos. Así desfilan ante la mirada: sentimientos, deseos, personalidades, valores morales, estereotipos. Es también un truco o estrategia de verosimilitud cuya intención es ver sin prejuicios, con una mirada ajena, esa otra realidad que adviene gradualmente, más intensa, más hedonista o proclive a las

⁵ *Ibid.*, p. 37.

sensaciones delicadas, al reconocimiento de las pequeñas cosas, más independiente o más consciente de que vivir es necesariamente ser libre, percibir el susurro de las hojas, el olor de los frutos, todo aquello que hemos olvidado como seres humanos...

En el caso de *Una violeta de más*, varias de sus historias acuden a los subterfugios señalados: el del sueño, la demostración de una tesis o el efecto de moraleja. Por ejemplo, en "Como a finales de septiembre", un hombre sueña la relación platónica de su mujer con otro, pero este viaje onírico se ve interrumpido por el sonar de un despertador. En la historia "El balcón", en sendas mecedoras, una madre y su hijo observan la calle y el bosque al atardecer; el niño, con su enorme cabeza soñadora. La madre sabe que, debido a este prodigioso defecto, su hijo siempre estará a su lado y eso la hace feliz. Es el mundo de afuera y el de ellos, vistos ambos desde el balcón. Un día el niño huye a tocar campanas. Ella corre a buscarlo en el bosque y piensa mientras tanto que de la cabeza de su hijo salen mariposas. Al cabo, vuelve a su casa donde el hijo la espera. Toda ha sido un sueño... Este escape onírico se transforma en un recurso fácil que desencanta, que destroza el efecto. La historia había sido bien construida, con su atmósfera incluso maravillosa, y de pronto, los personajes no existen. Este punto de giro, este desenlace constituye una renuncia estética, un declinar narrativo, la derrota de la verosimilitud fantástica.

En otra historia, "Asesinato en do sostenido mayor", un banquero desaparece tras un espejo y su esposa lo deja ahí. No lo mata: lo suprime al deshacerse de los espejos. El efecto fantástico ha sido logrado, pero Tario no puede evitar la arenga filosófica, la tesis, y nos dice que la locura es una forma de ganarle la batalla a la mediocridad, y lo mediocre es este mundo. Para los que viven incrédulamente, sin notar lo extraordinario, lo portentoso sólo puede aceptarse como demencia. ¿Quién nota lo extraordinario? Sólo la casa y la esposa loca. Al oponer lo mediocre a lo portentoso, Tario no deja de avisarnos que se trata de una historia con la cual desea aleccionarnos en un concepto, hay un mensaje moral que no debemos pasar por alto. Una buena ficción ha sido echada a perder porque el escritor nos considera malos lectores, es decir, incapaces de advertir cómo ha sido instaurado el portento a través del espejo. Ha tenido que decirnos "miren", y con ello convirtió lo fantástico en un subterfugio. De hecho, la intención del narrador

se nota desde el principio, con su prédica acerca de lo normal y lo extraordinario.

Los cuentos de *Una violeta de más* no deben leerse, por tanto, obsesivamente, rastreando las características de un género. Hay que darles sus pausas y darnos una tregua, para que el efecto de fantasía —que no fantástico— no pierda su encanto. Muchas de las historias carecen de fuerza, corren el riesgo de perder pronto su poder de seducción, sobre todo cuando se adivina el efecto, una vez que desciframos el código o éste comienza a ser repetitivo: la sorpresa es menor, la sugestión se desmorona. La vacilación todoroviana sólo se sostiene, débilmente, en algunos relatos, sin embargo, el espanto preconizado por Caillois, nunca llega, lo cual no significa que no recibamos con indulgencia algunas lecciones.

Así sucede, por ejemplo, con “La vuelta a Francia”, donde un manicomio se transforma en metáfora del mundo, con sus mudanzas, sus clases sociales y sus simulaciones. Los doctores y enfermeros personifican a políticos: crean ilusiones periódicas con las que encausan la energía de los alienados, que creen vivir en un hotel de lujo y asumen con naturalidad su posición en el mundo. El lenguaje resulta epigono de estas formas de arrobamiento. El narrador y los personajes se expresan con formas típicas de enunciación mediante las cuales revelan su condición de hablantes específicos, formas discursivas que al colocarse en un contexto impropio producen el efecto vesánico que le permite al lector transformarse en observador, concurrente a una fiesta de locos que no saben que lo son, sorprendido ante la naturalidad con que el humano construye sus quimeras, los artificios que nos permiten vivir, las formas de enajenación que sancionan nuestra estancia en el mejor de los mundos posibles. Los niños son la culminación extática de esta mirada: observadores ingenuos, excluidos de un mundo necio y soporífero, con sus repeticiones y rituales, donde creemos que nuestros actos son realmente importantes, cuando en verdad resultan la expresión misma del ridículo. De pronto el universo nos estalla, se ha vuelto risible, hipnótico, descubre nuestra estulticia y cansancio, lo inútil que parece el esfuerzo por ser notado, por salir de la ignominia. Hemos abandonado la actitud condescendiente y miramos las cosas “tal y como son”, según palabras usadas por el propio narrador. “Este mundo fútil, sin la me-

nor trascendencia [...] esta abominable borrachera”⁶ que es la vida. He aquí la tesis y, al parecer, la enseñanza. Pero ya lo sabíamos, habría sido preferible que no nos aleccionaran con este subterfugio que, después de todo, ha resultado moralizante y ha desvanecido el efecto fantástico.

Si así son las cosas, preferimos la poética de *La noche*, más deliberada, presidida por la histeria, una de las caras que asume la angustia existencial. Sin arengas, apostando abiertamente, no por lo fantástico, sino por la metáfora. A través del punto de vista del otro-cosa se escenifican las costumbres de la gente extraña, como el poeta, y se indaga en el significado de la vida ante la muerte inminente, en medio de esa pasión inútil que significa ser escritor. “Cuán sensacional e insospechada es, a pesar de todo, la vida”, se lee en “La noche de Margaret Rose”.

Considero que Tario, en una suerte de optimismo no confeso o de esperanza negada, escribe sobre éste “a pesar de todo”, aunque lo hace sutilmente, con desconfianza por si no vale la pena. El amor, los días cálidos, la salud física, y lo que llega después: la inanición, las tinieblas, el temor al hastío. La vida es una terrible contradicción, con sus fastos y declinaciones inexorables. El punto de vista de los que cuentan es también un intento de acercarse a la vida y sus misterios, entre los cuales la noche-muerte es el más exasperante. Desde lo cotidiano, la narración va invirtiendo el estatuto de realidad, y el sueño, la noche, se vuelven paulatinamente más reales, tal vez para recordarnos que existimos sin darnos cuenta, que pasamos por las cosas sin notarlas. El narrador parte del mundo de los humanos, pero hablado por otros, nos ubica primero en el lugar común, que poco a poco se va perturbando, dislocando, y los que leemos descubrimos esa vitrina donde resultamos muñecos de trapo, presos de tantas formas pueriles de vivir sin que lo advirtamos... Coexistimos, solitarios, en la ignominia. La noche es incoherencia, genio raro.

La noche-sinécdoque es propicia para el existencialismo, y vuelve necesaria, hasta natural, la descripción literaria, el hilo narrativo, no un truco de artificio sino una sensación novedosa porque la narra “el otro”, “lo que no somos”, de este modo se despierta nuestro interés antropológico: queremos saber qué dicen de noso-

⁶ Francisco Tario, *Una violeta de más*, en Francisco Tario, *Cuentos completos*, t. II, p. 179.

tros y cómo, únicamente para descubrir que nos están espetando nuestros olvidos y rutinas, devolviéndole su novedad y engaño a lo cotidiano. La sinécdoque también es desdoblamiento, heteronimia, el otro que somos, un lado oscuro, nocturno y mortífero, nuestro lado en ruinas o hipócrita, esa presunta diferencia que tanto defendemos y que en el fondo constituye nuestra conformidad y nuestra derrota. Y al final la tristeza, la frustración, el nihilismo.

Salvo las cosas, los únicos que tienen voz son los locos, los artistas y los fantasmas, que deben ser considerados heterónimos, es decir, representaciones de una condición a veces delicada, otras absurda. La vida del artista-amante es un sueño que termina en el suicidio o en la necesidad de la muerte. Los fantasmas son más reales porque aman y reconocen su lascivia y lubricidad. Los locos enmudecen en sus incoherencias. Todos heterónimos de una misma necesidad: la de reconocer la vida, el lado profundo y olvidado de las cosas, pero también su carácter deceptivo. Son cuentos donde la ilusión está contenida, oculta tras un escepticismo inquebrantable, necesario para la escritura.

Al final, parece que se busca la redención a esta existencia tonta, y por eso habla el indio, y luego el Hombre, con mayúscula, que se pasa la vida en afanes infructuosas y olvida la alegría. La muerte llega, o mejor, se encuentra. Y ahora sí, habla el escritor, trasunto de todas las historias, habla en primera persona, y le habla a la muerte, sin artilugios, porque ha sido encontrada al fin, y es lo único auténticamente deseable, por desconocido... Nos queda un sentimiento ambiguo donde no triunfa ni la frustración ni la esperanza. La maniobra fantástica ha resultado una forma de delación existencialista y una escapatoria ontológica. Por lo menos nuestro autor, en este primer libro, supo cómo perpetrar sus huidas...

En cambio en *Una violeta de más*, aunque persiste esta preocupación filosófica presente en *La noche*, Tario disipa el efecto alegórico —y por tanto la lectura poética— porque moraliza o explica sus historias, y renuncia así al efecto fantástico, que debió lograrse con la representación, es decir, desde la ficcionalidad, desde la construcción narrativa.

La literatura fantástica es un “espanto voluptuoso”, dice Caillois,⁷ es decir, lo fundamental en ella es el estremecimiento esté-

⁷ R. Caillois, *op. cit.*, p 19.

tico, porque el verdadero espanto —creemos— no puede ser voluptuoso. El terror de los mundos pascaliano, el miedo a la muerte, la náusea existencial, provocan un vacío moral, un desamparo religioso, una indigencia de angustia, pero nunca placer, al menos no desde el punto de vista antropológico o psicológico. Si se trata de voluptuosidad quiere decir que en el fondo no estamos en peligro. Vivimos, sí, en un mundo sin milagro, excesivamente racional, en el que el arte procura cierta compensación, una escapatoria, pero lo fantástico sigue siendo sólo un artilugio. Nuestras certezas vacilan, buscamos el espanto voluptuoso, y la instancia decisiva para lograrlo es la invasión estrambótica de una aparición que altera la mecánica de lo real.

Aceptemos, pues, que lo fantástico es la irrupción de lo sobrenatural en lo banal, no obstante su criterio más sensible no puede ser el espanto, como lo preconiza Caillois. Se trata más bien de una rebelión escéptica contra el racionalismo rampante o una escapatoria hedonista. Araña nuestras certezas y nos proporciona un disfrute, sin embargo, nos permite continuar con nuestras seguridades físicas, en el confort voluptuoso de un espanto deliberado. Nos permitimos negar el espacio y el tiempo homogéneos mientras tal escepticismo sólo resulte una forma de placer.

Esto nos sucede precisamente con otro libro de Francisco Tario, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*,⁸ publicado entre *La noche* y *Una violeta de más*. Comienza con el cuento “La polca de los curitas” donde todo un pueblo sufre “síndrome de esquizofrenia activa”, que consiste en escuchar obsesivamente una polka. La gente que lo padece desaparece al cabo de diez días de enfermedad. Los desaparecidos comienzan a mandar cartas desde el Tibet. El director de la banda del pueblo quiere enfermarse y no puede, por lo que emprende su propio viaje al Tibet... La historia, como la novela *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, lleva hasta sus últimas consecuencias la idea de una epidemia extraña y súbita. Se trata de un viaje donde la fantasía no tiene ataduras, simplemente se plantea la hipótesis de “cómo sería el mundo si” y la lleva hasta sus últimas consecuencias. Una imagen apremiante desarrolla sus potencialidades implícitas.⁹ “Cuando un hombre

⁸ F. Tario, *Cuentos completos*, t. I y II, 2008 y 2012.

⁹ Según la poética narrativa de Ítalo Calvino (*Seis propuestas para el próximo milenio*), toda imagen apremiante tiene una historia implícita que sólo hay que de-

rutinario y goloso repara un buen día en que la fantasía y algo más existen, se revela de improviso como un envidiable orate o un poeta de lo más elevado".¹⁰ No se sabe si lo narrado es real o tan sólo un viaje memorístico, que consistiría en el deseo del director de recuperar el gesto que una muchacha hiciera al pasar frente al kiosco del pueblo. La ambigüedad, la incapacidad de decidir entre el viaje real y la memoria resulta atractiva: dispara la imaginación y sugiere diversas interpretaciones, sin arengas ni advertencias sobre la mejor lectura posible.

En "Usted tiene la palabra" un ministro muere estúpidamente al tropezarse en su bañera. Era un hombre honesto y muy querido que dejaba una viuda y tres hijos: dos mujeres y un hombre. De pronto, durante su funeral, se levanta de su féretro, aunque ya no es el mismo, tiene otro carácter. El resucitado ahora es terco, insoportable. El funeral se convierte en una fiesta de rumores, lleno de siluetas negras. Se advierte una atmósfera sacrílega. Todos beben en medio de un escándalo tremendista. Entonces, le exigen al ministro que renuncie a su ministerio y la esposa le pide el divorcio. Ahora lo llaman Lázaro. El lector debe decidir si el ministro está muerto o no. Como no es decidible sólo nos queda filosofar sobre las fronteras inefables entre la vida y la muerte. Hay un narrador, a pesar de lo cual el relato se construye polifónicamente: mediante rumores nos acercamos a la comprensión de la muerte, a lo risible de nuestra condición, a la vanidad humana, enigmática, impalpable. Se trata de un cuento de terror que se acerca a lo fantástico o de un cuento fantástico que se acerca al espanto, y lograría cualquiera de las dos cosas si no fuera por esa inflexión irónica con que se narra. Al final no sabemos qué es más real, si los vivos o los muertos.

Las historias avanzan sin prédicas, nos invitan a descubrir fantasmas sin que desde la voz narrativa, o mediante una explicación no pedida, nos sugieran alguna interpretación. La ambigüedad se construye y se refuerza no sólo a través de la anécdota, también por medio de la forma, con estructuras circulares que no nos permiten salir de ellas con una sola interpretación. Sin embargo, "Música de cabaret" es un conjunto de micro-historias que no tie-

sarrollar imaginativamente. Véanse, por ejemplo, *El barón rampante* y *El vizconde demediado*.

¹⁰ F. Tario, *op. cit.*, t. I, p. 247.

nen relación con el título del libro, salvo la aparición incidental de la palabra “Tapioca” y una mención autorreferencial del propio Tario. Por estos microrrelatos la unidad del libro se ve amenazada pues su extensión no es proporcional al resto de los cuentos. Se pierde el aliento narrativo y el tono fantástico alcanzando, aunque se recuperan rápidamente con las siguientes historias, “El terrón de azúcar”, “T.S.H.”, “El mar, la luna, los banqueros”. En esta última un barco se va convirtiendo ante nuestra mirada en la nave de los locos, en un barco-manicomio que semeja una Babel donde todos hablan pero nadie se entiende. Al final parece que es un loco el que observa desde su ataúd o desde su camisa de fuerza el mundo de los vivos y estamos efectivamente en un manicomio o en un cementerio.

Tapioca Inn resulta un libro consistente, unitario, donde se logra la ambigüedad preconizada para el género. Por momentos Francisco Tario renuncia a la imaginación fantástica en favor de la verosimilitud, pero eso le confiere solidez literaria, a diferencia de *La noche*, donde predomina la fantasía y por momentos se nos cae la lógica, y a diferencia de *Una violeta de más*, donde el autor busca conjugar ambas virtudes —fantasía y verosimilitud— pero permite que se cuele cierta moralización o deja que el narrador interfiera en nuestra lectura al ofrecernos una explicación no solicitada. En todos estos libros advertimos una poética de la imaginación, de lo fantástico, una renuncia a lo real para ver lo real desde otra dimensión, con otra mirada.

La veta etnográfica y existencial —no realista—,¹¹ la más atractiva de Tario, también se nos perfila en la novela *Jardín secreto*¹². Si en los cuentos de *La noche* eran los objetos los que nos

¹¹ No incluyo en este ensayo ninguna reflexión acerca de la novela *Aquí abajo* (México, Conaculta, 2011. Colección Singulares. Primera edición: 1943), a la que se ha asociado de manera insistente a la filosofía existencial, muy de moda en esos tiempos, y donde, en efecto, se percibe cierto fatalismo de la voluntad y descubrimos tópicos como el absurdo, la soledad, la esquizofrenia, la muerte. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, esta obra no se logra literariamente debido a la intención realista, donde vemos a un Tario fuera de su elemento fantástico o de extrañamiento antropológico. Nos dice cómo juzgar la vida: que no sirve para nada. En cambio, en sus cuentos fantásticos o *de ajenamiento* al menos podemos elegir una interpretación. No es lo mismo sólo mostrar, sin arengas filosóficas, como lo hace Albert Camus en *El extranjero*, que encaminar el juicio moral. Es, por tanto, una novela autoritaria, pues impone desde el narrador una manera de juzgar, que después de todo resulta estereotipada y con atisbos melodramáticos.

¹² F. Tario, *Jardín secreto*, 1993.

ayudaban a mirar desde la ajenidad que ocasionalmente nos causa la vida cotidiana, y la mirada radical era principalmente sobre la ciudad y sus farándulas, ahora es la memoria y sus prodigios la que proclama la necesidad de saberse vivo y existente. El escenario-personaje es la casa, morada del recuerdo, *axis mundi* donde se trazan muchas aventuras arquetípicas.

Pienso, con Gaston Bachelard, que el tiempo es una realidad afianzada en el instante y el instante es soledad desnuda en su valor metafísico.¹³ La duración, en cambio, es una ilusión que nace de convivir a diario con un cuerpo que no puede huir a ninguna parte, es un ente orgánico con el que transitamos por las cosas, casi siempre de manera inadvertida. El instante es una novedad hostil, desconocida, que nos arranca de la plácida continuidad ignorada en la que vivimos y nos marca con su dramatismo. Representa un momento fundacional en la conciencia de nosotros mismos, lo que perdura en la memoria —a veces sin saber por qué— en medio de todo lo vivido e ignorado.

¿Qué somos cuando somos tiempo? ¿Qué es la memoria? ¿Qué clase de obstinación o derrota es el recuerdo? Éstas parecen ser las búsquedas, las inquietudes metafísicas que rigen la novela *Jardín secreto*, publicada de manera póstuma y al parecer guardada durante años en un secreter o mueble antiguo, al que imagino lleno de rincones, como el que aflige al lobo estepario, Harry Heller, o como ese otro descubierto azarosamente por Victor Eremita —pseudónimo de Kierkegaard— y en el cual la fortuna lo llevara a descubrir, oculto en un cajón disimulado, los papeles de dos hombres radicalmente diferentes: un esteta, aficionado a los placeres sensibles, y un juez, representante de la vida ética. Bajo este misterio o mueca del tiempo sobrevivieron las memorias de Mario —metatesis de Tario—, personaje que ha decidido recuperar con prolijidad todos esos instantes fundacionales que han querido sobrevivir de su pasado en la finca La Encina y que narra desde un presente inasible, que sólo tiene importancia porque desde él configura un relato agónico y, conforme avanza, cada vez más teatralizado, sometido a las apostillas psicológicas del narrador en detrimento de la epicidad o fluir de la anécdota.

Porque en la primera parte la historia posee una epicidad simple, con cierto aire romántico, aunque su complejión psicológica y

¹³ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, 2000.

manejo de los espacios y del tiempo son más que eso. La epicidad se impone por su sencillez, por su monotonía dramática, por lo parecido que resulta a nuestras propias vidas anti heroicas. Sin embargo, en la segunda parte el *epos* característico se va diluyendo y da paso a la creación de atmósferas oníricas donde el narrador se regodea en su agonismo, al que solivianta, acaricia, busca a toda costa. Los acontecimientos pierden su asidero de realidad, como si el devenir debiera ser cancelado —como cancelada fue la infancia— y ahora se tratara de confesar una transformación interior, hurgando en las esquinas de una psique adulta atada a la nostalgia y a la culpa, y a la necesitada de perdón...

Se sabe que el tiempo cura mediante el olvido o la indulgencia, y somete mediante la culpa y el remordimiento. El narrador, en la primera parte de una novela dividida en dos, es un sujeto que no necesita nada de esto porque es nostálgico, y en la nostalgia no hay ni cura ni sometimiento, sólo recuperación del ser, constatación triste de lo definitivo del fluir del tiempo. Sin embargo, en la segunda parte, el relato transita de la nostalgia a una soledad narcisista, que rechaza a la mujer —madre, esposa, tía, casa— y al hijo.

El narrador en todo momento es dueño de una memoria prodigiosa, tan detallista que sólo puede ser ficcional, porque en la vida, más allá de los instantes fecundos que sobreviven en el recuerdo como revelaciones o peripecias, el devenir se extravía siempre en una imprecisa melancolía. Memoria creativa que desea recobrar un tiempo perdido y termina por inventarlo gracias al poder evocador de las palabras, a su capacidad de representación e intriga. Porque el memorialista sabe atraparnos gracias al poder peripatético de los secretos, insinuados aquí y allá para que, bajo la égida de la espera, continuemos interesados.

El tiempo novelado está presidido por los ritmos circadianos del día y la noche, de las estaciones, del fluir de las mareas o del sol, del respirar de los días, en una alternancia que significa prestar atención a las particularidades de la naturaleza y al modo como influyen sinestésicamente en el ánimo del narrador. La rítmica renovación y decrepitud del mundo encuentran sus emblemas principales en el jardín y el encino, cuyo esplendor y caída periódicas están en consonancia con el carácter agónico del personaje principal, siempre movido entre la alegría suprema y la decepción exis-

tencial. El tiempo es la nostalgia de aquello que no vuelve: la infancia.

En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard sostiene que nuestros recuerdos poseen una sustancia espacial, están *alojados*, el alma es una habitación, “al acordarnos de las «casas», de los «cuartos», aprendemos a «morar» en nosotros mismos”.¹⁴ El tiempo es espacio. ¿Cómo se incuban las emociones y los secretos al interior de una casa, sobre todo cuando está llena de lugares habitables y arcanos? En esta novela, la casa es un ser vivo que se acopla a las intemperancias y los ánimos de sus habitantes. Los personajes se asen a los objetos y a los lugares —el mar, las escolleras, el jardín, el parque, la cochera, el árbol, el piano, un cuadro—, porque fijan al espacio-tiempo y representan anclajes ontológicos. Así, tenemos la certeza de que nuestra intimidad, fraguada en la vida cotidiana, en la cercanía de las cosas, es recuperable y que la existencia posee, después de todo, cierta estabilidad. Tenemos conciencia de nuestro fluir y de nuestras transformaciones, porque ahí están los lugares con sus objetos para recordarnos que hemos sido. Algo de nosotros permanece gracias a estos habitáculos del ser. El viaje antropogónico mediante el cual vencemos los apremios que nos lanzan a la aventura cuenta con la certeza del regreso: siempre podremos convocar el pasado buscando los lugares donde una vez estuvimos y los objetos en los cuales hemos sobrevivido.

Los espacios configuran emociones y le dan profundidad a la psique. En ellos se gestan aventuras y nos transforman cuando los evocamos y cuando los olvidamos. Escribe Mario el memorialista, refiriéndose al desván: “aquel mundo insospechado, enteramente ignorado por mí, y que sin embargo, existía dentro de mi propia casa [...] aquel universo hostil, en el cual me sentí confuso y como en inminente riesgo”.¹⁵ El desván termina siendo para la historia el espacio más enigmático y revelador, el lugar donde se esconden los misterios de la casa y de la familia, el enigma de una culpa que tiene que ver con el incesto y con la locura, y del cual no es posible escaparse, salvo huyendo, renunciando a La Encina.

La casa es, pues, el centro, *axis mundi* con todo y árbol genésico, el lugar que abandonamos para emprender la aventura, y a fuerza de lejanías, nos interpela y obliga a regresar. La finca La

¹⁴ G. Bachelard, *Poética del espacio*, 1983, p. 29.

¹⁵ F. Tario, *Jardín secreto*, p. 48.

Encina es el espacio metafórico de una infancia que se aleja, de una vida que se escapa, de la desolación paulatina que nos alcanza con la vida adulta y obliga a huir, aunque estemos condenados a llevarnos con nosotros aquello que abandonamos...

Éste es el Tario que termina por fascinar, pues nos ayuda a mirarnos en nuestras obsesiones y debilidades, como sujetos que ocasionalmente se sienten extraños a sí mismos, y el autor de los cuentos de *La noche*, *Tapioca Inn*, *Una violeta de más* y de la novela *Jardín secreto*, los ha ayudado con una narrativa de la ajenidad, que después de todo es una forma de conciencia más lúcida o despierta, como la proclamada como *ensoñación poética* por Gaston Bachelard.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México, FCE, 2000.
_____. *Poética del espacio*. México, FCE, 1983.
- Caillois, Roger. "Del cuento de hadas a la ciencia-ficción. La imagen fantástica", en *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona, Edhasa, 1970.
- Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 2007.
- Tario, Francisco. *Aquí abajo*. México, Conaculta, 2011. (Col. Singulares)
- _____. *Cuentos completos*, t. I. México, Lectorum, 2012.
- _____. *Cuentos completos*, t. II. México, Lectorum, 2008.
- _____. *Jardín secreto*. México, Joaquín Mortiz, 1993.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premia Editora, 1987.

BRENDA BERENICE O EL DIARIO DE UNA LOCA, UNA NOVELA MARGINAL

Helder Ariel Díaz Cenicerós*

RESUMEN

Brenda Berenice o el diario de una loca (1985) es una novela marginal dentro de la marginalidad de la que ya forma parte la literatura de temática gay. En este artículo se hace un análisis de la novela del autor Luis Montaña (Cananea, Sonora, 1955- ciudad de México, 1985) desde una perspectiva sociológica y psicoanalítica. Los temas que se desarrollan son el papel del pueblo y la ciudad en la trama, un análisis de los sueños del personaje protagónico y las representaciones de ciertos aspectos de la cultura gay dentro de esta novela estructurada en forma de diario en el que su protagonista, un travesti sonoreño radicado en la ciudad de México, narra sus aventuras y desventuras del pasado y el presente.

ABSTRACT

Brenda Berenice o el diario de una loca (1985) is a marginal novel inside the marginality of which it already is part the gay thematic literature. In this article there is an analysis of the novel written by Luis Montaña (Cananea, Sonora, 1955 – Mexico City, 1985) from a sociological and psychoanalytic perspective. The topics developed are the role of the village and the city in the plot, an analysis of the dreams of the leading personage and the representations of certain aspects of gay culture inside this novel structured as a diary in which its protagonist, a sonoran drag that lives in Mexico City, narrates his adventures and misfortunes of the past and the present.

PALABRAS CLAVE

Literatura gay, diario, pueblo, ciudad, sueños, cultura gay.

* Especialista en Literatura Mexicana Contemporánea, UAM-Azcapotzalco

KEY WORDS

Gay literature, diary, village, city, dreams, gay culture.

A partir de 1978, cuando Luis Zapata (Chilpancingo, 1951) ganó el premio Grijalbo con su novela *El vampiro de la colonia Roma*, se dio un *boom* de literatura gay mexicana que se extendió a la década de los ochenta y la primera mitad de los noventa.¹ Sus principales autores fueron el propio Luis Zapata, con novelas como *Melodrama* (1983) y *En jirones* (1985); José Joaquín Blanco (ciudad de México, 1951), con *Las púberes canéforas* (1984) y *Mátame y verás* (1994); y Luis González de Alba (Charcas, San Luis Potosí), con *El vino de los bravos* (1981) y *Agapi mú* (1993). Sin embargo, hubo otros autores cuyas obras también podrían clasificarse dentro de esta categoría que con el paso de los años han ido quedando en el olvido y a los que es necesario rescatar, pues su literatura forma parte de lo que Carlos Monsiváis (ciudad de México, 1938 –ciudad de México, 2010) llama un “canon alternativo”,² el de las obras creadas desde la marginalidad.

Uno de esos autores marginales fue Luis Montaña (Cananea, Sonora, 1955 – ciudad de México, 1985), quien escribió una sola novela, *Brenda Berenice o el diario de una loca* (1985). Su nombre completo era Luis Enrique Rascón Montaña, nació en Cananea, Sonora y fue psicólogo de profesión. Su novela fue publicada por la editorial Domés en una presentación modesta de sólo mil ejemplares. Si a esto añadimos la muerte temprana de Montaña, el 19 de septiembre de 1985, no es de extrañar que la novela haya pasado desapercibida para gran parte del público lector y la crítica literaria.

¹ Según Antonio Marquet, las obras gays, tanto las literarias como las pertenecientes a otras corrientes artísticas, son “aquellas obras concebidas por homosexuales y que retratan o evocan la forma de vida gay. También deben considerarse dentro de la cultura gay aquellas producciones cuya temática no aborda directamente la vida homosexual, pero son obra de artistas gays. Asimismo debe incorporarse aquellas producciones de heterosexuales o bisexuales e incluso de homófobos, que se integran como referencias obligadas de la comunidad homosexual” (Antonio Marquet, *Que se quede el infinito sin estrellas*, p. 35).

² Carlos Monsiváis, *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*, p. 297.

Brenda Berenice o el diario de una loca es una novela estructurada en forma de diario íntimo en el que su protagonista, un travesti que nació con el nombre de Gerardo Urbiñón Campos, en un pueblo del norte de Sonora, cuenta sus experiencias de vida de los últimos años (finales de los años setenta y principios de los ochenta). En el presente artículo analizo algunos de los aspectos más relevantes de la novela, en especial a su protagonista, un personaje marginal al igual que su autor.

EL PUEBLO Y LA MEGALÓPOLIS

Las acciones de la novela de Luis Montaña se realizan principalmente en dos espacios, el pueblo donde nació Brenda Berenice y la ciudad de México, a donde se va a vivir con Iván, su primer novio. Las acciones que se desarrollan en el pueblo se dan a conocer por medio de recuerdos con aires nostálgicos que Brenda Berenice escribe en su diario. Nunca dice el nombre del pueblo, se limita a narrar cómo era su vida en él y a describirlo:

Imagina un pueblo pequeño próximo a la frontera con Estados Unidos y con gente que sin darse cuenta, imita las costumbres de los gringos; casas con techos de cuatro aguas, calles empedradas, comercios con productos extranjeros, y televisión que sólo capta los canales de Arizona. Ahí nací, querido diario, un día de sol radiante y fiestas en los cielos. [...] Construido en lo más alto de una montaña, recogía los vientos como si fuera una canasta ¡imagínate, una canasta llena de vientos! Lo que más me gustaba de ese lugar, era que en invierno nevaba tanto que la nieve subía hasta medio metro.³

Por las características descritas, se intuye que se refiere a Cananea, pueblo natal de Luis Montaña, ubicado al noreste de Sonora, en la Sierra Madre Occidental.⁴ Si tomamos en cuenta que el autor

³ Luis Montaña, *Brenda Berenice o el diario de una loca*, p. 37.

⁴ Actualmente es considerada una ciudad (32 936 habitantes), cuya principal fuente de ingresos es la minería (posee la mina de cobre más grande de México y una de las mayores del mundo). Geográficamente se encuentra en una zona altamente montañosa y a sus alrededores pasan varios ríos y arroyos, como el Sonora, San Pedro y Bacanuchi. A diferencia del resto del estado de Sonora, donde el clima es cálido y el paisaje desértico, Cananea cuenta con un clima semicálido subhúmedo, con una temperatura media mensual de 23.5 °C, son comunes las nevadas y

nació en 1955, podemos determinar también que la época en que transcurren los recuerdos de la protagonista son principalmente los años sesenta del siglo xx, década en la que inició un cambio revolucionario en las mentalidades de gran parte de la población mundial, gracias a los movimientos feministas y de los derechos civiles. Sin embargo, en la provincia mexicana el conservadurismo era —y aún es— imperante y esos cambios libertarios no tuvieron eco en estas regiones.

En su ensayo “Los gays en México: la fundación, la ampliación, la consolidación del gueto”, Carlos Monsiváis apunta que :

[...] fuera de la ciudad de México, de su medio intelectual y artístico y de su vida nocturna, impera el espíritu provinciano, mezcla de fundamentalismo católico y analfabetismo científico. En las regiones, se prodigan las golpizas, los encarcelamientos, las expulsiones de las familias, los despidos, las humillaciones constantes [a los homosexuales].⁵

Este espíritu provinciano se encuentra en varios de los recuerdos de Brenda Berenice que hacen alusión a las agresiones verbales y actitudes hostiles que recibía de parte de los pobladores por su comportamiento considerado anormal: “los niños me gritaban ¡Puto! Cuando iba por las calles, ¡ay, qué feo sentía! Me daban ganas de llorar”, o cuando recuerda la violencia paterna: “Imagina esto: los niños jugando béisbol en la calle... mi padre en casa urgiéndome a que saliera... y yo... nonononono. Entonces él me decía cosas horribles: faldilludo, mariquita, mujercito”.⁶

Esta realidad adversa provoca en los individuos lo que el investigador social Guillermo Núñez Noriega llama en su libro *Sexo entre varones*, un efecto de panóptico,⁷ el cual se distingue en la

heladas durante el invierno y parte de la primavera, y durante el verano se registran constantes lluvias.[Fuente: <<http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM-26sonora/municipios/26019a.html>>].

⁵ Monsiváis, *op. cit.*, p. 117.

⁶ L. Montaña, *op. cit.*, pp. 88-89.

⁷ Se refiere a la figura arquitectónica diseñada en el siglo XIX por Jeremy Bentham y retomada por Michel Foucault en su libro *Vigilar y castigar*, diseño cuya principal característica es que brinda “la posibilidad de vigilar en diferentes direcciones, cuidando así la conducta de diferentes individuos (originalmente prisioneros) sin que éstos pudieran distinguir a quienes los celaban” (Guillermo Núñez, *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*, p. 106). Para Foucault, el efecto mayor del Panóptico era “inducir en el detenido un estado consciente y

novela cuando Brenda Berenice relata el día que huyó de su pueblo al lado de su novio Iván:

Decidimos trasladarnos a la Ciudad de México porque aquella vida en el pueblo, no era vida. Todo mundo murmuraba de nosotros y nos miraba muy raro. Te juro que cuando estábamos en la estación de autobuses vestidas con propiedad para un largo viaje, tenía miedo a que llegara la chusma y nos corriera a pedradas como si fuéramos Marías Candelarias. Por fortuna no pasó el bochornoso incidente y muy tranquilitos nos marchamos.⁸

En su libro *Reflexiones sobre la cuestión gay*, el filósofo francés Didier Eribon destaca, como una de las características principales de la formación de la identidad gay, el hecho de que una gran mayoría de homosexuales se ven obligados a exiliarse en las grandes ciudades. Éstas se convierten en un refugio al que huyen de sus lugares de origen.

La gran ciudad es la que ha dado a los estilos de vida gay la posibilidad de desarrollarse plenamente. La ciudad es un universo de extranjeros, lo cual permite preservar el anonimato y por tanto la libertad, contrariamente a las trabas sofocantes de las redes de interconocimiento que caracterizan la vida en las pequeñas ciudades y en los pueblos, donde todo el mundo se conoce y reconoce, y debe ocultar lo que es cuando se aparta de la norma.⁹

En el caso de Brenda Berenice, su llegada a la ciudad de México, a la cual llama “megalópolis” impresionada por la gran cantidad de gente que la habita, representa un gran acontecimiento en su vida. Se trata de una ciudad en la que la juventud vive un ambiente de mayor libertad, consecuencia directa de las luchas estudiantiles de 1968. El personaje de Montaña llega a una ciudad en la que comienzan a consolidarse movimientos sociales reivindicativos, como el de los homosexuales, quienes por primera vez salieron a la calles como grupo organizado en la marcha conmemorativa del décimo aniversario de la matanza de Tlatelolco y un año des-

permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 233).

⁸ L. Montaña, *op. cit.*, p. 143.

⁹ Didier Eribon, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, pp. 36-37.

pués, en 1979, realizaron la Primera Marcha del Orgullo Homosexual.

Sin embargo, es también una ciudad llena de hostilidad, donde el discurso hegemónico aún es conservador, especialmente entre la clase gobernante y en los medios de comunicación masiva. La ciudad de México que habita Brenda Berenice es la de los años en que Arturo Durazo Moreno, símbolo de la corrupción priista del sexenio del presidente José López Portillo, fungía como Director de Policía y Tránsito del Distrito Federal (1976-1982). Durante su administración se llevó a cabo una política de hostigamiento a las minorías sexuales que tenía como principal forma de acción las llamadas *razzias* o redadas.¹⁰ Este tipo de actos de abuso de poder no se producían de forma aislada, al contrario, fueron frecuentes durante la mayor parte del siglo xx y se convirtieron en uno de los principales temores de los homosexuales y transexuales de las ciudades.

Este miedo y desconfianza en la autoridad, así como la violencia y el abuso de poder de la misma, tienen un lugar protagónico en *Brenda Berenice o el diario de una loca*, donde la jornada más larga que escribe la protagonista es el relato de una *razzia* que sufrió junto a sus amigas travestis. Brenda Berenice va narrando en un total de doce páginas las humillaciones que sufrieron en la procuraduría esa madrugada que las levantaron, “nos ordenaron como si fuéramos cosas y una tras otras pasamos a identificarnos a la oficina del comandante”;¹¹ comparando la amarga experiencia con la historia *El Apanado*, de José Revueltas: “Nos alinearon de nuevo; pero ahora agarraditos unos a la cintura de los otros, igualito a los elefantes en el circo cuando se prenden de la cola. Nos llevaron al edificio que está en frente de la procu donde hay celdas y rejas y ¡ay qué horror!, ya me veía repitiendo la historia del apanado en una segunda versión”.¹²

¹⁰ Estas acciones no eran nada nuevo en México, hay que recordar que el hecho histórico que puso en el mapa de la cultura nacional a los homosexuales fue la redada del “Baile de los 41 maricones”, que se llevó a cabo en 1901 y causó gran revuelo en la prensa nacional.

¹¹ L. Montaña, *op. cit.*, p. 25.

¹² *Ibid.*, p. 26.

LOS SUEÑOS DE UNA LOCA

Para Sigmund Freud (República Checa, 1856-Reino Unido, 1939), el estudio e interpretación de los sueños es importante porque “el sueño como un todo es el sustituto desfigurado de algo diverso, de algo inconsciente, y la tarea de la interpretación del sueño consiste en hallar eso inconsciente”.¹³ Aunque Freud creó su metodología para interpretar los sueños de pacientes de psicoterapia, también es posible analizar los sueños que se encuentran en obras literarias, pues a través de la interpretación de las experiencias oníricas que los autores adjudican a sus personajes, se puede comprender mejor a los mismos, acercarnos a su inconsciente.¹⁴

En *Brenda Berenice o el diario de una loca* la protagonista relata tres sueños que nos pueden acercar a un conocimiento más profundo de la psicología del personaje. El primero se trata del recuerdo de un sueño infantil en el que están involucrados los niños de la escuela de Brenda Berenice: “[...] los soñaba avanzando hacia mí y mostrándome sus dientes rojos, sanguinolentos, mascando todavía los restos de otro niño que habían devorado”.¹⁵ El sueño está impregnado de una sensación de angustia, de miedo a ser agredido. Esto se debe a que desde pequeña, cuando Brenda Berenice aún era llamada Gerardo, como fue bautizada por sus padres, fue víctima de actos de violencia y de injuria, que el filósofo francés Didier Eribon define como:

[...] un acto de lenguaje —o una serie repetida de actos— por el cual se asigna a su destinatario un lugar determinado en el mundo. Esta asignación determina un punto de vista sobre el mundo, una percepción particular. La injuria produce efectos profundos en la conciencia de un individuo porque le dice: ‘Te asimilo a’, ‘Te reduzco a’. [...] su función es producir efectos y, en especial, instituir o per-

¹³ Sigmund Freud, *Obras completas, t. xv: Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte I y II) (1915-1916)*, p. 103.

¹⁴ Al respecto Freud menciona que cuando los escritores “hacen soñar a los personajes creados por su fantasía no sólo se conforman a la cotidiana experiencia de que el pensamiento y la sensibilidad de los hombres continúan vivos en el estado de reposo nocturno, sino que al presentarnos los sueños de sus personajes su intención es precisamente la de darnos a conocer por medio de ellos los estados de alma de los mismos” (en “El delirio y el sueño en la ‘Gradiva’, de W. Jensen”, en Sigmundo Freud, *Psicoanálisis del arte*, p. 132).

¹⁵ L. Montaña, *op. cit.*, p. 58.

petuar la separación entre los 'normales' y [...] los 'estigmatizados', e inculcar esta grieta en la cabeza de los individuos.¹⁶

Pero, ¿quién es el niño cuyos restos mascan todavía los compañeros de escuela de Gerardo-Brenda Berenice? Una primera interpretación es que se trata de ella misma, que a través de su sueño observa cómo los niños la devoran. Otra interpretación podría ser que el sueño refleja la manera en que Brenda Berenice se sentía en ese entorno hostil. Pero el niño devorado también podría tratarse de otra persona: Fernando, su mejor amigo de la infancia.

En la misma jornada del diario donde Brenda Berenice relata su sueño infantil, escribe un recuerdo traumático relacionado con el mismo:

[...] Después de haber caminado veinte minutos, llegamos a la barranca. [...] Desde el momento en que llegamos, Fernando se transformó y no volvió a hablarme, sólo dijo que me escondiera y observara. [...] Cuando estuvo totalmente desnudo se tiró boca abajo sobre la hierba y se quedó ahí, quietecito, respirando muy lento y sin hacer ningún ruido. Yo tenía miedo, querido diario, pues aquello me parecía muy extraño. [...] De pronto escuché un ruido; puse atención y descubrí que un muchacho se acercaba despacito, igual que una pantera cautelosa. Las manos me comenzaron a sudar de una manera feroz. El muchacho, que nunca pude saber quién era, escrutó con la mirada los alrededores. Movié la cabeza repetidas veces y se acercó a Fernando. [...] el garañón se bajó los pantalones con mucha prisa, y sin decir nada montó a Fernando. [...] No supe cuándo pasó ni cómo, pero el caso es que ya otros tres muchachos rodeaban a la pareja y los observaban en silencio, mientras se llevaban las manos a sus vergas excitadas. Obvio decirte cómo estaba yo. Querido diario, qué horrible sensación, qué insoportable desasosiego... miedo y ansia... deseo y temor. De pronto tuve unas incontrolables ganas de chillar. El garañón se levantó de súbito, y Fernando continuó ahí. Entonces, otro de los chicos, seguramente uno de aquellos que nos gritaban cosas e improperios, también montó a Fernando y éste siguió impávido, inmóvil, como si leyera la escritura de la hierba. No soporté el espectáculo y salí de mi refugio con mucho cuidado para no ser

¹⁶ D. Eribon, *op. cit.*, p. 31.

descubierto. Regresé a mi casa aprisa y sintiéndome más enredada que una bola de estambre.¹⁷

Al haber sido escritos por el personaje en la misma jornada, no es difícil encontrar una relación entre el relato de este recuerdo y el sueño infantil que menciona al principio. Lo que parecía ser un acto de voyerismo (de Brenda Berenice al esconderse para observar el acto sexual de Fernando) y exhibicionismo (de Fernando al incitar a Brenda Berenice a observarlo) se convirtió en una violación tumultuaria, en un acto de perversión sado-masoquista. Sádicico por parte de los “garañones” que se turnan para someter a Fernando; masoquista por parte de Fernando quien, según el relato de Brenda Berenice, se quedó inmóvil, esperando a que cada uno de sus violadores se le montara.¹⁸

El niño devorado por sus compañeros es la forma en que Brenda Berenice representa la violación de Fernando y el miedo atroz que sentía de ser la siguiente víctima de los verdugos de su amigo.

El segundo sueño que relata es uno que tuvo mientras vivía con su amiga Violeta y veía constantemente a su grupo de amigas, “Las batichicas”. Según la narración de esa jornada, tras la muerte de Bruno —el perrito faldero de Mónica, una de las batichicas— organizaron un funeral y sepelio en el que predominó un ambiente melodramático donde el perro fallecido recibió grandes atenciones y lágrimas. Finaliza la jornada de la siguiente manera:

¹⁷ L. Montaña, *op. cit.*, pp. 60-62.

¹⁸ Sobre el sadismo y el masoquismo, Freud menciona que “el concepto de sadismo comprende desde una posición activa y dominadora con respecto al objeto sexual hasta la exclusiva conexión de la satisfacción con el sometimiento y maltrato del mismo. En un sentido estricto, solamente el último extremo puede denominarse perversión. De un modo análogo, el concepto de masoquismo reúne todas las actitudes pasivas con respecto a la vida erótica y al objeto sexual, siendo la posición extrema la conexión de la satisfacción con el voluntario padecimiento del dolor físico o anímico producido por el objeto sexual. El masoquismo, como perversión, parece alejarse más del fin sexual normal que la perversión contraria; es difícil definir si aparece originalmente o si más bien se desarrolla siempre partiendo del sadismo y por una transformación de éste. Con frecuencia puede verse que el masoquismo no es otra cosa que una continuación del sadismo, pero en este caso dirigida contra el propio yo. (Sigmund Freud, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, trad. de Roberto Mares Ochoa, pp. 43-44.)

Esa noche, querido diario, no pude dormir. Apenas conciliaba el sueño, tenía pesadillas horribles: veía la mesa donde habían tendido a Bruno, pero era yo quien ocupaba su lugar: muerta, pálida, rodeada de flores. Alrededor de la mesa y cargando rosas en el hocico, Bruno daba vueltas. Luego se paraba en sus dos patas traseras y dejaba las flores sobre mi pecho.¹⁹

Tomando en cuenta que para Freud “el excitador del sueño es un deseo, y su cumplimiento es el contenido del sueño”,²⁰ podríamos decir que el deseo de Brenda Berenice es ocupar el lugar del perro: “muerta, pálida, rodeada de flores”. Pero no debemos interpretarlo como un deseo de estar muerta como Bruno, pues en los sueños la muerte suele ser simbolizada por una partida.²¹ Lo que Brenda Berenice quisiera es tener la misma atención y admiración que en las demás personas despierta la figura del perro. Es decir, lo que ella refleja en su sueño es un sentimiento de envidia y narcisismo que muy probablemente tiene su origen en su infancia llena de hostilidades.

Brenda Berenice relata un tercer sueño casi al final de su diario, poco después de haberse ido a vivir sola a un departamento:

Soñé que estaba en una habitación oscura de un edificio viejo. Yo agonizaba sobre la cama y me veía fea, vieja, pálida y muy sola. No quería morir. Llamaba a mis amigos pero nadie acudía. En la pared se encontraba una especie de altar saturado de retablos de santos y veladoras encendidas. Los ojos de los santos adquirían vida y sus caras cambiaban de expresión constantemente. Puse más atención y descubrí que la cara de uno de ellos, correspondía a la cara de mis amigas. Ahí estaban las once mil vírgenes adustas y arrepentidas. Desperté llorando con la angustia como gargantilla francesa; María de Las Angustias a las tres de la madrugada.²²

Este sueño está conectado con el anterior. En ambos Brenda Berenice se ve recostada, aunque un el primero esté muerta y en éste

¹⁹ L. Montaña, *op. cit.*, p. 83.

²⁰ S. Freud, *op. cit.*, p. 118.

²¹ En la décima de las *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, Freud proporciona una simbología para interpretar los sueños, entre ellas menciona que la muerte es simbolizada como un “viajero”, o con la partida de alguien.

²² L. Montaña, *op. cit.*, p. 138.

agonizante, buscando recibir la atención de los demás. En éste abundan los símbolos fálicos, pero el que más resalta es el edificio en el que se encuentra la habitación en la que está. Es importante recalcar que la habitación simboliza lo femenino, pero en este caso está a oscuras, es decir que se trata de una feminidad que no puede verse o mostrarse como quisiera.

Llama la atención que en este sueño Brenda Berenice pide ayuda y nadie le hace caso. Podría ser que se encuentra un recuerdo reprimido en el que el protagonista vuelve a ser su amigo de la infancia, Fernando, y que está íntimamente relacionado con la angustia del sueño infantil de Brenda Berenice, así como con el episodio traumático en el que Fernando fue violado.

Ella dice recordar que después de que el primer "garañón" se levantó y los demás comenzaron a montarse sobre Fernando, "éste siguió impávido, inmóvil". Pero, ¿qué tan real puede ser eso? ¿No es probable que, en realidad, Fernando pidiera ayuda desesperadamente al verse rodeado de tantos chicos dispuestos a ultrajarlo y que Gerardo-Brenda Berenice, presa del miedo y el pánico, prefiriera salir corriendo del lugar? ¿Brenda Berenice no estará reprimiendo lo que realmente sucedió, una verdad que carga como una culpa en su inconsciente y que se ve constantemente reflejada en sus continuos sueños de angustia? Quizá esa represión, que sería una operación fallida de olvido, pues como dice Freud, "el olvido es un medio para defenderse del displacer que provocaría un recuerdo",²³ es lo que a Brenda Berenice le hace relatar ese episodio sin mencionar el pedido de ayuda de Fernando, un auxilio que, sin embargo, está bien grabado en su inconsciente y que se reproduce en sus sueños.

REPRESENTACIONES DE JOTILANDIA

Para Antonio Marquet, el sujeto gay se ve obligado a vivir entre dos mundos con sistemas de valores que se contraponen. El primero, Heterolandia, es donde se descalifican y rechazan las identidades sexuales diferentes a la heterosexual; el segundo, la Nación *Queer*, es el que se ha construido transgrediendo las normas

²³ S. Freud, *op. cit.*, p. 68.

que el primero le ha intentado imponer. “El primero es jerárquico e irracional; el segundo es subjetivo y liberador”.²⁴

La Nación *Queer* se encuentra en zonas marginadas y vigiladas de Heterolandia, en bares y restaurantes, así como en las casas de quienes la integran: jotos, locas, maricas, musculocas, chacales, osos, leathers, lenchas, tortilleras, marimachos, dragas, travestis, transexuales, bisexuales, intersexuales, joterías, entre otros. La comunidad es tan diversa que en ella misma se forman otros submundos, uno de ellos está muy presente a lo largo de las páginas de *Brenda Berenice o el diario de una loca*: Jotilandia.

Este mundo lo integran los sujetos que se identifican o son señalados por la sociedad heterosexual, y por los mismos integrantes de la Nación *Queer*, como jotos, maricones, mujercitos, dragas, travesitis y locas.²⁵

Los habitantes de Jotilandia necesitan de la fantasía, es decir, de mecanismos de defensa, para sobrevivir a la hostilidad de Heterolandia, a donde tienen que acudir de manera constante, pues es imposible vivir completamente fuera de ella. Es gracias a esa fantasía como se ha podido construir su mundo, un lugar donde pueden vivir con mayor plenitud, sin seguir las normas heterosexuales que los agobian desde la infancia, donde pueden vivir sin miedo. Producto de esta fantasía son las prácticas sociales que caracterizan a los integrantes de este mundo subjetivo y liberador, como la jotería, el perreo, el travestismo o la utilización de la estética *kitsch*. Estas prácticas se encuentran representadas en el diario de Brenda Berenice, habitante ficcional de Jotilandia. Las abordaré a continuación.

²⁴ Antonio Marquet, *El coloquio de las perras*, p. 79.

²⁵ Es importante señalar que dentro de la Nación *Queer* existe también una fuerte discriminación hacia quienes integran Jotilandia. Un ejemplo de esto lo relata un informante del antropólogo sonoreño Guillermo Núñez Noriega en su libro *Sexo entre varones*: “el tercer grupo son ‘las mujercitas’, ‘las locas’, ‘las pintaditas’, los travestis, a las que les vale madre el mundo y son como quieren ser, ellos son siempre iguales, jotean en público, etcétera. Ellos son los marginados dentro de la misma homosexualidad porque no respetan ciertas normas. Nadie (homosexuales y bisexuales) quiere juntarse con ellos. A mí, por ejemplo, no me conviene que me vean con una pintada. Uno tiene un prestigio, una imagen que cuidar”.

La jotería

¿Qué entendemos por jotería? Una definición muy completa la da Antonio Marquet:

Es un movimiento espontáneo al mismo tiempo liberador y provocativo; descarado e íntimo, quebrado y empoderado. La jotería es una reacción compleja y poderosa que sale del alma misma de quien ejerce el dispositivo joteril. Se equivocan quienes la consideran como cosa sin valor: la jotería es liberadora, empoderadora, modeladora. La jotería no conoce medias tintas. Siempre es plena y robusta: es inconfundible. La jotería va desde una entonación, un inesperado movimiento de manos, de ojos o cadera, una manera de ponerse de pie, de mirar, reír. La jotería desquicia el orden gramatical, la concordancia, inventa palabras, muletillas... La jotería altera los sistemas de representación de género, el dispositivo de oposiciones binarias. La jotería es lúdica y espontánea. Al mismo tiempo es arma de guerra. No es inane ni queda sin consecuencia en el almidonado mundo de las apariencias, del decoro, del sottovoce. La jotería es la cosa más vista por tirtios y troyanos. La sociedad supremachista en la que vivimos, carece de una solución de negociación frente a ella: sólo tiene la censura, la reprobación, el aspaviento severo y la tentación de la represión violenta. La jotería está consagrada a los espacios públicos. Es la fantasía y la transgresión colocada en lo público de manera juguetona, creadora, humorística, franca y directa. Uno se puede preguntar si el golpe de pecho es sincero. De la jotería uno ni lo pregunta: ¡es sincerísima!²⁶

En *Brenda Berenice o el diario de una loca* la jotería de su protagonista se aprecia de manera constante con el uso de recursos de estilo como la metáfora, la analogía, la hipérbole y la ironía; así como el préstamo de palabras extranjeras (“savoir”, “fête”), el cambio de género de las palabras, es decir travestismo verbal (“relata” en lugar de relato o “muerta” en lugar de muerto) y la creación de nuevas palabras cambiándoles las terminaciones (“mujir”), cambiando letras (“trancuilidad”, “perjúmenes” “fregca”) o agregando una (“ilutsa”, “sutcias”, “gruingas”).

²⁶ Extracto de “Entrevista a Antonio Marquet” [en línea]. <<http://hysteria.mx/entrevista-a-antonio-marquet/>>.

El perreo

En *El coloquio de las perras*, quizá la única investigación sobre la práctica del perreo,²⁷ Antonio Marquet explica que éste es un acto performativo lleno de hostilidad, violencia e ingenio verbal que surgió como una respuesta de la comunidad gay, específicamente de Jotilandia, a la sociedad heteronormativa que violenta su integridad como persona violando sus derechos humanos a través de la discriminación (agresiones verbales, burlas, comentarios de doble sentido) y abusos de poder (como las razzias).

Para perrear son necesarias por lo menos dos personas que se confrontan en diálogos cuyo fin es la lapidación verbal.²⁸ Aunque en *Brenda Berenice o el diario de una loca* no existen este tipo de diálogos, en algunos momentos la actitud y lenguaje de la protagonista adquiere las características de una perra. Uno de esos momentos está relacionado con lo expuesto por Marquet, el perreo como un medio de defensa a las hostilidades de Heterolandia, como cuando narra su estancia en los separos del Ministerio Público después de haber sido víctima de una razzia, expresándose así de uno de los policías: “A las siete de la mañana, un gorila de esos que seguramente tienen el pitito subdesarrollado —causa de todos sus traumas— llegó a gritarnos para anunciar que iban a pasar lista”.²⁹

Sin embargo, el perreo se da con mayor frecuencia entre los mismos habitantes de Jotilandia, practicándose especialmente entre las amistades. Por eso en el diario de Brenda Berenice es muy común que el blanco de sus comentarios más perros son algunas de sus amigas locas, jotas y travestis. Como ejemplo, la siguiente frase: “mis amigas parecían urracas borrachas quitándose la pala-

²⁷ La investigación de Marquet se centra en el espectáculo *Joteando por un sueño*, de la compañía de drag queens Las Hermanas Vampiros, un show cuyo principal ingrediente es el humor ácido del perreo.

²⁸ Marquet define al perreo en siete aspectos que tienen que ver con ese intercambio lapidario que observó en el espectáculo de las Hermanas Vampiro: 1) Por la refundación mayestática del Yo. 2) Por una consecuente disminución del interlocutor. 3) Por la agresión puesta en circulación, basada en la clase, la raza y la explotación de la inequidad genérica que reina en la sociedad. 4) Por la tensión que semejante diálogo conlleva. 5) Por el ludismo que exige. 6) Por la puesta en escena que requiere el trono para una reina, es decir por el performance. 7) Por el posicionamiento de todo coloquio de perras en el terreno de lo imaginario.

²⁹ L. Montaña, *op. cit.*, p. 29.

bra una a la otra”,³⁰ o como cuando habla de su amiga Mónica: “Ocurre que ayer fue el cumpleaños de Mónica. Los años no pasan para ella... todos se le quedan encima, aunque la mujer jura que sólo son quince primaveras y que está llegando a la edad de la ilusión”,³¹ entre otros.

Travestismo

El travestismo es una característica fundamental de la protagonista de *Brenda Berenice o el diario de una loca*. Uno de los momentos más importantes de la novela es el relato de la primera vez que se vistió de mujer:

Todavía me emociona hasta las lágrimas la mañana de mi cumpleaños cuando Violeta entró a mi cuarto radiante de alegría, y con todo el equipo necesario para la transformación. Primero me dio un baño de tina con aceites y escencias. Procedió desde esa hora a peinar la peluca con chongo caído como lo había visto en una revista de moda francesa, y me aplicó sobre el rostro una mascarilla de zumo de naranja con avena. Esa noche, un poco antes de recibir a los invitados a mi fiesta, yo estaba radiante ¡era una verdadera mujer! [...]

Sentía como si en realidad por primera vez fuera yo, aunque estoy segurísima que no era sólo por el modelito y la apariencia regia de mujer. No. Era algo más profundo, era como si el universo al fin se hubiera puesto de acuerdo respecto a mi personita. Brenda Berenice nacía para inquietar al mundo con su belleza.³²

A pesar de la manera de expresarse que Brenda Berenice tiene al final de la cita, me parece que no se le puede identificar como un personaje transgénero porque, aunque se cambió el nombre de Gerardo a Brenda Berenice, en el futuro vuelve a adoptar la vestimenta y actitudes del género masculino, aunque sea de manera momentánea (algo que no hace una persona que se identifica como transgénero o transexual), como cuando se fue de viaje a Los Angeles y salió una noche a un antro: “Lucíamos como dio-

³⁰ *Ibid.*, p. 34.

³¹ L. Montaña, *op. cit.*, p. 22.

³² *Ibid.*, pp. 66-67.

sas... más bien como dioses, pues con lo versátil que es una, decidimos que esa noche nos íbamos in full machos".³³ A Brenda Berenice se le podría calificar como travesti gay que, al parecer, se encuentra en la etapa previa a la realización de la transición a mujer transgénero. Por travesti gay entiendo lo que el antropólogo César O. González Pérez define como "el individuo que ha cruzado dos fronteras culturales, la del género y la de la orientación sexual, rompiendo con el 'ideal' de hombre varonil heterosexual. Asimismo, no se sitúa en un solo espacio, sino que se muda conforme se vaya presentando la oportunidad; sus territorios son móviles y cambian constantemente con el tiempo".³⁴

En su libro clásico *La Casa de la Mema* la socióloga francesa Annick Prieur estudió a un grupo de travestis de ciudad Nezahualcōyotl con los que convivió a inicios de la década de los noventa. Aunque los travestis a los que Prieur entrevistó y Brenda Berenice pertenecen a clases sociales distintas, los testimonios de los primeros tienen gran parecido con el desenvolvimiento de Brenda Berenice, la creación de su feminidad, que está sujeta a la interpretación de lo que se entiende por feminidad en la cultura mexicana. Para ellas, y para Brenda Berenice, las características de ser femeninas son ser limpias, cariñosas, disfrutar las labores domésticas, ser sexualmente pasivas. Solo hay una característica de la que les cuesta trabajo hablar: la maternidad, un aspecto de ser mujer que jamás podrán realizar de manera biológica. Sin embargo, los sueños de maternidad y de formar una familia persisten, como cuando Brenda Berenice fantasea con que tiene una "familia formal con una hija", al escribir sobre la llegada de una gatita al departamento en el que vivía con Iván, su primer novio, o como ella le llama, "matrimonio".

Estética kitsch

Una característica de Jotilandia que se encuentra en el diario de Brenda Berenice, es la tendencia a las expresiones estéticas *kitsch*, entendiendo por *kitsch* lo que Norbert Elias llama "una expresión

³³ *Ibid.*, pp. 92-93.

³⁴ César O. González Pérez, *Travestidos al desnudo: homosexualidad, identidades y luchas territoriales en Colima*, p. 67.

de esa tensión entre el desarrollado gusto de los especialistas y el dudoso e inculto gusto de la sociedad de masas".³⁵ Esto se puede observar en las constantes referencias que Brenda Berenice hace de sus conocimientos de cultura popular y la llamada alta cultura. Puede hacer una cita de un poema de Sor Juana o Mario Benedetti, transcribir alguna canción de Juan Gabriel, otra del Alberto Cortez, hacer referencias a personajes de la cultura griega como las sílfides y las ninfas, hablar sobre *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata, mencionar a estrellas de cine como María Félix, James Dean o Marilyn Monroe y decir que se siente hegeliana o descartiana, todo en unos cuantos párrafos.

Sin embargo, donde la estética *kitsch* está más presente es en las descripciones llenas de esnobismo y frivolidad que Brenda Berenice hace de las reuniones y eventos que organiza con sus amigas, como el certamen de belleza en el que Brenda Berenice resultó ganadora:

Las invitaciones en papiro egipcio y con signos góticos, anunciaban el evento de la década. Desde que recibí el heraldo, ya no pude dormir y me dediqué a desentrañar los sueños de la Bella durmiente para que me iluminaran [...]

Buena, pues palacio se encontraba abarrotado de locas Como Tu comprenderás, todas ellas haciendo alarde de originalidad y extravagancia. El gran salón, iluminado en azul y rosa, le daba al ambiente un toque muy especial. El champagne, en copas de sueño, volaba de un lado a otro.³⁶

CONCLUSIÓN

Brenda Berenice o el diario de una loca es una novela estructurada en forma de diario por medio de la cual podemos aproximarnos a la realidad de muchos sujetos que en la vida real enfrentaron una vida parecida a la de su protagonista, la de la marginalidad de la condición homosexual, en específico la de los travestis.

Podemos observar, por ejemplo, la huida que hacen muchos de la provincia a la ciudad, dos lugares donde se enfrentan a dife-

³⁵ Norbert Elias, "El estilo *kitsch* y su época", en Tomas Kulka, *El Kitsch*, p. 41.

³⁶ L. Montaña, *op. cit.*, pp. 132-133.

rentes tipos de adversidades, como la injuria ejercida por familiares y vecinos o la persecución de la policía.

A través del análisis de los sueños de Brenda Berenice podemos adentrarnos a lo no escrito en sus relatos, sus recuerdos reprimidos que reflejan un pasado lleno de una violencia que continúa hasta su presente y que intenta sobrellevar usando la fantasía. Es decir, mecanismos de defensa como la jotería, el perreo y la estética *kitsch*, los cuales se encuentran ampliamente representados en la novela de Luis Montaña.

Concluyo la realización de este artículo esperando que sea una aportación a los estudios de las literaturas mexicanas escritas y publicadas desde la marginalidad, obras que fueron olvidadas por la academia, las editoriales y, por consiguiente, el público lector.

BIBLIOGRAFÍA

- Elias, Norbert. "El estilo *kitsch* y su época", en Tomas Kulka, *El Kitsch*. Barcelona, Casimiro, 2011.
- Eribon, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI, 2013.
- Freud, Sigmund. *Obras completas, t. xv: Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte I y II) (1915-1916)*. Buenos Aires, Amorrortu ediciones, 1997.
- _____. *Psicoanálisis del arte*. Madrid, Alianza, 2013.
- _____. *Tres ensayos sobre teoría sexual*, trad. de Roberto Mares Ochoa. México, Grupo Editorial Tomo, 2014. (Col. Diván.)
- González Pérez, César O. *Travestidos al desnudo: homosexualidad, identidades y luchas territoriales en Colima*. México, CIESAS / Miguel Ángel Porrúa.
- Marquet, Antonio. *El coloquio de las perras*. México, UAM-A, 2010.
- _____. *Que se quede el infinito sin estrellas*, México, UAM-A, 2001.
- Monsiváis, Carlos. *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México, Paidós Mexicana, 2010.
- Montaña, Luis. *Brenda Berenice o el diario de una loca*. México, Domés, 1985.
- Núñez Noriega, Guillermo, *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*. México, UNAM / PUEG / IIS / CIAD / El Colegio de Sonora, 2015.

Prieur, Annick. *La casa de la Mema*. México, UNAM / PUEG, 2014.

Fuente electrónica

"Entrevista a Antonio Marquet" [en línea]. <<http://hysteria.mx/entrevista-a-antonio-marquet/>>.

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA, Semestre I, 2015,
núm. 44, se terminó de imprimir durante el mes de
noviembre de 2015 en los talleres de Tinta Negra Editores,
2da. Calle de Modesto Lechuga 13, U. H. Vicente
Guerrero, D. F., Tels.: 5642-7864 y 6276-5469
tneditores@yahoo.com.mx

El tiraje consta de 500 ejemplares sobre papel Cultural de
75 gramos, y forros sobre cartulina Sulfatada de 12 pts.
Laminado en mate. Formación en Frutiger LT Std
8, 9 y 10 pts., y Empire BT Regular de 12, 18 y 21 pts.