

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

SEMESTRE 1, 2012 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

38

Galería de fantasmas

Universidad
Autónoma
Metropolitana



Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

CSH
División de Ciencias
Sociales y
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

38

Semestre I, 2012

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco



CS
H *División*
de Ciencias
Sociales y
Humanidades



Galería de fantasmas

Coordinadores editoriales

José Francisco Conde Ortega
y Vicente Francisco Torres

 *Humanidades*



Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General

Dr. Enrique Pablo Alfonso Fernández Fassnacht

Secretaria General

Mtra. Iris Edith Santacruz Fabila

Unidad Azcapotzalco

Rectora

Mtra. Paloma Ibáñez Villalobos

Secretario

Ing. Darío Eduardo Guaycochea Guglielmi

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Director

Dr. José Alfredo Sánchez Daza

Secretario Académico

Mtro. Lucino Gutiérrez Herrera

Jefa del Departamento de Humanidades

Dra. Margarita Alegría de la Colina

Coordinador de Difusión y Publicaciones

Lic. Santiago Ávila Sandoval

Consejo Editorial

José Francisco Conde Ortega

Vicente Francisco Torres

Revista *Temas y Variaciones de Literatura*, Número 38, I Semestre 2012, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la unidad Azcapotzalco, Departamento de Humanidades de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, México, D. F. y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, México, D. F. • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • Editor responsable: Mtro. Tomás Bernal Alanís. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-1999-102616323600-102 del 26 de octubre de 1999. ISSN 1405-9959. Certificado de licitud de título núm. 11311, Certificado de licitud de contenido No. 7914, ambos otorgados por la comisión calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Tinta Negra Editores, 2da. Cerrada de Altamirano 6, Col. Carlos Hank González, Delegación Iztapalapa México, D. F. C. P. 09200 tneditores@yahoo.com.mx • Tels.: 5642-7864 y 6276-5469. Este número se terminó de imprimir en diciembre de 2012, 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.

Coordinación editorial del número

José Francisco Conde Ortega y Vicente Francisco Torres

Distribución

María de Lourdes Delgado Reyes

Tel. 5318-9109

Diseño, producción editorial, impresión y acabado: Tinta Negra Editores.

Portada: Fragmento de la obra *Convex and concave* (1955) de M. C. Escher. Collage: Ernesto Iván Mendoza. Fotos: Daniel Sada, tomada de *Blog literario desde Paris*, de Eduardo García Aguilar; Emilio Carballido, tomada de *Artistas de Veracruz*; Severino Salazar, tomada del *Círculo de poesía*, en circulodepoesia.com; Margarita Villaseñor, tomada de *Posdata*, en posdataeditores.com; Francisco Cervantes, de Rogelio Cuéllar; Miguel Ángel Hernández Rubio, de Mariana Hernández León; y, Tomás Segovia, tomada de www.mimorelia.com. Las imágenes pueden estar sujetas a derechos de autor.

Corrección ortotipográfica: Evelín Ferrer.

Traducción y corrección de inglés: Thalía Lima Gamiochipi.

Impreso en México

Printed in Mexico

CONTENIDO

Prólogo José Francisco Conde Ortega	9
<i>Estuario y Llegar</i> de Tomás Segovia. Cómo convocar la luz y la transparencia Lilia Solórzano	13
<i>Tierra hermana</i> . (Una lectura medio siglo después) Rolando Álvarez	21
Alejandro Rossi en la cartografía de los escritores irreemplazables María Esther Castillo García	31
Daniel Sada. Domicilio conocido: tu paisaje interior Patricia García Núñez	45
La poesía de Renato Prada Oropeza Mario Calderón	61
Emilio Carballido se sentó en una banca cualquiera... Alejandro Ortiz Bullé Goyri	75
Homenaje a Margarita Villaseñor, maestra, poeta y dramaturga Alejandra Herrera	81
Ramón Rubín (1912-2000) Vicente Francisco Torres	87
<i>Casi el paraíso</i> , de Luis Spota, reflejo del discurso alemanista en la ciudad de México Jorge Gallo	105

El estilo variopinto de Daniel Sada Gloria Zaldívar Vallejo	123
El traductor, el poeta, el amigo Guillermo Fernández Arturo Trejo Villafuerte	135
Un maestro del desierto y del estilo Vicente Francisco Torres	141
La utopía en <i>¡Pájaro, vuelve a tu jaula!</i> de Severino Salazar Alejandra Herrera y Vida Valero	161
Severino Salazar: diversidad en sus voces y en sus visiones Ezequiel Maldonado y Concepción Álvarez Casas	175
Galerías más allá del otro océano José Francisco Conde Ortega	189
Severino Salazar, que con catedrales construía párrafos Alejandra Herrera	207
<i>Catálogo razonado</i> . El teatro de miradas de Juan García Ponce Eduardo Ari Guzmán Zárate	215
El inolvidable poeta y narrador Severino Salazar Dolores Castro	225
Tomás Segovia y el sentido de la vida Carlos Gómez Carro	231

VARIACIONES

Detective y enigmas en <i>Seis problemas para don Isidro Parodi</i> Sonja Stajnfeld	247
--	-----

José Francisco Conde Ortega

En una *Galería de fantasmas*, Enrique Fernández Ledesma cuenta cómo, un día cualquiera, un policía siguió muy de cerca una conversación entre Ramón López Velarde y Artemio de Valle-Arizpe. Éste le comentaba al poeta los avances de su novela. El policía creyó ser testigo de la confesión de un crimen. Los dos escritores se vieron, de pronto, en una delegación. Resolver el malentendido fue relativamente sencillo. Lo que queda para los lectores de otro tiempo es mucho más que una anécdota. Es la temperatura y el temple de una época y un lugar.

Ésa es la andadura de las dos series de *Galería de fantasmas*. Mediante detalles, sucesos y vislumbres de la otra parte de la vida de algunos artistas, la manera en que la voluntad se entroniza para mantener esos resquicios de la existencia que buscan un lugar en la memoria colectiva. Esto quiere ser, un poco, este número de *Tema y variaciones*. A partir de la obra y la vida de algunos autores, recordar la temperatura y el temple de su espacio y de su tiempo. El *hic* y el *nunc* que permiten entender, menos azarosamente, los designios oscuros de la muerte.

Así, a partir de atentas relecturas y/o rememoraciones, advertir ese orgullo imprudente de vivir contra todo viento aleve y toda marea contraria. Si la muerte es el único puerto al que se sabe de antemano que se llegará, la literatura puede ser un faro promisorio que deje ver Circes victoriosas y sirenas necesarias para que el mar, necesariamente embravecido, hiera las naves y sobresalte a la tripulación. Sólo del combate adquiere sentido el estar en el mundo. Únicamente después de un oleaje impetuoso se puede comprender la razón del mar.

Tomás Segovia, Alejandro Rossi, Daniel Sada, Renato Prada Oropeza, Emilio Carballido, Margarita Villaseñor, Ramón Rubín, Luis Spota, Guillermo Fernández, Severino Salazar, Juan García

Ponce, Jorge Luis Borges, Francisco Cervantes, Miguel Ángel Hernández Rubio, Guillermo Scully, Alí Chumacero y Carlos Montemayor son vistos, en este número, por la atenta mirada de estudiosos de la literatura; por agradecidos y amorosos lectores que, de este modo, buscan compartir con otros lectores la forma en que intentan entender los espacios y los tiempos de la vida en algunos libros y en algunos autores generosamente dispuestos al asombro de vivir.

Ciudad Nezahualcóyotl-UAM-A, invierno de 2012.

Galería de fantasmas



ESTUARIO Y LLEGAR DE TOMÁS SEGOVIA

CÓMO CONVOCAR LA LUZ

Y LA TRANSPARENCIA

Lilia Solórzano*

Estamos en la casa de la luz.

Tomás Segovia

Resumen

En este texto se abordan dos de los temas sustanciales que penetran transversalmente la obra poética del escritor Tomás Segovia: la luz y la transparencia a partir de un acercamiento a dos de sus últimos poemarios, *Llegar* (2006) y *Estuario* (2010). Poeta celebratorio de la luz, la convierte en metonimia de comienzo, y cifra también en ese efecto de transnominación la pertenencia del hombre en el mundo.

Abstract

As a form of approach from two latest poem's work of Tomás Segovia: *Llegar* (2006) and *Estuario* (2010), two ground items are treated in this paper, both are within the main stream of poet's work: light and transparency. He who is a delighted poet, takes the image of light to transform it into start speaking from the very beginning of life and figures out the effect as a base ground that gives location to human being as a whole.

Palabras clave/Key words: luz, transparencia, hombre, mundo / light, transparency, man, world.

Tomás Segovia nació en Valencia, España, en 1927; un par de años después, al fallecer su padre, ya lo estaban enviando a Madrid a la casa familiar paterna. Al cabo de poco tiempo muere también la madre y entonces queda de manera formal al cuidado del

* Universidad de Guanajuato.

tío que lo había acogido en Madrid. A Francia pasó antes de cumplir los 10 años; ahí, junto con tres primos —dos niñas y un niño—, vivió asilado en una guardería para huérfanos o desplazados por la Guerra Civil Española. A principios de 1939 él y los primos ya estaban nuevamente mudándose, ahora al norte de África, al protectorado francés de Casablanca, debido a que el tío, médico, se hallaba montando un hospital militar en Tánger, pero al estallar la guerra en España se había movilizado a la ciudad fronteriza marroquí. Por aquellos días Casablanca era signo de un precario refugio para centenares de migrantes y por un tiempo casa segura frente al avasallador dominio nacional fascista, además de significar la esperanza en forma de pasaporte a América. La familia Segovia lo logró. Alrededor de 1940 llegaron a Veracruz. En alguna conversación el poeta me decía: “Fuimos a México como todo el mundo. Era el país que acogía masivamente a los refugiados españoles, gracias a Lázaro Cárdenas. Desde Casablanca mi ‘padre’ se había adelantado y había llegado como un año antes que nosotros: cinco niños, una abuela, un tío joven, su mujer recién parida y la bebé correspondiente”. El nomadismo ha sido signo de vida y obra. A partir de entonces Segovia vivió y amó intensamente las dos orillas del Atlántico.

Aun cuando puede situarse biográficamente como un integrante del grupo del exilio español, su literatura nunca fue un grito, un estallido o un susurrante lamento por la nostalgia de una tierra perdida. A él, la circunstancia de vida, el accidente político que los exiliados tomaron como una ontología y una bandera, como un modo también de estar en la vida, no le causó la misma impresión. Segovia expresaba con fuerte énfasis cada que el asunto se mencionaba, que algunos habían medrado y encontrado un *modus vivendi* a partir del desconsuelo de la expatriación y eso era una conducta muy poco honrada. Uno no podía andar así por la vida comprando el pan del reconocimiento intelectual con aquellos hechos históricos tan trágicos. Para el poeta las discusiones sobre derechos de patria y exclusivismo de naciones sólo animaban el fuego de las guerras, y el odio y encono de unos seres humanos por encima de otros. Una de sus convicciones más fuertes sería que el ser humano debe tomar conciencia sobre su origen como tal y su sentido en la vida; reconocer que tenemos bajo resguardo un legado que igualmente recrearemos y heredaremos a las generaciones futuras; que se nos ha arrojado en esta tierra, pero que al mismo tiempo se nos ha hecho partícipes del mayor acto de amor posible: la comunión en y por la palabra. La palabra que nos afilia con nuestra especie.

Los temas más recurrentes en la poesía de Segovia desde sus inicios son el sueño, el recuerdo, la ausencia, el viaje interior; muy especialmente el amor y la reflexión sobre la palabra misma, sobre el sentido; la vida y sus múltiples manifestaciones; la transparencia, la presencia, la luz y el día. El día nos habla de una fundación transcurrida cada ciclo de 24 horas. Un día es metáfora de una vida, de la eternidad o bien de la transitoriedad. Y también es un canto a la luz natural, luz pura, juventud y vida.

En su último libro publicado en vida, *Estuario* (UAM/Ediciones Sin Nombre, 2010),¹ se condensa la presencia de la luz y la maravillosa experiencia de estar vivo, de estar *en* la vida. Hablar de este último Tomás Segovia es convocar de inmediato la luz, la transparencia. Una fuerza de realidad se impone, ineludible y deseable. El mundo adquiere peso a través de la materialidad de las palabras. Al mundo construido con palabras lo sostenemos en los brazos como se acuna un niño querido, pero al mismo tiempo somos los hijos predilectos de ese mundo. Aunque huérfanos, somos huérfanos cobijados por la luz, un mundo que se carga de sentido al ser nombrado por una voz que lo moldea, le sugiere una forma para que no se pierda en la indeterminación de un balbuceo.

Cuando Tomás Segovia habla “La luz se quita el velo / Y descubre sus ojos infinitos / Casa común de la presencia / Donde el mundo se exhibe abiertamente / Y a la vez dulcemente se cobija”.² En esta obra uno es consciente, dolorosamente consciente, de la “pura embriaguez de estar vivo”; la naturaleza lo inunda todo con su presencia poderosa. El hombre es un algo más de ese conjunto de elementos que van conformando el mundo. Pero parece un mundo que late y tiene existencia más allá —y más acá— del sentido que el hombre le daba al nombrarlo.

Su existencia se muestra en cada instante del día: en la bruma del amanecer; en la luz primera y tímida que hunde sus pies luminosos en la noche para irse despejando poco a poco, con la increíble rotundidad de lo inevitable, impregnada de ternura. Hay días “insobornables”, dice Segovia en varios momentos de su poesía, con lo cual

¹ *Post mortem*, Ediciones Sin Nombre publicó *Rastros y otros poemas*. Tomás Segovia puso punto final al libro poco antes de su fallecimiento sucedido el 7 de noviembre de 2011, lo cual es absolutamente literal, Segovia fue una persona que se tomó muy en serio su oficio de poeta, de forma tal que cualquier sitio y cualquier hora fueron buenos para escribir, lo mismo una mesa de café que un cuarto desnudo, su estudio o el hospital.

² “Quieras que no”, en *Estuario*, UAM/Ediciones Sin Nombre, México, 2010, p. 13.

alude a la inocencia y a la honradez, a la sinceridad. El día no puede no suceder a menos que se acabe el mundo como lo conocemos, en tanto, iluminará la tierra descubriendo su transparencia y con ello su verdad. Y en este espacio, en “este gran palacio aéreo”³ que habitamos, también ocurre el viento “[...] eso que en el mundo / Nunca podría corromperse”,⁴ un viento testigo de muchos lugares, de muchas eras, aventurero, que nos hará preguntarnos si en nosotros, de veras, habrán tenido lugar “Los grandes vientos con cuyos pulmones / Sopla el aliento de la libertad”.⁵ El verano es un “chorro”, “un poderoso empuje de dulzura”.⁶ Hay, en este poemario, la certeza de un “eterno contubernio con la vida”.⁷ Los elementos del paisaje que normalmente no tomamos en consideración a menos que nos pongan en jaque con el poderoso ímpetu de la naturaleza, en Segovia no tan sólo se han dulcificado sino que han tomado dimensiones y carácter. En ocasiones parece que son interlocutores y que uno no está solo, o que estando solo hay también una comprensión que nos acompaña más allá de nuestra especie, de la humanidad.

Cuatro años antes había salido de las prensas de Ediciones Sin Nombre, *Llegar* (2006), un poemario donde el peso de la palabras se anuncia desde el título. Llegar es en sí misma una palabra atronadora, lleva consigo un peso que no es carga, una gravedad como imagino deben tener las pisadas de los hombres respetables, honrados, o los sucesos majestuosos de la naturaleza. Es poseedora del retumbo milenario de un gran paso. No de un salto, sino de un solo paso. ¿Qué existe antes de llegar? Indudablemente no hay más que camino, pero un camino con la particularidad de que ha sido andado. Llegar es, hasta cierto punto, lo opuesto a ese camino; es su extremo, el último punto después de haber partido. Llegar, por tanto, es el sueño acariciado del viajante, el mejor de los tesoros guardado con celo en su mochila. Es la idea puesta en práctica. Un viajero, cuando parte, sabe que necesariamente tendrá que alcanzar ese lugar que es la antípoda del punto de salida.

Llegar, pero ¿llegar adónde? A un cosmos que es habitación suficiente y en la que, sin embargo, hay que pararse sigilosos, bien plantados, con movimientos suaves, no cautos sino delicados, con

³ “Pájaros”, en *Llegar*, Ediciones Sin Nombre, México, 2006, p. 15.

⁴ “Viento de lejos”, en *Estuario*, *ibid.*, p. 31.

⁵ *Idem.*

⁶ “Chorro”, *ibid.*, p. 34.

⁷ “Soplos en verano”, *ibid.*, p. 35.

la confianza liberada a pierna suelta, abiertos a las cosas del mundo, a la naturaleza de la que innumerables pruebas nos han apartado. Segovia llama a uno de sus poemas “Intruso”, un intruso que ha regresado a ser parte de las cosas, aligerado del temor grave de, posiblemente, haberse convertido en un “renegado imperdonable”.⁸ La naturaleza acoge a los afiliados a su matriz, y el poeta se amolda gustoso a ese espacio, se queda “quieto un rato / [esperando] Que se fueran haciendo a mi presencia / Todos aquellos seres y sus cosas”. Reconoce que “Estábamos de nuevo entre nosotros”.⁹

En “Soplo”, el poeta habla de una “hora aún intacta”,¹⁰ como referencia al principio de los tiempos, imagen y asunto familiar en la obra de Segovia, un momento en que la materia está ya formada, incluso formada como un componente del tiempo abstracto, una hora que tendrá posteriormente discurrimiento, movimiento –según nos alerta ese minúsculo e importantísimo adverbio–, tiempo que sucederá, que se volverá temporalidad pero que todavía no sucede. En varias partes de su escritura poética se verá una reflexión a propósito del Tiempo y la temporalidad, nos otorgará el estatus o la condición de huéspedes de esa patria que llamamos tiempo y esa patria que es la palabra.

Es el soplo, el leve toque de aire, que anuncia la creación, una variación de aquel soplo divino. Estamos asistiendo al umbral del día, el instante previo al comienzo, a un comienzo que subsume todos los comienzos, corporeizado en una luz que, no obstante, ya está en movimiento porque “cae” sobre “la espalda encorvada de los pinos”, “una luz simple y rosada / Que quisiera seguir siempre empezando”.¹¹

Compuesto de cinco divisiones al interior, al modo de pequeños libros, a todos los enlaza la participación gustosa en la gran fraternidad humana y la de ésta con el mundo. En la poesía de Segovia no se asoman fantasmas tenebrosos ni se ocultan tristezas irremediables; la suya es una melancolía creativa que sólo porta consigo suavidad, no pesadumbre. Si acaso una humana inquietud de la incertidumbre. La *Suite nostálgica*, una de las partes del poemario, está integrada por siete poemas cuyos títulos son expresamente formas musicales: zarabanda, fuga, aria, etc. En Segovia ambos registros

⁸ *Llegar, ibid.*, p. 23.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹¹ *Idem.*

humanos: poesía-música han compartido múltiples páginas. En *Anagnórisis* (1967) aparecen “preludios”, “interludios”, “canciones”; *Figura y melodías* (1976) tiene un sentido que, según el propio escritor, atiende a dos aspectos, uno plástico y el otro musical; *Cantata a solas* (1983) es una pieza poético-musical con cantados, recitados, coros. No hay que olvidar que en sus orígenes palabra y canto eran hermanas, una iba al lado de la otra. Los poemas de Segovia no es que sean escritos para ser cantados, me parece que más bien aluden a ese sentido primero en que la palabra es música, tiene ritmo, se oye –líneas arriba hablaba de cómo el vocablo *llegar* resuena–, aunque también veamos, por supuesto, el juego del sentido.

Llegar es como un compendio de la vida, lo que en sí no es ninguna novedad porque poesía y vida, literatura y vida laten acompasadamente. Cuando algo en la obra no sale bien, sobreviene la arritmia. Un poeta de la vida es Segovia, no de la grandilocuencia de la vida; sí de sus pequeños avatares, de sus menores detalles que argamasan las preguntas fundamentales del ser humano. En el extraordinario poema “Huella” surge la interrogante, con un cierto dejo de inmediatez, de ocurrencia venida al caso como por descuido de la razón, de si algún día el poeta sabrá en qué momento cambió, en qué momento el tiempo lo puso de un otro lado, en qué momento llegó a esa otra parte donde ya no aparecen los dulces anhelos:

No es de creerse que nunca alcanzara
Aquella vida que me había dicho
Que era mía ella misma
De sus labios oí que en su amor respiraba
Que mi nombre era el suyo
Desconocido pero verdadero

Y ahora se ha esfumado eso que me decía
Y las palabras con que lo decía
Y la boca indudable que lo profería
¿Seguiré hasta el final buscando
De esta enorme promesa alguna huella
Que no sea este nudo en la garganta?¹²

¹² *Ibid.*, p. 65.

Pero, primordialmente, el de *Llegar* es un poeta agradecido con la vida, contento de estar en ella, de estar de pie en ella, entre su naturaleza y su artificio. Así, le dice a la mañana:

Que podría objetarle yo
Pagado de que un día más me toque
Salir así a la calle
Vivo aún por milagro
Y milagrosamente en libertad¹³

Al unir el signo de libertad con ese solo gesto en la expresión de la voluntad: vivir para salir a la calle y sentir la maravilla del espacio y el aire, el poeta reconoce con humildad la pertenencia al mundo, el que el yo no es tan dueño de sí, sino que acaece al mismo tiempo que lo existente en la vida y que en cada acto del individuo está la expresión sí de una voluntad, pero esa libertad sólo es en tanto corresponsable con lo que está fuera de mí. Yo soy en la medida que lo otro también es, o concurre, o sucede. Tal vez no nos damos cuenta exacta del peso que tiene esta acción, de tan repetida inocua, de abrir la puerta y salir, “Que en todo este horizonte / Hasta donde no hay casa estoy en casa / Que toda esta intemperie es domicilio”,¹⁴ un planteamiento que resuelve la extranjería, el exilio, porque nos confraterniza en este espacio en el cual todos compartimos la sustancial característica de ser habitantes.

Poeta celebratorio de la luz, esa presencia, esa constancia, esa fina transparencia que en su obra lo inunda todo, lo ilumina todo. Luz que es día, pero instantes antes, al romper con sus rosáceos dedos, alba; y siempre comienzo, inminencia. Porque la inminencia es promesa de algo que todavía no es, un futuro intuido o seguro de su acaecer, una promesa que sin embargo ya es en este presente en que la percibo en su latencia y se aparece como un enigma bañado de diáfana claridad.

Desde varios libros atrás, casi desde todos, el poeta hispanomexicano mantiene una relación tan cercana con los versos que es difícil que las palabras se le escapen. Como cazador experimentado las olfatea, las sigue, las seduce, las acaricia y después nos las ofrece con un delicado gesto de amor, como un regalo precioso. Ese fue su legado y hoy lo agradecemos. Tomás Segovia murió hace ya

¹³ “A pie en la mañana”, *ibid.*, pp. 82-83.

¹⁴ “Habitar”, en *Estuario*, *ibid.*, p. 84.

casi un año. Cuando un poeta muere una franja del mundo desaparece.

Bibliografía

Conversaciones de Tomás Segovia con la autora, archivo personal, 2007-2011.

Segovia, Tomás. *Poesía (1943-1997)*. México, FCE, 2004.

———, “A pie en la mañana”, en *Llegar*. México, Ediciones Sin Nombre, 2006.

———, “Anagnórisis”, en *Poesía (1943-1997)*. México, FCE, 2004.

———, “Cantata a solas”, en *Poesía (1943-1997)*. México, FCE, 2004.

———, “Chorro” en *Llegar*. México, Ediciones Sin Nombre, 2006.

———, “El sol y su eco”, en *Poesía (1943-1997)*. México, FCE, 2004.

———, *Estuario*. México, UAM/Ediciones Sin Nombre, 2010.

———, “Figura y melodías”, en *Poesía (1943-1997)*. México, FCE, 2004.

———, “Habitar”, en *Estuario*. México, UAM /Ediciones Sin Nombre, 2010.

———, “Huella”, en *Llegar*. México, Ediciones Sin Nombre, 2006.

———, “Intruso”, en *Llegar*. México, Ediciones Sin Nombre, 2006.

———, *Llegar*. México, Ediciones Sin Nombre, 2006.

———, “Luz de aquí”, en *Poesía (1943-1997)*. México, FCE, 2004.

———, “Orden del día”, en *Poesía (1943-1997)*. México, FCE, 2004.

———, “Pájaros”, en *Llegar*. México, Ediciones Sin Nombre, 2006.

———, *Partición en Poesía (1943-1997)*. México, FCE, 2004.

———, “Quieras que no”, en *Estuario*. México, FCE /Ediciones Sin Nombre, 2010.

———, “Soplos en verano”, en *Llegar*. México, Ediciones Sin Nombre, 2006.

———, “Suite Nostálgica”, en *Llegar*. México, Ediciones Sin Nombre, 2006.

———, “Viento de lejos”, en *Estuario*. México, FCE /Ediciones Sin Nombre, 2010.

Rolando Álvarez*

El poeta sugiere,
el lector construye,
el poema se eterniza.

Juan Blanco

Resumen

En este artículo se hace una lectura de la poesía de Margarita Villaseñor desde el contexto originario de la autora y a más de cincuenta años de editado el libro: *Tierra hermana*. Se pretende un acercamiento al concepto de la muerte que reflejan los textos de este libro a través de su estructura y de las posibles influencias de la poesía española.

Abstract

This paper approaches the poetry of Margarita Villaseñor from her origins and from a distance of fifty years of the first edition of her book: *Tierra hermana*. This study reviews the concept of Death, reflected in the texts of her work, through its poetic structure and, the possible influence of the poetry from Spain.

Palabras clave/Key words: poesía, palabra, muerte, vida, soledad / poetry, language, death, life, loneliness.

* Profesor de la Universidad de Guanajuato.

En 1958, la Universidad de Guanajuato publica el libro de poesía *Tierra hermana y otros poemas*, segundo libro de Margarita Villaseñor, que contiene dos series poéticas: *Como un campo* (24 poemas) y *Tierra hermana* (15 poemas), impresión del 24 de febrero que consta de 400 ejemplares. La edición viene precedida de dos poemarios, publicados por la misma Casa de Estudios en 1954: *Canciones de ausencia* de Luis Rius y *Tiempo de soledad* de José Pascual Buxó. Dos jóvenes poetas españoles que han llegado a esta Institución para sumarse al claustro de profesores en la naciente Escuela de Letras, fundada en 1952 y de la cual Margarita Villaseñor ha egresado. La edad de los tres poetas (Rius, Buxó, Villaseñor) frisaba los 24 años. A más de cinco lustros de este acontecimiento, reabrir las páginas de estos libros nos permite, como desde un intersticio en el muro del tiempo, vislumbrar el primigenio quehacer de una poética que evidencia abreviar del Siglo de Oro y del Siglo de Plata de las letras españolas.

En Guanajuato, por aquellos años 50 del siglo XX, se respira en la Universidad un aire de hispanidad literaria que se desborda a la población. Se ha fundado, en esas fechas, el Teatro Universitario bajo la dirección de Enrique Ruelas, convocando a actores no sólo entre los universitarios sino de diversos sectores sociales que hicieron de una plazuela de la ciudad, San Roque, un escenario natural para la escenificación de tres de los ocho entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra: *La guarda cuidadosa*, *El retablo de las maravillas* y *Los habladores*. Una compañía teatral que en espíritu podría asociarse con *La barraca* de Federico García Lorca.

En este marco, la publicación de *Tierra hermana* viene a ser uno más de los elementos que evidenciarán, en esta pequeña y provinciana ciudad de mediados del siglo XX, una cierta inquietud de trabajo literario,¹ también explica de algún modo, que en las dos series poéticas que conforman el libro, se encuentre un espíritu hispano que acusa la presencia, entre líneas, de elementos que recuerdan las voces de Federico García Lorca y de Miguel Hernández. El paradigma de los estudios literarios de la Escuela de Letras de la que ha

¹ En el Guanajuato de los años 50 del siglo pasado, no sólo el teatro y la literatura, sino también la música van a tener una presencia efervescente, se fundó la Orquesta Sinfónica de la Universidad y hay presencia de músicos tan importantes como el pianista y compositor Gerhart Muench o el violinista y director de orquesta Francisco Contreras, entre otros.

egresado Margarita Villaseñor, es el canon de la literatura de España y esto, indudablemente, que influyó en la constitución de su poética temprana, máxime si viene de voces tan autorizadas, aunque también jóvenes, como la fascinante y profundamente conceptuosa de Luis Rius o la erudita de José Pascual Buxó.

Cuando la obra de arte destella, como paloma tornasolada, sus influencias, no es esto un síntoma de inmadurez o de falta de originalidad, particularmente si tales influencias son auténticas y sobre todo ejemplares, es síntoma de conocimiento, de tradición y de evolución, influencia no es, bajo ninguna circunstancia, imitación burda o plagio vil, sino asimilación de un sistema.

Tierra hermana ve la luz “avalado” por dos mensajes impresos en las solapas, uno de Rosario Castellanos, en el cual le muestra su condición de compañera artista y el otro de Agustín Basabe Fernández del Valle, en un tono filosófico.

Rosario Castellanos, epistolariamente, le escribe a la jovencísima poeta:

Es bueno no estar solo. Y más que para nadie para el artista. Debe sentirse, en el momento de la creación, sostenido por los otros que luchan como él y cuya victoria será siempre compartida. Debe sentir la solidaridad profunda de esta especie de seres desollados que son los poetas. Y cuando le digo esto ya no sé de quién estoy hablando, si de usted o de mí.

Esa solidaridad, en el caso de Villaseñor, no sólo está en los que de manera inmediata la van a apoyar como la autora de *Al pie de la letra*, sino todos aquellos que en el tiempo y el trabajo le antecedieron y prestan sus hallazgos para su propia creación, es decir, todos aquellos autores que conforman su universo poético estilístico.

Para Agustín Basabe Fernández del Valle, el poeta es no sólo el constructor de una obra literaria sino un modelador del mundo a través de ésta:

Asistir al nacimiento de una nueva voz lírica, es procurarse una emoción de respeto ante una nueva realidad autoral que va a engrandecer nuestro mundo. En rigor cada voz poética es, por única, insustituible e insuperable. Pero ante “el vagido inicial de un estilo que germina”, ante ese “vago sonreír primero de una nueva musa niña”, que ha dicho Ortega, sentimos la inminencia de una peculiar y deleitosa aventura: “en nuestro tórrido desierto una rosa va a abrirse”.

Margarita Villaseñor es, como toda otra auténtica poetisa, una mujer en el tiempo que intenta trascender, por vía intuitiva, su temporalidad, convirtiéndola en creación artística intemporal a través de la palabra”.

De los dos ciclos poéticos que componen el libro, el segundo, *Tierra hermana*, se dedica a la muerte de *Miguel*, ¿quién es Miguel? No lo puedo saber, por el tono de los poemas es posible, me gustaría desde mi ficción de lector, que fuera Miguel Hernández, poeta cabrero de Orihuela, eso me sugiere el poemario, pero seguramente veo lo que quiero ver y no lo que es, eso me insinúa y aquí asumo una fascinación personal. En todo caso es un canto a *la muerte* en su naturaleza universal (cósmica y absoluta), en su condición de certeza única. En poesía los referentes particulares siempre se convierten en un universal, es decir que se trascienden a sí mismos para referir el absoluto al que se deben. *Tierra hermana*, sorprende por la madurez del verso, seriamente musical y profundamente cósmico. Es innegable el paralelo con los poemas de muerte de Miguel Hernández, especialmente si se atiende la arquitecturización del endecasílabo. Escribe la poeta:

Me está golpeando el tiempo suspendido
en tu aire quebrado de estertores,
en mi aire empapado de suspiros.
Se me escapa mi vida con tu vida,
como sol, como viento, como río.²

La muerte nos la presenta como un estado de intemporalidad, estatismo puro, una historia suspendida en un solo hecho, donde el espéculo de contrarios *vida-muerta*, completan el destino del hombre al explorarse por reflejo. Vida de tiempo en correría consigo mismo y muerte de tiempo anclado en la negación que lo confirma. La inmaterialidad de la muerte supera a la materialidad de la vida haciéndose inasible, el estertor bien puede ser una palabra última que sintetice todas las palabras y por inmensa ininteligible. El estertor se dimensiona terrible y absoluto, contrastado con el suspiro, uno es el anuncio de un silencio total, el otro un continuo melódico y viviente, anhelante y relativo. El que vive suspira —¿por la muerte?—,

²Margarita Villaseñor, *Tierra hermana y otros poemas*, Guanajuato, Ediciones Llave de la Universidad de Guanajuato, 1958, p. 61. (Todos los fragmentos citados refieren a esta edición.)

el que muere deja todo y todo se lo lleva, deja todo su Ser en una expiración y se lleva la esperanza de la vida y del amor del que se queda, porque el que muere se convierte en un viajante inmóvil, el que se queda agita su mano esperando su propia muerte, de pie, en un desolado andén:

Y mis manos no pueden detenerla,
que son sueños y voz y son vacío.
¡Te estoy viendo morir y sólo acierto
a decirte mi amor en el oído! (61)

Pero el que vive, en el trauma desgarrante de la separación, pierde girones de vida, como piel arrancada por las espinas de la muerte y sólo queda la expectación, impotente, como un estadio, otro, de realidad pendiendo de la nada, donde el cuerpo se pierde y recupera entre el telurismo y la inmaterialidad del polvo que es su causa material:

El tiempo se detuvo, con sus ojos helados
me contempla.
Frente a frente los dos
con la espalda encorvada y las manos abiertas. (63)

El polvo de tu cuerpo ya dormido. (81)

La muerte, concebida desde este ciclo poético de Margarita Villaseñor, es cuestión de dos. Uno sólo, el que muere sin dejar sus silencios al que vive o el que vive sin construir su palabra en el que muere, no encontraría la muerte, esta, a la que se contempla cara a cara, piel adentro, desde la mismidad que se desprende de la otredad. Tu muerte es mi muerte porque yo la nombro, recuerda la frase de Teresa de Ávila: “Que muero porque no muero”. Y evoca el mito de Orfeo, donde Eurídice, muerta, vive porque Orfeo prolonga su existencia desde su propia vida, Margarita Villaseñor exclama: “Sólo en mí tienes vida” (79). La muerte y la vida son y están, en tanto se contemplan a través de su espejo, que es la palabra poética:

Ya deletreé tu muerte y estás vivo
en mi tiempo, en mi sangre, en mi paisaje;

con tu abandono y con su vacío
va temblando mi voz, amado muerto,
en dos llanos distintos,
eternidad y horas,
Inmóvil tú, en cruz los brazos míos,
hemos seguido juntos, como ayer en las tardes
–gris y verde, llamarada y río–. (81)

La palabra será en el poema el instrumento que hace posible trascender las fronteras dimensionales entre la vida y la muerte, la poeta vive y canta a su amado muerto y en ese canto el silencio de quien ha muerto adquiere inusitada sonoridad, la dimensión hablante de la vida y la dimensión silente de la muerte son, también, el cuerpo en camino a su esencia de polvo: “Polvo eres y en polvo te convertirás”:

¡Bendito reino el tuyo –polvo y tierra–
donde la lluvia moja las sienes de mi muerto
y te cierra la boca un puñado de arena,
un poco de tu cuerpo! (83-84)

Y entre la amante viva y el amado muerto, se establece una unión simbiótica de cuerpos y una unción de almas. El amado muerto ha alcanzado su estado de perfección desde la que brota vida, la muerte telúrica nos hace regresar a la tierra madre y así, el que ha muerto, se convierte en cimiento de lo vivo, desde su esencia de polvo germinado y se imbebe en el cosmos:

Porque la tierra es madre y regresaste
a sus brazos morenos.

... ..

¡Qué apacible el regazo de la tierra!
¡Son de polvo los cuerpos! (69)

Te florecía un nardo entre los párpados;
te florecían las manos en sarmientos.
Germinaba la tierra las raíces
con que ahondan los muertos.
Te quedó la sonrisa como un golpe de nieve:
un pedazo de luna entre la boca. (84)

Ante el estado mortuorio del amado, la amante viva se transforma, incesante, en un sincretismo cósmico que no acaba de fraguar y por ende resulta inquietante y vertiginoso. Entre la visión que tiene de su amante muerto y la conciencia de su transformación, la amante poeta va, como dice a propósito de estos poemas Agustín Basabe, a su propia intemporalidad trascendente desde su inmediatez dolorosa y dolorida:

Me cabe el tiempo en las manos,
me cabe el campo en la boca
y no me cabe el dolor entre la sangre.

.....

Se me alargan los brazos, se me anudan
en torno de la tierra como sogas.

.....

El aliento de las luces y mi aliento que te nombra.
Se desorbita en mi pecho la noche.
¡La noche!
¡Sola! (84)

La muerte tiene estela de soledad, es desolación ella misma y telúrica la muerte, es acogida por la tierra madre. Ésta no abandona al que en soledad llora, para la amante poeta, la tierra es “hermana”, “compañera del mismo dolor”. La tierra acuna al que muere sin ser ella misma muerte, lo acoge por la vida que ha sido y por la vida que es ella misma:

Es la tierra mi hermana,
hermana de este llanto que no aflora,
que se vuelve palabras.

.....

Es la tierra mi hermana
Porque es fértil en amores, en amores nuestros;
porque encierra tu polvo en las entrañas
y tiene el color tuyo
que madura la flor y la manzana. (89)

El ciclo poético termina con una interrogante, Margarita Villaseñor metaforiza la pregunta de todas las preguntas, la que interroga la esencia del hombre que vive y que muere, que es vida y es muerte

ensimismadas y, a la vez, sobrepuestas, armónicas sobre la recta melódica del tiempo:

Son ardientes sus manos:
tierra seca que ahoga lo que ama.
Yo la he visto brillar –llanto o rocío–
mostrándose desnuda a la mañana.
¿Qué llevarán sus venas? ¿vida o muerte?
¿Qué llevará mi sangre, tierra hermana? (89)

El poemario revela además de la sensibilidad fina y la agudeza lingüística de Margarita Villaseñor, la consolidación de su oficio. Hay evidencia de métrica y rítmica suficiente para afirmar que el poemario no sólo es una respuesta inmediata y ocurrente a un estado del alma y una visión del mundo, sino también un ejercicio acucioso de geometría poética.

En este trazo geométrico de la palabra en el verso es que Margarita Villaseñor nos lleva a contemplar desde el misterio del amor el misterio de la muerte. Y así como Heidegger, en su *Origen de la obra de arte*, no se compromete sino a mostrar el misterio y no a resolverlo, la poesía no sólo no se compromete a resolverlo sino por el contrario a mantenerlo eterno a través de su iluminación. El misterio de la muerte, develado, dejaría de ser poético y ante eso toda la poesía con sus metros, sus rimas y metáforas, con sus figuras e imágenes, resultaría absurda e impotente.

Es el misterio lo que urge a la enunciación poética, el misterio auténtico es cerrado y esférico, no acepta definición y la única manera de acercarse es a través de la imaginación, de la metáfora que, como dijo Lorca, es “hija directa” de ella. La poesía no está comprometida con la verdad sino con la belleza de la palabra que ilumina para mostrar, no devela resolutoriamente el misterio. Margarita Villaseñor, –“musa niña” entonces, como la ha llamado Agustín Basabe, citando a Ortega–, en este sentido se inscribe con su trabajo en lo que el propio Lorca ha explicado como misión del poeta y que en el texto de Basabe ya se anticipó: “La misión del poeta es esta: animar, en su exacto sentido: dar alma... Pero no me preguntéis por lo verdadero y lo falso, porque la ‘verdad poética’ es una expresión que cambia al mudar su enunciado”.³

³ Federico García Lorca, *Obras Completas*, vol. I, España, Aguilar, 1975, p. 1034.

Margarita Villaseñor, además de su trabajo poético, dirigió la imprenta y editorial de la Universidad de Guanajuato (1969-1972), publicando libros de autores altamente significativos para las letras mexicanas como: José Gorostiza, Eduardo Lizalde y Tomás Segovia.

Tierra hermana, es la carta de presentación de un quehacer poético que a más de cincuenta años de su publicación, ve confirmado su augurio, Margarita Villaseñor es, entre las voces poéticas de México en el siglo XX, una de las imprescindibles.



ALEJANDRO ROSSI EN LA CARTOGRAFÍA DE LOS ESCRITORES IRREMPLAZABLES

María Esther Castillo García*

Cuando nos vamos, cuando dejamos otra vez los muros como los tuvimos, siempre queda algún clavo de ellos en un rincón o un estropicio que no supimos resolver.

Fabio Morábito “Mudanza”

Resumen

La experiencia de vida adquiere un tratamiento reminiscente, retórico y filosófico en *Edén. Vida imaginada* de Alejandro Rossi. El lector, ante la sugerencia del título, encuentra un trayecto de “educación sentimental”, más las hazañas de peso irónico y de ficción en una asombrosa fábula historiográfica.

Abstract

Life experience reaches a reminiscent, rhetorical and philosophical treatment in *Edén. Vida imaginada* by Alejandro Rossi. The reader, attracted by such a suggestive title, finds a path to “sentimental education”, as well as adventures with ironic and fiction weight of an amazing historiographic fable.

Palabras clave/Key words: Rossi, biografía, poesía, memoria, edén/ Rossi, biography, poetry, memory, eden.

* Universidad Autónoma de Querétaro.

Introducción

Alejandro Rossi († 2009), es el escritor y filósofo presente en esta cartografía de huellas literarias, una de esas personalidades apreciadas como “ciudadanos del mundo”;¹ pensarlo así responde sobre todo a la bienintencionada idea cuando se dejan a un lado los nacionalismos y se acerca a la presencia de un sí mismo valorando a los demás.

Rossi nació en Florencia, Italia, en el año de 1932, durante la época que marcaría el surgimiento de otros reconocidos escritores y escritoras de la llamada Generación de la Ruptura, y que también han fallecido durante la primera década de nuestro siglo; Salvador Elizondo (2006), Julieta Campos (2007), Esther Seligson (2010), Carlos Monsiváis (2010), Carlos Fuentes (2012), entre otros, ahora recordados y súbitamente extrañados. Sus libros han sido grandes compañías, los hemos leído, estudiado y disfrutado a través de los más variados estilos, tonos, prosas y para los más diversos fines.

No obstante, difícilmente estamos conscientes de su corporeidad, de la persona real sinuosamente revelada a través de los egos que cunden sus libros. Así sucede que de repente estamos ante la obra completa de los escritores que no por decisión propia, a la manera de Juan Rulfo, dejaron de publicar, sino porque el acontecer decreta dejar el espacio vacío de los libros que ya no vendrán.

Regresamos a Rossi con la necesaria demora y ante la permanencia de la obra en el tiempo, para hablar de su última reflexión literaria, la urdimbre de vida furtiva resuelta en la paradójica sencillez de su agudeza crítica, la que concluye como obra misma: *Edén. Vida imaginada*.² En libros como *Lenguaje y significado* (1969), *Manual del distraído*³ (1978), *Sueños de Occam* (1983), *La fábula de las regiones* (1988), *Un café con Gorrondona* (1999) o en *Cartas*

¹ Néstor García Canclini, ante los cuestionamientos acerca de las relaciones de unidad y discontinuidad identitarias, propone el término de “ciudadano cultural” cuando la referencia responde más a la(s) ciudades que a la nación: “Estado e identidad cultural y nacional”, 1992: 203-251.

² *Edén. Vida imaginada* (premio Villaurrutia), México, FCE, 2006. Todas las citas de la novela corresponden a esta edición.

³ La mayoría de los relatos integrados en el *Manual del Distraído* fueron publicados en la revista *Plural* (publicación dirigida en sus inicios por Octavio Paz, con quien colaborara en muchos y variados proyectos) y en la revista *Vuelta* (la supuesta continuación de la primera). En fechas más recientes la editorial del FCE ha reeditado

credenciales (1999), Rossi mostró su serena erudición y experiencia sensible al vincular contextos temporales y culturales de muy diversa índole; pero es en la novela citada cuando los pasajes matizan una idea de embarque, de un viaje hacia donde habite la memoria.

La escritura literaria y filosófica lo convidó por igual al ingenio, a la vivacidad perceptiva del entorno cultural en donde hacía falta contrastar esa indispensable o mínima extranjería. Notable en el divertimento de una fina ironía hacia dentro y hacia afuera de la propia escritura⁴ lo llevan a poner en perspectiva las formas de vida dentro y fuera del país. El último registro o la palabra postrera, se plasma en *Edén...* como esa idea legible cuando todas las pruebas han sido superadas: “—él, nadador luminoso, incansable, redimido”, (2006, p. 258).

Las referencias ensayísticas en torno a su obra destacan las características originales o representativas de su pensar desde diversos estatutos literarios y filosóficos; mas a pesar de la considerable aportación narrativa y crítica, sus comentaristas se han detenido con más delectación en un libro representativo: *El manual del distraído* (1978), cuya publicación activó por igual las plumas de críticos y filósofos durante el mismo año de su aparición. Los lectores pueden acceder a las notas periodísticas publicadas antes y después de su muerte para corroborarlo; uno de los primeros libros que reúne las diversas opiniones, reseñas y ensayos al respecto es *Alejandro Rossi ante la crítica*.⁵ Citemos algunos de esos comentarios: El crítico José Bianco ([1978] 1997: 18), por ejemplo, subraya en *El manual...* la venturosa reciprocidad existente entre pensamiento y sentimiento en cada uno de sus relatos subrayando el significado en español del verbo distraer “esparcir el ánimo, divertirse”; al contrario, Aguilar (1978: 21) juzga esa “distracción” como la característica

e incluido aquellos ensayos en *Obras Reunidas* (2005). Las citas de tal *Manual...* se refieren a esta última reedición.

⁴ Hablaremos aquí de la novela *Edén...* en el entendido de que otros críticos, amigos, alumnos y pares, filósofos y literatos, han reflexionado sobre el trayecto biográfico intelectual con más sapiencia. Dejamos a pie de página sólo lo consabido: Que Rossi en su temprana juventud supo aprehender y discriminar varias intelectualidades, la del Ateneo; la generación de 1915 y los “Contemporáneos”; la de 1929, la del grupo Hiperión. Que frente a Gaos fue discípulo, pero no fiel seguidor, como afirman algunos y como el mismo Rossi implica en su comentario: “Una imagen de José Gaos”, incluido en el *Manual del distraído*.

⁵ Se inserta en este libro (1997), prologado por Castañón, alrededor de un veinte por ciento de ensayos que de manera directa y alusiva enuncian el citado *Manual del Distraído*.

estrictamente racional del autor sobre el hecho de sentir; contrasta al poeta Pessoa, para quien el “sentir era distraerse”, en cambio Rossi [sugiere Aguilar], responde a una necesidad de mirar la realidad como no extraordinaria sino como algo desmenuzable: de donde “pensar es distraerse”; el irónico título del libro, como bien se aprecia, sembró varias conjeturas o hipótesis. El escritor Salvador Elizondo (1978) celebra entonces la hibridez del libro, que al no tener que canonizarse bajo algún género en particular puede discernirse desde lo literario.

En la introducción del mismo libro, Adolfo Castañón emparenta la “inquietud de la universalidad y la vigencia vivida”:

[Esa] tensión lancinante alimenta lo que he llamado la ley de Rossi: aquella ecuación según la cual el sentido se recobra y fortalece en la medida en que los sentidos se abren inteligentemente al mundo. Esa es la razón por la cual la inteligencia amistosa de Rossi representa algo más que un dato estilístico y es, en definitiva, reconozcámoslo, un arte de vivir.⁶

La novela

El “arte de vivir” advertido en sus escrituras de los setenta, tendría que asentarse muchos años después en *Edén, vida imaginada*, donde, como advertimos antes, nosotros hacemos escala para habitarla y hablar de ella. La novela comienza en el relato de un encuentro casual para fabular el relato de la memoria. El otorgamiento de la experiencia vivida requiere un tratamiento especialmente reminiscente, que dé cabida por igual a la retórica irónica de la propia narrativa de ficción (Booth *dixit*)⁷ y a la benevolencia de la escritura autobiográfica. El lector, ante la sugerencia del título, esperaría encontrarse con el alegórico mito edénico, y acierta en tanto juzgue el relato de infancia y adolescencia como ese trayecto de “educación sentimental” que usualmente ocurre en los textos de tal naturaleza, pero difícilmente pensaría que la nominación se refiera a un hotel llamado Edén. Este lugar, asimismo, mantiene para la posteridad las hazañas de peso irónico, mas no de la ficción, sino de la fábula historiográfica.

En tal hotel Edén, muchos años atrás, sucedió el encuentro entre un niño llamado Alex y una adolescente llamada Mitzi, que trabaja-

⁶ Adolfo Castañón, “Introducción”, en *Alejandro Rossi ante la crítica*, 1978, p. 11.

⁷ Wayne Booth, *Retórica de la ironía*, 1989.

ba ahí y a quien, cuarenta años después, por casualidades del destino (apelando al recurso ficcional), un tal Alejandro Rossi reconoce en el aeropuerto de Hamburgo, como la guía asignada para acompañar a un profesor de la Universidad de México, “medio escritor y medio filósofo”, que llega a Hamburgo para dictar una conferencia en la Universidad. Después de cumplir los trámites aduanales y siempre con el temor de un error en su nombre, que si Alejandro o Alessandro, que si mexicano, italiano o venezolano, y con la molestia de una gigantesca maleta *royal blue* que le había aconsejado comprar su amigo, Cabrera Infante, la vida recomienza. La maleta era un equipaje de tales dimensiones que correspondería a “un arqueólogo de profesión que traía muestras de algún sitio” (12). Con ese introito, nuestro narrador abre el relato mostrando las alegóricas y fehacientes muestras arqueológicas, las provenientes de un perturbable lugar en la memoria.

Como siempre, Rossi implica al lector al mostrarle que en la vida real y en la vida literaria, los encuentros fortuitos, las relaciones con los amigos y los objetos singulares, ofrecen las pautas excepcionales para entablar conversaciones e inventar historias. La aprensión sobre el apelativo, el reencuentro con una persona que enlaza tiempos y espacios, la advertencia sobre una maleta demasiado grande para empaquetar lo preciso para una sola conferencia en un encuentro de escritores, actúan a manera de preámbulo entre el relato, el recuerdo y la invención, para reelaborar el mítico Edén biográfico, y el legendario Edén historiográfico.

En el primer caso el nombre Edén funciona como referencia cultural del paraíso perdido o del metafórico limbo; pero en el segundo caso, decíamos antes, el Hotel Edén aparece como un lugar célebre, uno de esos sitios en donde las verdades históricas y simbólicas se enredan con las leyendas. Aunque es un edificio en restauración, las indicaciones lo ubican en la zona de La Falda en Córdoba, Argentina; la crónica histórico-política señala que fue comprado en tiempos de la Segunda Guerra Mundial por Walter e Ida Eichhorn, quienes fueran ciertos importantes contribuyentes económicos a favor del ascenso de Adolf Hitler y el advenimiento del nazismo; se rumora que también eran una pieza importante en los planes que preparaban, o deseaban, la huida del fñhrer y de algunos oficiales de su estado mayor, en las horas previas a la caída de Berlín.⁸

⁸ El hotel fue construido a fines del siglo XIX y administrado por empresarios alemanes hasta mediados del siglo XX. Como “monumento” que atrae a los visitantes

No obstante que este sitio se encuentre rodeado de leyendas, y de antaño se preste a lo novelesco, Rossi elude hablar del hotel en referencia al dato inscrito en la historia de la Segunda Guerra Mundial, la intención no es culminar en una novela histórica sino “intimar” el relato hacia el devenir de “ser quien eres” en el acontecer de corte biográfico; en consecuencia, la propia creación de su mito escritural es la que emerge de tales circunstancias temporales y espaciales.

La familia de “Alex”, en medio del marasmo bélico, era un grupo privilegiado, y si bien Rossi no puede reinventarse ajeno al mundo fáctico de la guerra, sí puede reconvertirlo en objeto tanto intelectual como sentimental. El narrador muestra los vínculos sociales e íntimos de quienes por motivos de seguridad abandonaban Europa, para llegar a otras latitudes como es el caso de América Latina. Imaginemos que para lograr huir se requiere de valor, pero también de salvoconductos diplomáticos y de una sólida economía que permita ponerse a salvo.

La vida imaginada

Ahora bien, intentemos acercarnos a la imagen de una historia enlazando fechas, trámites, ventanillas, aviones, trenes y barcos en donde la convivencia forzada y el disimulo, fueron los contribuyentes de la remembranza y de los caracteres novelescos de esa vida imaginada.

El cifrado Hotel Edén de Rossi, evidentemente estaba en los antecedentes narrativos, pero sólo esbozado a manera de huella mné-

con su pasado cargado de historias, se cruzan las historias de grandes familias de la oligarquía, ex presidentes, los nazis, una fugaz visita de Albert Einstein y los marinos del Graf Spee. Actualmente se encuentra bajo concesión de un grupo de empresarios de La Falda y en lento proceso de restauración. En los últimos tiempos, una serie de estudios permitió exhumar historias poco o nada conocidas del Edén y sobre todo de los hermanos Walter y Bruno Eichhorn, sus dueños entre 1912 y 1945. En particular, un documental producido por la televisión alemana y realizado por la cineasta argentina Cuini Amelio Ortiz reveló documentación que probaba la estrecha relación de los Eichhorn con el Partido Nacional Socialista Alemán y el mismísimo Adolf Hitler. La memoria de los habitantes de La Falda, por otra parte, había preservado relatos sobre el paso de criminales nazis como Adolf Eichmann y la abierta simpatía de los dueños del hotel hacia el nazismo. Consultado en http://www.lacapital.com.ar/contenidos/2008/04/27/noticia_5001.html

mica, reapareciendo a cada paso, ya como “robos” en el *Manual...* escribe:

Sé que para muchos los hoteles sólo significan refugios pasajeros, noches fugaces, habitaciones rápidas cuyo olvido no lamentan. Son el tránsito, la lejanía o el símbolo de una vida tercamente solitaria. Para mí fueron residencias ambiguas y familiares: por razones que ahora me parecen casi fantásticas viví en hoteles algunos años de la infancia”.⁹

La estadia en los diferentes hoteles y no sólo en el histórico *Edén*, forja y escancia los instantes del recuerdo no sólo en imágenes al estilo de Proust, donde los actos de escritura están destinados a recobrar el tiempo perdido, que luego a posteriori pasa de la imagen memoriosa a la reminiscencia escrituraria, esa huella reminiscente aquí también alcanza para la elaboración de cuadros escenográficos sobre instantes inciertos, esos, que al decir de Barthes, se argumentan como “un conjunto de marcas sobre –una dialéctica fina del tiempo”,¹⁰ el asunto es que ese tiempo perdido se recupera emocionalmente, a veces con pesar, otras con alegría.

Nosotros nunca hemos tenido casa. Mamá dice que yo nací a las cinco de la tarde en el salón Savoy de Firenze, mientras tomaba leche con sus amigas. Y mi hermano en el comedor del Excélsior, cuando empezaban a servir los *antipasti* –Es como nacer en escena, durante una obra de teatro. ¡Qué buena idea, y al final todo el mundo aplaude!– (246)

Cuando la familia Rossi llega a Buenos Aires en 1943 y se hospeda en una suite del entonces moderno *City Hotel*, el narrador destaca las descripciones que los niños hacían a los padres acerca de las novedades “verdaderas o imaginarias, en un afán de crear armonía, y sobre todo, de ganar la complacencia de la madre, la bella y nerviosa Cheché o del padre, el complaciente Remo”. (15) A lo largo del relato y reiteradamente, la figura materna semeja la aparición de la epifanía de Rossi, o acaso de la proyección de la mujer en general, pues la figura se reproduce con los efectos de una imagen siempre admirada:

⁹ Alejandro Rossi, “Robos”, en *Manual del distraído*, 2005, p. 56.

¹⁰ Roland Barthes, *La preparación de la novela –notas de cursos y seminarios en el Collège de France 1978-1979 y 1979-1980*, México, Siglo XXI, 2005, p. 90.

Alex no era inmune a la belleza de Cheché y la observaba y espiaba sin descanso. Un rostro, diría Alejandro, después que sólo podía haberse formado en Caracas. Rasgos clásicos y delicados y al mismo tiempo de un erotismo aventurero [...] En Caracas había contemplado por el ojo de la cerradura del baño –a Cheché [...] completamente desnuda...” (28)

La vida imaginada o fictiva ingresa entre el bios y el grafos, el autor se “distrae” y juega con la curiosidad voyeurista de los escritores, y con las características de los imberbes “aprendices”, al tiempo que se reconoce el lugar de la invención en cada una de las figuras o personajes que cotidianamente, pero más en tiempos de guerra, se ven forzados a inventarse un nombre, un domicilio, una familia, una vida: “el hermano menor se daba perfectamente cuenta de que inventaba, de que se había instalado en algún personaje”. (82) La narrativa, pero especialmente las novelas, tiene la vocación del recuerdo, de citar o de crear las contingencias y luego describir las circunstancias a través del *como si*, merodeante de la posibilidad, del gusto por dilatarse en los detalles o minucias de un lugar o de un personaje, de los gestos y sus reacciones. La franca voluptuosidad descriptiva de Rossi provoca la delimitación de la imagen que diferencia incluso lo precedido de lo eterno. La puesta en situación de las figuras requieren de lo primero, lo segundo se refleja en la ostentación de los estilos artísticos que también califica con elegancia. Las edificaciones y objetos, sobre todo italianos, entran al recuadro memorioso con especial deleite: Villa Borguese, cuando galopaba; el comedor Imperiale, cuando charlaban con los otros amigos, que al igual que la familia Rossi padecían los embates de guerra. La mente de Rossi recupera creencias, estados de ánimo defendiendo orígenes ilustres serios e inventados: “La familia Brambilla no existe mamá, es una tira cómica– *Ma che dici?* –Respondió Remo–. La familia Brambilla es quizá la más conocida de Italia. No era la primera vez que Alex veía explotar a su padre [...] *Sono medaglia d’oro*, he peleado por nuestro honor” (86) para Remo y para Cheché, existía una dignidad indestructible, una en donde lo monárquico era siempre importante, no obstante las guerras, las conquistas e independencias. El carácter que biográficamente resarce lo doloroso se fundaba quizá en el sesgo que incluye el narrador acerca de la madre, en cuya genealogía estaba la familia Páez,¹¹ las circunstan-

¹¹ Cheché era bisnieta del General Páez, el prócer insigne en la historia de la Independencia de Venezuela.

cias dejaban en ella “una vanidad difusa y sin nostalgias”. (90) Los hermanos, Félix y Alex vivían en el desconcierto, y como imaginamos, entre la realidad exiliar y la tradición, la invención era su mejor defensa y refugio. En la infancia hay cosas que han tenido lugar y que después se condimentan con matices de ese entorno fugaz y móvil, exactamente como en los juegos; de igual forma, las “revelaciones” familiares y sociales se suceden una atrás de la otra como en un catálogo, como en un álbum de huellas identitarias que es preciso recuperar para reconocer.

Y sí, hay descripciones proustianas con el ánimo del efecto de una pintura bella, con la ostentación discursiva para dar el efecto de que tal o cual cosa aún es o fue. Ante un impresionismo que por medio del lenguaje literario se eleva, el narrador logra una trascendencia, Rossi, al parecer, la hallaba más en el lenguaje simbólico literario que en la filosofía. Los efectos de realidad o la necesaria convención de que el arte produce “la presencia de una ausencia”, le augura categorías espacio-temporales que por efecto enunciativo hacen que la referencia exista en el momento de nombrarse. Al existir en el lenguaje poético una vinculación o co-presencia entre términos no precisamente relacionados, la literatura hace jugar las figuras esquematizadas de las acciones, los narradores, los gestos y los lugares en un ámbito que va más hacia lo psicológico que a lo filosófico.¹² El propio Rossi en su reflexión-recuerdo de José Gaos, precisaría que en el texto filosófico el análisis argumentativo –examen y valoración de estructura de las pruebas, argumentos y demostraciones– se dirige hacia un examen epistemológico; en cambio, el tratamiento cuidadoso de las palabras en donde cada elemento es significativo y esencial está en las obras literarias (“Una imagen de José Gaos”).¹³ Rossi obtiene esa especie de coartada final en *Edén...*, cuando el trasfondo a veces es la historia cultural y a veces es la autobiografía, para impregnar otras materias como la auto-demanda moral; pero sobre el deseo de re-escribirse, de mediar entre los recursos metafó-

¹² Repetimos aquí la cita de Salvador Elizondo cuando advierte que Rossi ha mostrado su preferencia por la ficción literaria más que por la filosofía, aunque en el compendio de autoridades, o de “quién es quién”, se denomine como filósofo. Elizondo considera la adecuación de la expresión sensible en la prosa en donde “no sólo la emoción brilla como en la poesía”, sino que puede expresarse de la manera más clara y por escrito: *Alejandro Rossi ante la crítica, op. cit.*, p. 22.

¹³ Alejandro Rossi, “Una imagen de José Gaos”, en *Obras reunidas*, México, FCE, 2005, p. 147.

ricos literarios y el lenguaje de las emociones, ya insuperables o ya de exigencias insaciables:

Y esa especie de detención en que aparece –intensa– la imagen. Pienso en la elegancia desesperada de una flor en el ojal. Sólo queda el estilo, la línea sin volumen, el cascarón heroico. Mi padre en la playa de un día nublado; su sombrero verde, los zapatos gruesos, el saco sport y un bastoncito en la mano, delgado como una caña.¹⁴ (“Minucias”, 2005: 155.)

La incursión autobiográfica siempre estará de una u otra forma en las narraciones ficcionales como un deseo único o un único deseo a partir de la insistencia de escribir también para sí mismo, esa es su propia “distracción”: afectarse a sí mismo como otro en el propio proceso escritural.

Esta novela escrita al final de una vida tiene mucho de ese momento existencial, que por desgracia no se revela para plasmarse en otra escritura en el mundo previsible de vida literaria, después de ese momento ya no hay un texto más, éste es el último en el que lo dicho se transforma para ahora sí callar. En donde su naturaleza adquiere el matiz de obra testamentaria, enmarcada y limitada por la muerte, pero sin tomarse la licencia de decir adiós al mundo como lo haría Sábato en *Cerca del fin*, o como manifiesto cultural cuando Grass escribió *Mi siglo*. Rossi escribe y da fe del escritor: hombre y obra, sin denostar un yo ideal por encima del testimonio de la escritura, al contrario, la escritura se vislumbra en él como acompañamiento de una lectura bien hecha de la vida propia y la de los otros, que no se agota en las frases consistentes y que actúa en lo descrito de un pensar inevitable, metódico, lleno de detalles: “pensar será un vértigo, pero también es la vía maestra para valorar hechos simples y grandiosos [...] Pensar es algo tremendo”.¹⁵ (2005: 182.)

La fascinación de los ciclos, de movimientos de vida encadenados por un ritmo o por un plan establecido, aunque desconocido, lleva al narrador del *Edén...* a establecer coordenadas entre la historia y la cotidianidad ficticia, en cada cambio de país y de hotel. Lo trascendental siempre es la revelación de un tono que teje la credibi-

¹⁴A propósito del comentario a Montale, en el *Manual...* En todos los casos se cita a partir de la edición de *Obras Completas*, FCE.

¹⁵El comentario surge a partir de la relación epistolar entre Rossi con su hermano. Cf. “Por varias razones” en el *Manual...* 176-183.

lidad, las fidelidades a ultranza, las bromas, los afectos, salvaguardando la figura entre inocente y sagaz de aquel niño Alex mirándose desde el escritor filósofo Alejandro. Los lectores podemos apreciar una serie de cortes fotográficos en donde se detiene el desfile de personajes y en donde se escuchan otras lenguas, describiendo al unísono escenas que remiten a la crueldad de la guerra y a la levedad del juego. Hablar de la infancia es volver al reino milenario, de la misma manera es pensar en el lenguaje primigenio, ese traslado al lugar en donde no estaremos jamás. Rossi mantiene en el relato el carácter paradójico de esta verdad: lo subjetivo, la experiencia primordial, lo efímero, lo fragmentario, en paralelo a la idea de plenitud, del pasado común de lo humano, de todo lo que se implique como “el origen”. El *arte poético* de este libro nos lleva a la misma complejidad de los tiempos modernos experimentados por Rossi: la crisis, la contradicción, la suma de infancias, en donde corroboramos la función de lo poético a manera de acción reparadora, de re-creadora de vida. Por ello la imagen de Alex se asocia con el autor Alejandro en donde el ámbito mitad real, mitad imaginario, se retrotraen para dejarle lugar al relato literario de infancia.

A manera de conclusión

En *Edén* la vida es imaginada porque el tiempo es protagónico sin renunciar a las figuras que crean la verosimilitud, no son imágenes melancólicas sino sensibles. Rossi transparenta las emociones al lector para reflexionar el repertorio de una vida en el orden reminiscente “pero con una mirada atentísima, tratando de orientar, de establecer un orden, una secuencia comprensible” (116), también para contemplarla en sus minucias, desde una imagen implosiva hasta su repetido ritual asociado con las manías, con el movimiento de las manos, con el acostumbrado timbre de voz y sobre todo, con las palabras o adjetivos precisos que diferenciaban a cada personaje real e inventado. Queda el lugar conclusivo para las relaciones literarias al ilustrar los rituales que provienen asimismo de las lecturas de ese amor interno en la figura materna. Los nombres de Zweig, Morand, Maupassant, Leopardi, entre otros, se dan cita frente a los que el ulterior Alejandro no deja de sugerir la ligereza inteligente pero moderada de la madre, ahí aprende que cuando se lee para enriquecer la vida sin otros afanes intelectuales, quedan en la memoria los timbres: “...el libro se llama *La invención de Morel* y el amigo, el au-

tor, es Adolfo Bioy Casares. Me parece que si lo lees ahora te va a aburrir. Esperá unos años, verás que linda historia. Imaginación purísima –Una historia de fantasmas –agregó Bettina” (153); o de otro huésped que exaltaba *La montaña mágica*; “Un libro excepcional, lo escribió Thomas Mann, un escritor con dignidad [...] Les preparé una limonada, pensé que les gustaría más que el té” (244). Las consejas, los comentarios al calce, los timbres de voz, los tonos suaves y los irónicos, todos se enredan en la vida infantil ávida de que también le explicaran lo bueno y lo malo de ser un rey, un escritor, un gobernante, o bien: qué era a fin de cuentas el corazón de una monarquía y por qué a la madre le era de sumo valor y a Remo todo eso “le importaba un pito y Cheché sólo exaltaba las figuras individuales, los héroes, lo demás era un lío que la ponía nerviosa”. (240) La forma de ver la vida deviene el “distráido” alumno de Heidegger en Friburgo, cuando afirmara “que el aburrimiento podía tener una significación filosófica. O la angustia. Las cosas más cotidianas, las más desatendidas, se volvían materia filosófica, se hacía filosofía con nosotros mismos” (248). Era cierto que a Alex no le faltó infancia ni adolescencia, aunque lo trashumante de Alejandro, y no lo local, era lo que hubiese creado la complicidad con una ciudad o un país. Y al decir esto, que surge en las advertencias de Rossi, nos preguntamos si lo que dijimos al principio es un halago o una temeridad: Ser ciudadano del mundo es una virtud o una generosa distracción para proteger algo como propio. Es probable que el desenfreno que él vislumbraba en la filosofía sea una reveladora síntesis de lo propio de su vida:

[La filosofía] de pronto es una reflexión sobre la ciencia y de pronto un análisis sobre el concepto de amistad. A veces la invención de una supuesta prueba sobre la existencia divina y a veces un intento obsesivo por probar que la mesa de enfrente en efecto está allí. La gloria de la filosofía es, precisamente, que no tiene tema, que se entromete en todo. Nadie sabe muy bien qué es, cambia máscaras continuamente, pero no desaparece. Es también desenfrenada y extravagante en su forma...”¹⁶

¹⁶ Alejandro Rossi, “Lenguaje y filosofía en Ortega”, en *Obras reunidas*, México, FCE, 2005, p. 678.

Bibliografía

- Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2000.
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela –notas de cursos y seminarios en el Collège de France 1978-1979 y 1979-1980*. México, Siglo XXI, 2005.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus, 1989.
- Castañón, Adolfo. (Selección, prólogo y notas) *Alejandro Rossi ante la crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1997.
- García Canclini, Néstor. “Estado e identidad cultural y nacional”, en *Decadencia y auge de las identidades*. José M. Valenzuela Arce (ed.). Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 1992.
- Rossi, Alejandro. *Manual del distraído* (2005) *Obras Reunidas*, México, FCE, 1978.
- . *Edén, vida imaginada*. México, FCE, 2006.
- . “Robos”; “Una imagen de José Gaos”; “Minucias”; “Por varias razones”; “Lenguaje y filosofía en Ortega”, en *Obras reunidas*. México, FCE, 2005.
- . *Obras reunidas*. México, FCE, 2005.



DANIEL SADA

DOMICILIO CONOCIDO:

TU PAISAJE INTERIOR

Patricia García Núñez*

¡Hasta en la ausencia estás viva!
Porque te encuentro en el hueco
de una forma y en el eco
de una nota fugitiva;
porque en mi propia saliva
fundes tu sabor sombrío,
y a cambio de lo que es mío
me dejas sólo el temor
de hallar hasta en el sabor
la presencia del vacío.

Décima muerte, Xavier Villaurrutia

Resumen

Con la muerte de Daniel Sada desaparece una de las figuras más singulares de la narrativa mexicana contemporánea. Su singularidad consiste en la confección de una propuesta narrativa ambiciosa. En ella se despliega, en diversos niveles, un derroche de ingenio y profundidad que el presente trabajo intenta apenas esbozar, entre los que se consideran:

Esteta del lenguaje: su habilidad poética y narrativa nos habla de su oficio de orfebre del lenguaje. El espacio narrativo se antoja para dejarse llevar por la poesía y la artificiosidad de sus descripciones exactas, puntuales que nos remiten a una búsqueda por el sonido, la eufonía conseguida por el ritmo que palpita en sus novelas.

Schéhérezade actual: capaz de unir desde cualquier punto de la narración nuevas historias y jugar hasta el infinito con lo posible. Es una maquinaria de palabras que se expanden buscando infinitud.

Artífice y humorista: propone un divertimento que parte de situar ante nosotros lo absurdo de nuestra sociedad y sus institucio-

* Facultad de Lenguas y Letras, UAQ.

nes, del juego de apariencias y valores en el teatro humano. Desarrolla un humor basado en la observación profunda, en la crítica seria, pero evitando caer en la tradición de una literatura solemne.

Mnemosine colectiva: Daniel Sada nos da palabras para nombrar nuestro pasado y nuestro presente, da registro a lo que muchos no quieren oír y tanto silencian: las situaciones ocultas que permanecen en los huecos del olvido de la conciencia oficial.

Abstract

With Daniel Sada's death passed away one of the most singular figures in the Mexican contemporary narrative. His singularity consists on the making of an ambitious narrative proposal. On his work, at different levels, there is a tremendous display of ingenuity and depth which this paper can barely outline. The following will be considered:

A language aesthete: his poetic and narrative skills reflect a true language goldsmith. The narrative space makes one feel like letting be carried by poetry. His skillfully made, accurate, and detailed descriptions refer us to a quest for sound, which is a euphony achieved by the rhythm that beats in his novels.

A contemporary Schéhérezade: he is capable of joining together new stories at any point in his narrative, and play to up infinitum with what is possible. He is like a machinery of words which expand in search of infinity.

A craftsman and humorist: he proposes a sort of amusement which departs from setting before us the absurdity inside our society and its institutions, from the game of appearances and values in the human theater. He develops a sense of humor based on a deep observation, and hard criticism and yet, avoids falling into the tradition of solemn literature.

A collective Mnemosyne: Daniel Sada provides us with words to name our past and our present; he records what many people would not listen and often try hard to silence: those hidden situations which remain in the official conscience's hollow of oblivion.

Palabras clave/Key words: ritmo, eufonía, rizoma, humor, memoria / rhythm, euphony, rhizome, humor, memory.

En los últimos meses he descubierto que siempre leí las obras de Daniel Sada a sabiendas de una obviedad: que estaba vivo. Desde noviembre he descubierto que –al menos durante algún tiempo– no podré leerlo como antes.

Realmente he batallado al leer su libro de relatos *Ese modo que colma*, sin la sombra de cierta tristeza, de un sentimiento de pérdida. Es decir, no he podido desprenderme del autor-persona, ni del final inmerecido que rodeó su reciente muerte el 18 de noviembre de 2011, a las 23:00 h, en la ciudad de México. Víctima de un padecimiento renal y también de instituciones miopes que aún no han generado condiciones óptimas para la protección y seguridad social de los artistas.

Pero, más allá del dolor que causa la muerte de una persona, ¿en qué compete este hecho a la comunidad académica literaria y a los lectores de literatura? En mucho, pues con Daniel Sada desaparece una de las figuras más singulares de la narrativa mexicana contemporánea, como observa Juan Antonio Masoliver, “singular la persona y singular la obra”.

¿En qué consiste tal singularidad?

En la novelística de Daniel Sada observamos ciertas constantes que nos hablan de sus preocupaciones y preferencias. En su novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999), su propuesta literaria más ambiciosa, existe un derroche de ingenio y profundidad que se despliegan en distintos niveles de esta obra narrativa y que el presente trabajo intenta apenas esbozar a través de una amorosa lectura.

Esteta del lenguaje

Sada ha tratado de dejar claro lo que realmente le importa, más allá del desierto –como en un principio la crítica lo quiso clasificar por sus primeras obras– y de la ciudad, las huellas constantes en su obra lo definen como un esteta del lenguaje.

Dicha característica aparece a lo largo de su obra, sin embargo, en su novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* Sada hace un despliegue amplio y formidable de múltiples registros que van desde lo coloquial y regional hasta un preciosismo culto, erudito, universal.

Armando Alanís subraya que los críticos han denominado la escritura de Sada como “prosa medida”, es decir, una narrativa que incluye la rima y el uso de endecasílabos, octosílabos, heptasílabos y alejandrinos. Pues a Sada le gustan los poemas largos, como si fueran un río.¹ Esta preferencia y habilidad poética y narrativa se despliega a lo largo de la novela, como afirma Arqueles Vela en su *Análisis de la expresión literaria* “las necesidades estéticas sobrepasan las manifestaciones del lenguaje, trasmutando los elementos reales en equivalencias metafóricas, con procedimientos más complejos y multiformes de los que corresponden al habla cotidiana”² como podemos observar en este fragmento:

La luna, bobalicona, imán de las pesadumbres, amante de la negrura de las almas extraviadas, limbo endeble, nocturnal, depósito insuficiente de alegorías escabrosas, es abismo inmaterial, su blancura es poca cosa. Acaso quisiera ser transparencia peripuesta de todo el ingrato cosmos, pero le queda muy grande la dimensión de un color o la hondura de una cuita: una sola es insondable, ya en conjunto puede ser, aunque sea de todos modos una vaga pequeñez; el ejemplo chispea lejos: aquel lánguido fandango.³ (122)

En el que la abundancia de octosílabos nos permite sentir la cadencia, el ritmo de su poema insertado en una prosa, el cual nos habla de su oficio de orfebre del lenguaje, donde el espacio narrativo se antoja para dejarse llevar por la poesía, por las imágenes, las descripciones, los símiles y las metáforas que nos remontan a la extrañeza de los espacios conocidos que proponen un universo nuevo.

El estudio de los procedimientos expresivos nos muestra, como afirma Raúl Dorra:

[...] por medio de aludidas operaciones semiológicas, entonces el lenguaje no sólo hace ver, señala algo y lo recorta en su particularidad, sino que se hace ver, es decir, se señala a **sí mismo y se recorta como una materialidad.**⁴

¹ Armando Alanís, “Entrevista con Daniel Sada. La mentirosa verdad”, en *La Jornada Semanal* 225, 4 de julio de 1999.

² Arqueles Vela, *Análisis de la expresión literaria*, México, Porrúa, 1973 (1965), p. 157.

³ Todas las referencias de la novela estarán basadas en esta edición: Sada Daniel, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, México, Tusquets, 1999.

⁴ Raúl Dorra, *Hablar de literatura*, México, FCE, 1989, p. 240.

El trabajo estético de Sada, evidencia también la artificiosidad de sus descripciones exactas, puntuales que nos remiten a una búsqueda por el sonido, la eufonía conseguida por el ritmo que palpita en la novela.

Palabras como zumbos volando a media altura, desde donde escurría –y valga la figura– el odio como lodo o algo peor. (35)

La dignificación endurecida acaso como un fruto que aún no está maduro. (35)

La rueda del sol se levantaba tras los cerros como repunte luminoso que redondeara al fin los deseos de ese peatón.(71)

Cuyas historias, de plano, cada vez eran más posmas de locuras sin rehilo o irreales cual garabatos que se trazan con el dedo en la luna: desde acá. (81)

Como observamos en los ejemplos anteriores, el lenguaje sadiano es fuertemente visual. En él existe una abundante creación de imágenes, tales recursos posibilitan en el lector la evocación de experiencias, de textos anteriores y lo hacen partícipe del tejido de la obra.

Schéhérezade actual

Sada es una especie de Schéhérezade actual rizomática, capaz de unir desde cualquier punto de la narración nuevas historias y jugar hasta el infinito con lo posible. Es una maquinaria de palabras que se expanden buscando infinitud, es una novela total o rompecabezas, término que usa Ernesto Sábato para nombrar novelas como ésta, en las que se busca dar una visión totalizadora. La novela de Sada presenta fragmentos que no mantienen entre sí una coherencia cronológica ni narrativa, son rompecabezas que nunca son completamente aclarados, pues faltan muchas de sus partes o algunas permanecen en tinieblas, sin que esto pretenda ser sólo un juego destinado a asombrar a los lectores, sino con el objetivo de mostrar la vida misma. La novela se escribe desde la perspectiva de cada personaje y la realidad total resulta del entrecruzamiento de las diferentes versiones que no siempre son coherentes ni unívocas. *Tienen la ambigüedad de la vida*,⁵ en esta novela encontramos la misma visión que busca

⁵ Ernesto Sábato, “La novela total: un diálogo con Sábato”, en *Los novelistas como críticos*, Norma Clan y Wilfredo H. Corral (comps.), México, FCE, 1991, pp. 588-590.

asir la totalidad a partir de estos rompecabezas que son las múltiples historias fragmentadas contadas por diferentes voces y desde diferentes perspectivas, creando una red infinita, siempre incompleta. Mostrando una concepción de la vida y de la verdad como fenómenos de alta complejidad, evasivos, impenetrables, escurridizos, que jamás se entregan plenamente.

En estas poderosas novelas no se demuestra nada, como en cambio hacen los filósofos o científicos: se muestra una realidad. Pero no una realidad cualquiera sino una elegida y estilizada por el artista, y elegida y estilizada según su visión de mundo, de modo que su obra es de alguna manera un mensaje, significa algo, es una forma que el artista tiene de comunicarse una verdad sobre el cielo y el infierno, la verdad que él advierte y sufre.⁶

En *Porque parece mentira...* la anécdota principal de la novela trata la historia de un pueblo, Remadrín, en el que en el día de las votaciones estatales, un grupo liderado por el Gobernador en turno, se roba las urnas, creando descontento en el pueblo. La gente decide manifestarse y es detenida con una balacera por parte del gobierno estatal en la que muchos mueren y algunos de estos cuerpos son esparcidos por el desierto. Los familiares jamás saben lo que pasó con sus desaparecidos y viven el resto de sus días esperándolos. Estos acontecimientos de corrupción y violencia social, aunados a una devaluación económica en el país, van deteriorando las condiciones de vida del pueblo y de sus habitantes hasta convertirlo en un pueblo abandonado.

Como se puede observar, esta anécdota es muy sencilla, sin embargo, es narrada de manera muy compleja: La novela comienza *in media res*, con el incipit: “Llegaron los cadáveres a las tres de la tarde. En una camioneta los trajeron –en masa, al descubierto– y todos balaceados como era de esperarse”.

Como lo muestra la cita anterior, la novela se inicia con los efectos de una causa que apenas se va a develar. Se empieza la lectura con expectación de saber, ¿qué pasó? ¿cómo sucedió? ¿quiénes participaron y por qué? En lugar de respuestas rápidas y claras, el lector encontrará una serie de murmullos, de ecos, de versiones y aprenderá a tener calma, pues todas esas preguntas se irán contestando a cuenta gotas pero jamás en su totalidad.

⁶ *Ibid.*, p. 593.

La novela tiene una estructura rizomática, para referirnos a este aspecto nos hemos apoyado en lo que Deleuze y Guattari⁷ llamaron libro-rizoma, el cual cumple con ciertas condiciones:

Conecta cualquier punto con otro punto cualquiera. Cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza (no es necesaria una unidad coherente, sino que más bien promueve la heterogeneidad). Multiplicidad: pone en juego regímenes de signos muy distintos; no está hecho de unidades, sino de dimensiones, no tiene principio ni fin. Establece rupturas significantes. Es cartográfico: está hecho de líneas de fuga, es decir, no filiales, como en una arborescencia.

En *Porque parece mentira...* encontramos esta proliferación de encrucijadas y conexiones (con uno mismo como otro, con otros, con lo otro).⁸ Esto permite una superabundancia de perspectivas que provoca la multiplicidad en distintos planos.

En la novela la anécdota principal se enlaza primordialmente con diferentes historias que se encabezan por distintos personajes: Una saga familiar (Trinidad y Cecilia), una historia política (Don Romeo, Pío Bermúdez y Crisóstomo Cantú) y otra de la frontera (Conrado y Egrén). De cada una de ellas, a su vez, se desgranar las historias individuales de los personajes principales y de sus más cercanos. Dichos relatos tienen puntos de encuentro con otros, como raíces horizontales que generan nuevas raíces en cualquier punto, multiplicándose infinitamente, de ahí que nos viniera a bien el término usado por Deleuze y Guattari sobre el rizoma, por su carácter exponencial, por la multiplicación de historias como si quisiera asirse la totalidad.

La novela está organizada en 15 periodos, cada uno dividido por capítulos. Dichos capítulos, la mayoría de las veces, no mantienen relación alguna con el anterior, no hay una secuencia lineal. La organización es arbitraria para el lector, pues no hay elementos que sugieran el sentido de esta agrupación. Cada fragmento es una sorpresa, presenta porciones y diversas focalizaciones de las historias, este rasgo la convierte en una sofisticada maquinaria de palabras, el lector deberá construir puentes, hacer las conexiones necesarias

⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rizoma*, México, Editorial Coyoacán, 1994.

⁸ http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/posmodernidad/novela/colombia.htm

para distinguir de quién se narra o a quién pertenece la voz, que en muchas ocasiones no se explicita.

La siguiente descripción nos muestra otra forma de percibir la estructura general de la novela como un laberinto:

Dócil dio la media vuelta y con su derrota a cuestras se dispuso a abandonar aquel palacio enrejado. No era fácil la salida porque era una adivinanza. Innumerables tanteos, circulares, agobiantes, puertas falsas, pasadizos. Celdas enormes y espectros prisioneros y felices que por zote distracción se burlaban de esa madre al ver cómo caminaba, medio agachada, perpleja. Y el fastuoso laberinto parecía a poco ensancharse a cada uno de sus pasos. Burdo encono manifiesto contra aquella adversidad en la que en vez de avanzar volvía al punto de partida... (74)

Este fragmento corresponde al sueño de Cecilia que busca a sus hijos en un laberinto, sin embargo, esta imagen es una proyección, el espejo de la propia novela donde por todo su desarrollo Cecilia continuará buscándolos con la sensación de hallarse perdida y de que mientras avanza, en lugar de acercarse a ellos, se aleja y vuelve al punto de partida, es decir, en cualquier punto tendrá la conciencia de que se avanza pero no podrá decir exactamente dónde se encuentra, es una adivinanza.

Esta experiencia es compartida por el lector, quien en cada capítulo tiene la expectativa de encontrar mayor información sobre el paradero de Papias y Salomón, y mientras más transcurre la novela la sensación de vacío, de incertidumbre aumenta en el lector. Durante el viaje de la lectura el lector se descubre a sí mismo buscando entre las páginas a los personajes desaparecidos, se vuelve también espejo de los padres en su búsqueda, pero no hay nada, al igual que los personajes, el lector se quedará con esa sensación de pérdida, de espera, de manos vacías.

En el sueño, Cecilia experimenta el laberinto, está perdida y no existe un mapa para llegar al centro del laberinto o salirse de él, en cualquier punto en el que se encuentre parecerá el mismo, no hay avance, siempre se vuelve al punto de partida.

En este apartado encontramos un rasgo del neobarroco, como ya hemos explicado lo que le sucede al personaje en el sueño es un espejo de la experiencia del lector frente a la estructura compleja de la novela-laberinto, como lo plantea Omar Calabrese:

El laberinto es una típica representación figurativa de una *complejidad inteligente*. Todas las leyendas, los mitos, los usos, los juegos fundados

en la figura del laberinto se presentan con dos características, ambas intelectuales: el placer del extravío frente a su inextricabilidad (acompañado por el eventual miedo) y el gusto de salir de ello con las astucias de la razón.⁹

El lector se encontrará frente a la novela con el displacer de sentirse perdido, pero también con el disfrute del extravío. El laberinto como afirma Calabrese, representa una complejidad ambigua que por una parte niega el valor de un orden global y por otra constituye un desafío para encontrar todavía un orden. La organización interna de la novela confronta la noción de orden, pero este “des-orden” insta a la búsqueda, a reencontrar un orden. Este perderse/reencontrarse es una situación de inestabilidad, lo que confirma el carácter del laberinto como una *metáfora del movimiento*.¹⁰

En la novela *Porque parece mentira...* el lector-viajero se enfrenta al infinito potencial de una narración en la cual permanece el gusto por el extravío, el enigma, donde la conclusión no existe en ningún lugar. “No hay, por tanto, enigma más divertido que aquél del cual se hace una hipótesis de una solución, pero del que la solución misma no llega nunca”.¹¹

En este caos protagonistas y lector se ven igualmente perplejos e incapaces de salir de la red laberíntica en la que se ven inmersos; estos laberintos que en momentos parecen conducir al desvelamiento de la verdad, sólo la problematizan. La tarea de conocer la verdad resulta un proceso arduo e ingenuo, pues el silencio, el ocultamiento y la borradora de la verdad la vuelven inalcanzable, lejana, escurridiza... *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*.

La organización de las múltiples historias se vuelven callejones infinitos, pasadizos que conectan con ciertos datos importantes de los personajes pero que muchas veces no revelan nada esencial para la historia principal o sus personajes, solamente son artificios para dar espacio al elemento primordial de la novela: el discurso mismo.

La novela también es laberíntica en tanto que es pasadizo a otros géneros, a otros discursos, a otros registros, a la historia colectiva que se comparte, pasadizo a la memoria de la violencia social, de los desaparecidos y de los fraudes políticos, laberinto de callejones sin salida.

⁹ Omar Calabrese, *La era neobarroca*, trad. Anna Giordano, España, Cátedra, 1999 (1987), p. 146.

¹⁰ *Ibid.*, p. 148.

¹¹ *Ibid.*, p. 157.

Por su estructura, esta novela rizoma-laberinto se expande produciendo vértigo en el lector pero también éxtasis; su lectura atenta, rizomática también y laberíntica, arroja al lector a la búsqueda de cierto orden, y al placer, placer extraño de no encontrar “la solución” sino una multiplicidad de soluciones posibles, ahí donde se prolonga el juego indefinidamente, ahí precisamente donde el polo estético¹² se vuelve obra de arte: en la mente del lector.

Artífice y humorista

Daniel Sada es humorista y crítico, o humorista por crítico que formula una literatura divertida sin rayar en lo superficial, sino que propone un divertimento que parte de situar ante nosotros lo absurdo de nuestra sociedad y sus instituciones, del juego de apariencias y valores en el teatro humano, es decir, desarrolla un humor basado en la observación profunda, en la crítica seria pero evitando caer en la tradición de una literatura solemne.

Una aportación fundamental de su propuesta literaria en varias de sus novelas es la figura de un narrador que enfatiza o señala la presencia creadora. Tal aspecto nos evoca las ya populares manos de un cuadro de Escher en el que aparecen pintándose a sí mismas. Este tipo de narrador no tiene el carácter de demiurgo, sino que es como cualquier ser humano enfrentado a la escritura, tarea que le plantea preguntas y posibilidades, ya que una vez que se inicia el texto, éste le exige coherencia y la solución de múltiples contingencias en distintos puntos. Un narrador así nos hace participar en la problemática de la confección del texto y pone en evidencia el “artificio”, en tanto construcción de la imaginación humana.

Desde su novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* publicada en 1999, hasta *Ritmo Delta* (2005) hay una insistencia en la artificiosidad del texto, misma que se hace patente en la gradación con que se maneja este aspecto, siendo ésta el texto de mayor intensidad en este punto.

Ya en la novela *Porque parece mentira* vemos este tipo de narrador en tercera persona que cuenta la historia de otros y que no asume omnisciencia a pesar de que sabe los pensamientos e intenciones de los personajes, desarrollando así una psiconarración. Es una voz que opina, juzga y se burla de la situación de sus personajes con un tono de humor.

¹² Wolfgang Iser, “El acto de leer”, en *En busca del texto*, México, UNAM, 1987, p. 122.

En *Luces Artificiales* (2002) nuevamente encontramos este narrador pero su participación adquiere un mayor énfasis.

Hay una constante explicitación de los cambios de dirección o foco de la narración, de las formas o precisiones léxicas que debe usar el narrador (o los personajes) como lo muestra el siguiente ejemplo:

Es que Ramiro jamás esperó oír algo por el estilo, sino (**lo dicho en muchas páginas, pero sobre todo en la anterior**). (167)

Los siguientes ejemplos son muy reveladores pues en esta novela el autor da nombre a recursos que utiliza en *Porque parece mentira*. Así el autor está dando nombre a lo que hizo en su novela anterior y sigue utilizando.

Anagrama calcógrafo consistente en: El seee-ñooor [...] (107)

Hemos llegado al rebote de lo que habíamos prometido en otro capítulo: lo de las cuatro duras palabras; recuérdese el mensaje dejado como hebra que se deshila, quiérase a propósito, en el sentido de una **síncopa anecdótica** que habría de derivar en lo que ahora viene: la quinta semana crucial. (126)

En *Ritmo Delta* (2005) la gradación en el uso de este recurso es mucho mayor; desde el inicio hay una insistente apelación al lector durante toda la novela con expresiones como “Imaginemos” y un constante “nosotros” que incluye al lector, así como preguntas directas a él:

El libro publicado como embudo que absorbe un caudal de lecturas que ya no. ¿Qué si la biblioteca reciclable?, ¿al respecto usted qué piensa, querido lector?, ¿querrá usted apuntar sus comentarios en los bordes de esta página? (273)

habrá que suponer la más gozosa y locuaz pornografía... (289)

Dagoberto dando otro puñetazo (no tan fuerte) contra la mesa de maras: desplante: uh: acobardado, movedor de muecas abajo, **las que usted sponga**. (325)

La voz narrativa cuenta la posible situación que pasaría, desarrolla esta posibilidad y al final añade que no fue así, es decir, juega con lo posible que no pasó pero que podría haber pasado.

[...] a riesgo de experimentar lo mismo, o más feo: como (acaso): ¡Vete a la chingada, pinche padre insensible! ¡No!, ni de chiste. (339)

Todos estos ejemplos evidencian la explicitación de que se está creando un discurso, un artificio literario del cual el lector es partícipe:

[...] “sí, sí, lo que usted quiera”, a fin de un safe caballeroso y muy deprisa: helo: así ocurrió: tal frase **fue deletreada por quien usted escoja**. [...] **Escoja usted quién fue el decidor**, dado que en avance acelerado los muy nerviosos jerarcas se iban diciendo mucho. (367)

La temática de *Ritmo Delta*, la literatura y el mundo editorial, permite que se haga constante mención a lo literario y a las problemáticas de leer, escribir o corregir una novela por lo que el tratamiento de que es un artificio se hace más evidente.

Es una narración que tiene como premisa principal que lo que se cuenta ya se ha dicho. En distintas formas se parte de la idea de que ya se sabe lo que sigue: “¿se recuerda?” En algunas ocasiones hay datos que se han anticipado en la narración y puede apuntar la pregunta a si se recuerda lo narrado, pero en ocasiones no hay antecedente, entonces puede ser cualquier conexión intertextual. El “**etcétera**” tan usado por el autor funciona de igual manera: se sobreentiende que el lector ya sabe qué puede seguir en lo narrado.

El lector implícito en las estructuras de la propuesta de Sada tiene un alto grado de complicidad, es coautor, es parte de un “diálogo” guiado por la voz narrativa que enuncia ciertas cosas y otras calla, a sabiendas de que el lector sobreentiende y completa. Es un lector que conoce otras historias, que identifica lugares comunes no solamente sociales, sino de quien estudia o lee literatura.

Mnemosine colectiva

Otro aspecto de la narrativa sadiana que ha tenido una especial seducción para mí es que ya sea en la ciudad o en el desierto, con un lenguaje erudito o popular, en prosa o en verso, la presencia de nuestro país, de su historia, de sus personajes siempre tiene cabida, para ser ridiculizada, expuesta, parodiada, recordada...

Ejemplo de esto es su relato en verso “El gusto por los bailes” que se encuentra en *Ese modo que colma* (2010) y que nos da los antecedentes y el porqué matan a Rosita en el corrido popular “Rosita Álvarez”; en esta misma colección aparece al final el relato que lleva el título de la misma, “Ese modo que colma” texto que recrea el mundo de los cárteles y sus venganzas mostrando con humor la problemática de unas viudas para enterrar las cabezas de sus esposos decapitados —a propósito de lo que ha vivido en los últimos años nuestro país—.

Otro más de tantos ejemplos es “**Mágico**”, país que se configura a través de las 600 páginas de la novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* y del cual es parte el pueblo de Remadrín donde se focaliza la historia principal.

Resulta difícil leer esta novela y no pensar en México, porque los datos, los espacios, las actitudes de los personajes políticos corruptos, así como el acontecimiento principal, un fraude electoral, forman parte de eso que los mexicanos llamamos país, es decir, hechos de abusos de poder, de intransigencia, de administración corrupta, de matanzas, de desaparición de víctimas y, un lago etcétera, forman parte lamentablemente de la memoria colectiva de los mexicanos hasta hoy.

Existen casos más distantes en el tiempo como la matanza de Tlatelolco, la Guerra sucia; y más recientes como la falta de legitimidad de las elecciones para la presidencia del 2006, y qué decir de las del 2012; las muertas de Juárez, entre miles de casos, que no se aclaran y por las que existe un silencio cómodo para los gobernantes, una pereza y complicidad administrativa y legislativa, y un olvido e indiferencia también cómodos para la mayoría.

No obstante, vivimos en desconcierto y perplejidad frente a la astucia política del silencio, de la negación de lo que muchos saben y vieron: no pasa nada, se nos dice, ¿esto no ha sido un peligro para México? Y los medios masivos se unen para avalar, según les convenga, que esto es así.

Sin embargo, cuánta gente en nuestro país ha experimentado en los últimos años inauditas formas de violencia.

Relaciones quebradas e inestables con el presente nos dan motivos, dice Nelly Richard:

[...] para rehilvanar secuencias y desenlaces; para abrir los sucesos al flujo de otras comprensiones que asocian, fragmentan y rearticulan los

materiales del relato histórico en versiones siempre expuestas al corte divisorio y a la fuerza de interrupción de nuevas contingencias.¹³

La articulación de la experiencia implica un trabajo con la memoria. Necesitamos hacer algo con lo que nos pasó, ¿quién recuerda? ¿quién recordará? Y es en este punto donde la experiencia vivida por Daniel Sada, al presenciar el robo de las urnas cuando tenía diecinueve años, se vuelve el detonante para la realización de *Porque parece mentira...*

¿Pero para qué recordar? ¿para qué articular la memoria? Para Richard:

[...] ejercer la memoria sirve para delatar las maniobras de borradura de las huellas que fabrican cotidianamente el olvido pasivo y su indiferencia. [...] Practicar la memoria es hacer vibrar la simbólica del recuerdo en toda su potencialidad crítica de reconstrucción y deconstrucción de las narrativas en curso.

Y también es luchar para que el reclamo tenaz, la queja insuprimible, el radical desacuerdo, tengan siempre oportunidad de molestar –con su pesadez y gravedad de sentido– los montajes livianos de la actualidad fútil, desmemoriada.¹⁴

En *Porque parece mentira...* encontramos la posibilidad de reflexionar sobre acontecimientos de violencia social y corrupción política como los que nos aquejan y de los que somos partícipes aún en los niveles más ínfimos, perpetuando de esta manera el mismo sistema que nos ahoga.

Recordar, reflexionar... ¿para qué? Así como la memoria individual hace a una persona, la memoria colectiva hace a un pueblo. Sin embargo, agrega Patricia Verdugo,¹⁵ con amnesia (histórica), un individuo está inválido.

En esta propuesta, Daniel Sada no sólo recupera su propia experiencia sino la de muchos, le pone voz y la hace ingresar en una trama de sentido, nos da palabras para nombrar nuestro pasado y –tristemente– nuestro presente, e inscribe en él nuestras quejas, las acuña en palabras, les da cuerpo, da registro a lo que muchos no

¹³ Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Chile, Cuarto Propio, 2000, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 11-12.

¹⁵ “Te acuerdas”, en *Políticas y estéticas de la memoria*, Chile, Cuarto Propio, p. 43.

quieren oír y tanto silencian: las situaciones ocultas que permanecen en los huecos del olvido de la conciencia oficial.

La novela deviene un juego de espejos en el que las distintas miradas nos devuelven nuestra imagen, espectáculo social que se antoja grotesco y ridículo: humano.

En *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* la palabra trabajada toma cuerpo, y surge exquisita a escena para exhibirse y exhibir un cuerpo social deteriorado, putrefacto...

Exhibición dolorosa de un cuerpo social que *hace figura* en la memoria colectiva. ¿Qué hacemos con lo que nos pasó? Nuevamente —como en tantas ocasiones— la memoria eternizadora de la literatura levanta su voz contra el silencio y nos devuelve la voz, y se rebela contra el olvido, contra la inercia como sistema.

Como afirma Le Goff:

[...] la memoria colectiva ha constituido un hito importante en la lucha por el poder conducida por las fuerzas sociales. Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva.¹⁶

Esta recuperación de la memoria a través de la literatura constituye un acto político en tanto que muestra, cuestiona y degrada las prácticas corruptas de quienes detentan el poder y se rebela contra la política del silencio apoderándose de la memoria y empoderándonos a nosotros al abrazarla.

Por lo anterior y mucho más que se ha quedado en el tintero, la comunidad académica y los lectores de Daniel Sada lamentamos su pérdida, tan prematura. No obstante, nos abrazamos a su obra, rica en posibilidades, abierta a multiplicidad de lecturas.

Apreciado Daniel: ¿Desde dónde estás hablando? ¿Ya recuerdas? Es la pregunta que hacías a tus lectores como guiño para estar atentos a tu juego, ¿desde dónde Daniel? Dice tu esposa que te marchaste a tu paisaje interior, ahí donde te brotaban todas las historias...

Hasta parece mentira que los reconocimientos y el Premio Nacional de Ciencias y Artes te llegaran a destiempo, hasta parece mentira Daniel...

¹⁶ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, trad. Hugo F. Bauzá, Barcelona, Paidós Básica, 1991, p. 134.



LA POESÍA DE RENATO PRADA OROPEZA

Mario Calderón*

Resumen

Un poema es una macro palabra o un macro signo lingüístico con un significado que es el tema y un significante, su estructura; la unidad temática equivale a la primera articulación de la lengua que consiste en la unión de signos lingüísticos para formar enunciados.

En el caso de la poesía de Renato Prada Oropeza, en sus poemarios *Palabras iniciales* y *Ritual*, el significante se construye principalmente a través del verso libre con resonancias al coincidir la terminación de los versos en una sola vocal. Se construye también mediante sonoridad, paronomasia y objetivando lo subjetivo al combinar sustantivos abstractos con adjetivos visuales o sustantivos concretos con adjetivos no visuales. Los significados o temas de sus poemas son lo efímero de la vida, la condición de trasterrado, el amor, la injusticia social y la muerte.

Abstract

A poem is a macro-word or a macro-linguistic sign with signified, the topic, and signifier, its structure; the thematic union equals to the very first language articulation consisting of the union of linguistic signs to form sentences.

In Renato Prada Oropeza's poetry, specifically in his poetry books *Palabras iniciales* (Opening words) and *Ritual* (Ritual), the signifier is mainly constructed by free verses with resonances when there is coincidence in the ending of verses in single vowels. It is also constructed by sonority, paronomasia and making the subjective objective by combining abstract nouns with visual adjectives or concrete nouns with non visual adjectives. The signified or topics of his poems are life's ephemeral nature, the condition of being a migrant, love, social injustice and death.

* Pertenece a la Universidad Autónoma de Puebla.

Palabras clave/Key words: macro palabra, poesía, objetivar, sonoridad, muerte / macro-word, poetry, objectify, sonority, death.

Bergson, al referirse al desarrollo de la raza humana, explica que la evolución se continúa hoy en el ambiente por medio de la ciencia y la técnica: el oído ha crecido mediante el radar y la antena parabólica; la vista creció con el microscopio y el telescopio; la voz tiene mayor alcance a través de la radiodifusión; el cerebro es más apto con el auxilio de la computadora; y las extremidades se extendieron con los robots y los medios de transporte.

La evolución del hombre, si analizamos, siguió un proceso de imitación como consecuencia lógica de una especie de principio de semejanza: el ferrocarril apareció por copiar al gusano y el avión surgió al imitar al pájaro.

Es probable que la literatura sea importante para la cultura porque, como pensaba Aristóteles, es imitación de la naturaleza; por eso posee la esencia de la vida: el juego de imágenes y semejanzas.

La semejanza determina la correspondencia de los sonidos para constituir el ritmo y en el caso de la poesía tradicional, la rima. De manera simultánea, el principio de imagen y semejanza se localiza en el lenguaje figurado que se estructura mediante analogías, ya que el pensamiento se elabora por asociaciones.

En este juego de semejanzas y correspondencias, un poema equivale a un signo lingüístico, a una palabra, es una macropalabra: el mensaje es el significado y la estructura constituye el significante con ritmo, densidad y con luz u oscuridad. Un poema corresponde a una palabra, porque el poeta, al crearlo, desea encerrar en el texto un tema: amor, soledad, muerte, etc., para que el pueblo lo memorice y cada vez que una persona desee referirse al amor, a la soledad o a la muerte, recurra a un poema como a una fórmula o a una palabra única, colectiva y universal. En México, por ejemplo, cuando el pueblo conmemora alguna fiesta nacional y requiere hablar de la patria recurre al poema “Suave patria” de Ramón López Velarde; el día de la madre se declama “El brindis del bohemio” de Guillermo Aguirre y Fierro, y cuando se hace una declaración amorosa, aparentemente imposible, se recuerda el poema “Nocturno a Rosario” de Manuel Acuña.

Un poema corresponde a una palabra para un macronivel o una realidad magna. Por esta razón, el hombre se dirige a su Dios a tra-

vés de fórmulas, macropalabras llamadas oraciones que, en realidad, son poemas. Existe el “Padre Nuestro” compuesto por Jesucristo como fórmula de petición; “el Credo” como fórmula para ratificar la Fe, etcétera.

Asimismo, la unidad temática de un poemario tan valorada hoy en los diversos concursos o premios de poesía mexicana equivale a la primera articulación de la lengua que permite la unión de las palabras para constituir enunciados.

Supongo que la poesía intenta encerrar lo etéreo en el lenguaje poético. Ese intento puede consumarse de varias maneras que corresponden a diversos tipos de lenguaje literario: a través de alegorías, emotividad, símbolos, onomatopeyas, aliteraciones y figuración empleando imágenes y metáforas y, sobre todo, considerando simplemente que el discurso literario imita la vida diaria.

La palabra poesía, según Corominas, tiene por raíz el término griego *póiesis* que significa “creación”, por tanto, considero que se trata de un producto de la creatividad del hombre, pero al propio tiempo conserva todavía el ímpetu y la esencia del Big Bang o del momento de la creación del universo que aún continúa produciendo ondas porque la evolución es constante. Poesía es sinónimo de vida, por esa razón Bécquer alguna vez le dijo a una mujer “poesía eres tú”.

Los humanos percibimos intensamente ese ímpetu de la creación, sobre todo, en el instante del orgasmo y cuando nos encontramos en el estado de inspiración poética. En ese momento, como pensaba Ezra Pound, el poeta se transforma en antena de la sociedad y es capaz de percibir el tono y los sentimientos del pueblo, lo mismo que los efluvios vitales, esto es el hálito del origen.

El género poético es la esencia de la literatura pues en el fondo todos los discursos literarios contienen la poesía.

Existen muchas maneras de concebir la poesía y precisamente esos diversos modos de comprenderla dan origen a los diversos lenguajes poéticos.

La poesía a la que hoy me referiré es la del querido amigo y colega recientemente desaparecido Renato Prada Oropeza, quien era un polígrafo y un teórico de la literatura de gran relevancia en Hispanoamérica.

Renato Prada Oropeza (Potosí, Bolivia, 1937 y nacionalizado mexicano en 1993) ha alcanzado prestigio por sentar las bases de la ciencia de la literatura en Latinoamérica revisando el Formalismo Ruso y el Círculo de Praga. Toma la semiótica como base del análi-

sis crítico e inclusive en su libro *El lenguaje narrativo* propone un sistema conceptual sobre la obra narrativa. Es autor de otros trabajos de teoría y crítica literaria como *Literatura y realidad* publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1999. Es asimismo un narrador que interesa y atrapa al lector por su frescura y naturalidad.

Como creador, ha merecido numerosos reconocimientos: Premio nacional de cuento Edmundo Camargo, Bolivia 1967; Premio nacional de novela Erich Güttentag, Bolivia, 1969; Premio Internacional Casa de las Américas, Cuba, 1969, y el premio Franja de Oro de la ciudad de La Paz, Bolivia, 1970.

Sus más recientes obras narrativas son los libros de cuentos *La noche con Orgalia y otros cuentos*, 1997, *A través del hueco*, UNAM, 1998 y *El pesebre y otros cuentos*, también editado por Difusión Cultural de la UNAM, en 2003 y *Virgilio o las nunca jamás vistas ni oídas aventuras de un dudoso y discreto caballero*, 2009.

Con su poemario primero *Palabras iniciales* y luego con *Ritual* se confirmó polígrafo y por eso, y por la curiosidad de lector después de conocerlo en sus otras facetas, estos poemarios adquieren relevancia histórica dentro de la literatura hispanoamericana.

Palabras iniciales

Nos sorprende que el científico de la literatura, el profesor y el narrador haya incursionado en la poesía manifestándose como poeta con el poemario *Palabras iniciales*.

Considerando el poema como un macrosigno lingüístico con un significado (el tema) y un significante (la estructura). Encontramos que Renato Prada Oropeza emplea el género poético como su verdadero medio de expresión pues en palabras iniciales se expresa como padre, como hijo, como amigo, como amante y como miembro de una sociedad latinoamericana con problemas de injusticia social con su fe depositada en la palabra que le permite nombrar e invocar su mundo objetivando lo subjetivo, la poesía, a través del sonido de las palabras. En el poema “Padre”, por ejemplo, consigue materializar la figura y el recuerdo de su padre y precisamente en esa imagen se halla lo poético. Él, su sombra, puede observarse en el cuerpo del hijo mismo. Escribe:

Quizás mi carne, mis dientes, un escondido gesto,
reproducen tus pasos,

tus ensueños,
esbozados en un tiempo ajeno.
Quizás la persistencia de tu imagen en mis pasos,¹

Se expresa adolorido y así su poema se suma a otros que se refieren a la muerte del padre como las coplas de Jorge Manrique o “Algo sobre la muerte del mayor Sabines”. En seguida aparece el poema “Hijo”. En este texto, en estilo directo, muestra su oído apto para la música. Dice:

Me cubro de tus risas
fantasías,
rostros:
escudo con el que enfrentas tu mundo,
mi legado,
mi herencia no solicitada, (17)

En el poema “Desde mi hueco” se encuentra la clave de su esencia, su condición de trasterrado contenido en el significado de su nombre “Renacido en otro prado pesando oro”. Dice en este poema matizado por la melancolía:

En mis venas confluyen voces de ciudades remotas,
perdidas en la niebla del tiempo sin memoria.
Mi recuerdo recupera sólo los pasajes cercanos:
el huerto de ilusiones de mi padre,
el laborioso jardín de la mujer que me brindó el paraíso,
reclamado en mis días de delirio. (18)

Y al referirse a la mujer amada en el poema “Una sola carne” parece su verso más musical:

La luz se abre paso desde el corazón mismo de la roca,
desde el centro del reino de la cueva oscura
de terquedad de cárcel y olvido,
de pesar y culpa. (20)

¹ Renato Prada Oropeza, *Palabras inciales*, gobierno de Veracruz, Colección Lascas, México, 2006, p. 14.

Y en su concepto de poesía oral acude frecuentemente, como se observó, al recurso de la aliteración:

¿Acaso no somos los dos alas del ave que levanta vuelo? (21)

Agradece al amigo evocando su auxilio, recurriendo otra vez a la aliteración mediante la repetición de la s:

Sin tu sombra el sol seca mis venas. (25)

Y con musicalidad y discurso metafórico:

Tu mano sobre mi hombro
sofoca el peso de mármol oscuro
de condena de lápida
en mis días ásperos y turbios. (25)

Cree en un ser superior, en una inteligencia de otro nivel que evoca al poeta como una imagen. En el poema “Presencia ignorada” se refiere a la presencia de Dios que logra hacer concreta. Se crea y materializa su imagen con el recurso de objetivar lo subjetivo de un sustantivo abstracto modificándolo con un adjetivo visual:

Hay días de sol rutilante
en que la caricia del amor divino
más liviana que la pluma de una paloma (33)

O con un verbo y sensaciones referidas al tacto:

Te refresca como un baño de inocencia
y su beso se posa sobre tus músculos fatigados (33)

Y en el poema “Adiós” advierte un destino que nos envuelve:

Todo es pasar, perimir, diluirse.
Sólo nos queda el bullir de la nostalgia
por lo que no fue,
por lo perdido. (38)

Se practica y se concibe el género lírico como invocación materializando siempre mediante la combinación de sustantivos abstractos con adjetivos calificativos visuales:

¡Qué oscuro el silencio que te oculta!
Niebla densa, espesa como duda,
áspera como la desconfianza,
espina,
garra
y colmillo al mismo tiempo. (43)

Y se revela con furia frente a la muerte dirigiéndose a ella en segunda persona por medio de símbolos y paranomasia:

El trueno y el rayo en el cielo sereno (45)

Y de la misma manera en el siguiente fragmento:

Tu presencia de mirada de ciego
hacia surgir el terror latente en nuestros pulsos inquietos,
desvestía nuestros sueños de sus colores. (45)

Y aún refiriéndose a la muerte refleja su concepto del mundo como un enorme libro:

Y obliga a cerrar las pesadas tapas de libro de nuestra vida (45)

Reniega de nuestra inevitable muerte:

Nosotros, fatuos muñecos de arena,
manteníamos, con breves y escuálidas cuotas,
el rito que ofrece el vacío de tu presencia funesta. (45)

Y con prosopopeya anima a la muerte diciendo:

Pasábamos por tu garganta, para brindar un bocado
a tu gula jamás saciada (46)

Y se rebela también frente a la injusticia social por la miseria de su pueblo:

¿El estómago vacío de tus niños,
la muerte temprana de tus mujeres marchitas,
el puño cerrado sobre la calvicie prematura
de tus hombres macerados con sudor

y arcilla de tus minas;
los ojos, que ya no vierten las lágrimas,
de las ancianas ante los despojos de esperanzas,
todo esto nos habla mejor que nada
de nuestro reclamo en la tierra (52)

Hay preocupación por la miseria del pueblo. No ve otra alternativa más que la rebelión, pero la rebelión contra la ciudad que invade e inutiliza la tierra y su producción:

Resurge el suspiro que el hambre mantiene
porque el hambre es fértil alimento
y tiene que convertirse en rugido,
en golpe de azadón que abra un surco nuevo
vencedor del cemento ruin que ahoga la hierba. (53)

En el poema “Patria grande” se refiere a su propia historia, a su condición de trasterrado, de renacido en otras tierras con su cúmulo de sufrimientos:

¡Qué triste el yugo de tu nueva escuela!
Allí aprendiste el sudor y la muerte por fatiga,
el látigo hirió tus lomos
y la espuela te sometió a la complicidad del ultraje (55)

El poema “Patria grande” trata también sobre la historia de todo el continente y por eso recuerda el *Canto general* de Neruda:

El ceño fruncido del desprecio por el canto y la danza
por la lengua incomprendida
por los tímidos Dioses,
fugitivos ante el fragor del trueno
y el zarpazo de la espada (55)

Se percibe un tono de amor por la patria, tono de canto heroico y nuevamente la conciencia del trasterrado implícita en su nombre:

En este Belén inmenso del paisaje renacido
el Cristo entrañable es liberado
y la noble lengua, ultrajada por el discurso ladino,
cobra un brío nuevo, levanta vuelos infinitos

en versos de amor y en sueños plenos.
Aquí el Nazareno de piel morena y la virgen de bronce
entonan el cántico del *magnificat* eterno
salmo de verdad y orgullo al Dios de los humildes. (10)

Y termina hablando de su verdadero compromiso:

Aquí en mis manantiales plenos retoza el coraje
del desafío, de la apuesta por enderezar los tiempos. (60)

En lo que se refiere al significante o a la estructura, estos poemas o macrosignos están contruidos en verso libre, empleando el lenguaje metafórico, en algunas ocasiones simbólico y en algunos casos con el recurso de la paranomasia. Siempre se obtiene la música.

En suma, el libro *Palabras iniciales* es un poemario con calidad estética. Renato Prada Oropeza se confirma con este poemario como un polígrafo de calidad diestro en tres géneros: el ensayo, la narrativa y la poesía.

Ritual

El poemario *Ritual* publicado en 2007 contiene bellas fotografías eróticas de Fabrizio Prada, su hijo, e ilustraciones de José Luis Fariñas.

En lo que se refiere al significado y a la primera articulación o unidad temática de las macropalabras, este libro consta de tres apartados: “Estelas en la mar”, “Tributo” y “Ritual”; con un total de 74 páginas.

Este poemario se significa por ubicarse en la oralidad del discurso poético al considerar que la poesía ha de ser declamada y oída en voz alta, por esa razón posee en su significante sonoridad brotada, según la fonética, de la abundancia de vocales y el dominio en el lenguaje de sonidos sonoros que hacen vibrar las cuerdas bucales:

Quiero morir sin que tus manos
sientan que las mías sólo le ofrecen
el ausente don que me deja la vida
en el momento de su total desprecio²

² R. Prada Oropeza, *Ritual*, BUAP-Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2009, p. 9.

En la primera parte “Estelas en la mar”, el discurso es poético por la tensión del lenguaje causada por la primera articulación de la lengua al unir los signos lingüísticos debida a la connotación de emotividad derivada de la aceptación del destino y la inminente muerte propia del sujeto lírico. Se resigna frente al fatalismo, pero grita:

Quiero morir en la posesión completa
de mi soledad gastada como una vela vencida
del instante sin reloj ni calendario
que a mí solo me pertenece (9)

Se lee la resignación, sin embargo, en sus versos late un espíritu que desea vivir, aunque goce el sufrimiento del abandono y la soledad. Esa reacción de Renato Prada evidentemente es muy humana y por eso los lectores nos identificamos. Escribe sin rima, únicamente haciendo coincidir la terminación de algunas palabras en una sola vocal, es decir, no emplea la consonancia ni la asonancia, sino la resonancia. Tampoco emplea la métrica, escribe verso libre, sin embargo, su poesía consigue cadencia y tono rítmico:

Nada frena mi derrumbe
hacia el olvido inapelable
me hundo desde adentro
desde el fondo de mi última célula
desde el pozo que me absorbe en mis venas (17)

En la construcción de su discurso apela a la tradición del idioma español donde, a diferencia del inglés, el artículo y el adjetivo son esencia de la morfología:

Tanto amor regado en vano, tanta ilusión
tanto camino
tanto paisaje sentido
en mis pupilas hambrientas,
desembocan en el mar sediento,
en el desierto de los parques promisorios,
en la mar oscura devoradora del arco iris
que adorna mi cuarto
y el zaguán oscuro de mi primer anhelo (18)

Renato consigue lo poético, como en su primer poemario, objetivando la subjetividad, la vida mediante imágenes construidas con sustantivos concretos combinados con adjetivos abstractos:

Me roe en la médula la sonrisa y la palabra
las ratas intangibles,
sordas y hambrientas
de sombras y desprecio (28)

O combinando sustantivos concretos con adjetivos no visuales:

Aunque la voz ausente taladre mis oídos (42)

Consigue lo poético además mediante alguna imagen afortunada donde se compara el micro mundo de una mujer con el universo:

Porque la suavidad de tus jardines mórbidos
ofrece la entrega del universo en una sola caricia (21)

O

Nada me queda de tu frescura
el tiempo turbio se encargó de ahogarlo (27)

Intuye una presencia, voluntad que maneja el destino del hombre:

Las barajas sobre la mesa
son manejadas por dedos
largos
finos,
de perpetuas uñas,
trapevistas hábiles de circos ilusorios
sostenidos en el aire por sutiles marionetas,
que alguien
(¿cómo podemos saber quién?)
comanda desde el vértigo, origen de los vientos (23)

Y así todo el poemario contiene reflexiones sobre el vivir, su trascendencia y el inminente término. Se queja de lo efímero de la vida y la carne materializando lo intangible al modificar sustantivos concretos con abstractos:

Lo más tierno de ti se me escabulle
se pierde entre mis dedos del alma (26)

Obtiene la poesía también empleando la palabra a la manera del simbolismo francés como en el siguiente fragmento que utiliza la planta espinosa ortiga como símbolo de sufrimiento:

Más allá de tu mirada está la ortiga
la condena que amenaza mis impulsos (27)

O en el fragmento que sigue donde noche y abrojos no sólo son signos, sino símbolos de oscuridad y padecimientos respectivamente:

Un día sin ti
es también la noche que prolonga mis abrojos (37)

Me parece que Renato Prada asciende a la alta poesía al intuir la oposición vida-no vida, cuando dice:

Lastima el canto del ruiseñor
en medio de la nada (39)

Lo mismo sucede con los siguientes versos:

Y uno, se retuerce en agonía de olvido
de sueño y espinas robados al reposo (41)

Y quizá el poema “Extenso ritual” que consta de varias partes relativamente breves, sea el de mayor calidad estética. Léase el siguiente texto donde se percibe la sensibilidad exquisita de Renato Prada que se revela como gran poeta:

En ti me encuentro amada
cuando te abres entera
y me brindas la puerta
de tu suave recinto.

En ti me pierdo amada
cuando tu piel me quema
me consume en las llamas
y me dona su niebla

En ti me plasmo amada
que me ofrece tu cáliz
para colmar de vida (53)

Y el poema IV de “Ritual” es también un magnífico poema erótico que tiene su fundamento en la sinestesia, la hipérbole y el pulimento del significante a nivel del signo, pero también a nivel de enunciado o de verso:

Las yemas de mis dedos
pupilas sedientas en la noche
posan súplicas temblorosas
en la tersura más suave,
más tierna y más blanca,
que los nardos del paraíso (62)

Y los mismos recursos son empleados en la parte VII del mismo poema:

VII
Reclínate en el lecho de mi deseo
permite la beatitud de mi tacto
recorrer tus prados inéditos
que las yemas de mis dedos
beban todo el dulzor y toda la dicha
recluidos como promesas fecundas
en cada uno de los poros
de tu piel,
cristal de tu presencia de terciopelo (67)

Y definitivamente la más alta poesía es alcanzada por Renato Prada cuando intenta atrapar la vida en forma de erotismo:

Permitiré al deseo que me clave las manos,
los pies, todo –mi pasión y futuro–
en los brazos abiertos de tu piel infinita (68)

Y en este mismo poema aparece otra estrofa con el empleo del símbolo estrella, la comparación del cuerpo de la amada con la tierra y una frase intuitiva que tal vez contenga la verdadera poesía por inusitada. Me refiero al último verso de esta estrofa:

Cuando mi éxtasis alcance
la última estrella del universo,
sembraré tu cuerpo del olvido de mí mismo
en el dominio donde impera tu señorío (69)

Quizá otro verso, ejemplo de alta poesía, del mismo tipo sea también el último verso del poema X:

Y tu dicha diseña en tu mirada
el manantial de mi presencia definitiva (72)

En conclusión, *Ritual* de Renato Prada Oropeza muestra, en su primera parte, la vivencia del hombre que ve su inminente destino de desaparición sobre la tierra, no tiene otra alternativa más que resignarse, pero no sin gritar su inconformidad con las normas de este inevitable ritual que es la vida; en las otras dos partes el poemario presenta los textos impregnados de vida en su modo de erotismo.

La poesía escrita por Renato Prada Oropeza no es inferior a su obra escrita en otros géneros literarios, es digna de ser incluida en antologías como ya lo ha hecho Jair Cortés y Berenice Huerta en la antología *Doscientos años de poesía mexicana* editada por Conaculta y el Instituto Tlaxcalteca de Cultura en 2010.

Bibliografía

- Prada Oropeza, Renato. *Palabras inciales*. México, Gobierno de Veracruz, Colección Lascas, 2006.
- _____. *Ritual*. BUAP-Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2009.

EMILIO CARBALLIDO SE SENTÓ EN UNA BANCA CUALQUIERA...

Alejandro Ortiz Bullé Goyri*

Resumen

Emilio Carballido es una pieza clave para reconocer los rumbos del teatro en México a partir de la llamada Generación de Medio Siglo, pero no sólo cabe reconocer en él al dramaturgo, sino al hombre de teatro completo. Más aún, su obra literaria en su conjunto, su obra como novelista y cuentista es de una calidad sorprendente. En esta semblanza nos permitimos reflexionar sobre ello y rendirle un breve homenaje a este gran veracruzano del siglo XX.

Abstract

Emilio Carballido is a key to recognize the course of theater in Mexico, departing from the named Generation of Half Century, but further than recognize on himself just a play writer, there is a full time theatre man. And above all this, there is his entire literary work, his work as novelist and short story writer has a surprisingly quality. In this summary, we would think about it and pay a brief tribute to this great twentieth-century native of Veracruz.

Palabras clave/Key words: Carballido, teatro, literatura mexicana, Generación del Medio Siglo / Carballido, theatre, Mexican literature, Generation of Half Century.

Hubo un día en que Emilio Carballido se sentó en una banca cualquiera, en un parque cualquiera y se dejó llevar por lo que sus ojos veían. Gente que pasaba, niños jugando, parejas abrazándose, ruidos, coches, gente, bullicio. Voces y conversaciones de gente que vivía en ciudades y pueblos del México de la segunda mitad del siglo XX, que sufría, que luchaba que se confrontaba.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Departamento de Humanidades.

Así, poco a poco, viendo e imaginando lo que pasaba en los pequeños mundos de la gente común, Carballido fue hilando y deshilando historias. Una tras otra, hasta llegar a conformar un paisaje narrativo y dramático que testimonia el universo de la vida cotidiana de cientos y cientos de seres humanos, de mexicanos de distintas extracciones sociales que son parte de nuestra propia existencia o, que incluso, puede llegarse el caso que esos seres no sean otros que nosotros mismos.

Ahí está Carballido con su pluma escribiendo y escribiendo, día con día, con sus hábitos y manías de escritor. Con sus enormes cuadernos de contabilidad en donde escribe sus borradores, para luego transcribirlos en su ya un tanto anticuada Remington portátil.

El día que se soltaron los leones, Los esclavos de Estambul, Rosa de dos Aromas, Vacaciones, Felicidad, Un pequeño día de ira, Silencio, pollos pelones..., decenas de piezas dramáticas más que se añan a ese invaluable fresco dramático de la ciudad de México que constituye la colección de más de cincuenta piezas en un acto que conocemos con las bien identificadas siglas de *DF*.

Suele decirse y machacarse que Carballido era un autor costumbrista, lo cual es particularmente falso. El costumbrismo como corriente literaria o artística busca idealizar vidas y costumbres de determinados grupos sociales. Carballido, en cambio, sin negar nunca su pasión y amor por los personajes que moldea, por los paisajes y ambientes que recrea, expone con mirada y juicio crítico y bajo el tamiz ácido del humor. Aunque en ocasiones el humor cede ante la aguda observación testimonial, como ocurre muchas veces en su narrativa, tal es el caso por ejemplo de *La veleta oxidada* en donde, como también lo hicieron otros narradores veracruzanos como Sergio Pitol, expone con gran sentido literario aspectos dolorosos de la frustración humana.

No vamos a detenernos aquí a comentar su obra novelística o cuentística, sino —por falta de tiempo— tan solo de algunos aspectos de su vasta obra dramática. Pero, aprovechemos la circunstancia para apuntar que en ambos perfiles de la obra creadora de Emilio Carballido se establece un aspecto esencial: contar historias. Unas de ellas se expondrán en tinta y papel y las otras correrán otra fortuna, la de la escena, la del encuentro con el público a través de la voz y la gestual de actores que encarnarán esa multiplicidad de personajes que Carballido alguna vez vio y oyó frente a sí o que llegó a saber por intermediación de otros cuentos, historias o chismes y diálogos provincianos o de vecindad.

Quizá por ello Carballido se haya inclinado preponderantemente por la dramaturgia y no por la narrativa, como ocurrió con la inmensa mayoría de sus contemporáneos. Las voces y murmullos y conflictos humanos adquieren un mayor sentido, una mayor fuerza expresiva y una dimensión más amplia en su belleza artística cuando son reproducidas en un escenario ante público diverso que se conmueve, se confronta o simplemente ríe ante lo que frente a su mirada se expone. El autor, a través del ejercicio creativo del director, sus actores, escenógrafo y demás reconfiguran lo que en papel el autor había figurado y que a su vez formó parte en algún momento de la realidad cotidiana. Y en eso estriba la magia del arte teatral, en reconfigurar como si fuese real, en un espacio y tiempo específicos, lo que en algún momento pudo haber existido en la realidad cotidiana o en el universo de percepciones del autor o en el imaginario social.

Quizá nunca sepamos la razón concreta por la que Emilio Carballido haya privilegiado, en cierta medida, el teatro de la obra narrativa. Pero es muy claro, cuando uno oye o —mejor aún— ejecuta los diálogos de los personajes de Carballido, que hay un sentido de vitalidad expresiva que inevitablemente no alcanzan su vigor natural en el plano literario. Es necesario hacer saltar a los personajes y a sus voces y palabras a un escenario. Y esa es la riqueza de su obra dramática, la de ser testimonio de más de cincuenta años de vida cotidiana en México; principalmente en el Distrito Federal y en su natal Veracruz. De 1950, fecha en que Salvador Novo le estrena en el Palacio de Bellas Artes *Rosalba y los Llaveros* y el año en que comienza a publicar sus primeras obras teatrales como *La zona intermedia*, *La triple porfía*¹ y *Escribir por ejemplo...* hasta poco antes de su muerte, acaecida en 2008, fue un constante escribir y testimoniar para el teatro la riqueza y la complejidad de la vida cotidiana del México moderno y contemporáneo. Sus conflictos, sus pequeñas y grandes traiciones, sus desigualdades, su demagogia y la ternura y el deseo de personajes como tú o como yo, de poder encontrar herramientas para combatir o superar el peso de los días o la opresión social en que se vive, como le ocurrió al personaje de *El día que se soltaron los leones*, que un acontecimiento singular le ayudó a descubrir que podía vivir su vida de otra manera. Y enfrentar a los demonios sociales que la acosaban.

¹ *La triple porfía* se había estrenado ya dos años antes en 1948 en la experiencia de teatro universitario conocida como “Teatro de Antecámara”.

Pero tampoco debemos pasar por alto dos de sus obras “históricas” que suelen ser dramas insignia de toda la obra carballideana: *El relojero de Córdoba*, basada en una leyenda colonial de su natal Córdoba en Veracruz, a propósito de un acontecimiento que podría datarse en el siglo XVIII y su obra de largo aliento *Tiempo de ladrones* escrita para la Compañía Nacional de Teatro y en la que reconstruye desde su imaginación y desde la documentación histórica la vida y obra del célebre Chucho el Roto, el Robin Hood mexicano en tiempos de don Porfirio. En ambas, es clara la intención del autor por evocar un hecho del pasado para hacernos reflexionar en el presente. En el caso de *Tiempo de ladrones* cabe decir que si bien es una obra perfectamente concebida para la escena, su estructura y el manejo de secuencias, nos permite percibir una suerte de juego y encuentro entre el novelista y el dramaturgo. La obra funciona para la escena y funciona sin problema alguno como texto narrativo, más allá de las propias acotaciones y didascalias requeridas para el caso de su interpretación escénica.

En medio de la enorme cantidad de obras que escribió el maestro Carballido, cabe decir que su preocupación temática mayor no está en la estricta descripción de ambientes y costumbre urbanas o provincianas, sino en la búsqueda por encontrar y desarrollar anécdotas y personajes teatrales para exponer de manera crítica el uso desigual de la impartición de la justicia en México. Un mal que con el paso del México moderno de mediados del siglo XX al México posmoderno de nuestros días, no ha hecho otra cosa que agravarse, y así sus dos grandes obras *¡Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* (1963) y *Un pequeño día de ira* (1961), a cincuenta años de haber sido escritas alcanzan una extraña actualidad contemporánea, sin que tenga que catalogarse como teatro documental, estas obras, entre otras de Carballido, lo son a fuerza de que la realidad social del país ha alcanzado los hechos ficcionales que se presentan en las obras mencionadas.

Hubo un día en que Carballido se puso a escribir teatro y pasaron muchos otros días y crepúsculos. Cientos, miles, hasta completar más de cincuenta años. El maestro Emilio Carballido Fentanes (Orizaba, Veracruz, 22 de mayo de 1925 – Xalapa, Veracruz, 11 de febrero de 2008) dejó de escribir, se nos murió, pero los personajes, las obras están allí para seguir siendo jugados e interpretados por grupos teatrales a todo lo ancho del territorio nacional. Emilio Carballido, —el maestro Carballido—, el cuentista, el novelista, el dramaturgo y el promotor cultural sigue estando entre nosotros.

Voces y conversaciones que un hombre de letras, un hombre de teatro vio y escuchó a lo largo de su vida y de las que dejó constancia en sus cuentos, en sus novelas y en la vastedad de su producción dramática. Me hubiera gustado en algún día, en algún parque cualquiera de cualquier ciudad o pueblo, haberme sentado con el maestro Carballido en alguna banca y en silencio los dos, contemplar el paso de la vida humana; sus voces, anhelos y distracciones, para después, frente al escritorio o la mesa de trabajo reconfigurar esas voces y esas imágenes en formas teatrales o darles vida literaria. Me habría gustado; pero no tuve la osadía de proponérselo, cuando en algunas cuantas ocasiones tuve la suerte de compartir con él y con algunos de sus discípulos un buen vino de Perpitlán o una taza de café en su casa de San Pedro de los Pinos.



HOMENAJE A MARGARITA VILLASEÑOR, MAESTRA, POETA Y DRAMATURGA

Alejandra Herrera*

Resumen

Se trata de un texto dedicado a la escritora y maestra de la UAM-A, Margarita Villaseñor, quien falleció el 12 de agosto del 2011. En dicho texto se pretende señalar los valores humanos e intelectuales de esta poeta, que lejos de una perspectiva feminista, se afirma hondamente como mujer, en el ejercicio de la escritura y en todos los ámbitos de su vida.

Abstract

This is a text devoted to the writer and professor of the Humanities Department of UAM-A, who passed away on August 12th, 2011. Human and intellectual values of this poet are pointed out in this text. Far away being feminist, Margarita Villaseñor deeply states herself as a woman in her writings as well as in other fields of her life.

Palabras clave/Key words: homenaje, poesía, mujer, rito, amor / homage, poetry, woman, rite, love.

[El 19 de septiembre de 1977, Margarita Villaseñor, Begoña Arteta y yo entramos a dar clases a la UAM Azcapotzalco. No obstante, mi encuentro con Margarita se dio poco a poco, Begoña fue el puente que nos acercó tiempo después. La recuerdo, en esos años de entonces, como una mujer bella, menuda y distinguida de ojos grandes y expresivos, boca delineada y carnosa cuya sonrisa siempre fue franca. Era una mujer con clase, de mundo, no cabía en ella la inseguridad. Nunca alardeaba de sus muchos conocimientos, de sus es-

* Profesora del Departamento de Humanidades.

tancias en el extranjero ni de su posición social. Uno percibía que se sentía a gusto en su piel y en su calidad de mujer.

Un día llegó al Departamento de Humanidades, y nos convidó unas toronjas cristalizadas que ella misma había preparado. No sólo me sorprendió el delicioso regalo, sino que me desconcertó, pues nunca se me ocurrió que Margarita cocinara. No la podía imaginar con un delantal puesto y rodeada de trastos, pastas, especias y la parafernalia culinaria. Begoña me contó una vez que cocinar era una de las aficiones favoritas de Margarita y que cuando estaba deprimida incluso a media noche se daba a la tarea de cocinar. ¡Cómo, pensé, Margarita se deprime! Otra sorpresa. No lo sabía, entonces, pero cocinar era otra muestra muy importante de la generosidad de Margarita.

Una noche, durante la presentación de un libro, en un edificio del centro histórico, Margarita dijo: ¿Por qué no nos vamos a aburrir a otra parte? Estaba con nosotras esa noche Rafael Velasco, su entrañable compañero y marido, quien rápidamente nos invitó a su casa, pues quería preparar un martini a Begoña. De ahí en adelante las puertas de la casa de Margarita y Rafael, en la colonia Roma, se abrieron de par en par para mí, Jacques y mis hijos, de la misma manera en que estuvieron abiertas para tantos amigos de ellos con quienes compartimos a la mesa, siempre bien puesta, los platillos y finezas a que Margarita y su indispensable Juanita nos acostumbraron. Todos esos momentos para mí fueron prodigiosos, especialmente, la sobremesa rica en conversaciones sobre personajes de nuestra cultura, teatro, cine, televisión, actores, poetas...

En otra ocasión tuve un encuentro hondo con Margarita, fue a través de *El rito cotidiano*, un pequeño volumen de poemas, publicado por la UNAM. Fue ahí donde Margarita me obsequió todo un universo en el que lo femenino se refunda y adquiere nuevos significados. Porque la razón de ser del rito, por más que se repita y se desleía, igual que la rutina de lo cotidiano, está inevitablemente ligado a lo sagrado, a lo universalmente primigenio, a los orígenes de nuestra especie. De ahí que el rito fundamental, por más traído y llevado por elegidos o el vulgo, sea el del amor que nos conduce a la primera causa, por eso su carácter sagrado. Cito un fragmento de su poema "Epifanía":

Oraré [...]
por el viento que lame el cuerpo
de las rocas.

Me pondré de rodillas delante del amor
frágil y translúcido
origen y éxodo de todo lo que existe
Oraré por el vocablo que designa
el universo y el canto
por los ancestros del cactus y la rosa
por el áspero contacto del rocío
por el incierto camino del insecto
por la finitud del sarmiento, del vino
y del renuevo. (159)

Dice Jaime Labastida que “La poesía más intensa es la que despierta un sentido que no se puede traducir a palabras. La poesía sugiere, evoca [...] o sea, va más allá de lo que, en sentido literal ‘dice’. Ahí reside su fuerza más profunda. [...] Debo decir que la palabra poética puede obtener este resultado sólo en contadas ocasiones, cuando ritmo, concepto, imagen y materia lingüística se conjugan en versos y frases poéticas [...] en una unión que podríamos considerar absoluta”.

A mí me parece que en el caso de la poesía de Margarita Villaseñor ocurre el milagro que menciona Labastida, pues para expresar lo indecible, lo innombrable ella cuida y renueva sus palabras, extrae las frases de su uso cotidiano y las provee de nuevos sentidos, construye imágenes en ritmos que tocan hondo en quienes las leen o escuchan. En “Naturaleza viva” hay un testimonio de este quehacer poético:

Amo más que nada en la vida
esos siglos tranquilos
en que lees y yo coso sin enhebrar
la aguja
en que tú escribes
y yo escribo sin enhebrar la aguja.
Amo el olor de la fritura,
el diálogo de sueños en la siesta,
el deleitoso engaño de probar la manzana,
el sigiloso andar de la penumbra,
el lento viento desgranando el tiempo
como quien corrompe una granada.
Amo tus abandonos temporales
pensando en no sé qué,

el campo abierto,
el renacido arce,
el transcurrir del día paso a paso
para no molestar, ni despertarnos. (124)

Y de ese sosiego en donde el tiempo se mide en siglos, la deshebra-
da aguja de Margarita cose mosaicos de gozo y el olor de la fritura
acompaña el reposo de los sueños; ahora enfrenta a solas, como to-
dos, como cada quien, el desamparo de la soledad y la nostalgia, así
lo manifiesta en “Preceptiva”:

Escribo en donde siempre has sido
ausencia
recuerdo o pensamiento,
ansiedad de volver a lo tangible,
para colmar el rutinario cauce.
Origen, rima y ritmo
que no puede decirse
torpeza de la boca y de la lengua.
Confundo mis señas personales:
Domicilio, nombre, ocupación.
Soy un testigo falso.
¿Quién eres?
Mi soledad más tibia,
la espiga malograda de sequía,
una saeta en el espejo
en la desconocida imagen de mí misma.

Un viernes de julio del año pasado, Margarita nos invitó a Begoña
Arteta, a Jacques, a Antonio Marquet y a mí, a comer a su casa. No
sabíamos que sería la última vez, qué bueno que no lo sabíamos. Es-
pecialmente nos consintió: para Bego unos sopos de tuétano, que
obviamente disfrutamos; para Jacques y Antonio caracoles a
la mantequilla y perejil, para todos carne a la Burguignon con guarni-
ción de verduras y para mí el postre: tiramisú. Era su despedida ca-
riñosa, plena de generosidad.

Este día quiero dar gracias “al divino laberinto [según diría Bor-
ges] de los efectos y las causas” por haber coincido en este camino
que es la vida con la hermosa Margarita, por el amor y la amistad,
por la plenitud del sol de Acapulco, y por el enorme don que le con-
cedió a Jacques la madrugada del 12 de agosto, cuando de su mano

le entregó el misterio de su último aliento, para ir a reencontrarse con su entrañable y anhelado Rafael, porque sin él le fue difícil entenderse ya en la vida. Ahora nos quedan los recuerdos, las anécdotas y su palabra:

Acaso la sombra de la muerte
se precisa en el otoño amante;
la he podido sentir
en el apresurado salto
con que mi amor se entrega,
en el impulso ciego de los días
que pasan
sin contienda
como si no quedaran otros siglos,
en el dolor que insiste en mi costado,
en un júbilo alerta y contenido,
en el cansancio que antes no sentía.
Acaso la sombra de la nada
se precisa
[...]
en la urgencia sí, en el desasosiego
que trae consigo esta viudez robustecida
que me hace llorarte en la casa vacía
pequeña, inmensa.



Vicente Francisco Torres*

Resumen

El presente texto deriva de un libro (*La otra literatura mexicana*) en donde el autor ofreció un dilatado acercamiento a la vida y la obra de este prolífico autor. Entrega una completa noticia de todos los libros de Ramón Rubín.

Abstract

The present text emerges from the book (*The other Mexican literature*) where the author offered a wide approach to the life and work of this prolific author. Also the book includes complete information of all Ramón Rubín's books.

Palabras clave/Key words: indigenismo, mestizos, criollos e indios, geografía mexicana / indigenism, mestizos, criollos and Indians, Mexican geography.

[En 1994, la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, tuvo a bien publicar un libro de mi autoría que ha corrido con un poco de suerte. Se titulaba *La otra literatura mexicana* y mostraba urgencia de llamar la atención sobre tres autores que tenían, cada uno, más de una docena de títulos publicados: Rafael Bernal, Francisco Tario y Ramón Rubín. Me parecía que la calidad de su obra no era desdeñable y superaba incluso a la de varios autores prestigiados. De aquí su título, fruto de la emoción y de los afanes de juventud. Hoy, Francisco Tario se ha convertido en autor de culto e inclusive de moda (las diversas ediciones y distorsiones de sus libros así lo muestran); los textos de Rafael Bernal han sido reeditados y yo mismo me encargué de hacer, para la cuarta serie de

* Profesor del Departamento de Humanidades.

Lecturas Mexicanas, la edición de su novela *Caraibal* (2002), que sólo se conocía en su forma primigenia de folletín del periódico *La Prensa*. El pasado mes de julio de este 2012, como recordó Rafael Vargas en el número 1865 de *Proceso*, con motivo de la difusión de las memorias del prolífico Ramón Rubín (*Rubinescas. Historia de mi vida*, El Colegio de Sinaloa, 2005), celebramos sus cien años de nacimiento.

En 1995, apenas publicada *La otra literatura mexicana*, Rubín me mandó decir con un socio que lo acompañó en su empresa de fabricante de zapatos, que cuándo lo iba a ver a San Miguel Cuyutlán, Jalisco.

Con la publicación de ese pequeño libro consideré que había cumplido un compromiso contraído conmigo mismo. Pero don José, cuyo apellido mi malagradecida memoria escamotea, volvió a hablar un par de veces. No acudí al llamado porque ya estaba inmerso en otro proyecto, tal como las tareas académicas exigen.

Sin embargo, una mañana llegó a casa una carta, escrita en máquina mecánica, tal y como acostumbraba hacerlo Ramón Rubín. La abrí con un poco de reserva, debo confesarlo, pero me estremecí cuando me di cuenta de que, doblado entre el pliego escrito, venía un billete de banco: “Torres —escribía don Ramón—, si no tienes para el pasaje, aquí te mando”. Inmediatamente tomé el teléfono para decirle que iría el próximo fin de semana.

Llegué a San Miguel Cuyutlán una noche de feria. Rubín, prácticamente ciego, me esperaba sentado en un poyo del casco de hacienda que había comprado una de sus hijas, gerente de una sucursal de Banamex. Dos enormes lámparas vaciaban su chorro de luz sobre el anciano quien, al escuchar mi saludo, se levantó tentaleando con su bastón para abrirme la reja. La rueda de la fortuna, iluminada, giraba detrás de la penumbra que hacían las altas paredes. Rubín mandó por un plato de comida para que cenara y la sirvienta lo llevó a un Kiosko en penumbras, perdido en medio de los jardines. Preguntó el escritor sobre los pormenores de mi viaje y, cuando calculó que ya había despachado la cena, me dijo: “Ahora sí Torres, saca la grabadora”. Yo no llevaba grabadora y tuve que improvisar una nueva entrevista, porque nuestro autor tenía prisa por hablar.

Después de la improvisada conversación, cuando vino la sirvienta a indicar en dónde dormiría, él dijo que no, que yo pasaría la noche junto a su recámara, en el cuarto de planchado, según pude comprobar cuando, a la mañana siguiente, una señora abrió la puerta y dejó entrar un río de luz sobre mis ojos. Rubín quiso que dur-

miera en la habitación frontera a la suya porque, cuando ya estaba yo dormido, llamó para decirme que tenía interés en que leyera unas páginas que le parecían muy fuertes pero que eran, en realidad, historias urbanas que ya no escandalizarían a nadie. Esa noche que estuve en su estudio vi su biblioteca, con los libros envueltos en bolsas de plástico porque la polilla los había hecho pinole. En altas horas de la madrugada me enseñó varias cosas suyas y, cuando salió a relucir una vieja fotografía en color sepia, en donde estaban él y Rulfo bajo un papayo, le pregunté quién se las había tomado. Me dijo: “el mismo Rulfo, con su tripié; llévesla”. Hoy esa fotografía está en mi casa, enmarcada.

Ofrezco en seguida una nueva versión, atemperada, de lo que escribí en aquel apartado de *La otra literatura mexicana*.

Mestizos, criollos e indios

Allá por 1938, un joven subió al sexto piso del edificio de *Excélsior* y dejó sobre el escritorio de Armando Roque Sosa Ferreiro, director de *Revista de Revistas*, un cuento que se llamaba “Los músicos de Ixpalino”. Ocho días después apareció publicado y su autor no tuvo el dinero necesario para comprar un ejemplar de la revista. A la siguiente semana, ese joven que era Ramón Rubín, dejó otro cuento que también fue publicado y así hasta el quinto texto en que Rubín fue retenido para que hablara con el director, quien ya lo quería de colaborador permanente.

Cuatro años después, como despedida de lo que consideró un accidente en su vida, recogió algunos cuentos bajo el título de *Cuentos del medio rural mexicano* y que hoy también conocemos como *Primer libro de cuentos mestizos*. Nunca se imaginó que ante la buena acogida de lectores y críticos se convertiría en uno de los escritores más prolíficos del país.

Sus otros libros de cuentos mestizos aparecieron en ediciones de autor en 1948, 1958 y 1960. No sería sino hasta 1985, año en que el Fondo de Cultura Económica los publicó bajo el título de *Cuentos del mundo mestizo*, cuando el público lector pudo tener una edición accesible de aquellos libros que habían circulado casi clandestinamente.

Esta reunión aumentada de cuentos mestizos no aparece ordenada cronológicamente, sino según su índole, y así nos encontramos con textos paradójicos, trágicos y humorísticos.

Los primeros explotan situaciones límite que en un momento dado desencadenan situaciones imprevistas y demoledoras, trátase de plañideras que renuncian a su paga por el afecto que repentinamente le toman al difunto, o de un federal que termina casi santificado entre un grupo de cristeros.

Aunque la mayoría de cuentos y novelas de Ramón Rubín contienen elementos estremecedores, los textos agrupados bajo el rubro de trágicos tienen fuertemente acentuada esta característica; véase, por ejemplo, el caso de un mestizo que, cuando quiere enfrentarse a un fantasma termina asesinando a su madre con un machetazo en medio de la cabeza.

Para confirmar el aserto anterior tenemos que los cuentos humorísticos, aunque ingeniosos, son poco logrados, un tanto obvios y simples pues la vena de Rubín se manifiesta mejor en los textos que plantean sentimientos internos.

Los dramáticos, que no manejan hechos sangrientos sino puras vergüenzas y dolores contenidos, son los que dan, a mi juicio, al mejor Rubín de esta reunión.

Ahora bien, ¿qué podemos decir en general de los cuentos mestizos? Lo mismo que de sus cuentos de indios, marinos y criollos: se trata de narraciones lineales que están muy bien concebidas y sabrosamente contadas.

En *Cuentos del mundo mestizo* está el constante afán de Rubín por nombrar la flora y la fauna de las distintas regiones de nuestro país. Encontramos el rescate de usos y costumbres y la presencia de problemas y enfermedades que ya nadie recuerda. Cabe destacar que los cuentos reunidos ya no llevan los glosarios que tenían las ediciones originales.

La canoa perdida (1951) es un homenaje al lago de Chapala porque con el pretexto de que Ramiro Fortuna anda en busca de una canoa que le robaron, Rubín pasea al lector por todos los pueblitos ribereños y nos muestra sus costumbres y algunas anécdotas que, como cuentos independientes, se integran al cuerpo de la novela que resulta folletinesco, ya que cada capítulo concluye en un momento álgido que invita a seguir con la lectura de esta novela tan vasta (tiene 483 páginas) que, curiosamente, es una de las más placenteras que salieron de la pluma de Rubín. A esta novela bien pueden aplicarse las elogiosas palabras que Juan Rulfo expresó sobre Ramón Rubín: “Más que ser reportero como Fernando (Benítez), él hace literatura. Es un escritor que usa la imaginación. Y trata los

problemas del indio con intensidad y mucho amor”.¹ Sobre la forma de sus libros, dijo: “Muy sencilla. Trata de ser lo más simple para llegar a un público numeroso. Su estructura es secuencial, no hace experimentos, no da pie a los estructuralistas, como ahora se acostumbra estudiar a la literatura, esos rollos... Es muy entusiasta, se deja leer, no pone obstáculos al lector. Tiene mucho que decir y lo dice a su manera, pero claro, con cierta originalidad: no utiliza las corrientes... se las pasa por encima. Tiene mucho que decir y le interesa decirlo lo más rápido posible”.²

Ya que hablamos del lago de Chapala, es oportuno recordar que el autor publicó *Lago Cajititlán* (1960), una monografía lírica que habla de sus habitantes y de su geografía e insiste en que la codicia de los hombres es tan tremenda que, con tal de hacer dinero, son capaces de destruir la naturaleza.

La sombra del Techincuagüe (1955) es la única novela experimental de Rubín. En ella se propuso complacer a cuatro tipos distintos de lectores. Los que gustan de la narración directa, podían leer únicamente los capítulos nones; aquéllos que gustan de las narraciones abiertas y no lineales, debían leer los capítulos pares; y los que gustan de las novelas pormenorizadas disfrutarían todos los capítulos. Además, el autor se propuso que cada capítulo funcionara como un cuento, con presentación, desarrollo y desenlace, y que surtiera sus efectos independientemente del todo novelesco.

Esta novela da oportunidad para hacer una observación: cuando el autor elabora novelas largas incurre en demasiados pormenores que debilitan el texto. *La sombra del Techincuagüe*, aún leída en sus capítulos nones, resulta demasiado prolija para contarnos unos amoríos que se ambientan en la guerra cristera. Quizá las mejores páginas de la novela sean aquéllas que describen el volcán Ceboruco, con su flora y su fauna.

Aunque Ramón Rubín agrupó sus libros según estuvieran protagonizados por mestizos, criollos e indios, esa clasificación no me parece funcional ya que los textos acaban por concentrarse en algún problema, en el paisaje o en los personajes mismos, pero no como criollos o mestizos, sino como seres sufrientes, amorosos o estoicos. Donde la caracterización resulta contundente es en los textos

¹ Armando Ponce, “Rulfo: Ramón Rubín, una mirada sobre el mundo indígena”, en *Rulfo en llamas*, México, *Proceso*-Universidad de Guadalajara, 1988, p. 18.

² *Idem*.

sobre indios, y eso porque su mundo es muy específico y sufre los abusos de mestizos y criollos.

Prueba del aserto anterior es *La loca* (1950), que Rubín nos quiere entregar como novela criolla y resulta el más farragoso e inverosímil de sus libros. Los personajes son criollos, pero la caracterización es tan torpe que uno no cree la hipótesis de que los criollos son voluntariosos y atrabancados, mientras los mestizos son tímidos y estúpidos.

Esta novela, que se desarrolla en la costa sinaloense, habla del paludismo y los moscos, cuenta una absurda historia de amor e incluye verdaderos relatos independientes que funcionan como cuentos.

En 1954, de su propio peculio, Rubín editó el *Primer libro de cuentos indios*; en 1958 apareció el segundo y en 1983 *Los rezagados* (Editorial Diana) que es en estricto sentido su tercer tomo de cuentos protagonizados por indígenas. La edición que entregó el Fondo de Cultura Económica en 1991 reúne todos sus cuentos indios –salvo “Caza menor”, del primer libro–, más dos que permanecían fuera de colección: “Bacanal con bacanora” y “Emisario ante el dios”. Este último se distingue de todos los demás porque resulta histórico en virtud de que su anécdota tiene lugar en los días esplendorosos del imperio maya.

Entre los cuentos de Rubín, como suele suceder en el trabajo de todo autor prolífico, hay buenos, flojos y regulares. Cualquiera que sea la impresión final que deje cada texto, siempre hay en él un dato revelador, la observación de una costumbre –rescatada porque muestra una manera de pensar antes que por puro exotismo– o una paradoja que nos dice lo complicada y extraña que resulta la vida en general y nuestra sociedad en particular. Por ejemplo, en “Calixto Andrés”, uno de sus mejores cuentos, vemos a un indio trique. Cultivó mariguana porque un soldado le regaló semillas. Después un sargento lo condenó a ocho años que se convirtieron en 37. En la cárcel vivía tan bien –pensemos en su miseria crónica– que lamentó el “desamparo de la libertad”.

Por sus relatos desfilan coras, huaves, tzotziles, zoques, yaquis, tarahumaras, huicholes, kikapús, guaycuras y seris. Estos cuentos, publicados a la mitad del siglo XX, ya apuntaban los problemas insolubles que hoy mismo se ventilan con especial intensidad en el estado de Chiapas. Había denuncia, no puede negarse, pero nunca hubo paternalismo ni idealización. Las creencias mágicas, las atroces normas sociales y el fatalismo no son de utilería sino están allí para ser cuestionados y para calar en el alma de un ser humano.

“Amores de un tarahumara” muestra una costumbre brutal –la de disputar una compañera con el padre de ella y con los hermanos si es necesario– pero no descuida la tensión dramática y transmite las violentas emociones de sus criaturas. El tuerto José Refugio no tiene quién le guise, le teja su ropa y le dé calor; el padre no quiere darle su hija a un ser tan repelente; la madre se despide de la hija y va en busca del cadáver del esposo.

Lo apuntado arriba carecería de sentido si no se destacara ante todo el trabajo del autor: su agilidad, su lirismo, su capacidad para crear atmósferas y transmitir situaciones con toda complejidad, sin maniqueísmos. Si es bueno celebrar sus aciertos literarios, tenemos que reflexionar también sobre la razón de ser de sus cuentos: fueron una llamada de atención porque muestran nuestra geografía y nuestra gente, y además hacen un señalamiento contra la opresión y la miseria. El maestro Cardoza y Aragón afirma que la literatura sobre indios palidece junto a la realidad pero, al releer cuentos como “El indiezuelo Choriri” uno aprecia el vigor narrativo que mueve a indignación y decide que varios escritores indigenistas no trabajaron en vano.

El callado dolor de los tzotziles (1949) plantea el choque de dos civilizaciones que, al enfrentarse, envuelven a sus protagonistas en una verdadera tragedia: José Damián repudia a su mujer porque es estéril y, en lugar de buscar la procreación con otra mujer, deja su aldea serrana para ir a buscar trabajo en las haciendas propiedad de extranjeros, criollos o mestizos.

En una plantación cafetalera, un ladino, que conoce la veneración que los chamulas tienen por los borregos, le ofrece trabajo como matarife sólo para mirar morbosamente la disyuntiva en que se debate el indígena: tiene que elegir entre morir de hambre o transgredir sus creencias ético religiosas.

José Damián, quien empieza sacrificando borregos porque no tenía alternativa, se precipita en el alcoholismo y acaba por establecer una relación enfermiza con una prostituta pero, tiempo después, al darse cuenta de la degradación en que lo ha sumido el mundo ladino, vuelve a su aldea pero ya nada es igual pues el alcoholismo lo ha hecho su presa; se volvió pendenciero y no puede librarse de la extraña fascinación de matar que le dejó su empleo de carnicero.

Tal como ocurrió con la narrativa histórica, a la novela indigenista se le exigió veracidad,³ olvidando que la novela no es un libro an-

³ César Rodríguez Chicharro, *La novela indigenista mexicana*, México, Universidad Veracruzana (Cuadernos del CILL), 1988, pp. 130-132.

tropológico sino una obra de ficción. César Rodríguez Chicharro afirmaba que cuando los chamulas se casaban con mujeres estériles, tenían derecho a tomar otra, y que el borrego no posee el carácter sagrado que le atribuye Rubín. Pero las cosas no estaban planteadas tan tiránicamente como pretendía el maestro: José Damián simplemente no quiso otra mujer y el hecho de que se identifique al borrego con el Cordero de Dios no deja de tener su explicación perfectamente lógica: “Desde los primeros años de la Colonia, en que los frailes dominicos introdujeron en sus predios la cría del borrego, les dijeron que sólo la lana, que les servía para confeccionar abrigos que los protegiesen del intenso frío invernal prevaleciente en sus altas montañas, debían tomar y utilizar del animal, y respetaban a éste como a algo que les había sido encomendado por una amable disposición divina. Se les volvió intocable y hasta cierto punto sagrado, puesto que los predicadores lo asociaban con Cristo y con los cristianos, hecho que lo convertía en una especie de símbolo totémico de su enredada devoción. Matarlo hubiera sido algo tan abominable como herir al crucificado y, probando su carne, se habrían sentido sacrílegos”.⁴

Emmanuel Carballo, en *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, dijo algo muy acertado: “sus obras no se caen de las manos: admira y conmueve en ellas el conocimiento de la naturaleza y de la condición humana”.⁵

Mientras Emmanuel Carballo le cuestionaba el trazo de sus entes de ficción, Rubín se empeñaba en que sus personajes verdaderos, más que seres individuales, eran civilizaciones, grupos raciales y espacios geográficos. Pero resulta que el lector de hoy se conmueve frente a la complejidad de las ideas que jalonean a José Damián, quien se siente atraído por el mundo ladino pero no renuncia a su condición tzotzil; ama a su mujer (a su modo) y sin embargo la deja ir por estéril; conoce el carácter sagrado del rumiante y no vence su manía de degollar; sabe que su mujer y su hijo serán repudiados por los tzotziles pero no deja que su esposa se vaya a vivir entre los ladinos que tanto daño le hicieron.

Esta novela de Ramón Rubín (lírica, ágil y magníficamente dramatizada) junto con *La bruma lo vuelve azul* (1954) permite coincidir con Emmanuel Carballo cuando afirma que “Rubín es un escritor

⁴ Ramón Rubín, *El callado dolor de los tzotziles*, México, FCE (Letras Mexicanas), 1990, p. 38.

⁵ Emmanuel Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México, Empresas Editoriales, 1965, p. 346.

molesto y necesario: molesto por anacrónico; necesario, por numerosas virtudes mayores: la autenticidad, el conocimiento del hombre y su circunstancia, el amor y la solidaridad. Otras virtudes suyas son la espontaneidad y la generosidad”.⁶

En *Cuando el Tágua-ro agoniza* (1960) Ramón Rubín retrató los desiertos sonorenses de la década de los cuarentas, cuando los indios pápagos y pimas se mezclaban con mestizos y gringos que buscaban polvo y pepitas de oro. Esta obra describe los desiertos y su población flotante constituida apenas por los gambusinos soñadores, los vendedores de agua y de bacanora, el dueño de la romanita que cobra en polvo de oro sus servicios de pesaje y una que otra prostituta derrengada.

Como en todas las novelas del autor, el costumbrismo ocupa un lugar importante: vemos hábitos alimenticios, viejas costumbres nupciales y, sobre todo, sabremos que el Tágua-ro es una vieja danza mágica que los pápagos efectuaban antes de enfrentarse a los apaches, ese grupo que ha quedado casi al margen en las novelas y cuentos mexicanos.

Es interesante que Rubín rescate la fauna y la flora (alimañas, huizaches, árboles de palofierro) de esa zona de la República que ya entonces sufría la influencia norteamericana pues, ¿qué podría ser más tragicómico que una murga de pápagos interpretando un *fox trot*?

Cuando el Tágua-ro agoniza cuenta una trágica historia de amor: la de un gambusino cincuentón (Cruz Kino) y la adolescente Betónica. Esta relación amorosa se enmarca en el tiempo en que los gambusinos desisten de buscar oro y se entregan a la perforación de pozos que han de servir para cultivar las áridas extensiones. Así, no sólo se transformará el rostro de la geografía, sino los indígenas se occidentalizarán.

La bruma lo vuelve azul (1954) y *El canto de la grilla* (1952) tienen como personajes a los indios nayaritas y muestran el contraste que se da entre los valores indígenas y los que conocemos como occidentales o “mexicanos”, según expresión de los mismos protagonistas.

En *La bruma lo vuelve azul* observamos el papel que, sobre todo durante el mandato de Lázaro Cárdenas, desempeñaron los internados indígenas: reclutaban –los huicholes pensaban que para engordarlos y después comerlos– a los muchachos para enseñarles un oficio. Pero los jóvenes, en lugar de reintegrarse a sus pueblos para difun-

⁶ *Ibid.*, p. 357.

dir lo aprendido, malbarataban sus herramientas, se avergonzaban de sus orígenes y se dirigían a las ciudades a mendigar o a convertirse en delincuentes.

En *El canto de la grilla* se destaca el sentido de comunidad que impera entre coras y huicholes frente a la marcada tendencia hacia la propiedad privada que se da entre los “avecindados” de las ciudades.

Emmanuel Carballo, en una antigua polémica, sostenía que los libros de Ramón Rubín son más documentos antropológicos que obras de arte. Juan Rulfo se ha pronunciado en sentido opuesto y creo que tiene razón pues, si bien Rubín en sus libros muestra interés por difundir costumbres y cosmogonías de los grupos indígenas de nuestro país, siempre entrega una historia –generalmente melodramática– aunque lineal, muy bien contada y, sobre todo, con un lenguaje lírico que sabe nombrar a la perfección los elementos de la naturaleza.

Emmanuel Carballo también le reprochaba la rigidez de sus personajes, pero habría que señalar específicamente de cuáles, pues si bien es cierto que algunos son esquemáticos –por ejemplo los de *El canto de la grilla*–, no puede decirse lo mismo de los de *La bruma lo vuelve azul*. Esto tiene que ver incluso con la calidad misma de cada libro, pues mientras en *La bruma lo vuelve azul* el interés está puesto en los conflictos personales de un pequeño huichol que sufre y se debate en sus dudas, en *El canto de la grilla* hay una crítica un tanto obvia hacia los sacerdotes cristianos y las costumbres rígidas de los coras. Leemos una historia semejante a la de Romeo y Julieta –una pareja no puede casarse porque él es cora y ella huichol– que no llega a ningún desenlace pues Rubín prefiere que cada lector le dé el final que más le guste según las tres versiones que ofrece la tradición.

En ambas novelas encontramos costumbrismo, drama, lirismo grandilocuente y hasta “tesis”, pero justamente lo que hace que *La bruma lo vuelve azul* sea superior a *El canto de la grilla* es su elaboración estética (el tejido del argumento, el trazo de personajes, la descripción de los majestuosos escenarios), eso que Emmanuel Carballo tanto le regateó hace tantos años.

Textos marinos

Ramón Rubín es uno de los pocos escritores mexicanos que, como Rafael Bernal, se ha sentido atraído por el mar y su gente. Los relatos aparecidos en *Sarta de cuentos salobres* (1949), reeditados como *Navegantes sin ruta* (1983) y que narran sus aventuras como

marinero, dan fe de esa atracción. *El seno de la esperanza* (1964), su tercera novela de mestizos, es también su única novela de mar y relata la aventura de los tripulantes de un barco camaronero a quienes sorprende un temporal con los depósitos de combustible prácticamente vacíos.

Casi la totalidad del libro se desarrolla en alta mar, ya sea a bordo del Santa Martha o de un atunero estadounidense que había sido abandonado y que los tripulantes del Santa Martha rescatan en medio del chubasco.

Como en todas las novelas de Rubín, hay una relación amorosa que aporta sus tensiones a la obra. En este caso hallamos a una tehuana que se embarca con su hijo con la esperanza de que el capitán la lleve a Salina Cruz pues su marido, el indio Bartolomé Bacasegua, que la trajo desde su tierra, la ha abandonado en Guaymas, Sonora. Aquí Rubín aprovecha la oportunidad para hacer historia y cuenta que Bacasegua se hizo pescador en la Chinchivata, una compañía japonesa que, antes de la Segunda Guerra Mundial, obtuvo permiso para arrastrar sus chinchorros en mar abierto e instalar factorías en puertos mexicanos. Como el presidente Cárdenas impuso el requisito de que emplearan tripulantes nacionales, embarcaban mexicanos que lo único que hacían era vivir a bordo y cobrar sus salarios mientras el personal nipón profesional efectuaba la captura del crustáceo. Pero como los indios yaquis de Yavaros cobraban menos que los mestizos, también por estar ociosos, contrataron indios que cuando los japoneses se fueron por la Guerra, habían aprendido el oficio y se hicieron patrones.

A bordo del Santa Martha y después en el Southern Queen, la tehuana establece lazos afectivos con Quirico, un marinero entrado en años que soñaba con establecerse en su ranchito de tierra firme: con el dinero que reciben como producto indirecto del rescate del atunero, ella se va con Quirico luego de haber perdido al único hijo que había tenido con Bacasegua. A pesar de que en esta novela Rubín muestra su conocimiento del mundo marino pero abusa de los tecnicismos, uno queda enganchado por una trama que con su sencillez sabe mantener el interés en todo momento.

Charros y fiebre aftosa

Después de la favorable acogida que tuvieron sus cuentos, Rubín se animó a publicar *Ese rifle sanitario* (1948) que, con una mezcla de

soberbia y humildad llamó seminovela: “Así compuse y organicé el relato que a continuación publico y que, seguramente, carece de los atributos literarios precisos para que pueda aspirar a ser situado dentro del apreciable campo artístico de la novela (...) Estimulado, pues, por la satisfacción del deber paternal cumplido, por lo baratos que están el papel y la impresión en nuestro tiempo y por la fácil y calurosa acogida que en nuestro medio intelectual merecen estos humildes esfuerzos literarios, he decidido costearle su carrera”.⁷

Es una obra sobre mestizos pobres que se ven despojados de sus cerdos y vacas porque una comisión estadounidense les paga el precio de sus animales para ultimarlos y que no se propague la fiebre aftosa.

La novela se desarrolla en Jaripo, Michoacán, que es un poblado muerto. Aquí se da una historia de amor entre Chahua, Luis y un ex-bracero que regresa a su pueblo con ínfulas de hombre de mundo.

Junto a esta historia corre otra paralela: la de los vivales que llevan una carpa con cantina y sala de juego para desplumar a los pobres ganaderos que acaban de cobrar el importe de sus animales sacrificados.

La construcción de *Ese rifle sanitario* es rudimentaria, con detalles sentimentales obvios y con personajes un tanto planos. Sin embargo, ya está aquí el esquema de lo que serían las novelas de Rubín.

Donde mi Sombra se espanta (1964) surgió como guión cinematográfico que intentaba desvanecer una falsa imagen de los habitantes de los Altos de Jalisco (borrachos, valentones, mariachis) y acabó en una novela que se centra en los celos de tintes medievales que sienten padres y hermanos hacia yernos y cuñados puesto que llegan a mandar desnudas a las muchachas cuando quieren a un hombre o arrastran a los cuñados a cabeza de silla. Vamos, hasta los curas se quedan con las hermanas metidas en casa. Rubín, con Adolfo Lagos, pensaba que esa comarca tenía un fuerte carácter y verdaderos valores humanos. Por eso tejió una historia donde la tensión dramática se basa en los celos y en un estrecho concepto del honor, pero también exaltó la figura del caballo llamado Sombra, que es causa de lujos y desgracias pero también un motivo que ilustra un tópico: “lo primero el caballo, tope en lo que tope y hasta por sobre la misma mujer”.

⁷ Ramón Rubín, *Ese rifle sanitario. Semi novela*, México, Impresora Insurgentes, 1948, p. 8.

Una parte de *Donde mi Sombra se espanta* es arquetípica pues el pueblo tiene su cura, su usurero, su cantinero, su hombre rico y su policía; a pesar de ello, o quizá gracias a ello, se yergue sobre una paradoja pues resulta una narración sencilla con demasiadas concesiones al costumbrismo, pero que uno no puede abandonar. El lector advierte los recursos folletinescos de que echa mano Rubín y sin embargo quiere saber hasta dónde llega el novelista.

Ramón Rubín y Juan Rulfo conceden especial atención a la sequía del suelo jalisciense. Mientras en “Nos han dado la tierra” leemos “Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo”, en *Donde mi Sombra se espanta* encontramos estas líneas:

El frenesí de las ráfagas del viento trajo, al fin, las primeras gotas. Eran gruesas como escupitinas y penetradas del polvo rojo que flotaba y asimilaron en el aire, lo cual las volvía lampos de sangre sobre las camisas limpias.

Chirriaban con un hervor de enojo al alcanzar el polvo calcinado de los campos. Y ponían su dolorosa caricia en la piel del animalero y de las personas, escoriada por la deshidratación y los soles.⁸

No hablo aquí de influencias, sino de coincidencias que son producto del entorno, que además tiene unos modos de ser y unas maneras de entender la religión. Por ejemplo, en *Al filo del agua*, leemos: “los de Zapotillo, que tienen y llevan un Cristo pequeño, estorban el paso a los de la Jarrilla, que siempre van a la cabeza del desfile con su Cristo gigantesco; el mayordomo de éstos les dice a aquéllos: —«áquense con su mirruña» y les responden: —«Ya lo ven, pero es más milagriento que su lagartón»— y en poco estuvo que llegaran a las manos”.⁹

Donde mi Sombra se espanta ofrece una anécdota semejante:

—Hace ocho años se vino por agosto y septiembre un veranito que no tenía fin; y todas las cosechas se perdieron. ¿Lo recuerdas? Lo mismo que ahora, llegaron por la imagen; y aunque el barómetro no daba esperanzas, se la presté de compadecido. Anduvieron por esos campos con ella como ocho días y sus noches. Y como no les dio gusto, cometieron

⁸ Ramón Rubín, *Donde mi Sombra se espanta*, Guadalajara, Editorial Hexágono, 1990, pp. 206 y 207.

⁹ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, 8a. ed., México, Editorial Porrúa, 1968, p. 120

una irreverencia que no quisiera ni platicarte. La dejaron abandonada sobre una cerca de piedra. Y en vez de que le rezaran, cada uno que iba pasando por allí la reprendía: “—Ya te achicharras al sol; pero no mandas l’agua”. Tuve que ir yo mismo a recogerla, y cuando di con ella tenía descarapelada la pintura.¹⁰

En esta novela, Rubín supo captar el humor y la socarronería de un puñado de personajes campiranos y les hizo, también, una serie de concesiones lingüísticas que lejos de ser un obstáculo para la lectura, refuerzan su amenidad:

Y por distraer su mal ánimo, cebó un cigarro de hoja y se puso a mojarlo una y otra vez con la punta de la lengua, cachazudo y absorto por completo en la operación.

Pillo estaba en vena. Y no resistió el deseo de ironizar a costa de ello.

—A su tanteo, viejo repelón, ¿cuántas lambidas se le han de dar al cigarro pa’ que quede bien hechito?

A lo cual replicó el otro con vivacidad y entre lengüetazo y lengüetazo:

—Esto depende de lo baboso que sea ca’ quien... Arregulo que usted con una tiene.¹¹

Un último detalle que observo en esta novela y que me parece aplicable a su obra en general: la de Rubín es una narrativa pudorosa, que rehúye las malas palabras y las descripciones sexuales. A este respecto puede citarse la escena final del libro, en donde el narrador se cubre con una manta para aventurar una caricia en el cuerpo de la mujer que lleva en ancas de su caballo.

Miscelánea

Durante casi medio siglo, Ramón Rubín no dejó de escribir sobre los más distintos tipos mexicanos y sobre prácticamente todas las zonas geográficas de nuestro país. A la clasificación de sus relatos en indios, mestizos y criollos, escapa una serie de libros insólitos para la pluma de un novelista, pero que Rubín escribió para obtener

¹⁰ *Donde mi sombra se espanta*, p. 158.

¹¹ *Ibid.*, p. 245.

los ingresos que la literatura no otorga: *Manual práctico de piscicultura* (1973), *La piscifactoría. Cría industrial de los peces de agua dulce* (1976), y *La rana y su explotación* (1976).

Pedro Zamora. La revolución sin mística (1983) es una biografía novelada que resulta importante porque aborda la vida de ese personaje que aparece también en “El llano en llamas”, de Juan Rulfo.

Casicuentos del agente viajero (1987) y *Casicuentos en salsa chirle* (1992) son una mixtura de memorias y relatos amenos que combinan episodios reales con pasajes ficticios. Mientras el primer libro habla de la experiencia de vendedor de Rubín, el segundo entrega episodios sobre distintos momentos de su vida; desde la juventud hasta la edad proveya. Entre los primeros destaca su encuentro con la selva, que tan importante sería para su narrativa y que vio por primera vez de manera tragicómica. Entre los trabajos que hablan de su edad madura resaltan su aventura de buscador de tesoros y otros dos que son pura literatura: el primero, humorístico policial, cuenta cómo le robaron el cadáver de su suegra que traía desde Acapulco hasta Guadalajara; el segundo es la historia alucinante de una pelea de gallos en la oscuridad.

Con las reservas que su pluma de novelista y cuentista reclaman, podemos enterarnos de que su interés por los batracios surgió cuando vio en ellos un medio para defenderse de las molestias que moscas y zancudos le causaban.

Las narraciones más picantes del volumen son aquéllas en las que el propio autor se pinta un tanto verde, ya que confiesa su debilidad por las gringas y algunos momentos de suerte con jovencitas.

Siguiendo su afán de mostrarse humano al recrear más que episodios gloriosos, situaciones chuscas o francamente penosas, cuenta cómo al concursar con una jovencita en el conocido juego de comer una manzana entre una pareja, sin meter las manos para detener el fruto que pende de un hilo, la dentadura postiza se le quedó prendida de la poma ante las carcajadas de todos.

Si la obra de Ramón Rubín se había desarrollado siempre en espacios abiertos que le permitían trazos líricos muy afortunados —hablaba del mar, del río, de la laguna, de la sabana, del bosque, de la sierra o del desierto—, en *Cuentos de la ciudad* (1991) recogió las narraciones ubicadas en el Distrito Federal que, sintomáticamente, resultan sombrías. El indio, el mestizo y el criollo podían sufrir, pero siempre les quedaba —y nos quedaba a los lectores— el consuelo de los elementos de la naturaleza. En los estados del interior había

problemas pero nunca se llegaba a las tintas tan negras que ensombrecen sus cuentos de la gran urbe. Se trata de historias de burdel y de carpa protagonizadas por prostitutas perversas, hombres salaces, borrachos, bailarines homosexuales y hasta una muchacha leprosa que ni siquiera podía ser prostituta.

La lectura de estos cuentos hace pensar en *La loca y Donde mi sombra se espanta* cuyos finales moralizantes debilitan las novelas.

Rubín es un escritor vital que nos recuerda un valor que la moda o el intelectualismo de muchos autores hoy ha puesto fuera de circulación: el cognoscitivo. Este elemento, en *Cuentos de la ciudad*—que contiene dos textos no ubicados en el Distrito Federal— está dado por su recreación de la capital de la República, tal como era en los cuarenta o los cincuenta y hoy viene a resultar francamente bucólica.

Fábulas y versos (1991) es un libro que puede tener un valor histórico porque consigna los únicos poemas que Rubín se ha atrevido a publicar y donde celebró al indio y al páramo. Pero su construcción es muy insatisfactoria, sin tensiones, y salvo los aciertos líricos que describen la geografía de su tierra natal, poco tiene de rescatable. De sus fábulas podríamos destacar la de la chuparrosa y las del alacrán.

Río inmóvil (1993) entrega un guión cinematográfico y la historia de cómo se hizo ese guión. Y esta historia, paradójicamente, es de un vigor y de una belleza admirables, amén de su —hoy anacrónico— valor documental.

Río inmóvil—originalmente llamada *La tzibaleria*, es decir, una playa fluvial visitada por nutrias y cocodrilos— surgió cuando varias dependencias gubernamentales le propusieron a Rubín, en 1963, escribir el guión para una película que mostraría el traslado de 500 campesinos desde La Laguna, Coahuila, hasta Campeche, donde se proponían dotarlos de tierras. Primero marcharían los hombres para llegar a construir las casas y, tiempo después, los alcanzarían las esposas y los hijos. Rubín puso como condición para escribir el texto que lo dejaran ir con los campesinos que serían transportados en 16 autobuses. Así se hizo y él, disfrazado con un uniforme de coronel del ejército mexicano realizó el viaje para tomar sus apuntes.

Basado en dicha experiencia Rubín entrega un documento que es una verdadera novela breve. Aunque sea la narración de una experiencia real, es novelesca; tanto o más que el guión mismo pues tiene un lirismo, una fuerza dramática y un punto de vista sobre la malhadada empresa, que logra uno de sus momentos más bellos, ágiles y afortunados de escritor.

Río inmóvil aborda nuestro espacio selvático como lo han hecho unos cuantos narradores –Rafael Bernal, Graham Greene, B. Traven– y es una muestra de sus mejores virtudes narrativas. Rubín da cuenta de esta empresa que resultó un fracaso pues, una vez instalados en el corazón de la selva, los campesinos encontraron que era más fácil trabajar en los desiertos norteros y junto a los suyos que entre fiebres, malos vapores y la terca fertilidad del trópico. Además, antes que derrotarlos las víboras, los mosquitos y los aguaceros torrenciales, huyeron por los cargos y adeudos que les achacaban los burócratas de los organismos agrarios que, con fines políticos, habían dado pie a tan descabellada idea.

Del éxodo sólo quedaron, en Campeche, tres músicos intuitivos que formaron una murga para ganarse la vida tocando en diversos ranchos.

Ante esta realidad, Rubín se negó a dar a su trabajo un giro demagógico que hablara del éxito del traslado –la Oficina de Colonización reconoció su fracaso hasta que pasaron 10 años–; sólo hizo unas cuantas concesiones que para su fortuna no llegaron a filmarse. Luego se encargó una adaptación cinematográfica a José Revueltas, quien le dio un giro que la hacía coincidir en algunas cosas con su novela *El luto humano* por la presencia de las guardias blancas y los abnegados militantes políticos. No les gustó a los productores y se la dieron a Emilio Carballido (quien le hizo algunas modificaciones como reconoce Rubín); pero ni así logró filmarse porque no hubo presupuesto debido a mil trabas increíbles.

Aunque tenemos el guión, interesante porque muestra cómo se hace el tratamiento cinematográfico de una historia, me parece que lo fundamental es la riqueza anecdótica de lo que narra Rubín (su trato con escritores, su actitud ante la corrupción burocrática y la depredación de lancheros y aserradores) y ese vigoroso “apunte”, intenso y plástico que muestra uno de los mejores momentos de su pluma.

Bibliografía

- Carballo, Emmanuel. *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México, Empresas Editoriales, 1965.
- Ponce, Armando. “Rulfo: Ramón Rubín, una mirada sobre el mundo indígena”, en *Rulfo en llamas*. México, Proceso-Universidad de Guadalajara, 1988.

- Rodríguez Chicharro, César. *La novela indigenista mexicana*. México, Universidad Veracruzana (Cuadernos del CILL), 1988.
- Rubín, Ramón. *Ese rifle sanitario. Seminovela*. México, Impresora Insurgentes, 1948.
- . *El callado dolor de los tzotziles*. México, FCE (Letras Mexicanas), 1990.
- . *Fábulas y versos*. Universidad de Guadalajara, 1991.
- . *Río inmóvil*. Secretaría de Cultura de Jalisco, 1993.
- . *Casicuentos del agente viajero*. Universidad Autónoma de Sinaloa, 1987.
- . *Cuando el Táguaro agoniza*. México, Editorial Azteca, 1960.
- . *Cuentos de la ciudad*. UAM Azcapotzalco, 1991.
- . *Cuentos del mundo mestizo*. México, FCE (Letras Mexicanas), 1985.
- . *Donde mi Sombra se espanta*. Guadalajara, Editorial Hexágono, 1990.
- . *El canto de la grilla*. México, FCE (Letras Mexicanas), 1984.
- . *La bruma lo vuelve azul*. México, FCE (Lecturas Mexicanas), 1984.
- . *La canoa perdida. Novela mestiza*. Guadalajara, Ediciones Altiplano, 1951. Dibujos de Víctor J. Reynoso.
- . *La loca*. Guadalajara, s/ed., 1950.
- . *La sombra del Techincuagüe*. Guadalajara, Ediciones Altiplano, 1955.
- . *Lago Cajitilán*. México, México en el Arte, 1960. Edición bilingüe.
- . *Los rezagados*. México, FCE (Popular), 1991.
- . *Pedro Zamora. La revolución sin mística*. Guadalajara, Editorial Hexágono, 1983.
- . *Río inmóvil*. México, Secretaría de Cultura de Jalisco, 1993.
- Yáñez, Agustín. *Al filo del agua*. 8ª. ed., México, Editorial Porrúa, 1968.

CASI EL PARAÍSO, DE LUIS SPOTA,
REFLEJO DEL DISCURSO ALEMANISTA
EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Jorge Gallo*

Resumen

Casi el paraíso (1956), de Luis Spota, reflejo del discurso alemanista en la ciudad de México, es un ensayo donde pretendo demostrar que el discurso de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) está presente de manera implícita en esta importante obra de la literatura mexicana del movimiento considerado como “Generación del Medio Siglo”. La importancia de dicho análisis abarca diferentes directrices, tanto historiográficas como literarias. En una primera instancia, Luis Spota es un escritor representativo de la “Generación del Medio Siglo”, misma que se caracteriza por tener como fuente de inspiración los cambios profundos que vive el México posrevolucionario, tanto en lo económico como en lo social y lo político.

Para llegar al reflejo de dicho discurso gubernamental hago un análisis historiográfico sobre las condiciones políticas, culturales y sociales que se viven al momento de realizar dicha obra y que se encuentran en el desarrollo de la misma.

Abstract

Casi el paraíso (1956), of Luis Spota, reflection of the alemanista speech in the Mexico City, in this paper try to show that the discourse of Miguel Alemán Valdés (1946-1952), is implicitly in this important work of Mexican literature, as a part of the movement named “Half Century Generation.” The importance of this analysis includes various guidelines both historiographical and literary. In the first case, Luis Spota is a representative writer of the “Half Century Generation”, characterized by having as inspiration source the deep changes experienced by the post-revolutionary Mexico, on economics, social and politics fields.

* Alumno de la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea.

To achieve the reflection of the government speech, an historiography analysis has been done over current political, cultural and social context at the time of the development of this work.

Palabras clave/Key words: análisis, Spota, México, economía, política / analysis, Spota, Mexico, economy, politics.

Primero la casa, luego la colonia, finalmente la ciudad; el conglomerado humano es el vivo reflejo de quien lo habita. La ciudad es el rostro de la sociedad; es el inconsciente de las masas, quienes al final de cuentas lo mueven, le dan vida.

Asimismo, la ciudad de México ha sido el centro neurálgico de la sociedad mexicana en sus diferentes etapas; fue la médula económica, política y militar de la confederación mesoamericana que enfrentó la conquista española. Ahí, entre las aguas del lago que gradualmente se fue desecando surgió el punto de partida del imperialismo español, la ciudad de México, orgullo novohispano y envidia de los demás virreinos españoles, fuente de inspiración para todo tipo de artistas. “A nadie escapa que la calidad de lo novelesco apunta muy temprano hasta los límites de asombro, en las páginas descriptivas de Bernal Díaz del Castillo, ese gran muralista frustrado, y a partir de él, en las ponderaciones de otros cronistas, o en los relatos de Gage, o en los apuntes de tantos viajeros de otras tierras.”¹

En las diferentes etapas de su historia, la ciudad de México ha estado presente en diversas manifestaciones artísticas. Fiel protagonista de la historia nacional, la capital del actual México deja entrever la forma de pensar y actuar de la sociedad en ese momento histórico. “Capital del imperio Azteca, después colonial, luego republicana centralista; que soportó dos imperios mas; uno criollo y francés el otro; invadida por los Estados Unidos, enseguida federalista en lo formal y ahora políticamente democrática, pero aún desigual en la distribución de los beneficios económicos.”²

¹ Antonio Acevedo Escobedo, *La ciudad de México en la novela*, Departamento del Distrito Federal, 1973. Prólogo.

² Jorge Zúñiga Campos, *Lo que el viento no se llevó. Crónicas de la ciudad, sus personajes y su gente*, ciudad de México, 2003. Prólogo.

La ciudad de México es una presencia reiterada, abrumadora, entre nuestros narradores; podríamos hacer una larga lista de novelas o cuentos; ensayos o poemas, crónicas o revistas en los que se la tematiza, se reflexiona sobre ella, se le da vida literaria. La invasión de lo urbano en el discurso de la literatura es mayor aún entre aquellos escritores que nacieron después de la mirada totalizadora “a lo Fuentes”, o incluso después de la ocupación del reventón clasemediero de los autores de “la onda”. Hay una suerte de compulsión por narrar lo incomprensible, lo inaprehensible, lo escalofriante, lo que fascina, del caos urbano (¿se trata de un modo de exorcismo frente al horror?). En estos escritores la nostalgia ha muerto ahogada por la sorpresa ciudadina del espanto, impera en sus obras una resignación por el deterioro violento e irreversible, mezclada con el deslumbramiento que provocan los millones de rostros cambiantes de la monstruopolis.³

El propósito del presente trabajo es analizar la presencia del discurso gubernamental de Miguel Alemán Valdés, en la novela *Casi el Paraíso* (1956), de Luis Spota, narración donde se encuentra implícita la ciudad de México, si no en primer plano, sí como telón de fondo que indica el modo de vida y de pensar de las clases altas de ese momento, muchas de ellas surgidas tras la Revolución, sustentadas en fortunas logradas al amparo de la corrupción y del poder político.

México tras la Revolución

Con la llegada de Álvaro Obregón al poder (1920-1924), finalmente se ponen las bases para la tan anhelada paz social que permita desarrollar al país, creando secretarías de Estado e instituciones que le sirvan al nuevo orden; pelear el poder ya no con las armas ni con figuras de caudillos, capaces de mover grandes masas y desestabilizar a los frágiles gobiernos; ahora es la negociación para llegar al poder.

Sin embargo, la presencia de esos carismáticos líderes tras los hilos que movían la política nacional siguió presente. De 1924 a 1928 el titular de la Presidencia fue “El Turco”, Plutarco Elías Calles; su gobierno se dio a la tarea de crear los primeros ministerios que

³ Demetrio Anzaldo González, *Género y ciudad en la novela mexicana*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003. Prólogo.

permitieran fortalecer al gobierno y su incipiente *obra revolucionaria*. Pese a la conciliación entre los diferentes intereses de los caudillos aún presentes, hay dos hechos que nuevamente movieron y agitaron las aguas políticas: reformar la Constitución para permitirle a Álvaro Obregón poder reelegirse –siendo que uno de los preceptos de la lucha armada fue precisamente la *no reelección*–; y el estallido de la Guerra Cristera. El nacimiento del actual Estado mexicano se estaba gestando.

Tras una fuerte lucha interna, Obregón sale electo para el periodo 1928-1934, tomando en cuenta que entre los cambios impulsados por Calles fue el aumentar de 4 a 6 años el periodo presidencial. Sin embargo, y a pesar de haber triunfado en las urnas, “El manco de Celaya” no pudo tomar posesión de la tan peleada silla presidencial pues, el 15 de julio de 1928, mientras celebraba en el conocido restorán La Bombilla, ubicado al sur de la ciudad, José de León Toral, fanático católico, asesinó de varios balazos al flamante presidente, terminando, además de con la vida de Obregón, con la idea de la reelección en el marco constitucional.

El caudillo sobreviviente, pero que pensó dos veces el pelear nuevamente por la silla, fue Calles, quien de manera velada decidió influir directamente en la política nacional. Autonombrado como el “Jefe máximo de la Revolución”, crea en 1929 el Partido Nacional Revolucionario (PNR), para evitar que nuevamente el caudillismo se impusiera sobre las instituciones, además de conciliar el poder y así repartirlo en todos sus niveles. El periodo conocido como Maximato abarca el sexenio que en teoría le pertenecía a Obregón; de 1928 a 1934 Calles influye y manipula tanto la elección como el desempeño de tres presidentes: Emilio Portes Gil (1928-1930); Pascual Ortiz Rubio (1930-1932); Abelardo L. Rodríguez (1932-1934).

El siguiente sexenio le corresponde a un joven militar que, en teoría, sería manejable y permitiría que Calles influyera nuevamente: Lázaro Cárdenas. Sin embargo, el general michoacano decide tomar un rumbo cargado a la izquierda, impulsando medidas que afectan directamente los intereses de las clases altas y a los empresarios tanto nacionales como extranjeros, lo que provoca la reacción de los afectados, quienes tachan de “comunistas” las medidas del “Tata Cárdenas”, convulsionando nuevamente el fin del sexenio. Hay que agregar la expulsión de Calles del país, por influir de manera directa en las acciones del gobierno.

Las medidas revolucionarias de Lázaro Cárdenas (reforma agraria, fortalecimiento de obreros, educación socialista y expropiación petrolera) beneficiaron al pueblo pero también despertaron una activa oposición de terratenientes, patronos, la iglesia y parte de la clase media de las ciudades. Todas estas fuerzas identificaron a Cárdenas como un peligro comunista y defendieron atacando: las inversiones se contrajeron, se fugaron capitales y se desató una fiebre especulativa de terrenos urbanos, que en 1940 aumentaron de valor hasta en 200 por ciento.⁴

En lo cultural, el gobierno de Cárdenas se dio a la tarea de promover la imagen de un mexicano mestizo, católico, fiel guadalupano; estoico en su pobreza y miseria; sabedor que los esfuerzos de hoy serían recompensados en un mañana próspero; hoy se trabaja para que los hijos disfruten “El México del mañana”. Apoyado con una creciente industria filmica que tendría gran penetración entre las masas, además de un gran prestigio internacional, gradualmente se creó esta imagen. En la literatura surgen grandes exponentes del cuento y la novela indigenista, cargadas de un fuerte respaldo antropológico.

El deseo por comprender y definir la realidad mexicana junto con la noción de lo mexicano es una constante en el arte y la cultura nacional del siglo XX. En su momento, pensadores de la talla de Alfonso Reyes, Octavio Paz, Leopoldo Zea, José Vasconcelos, Samuel Ramos, Antonio Caso, Salvador Novo, José Luis Martínez, Justino Fernández o Justo Sierra reconocen esta circunstancia muy particular dentro de la cultura mexicana; puesto que, en busca del “alma nacional y del hombre mexicano”, como dice Reyes, son algunas de las consignas máximas a las que se aboca la intelectualidad mexicana, desde las primeras décadas de la centuria. Esta obsesión por dilucidar al “ser mexicano” y “lo mexicano” arrastra a innumerables pensadores a protagonizar múltiples y encarnecidos debates nunca terminados; antes al contrario, se ha continuado dialogando sobre los dilemas nacionales que ya forman parte de una dialéctica mexicana profusamente histórica.⁵

En resumen, Cárdenas había puesto los cimientos y las bases del Estado mexicano actual: centrales obreras y campesinas afines al go-

⁴ José Agustín, *Tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 1997, p. 7.

⁵ D. Anzaldo González, *op. cit.*, p. 55.

bierno; líderes charros en sindicatos clave, incondicionales a las políticas gubernamentales. Había creado un partido capaz de aglutinar a los más diversos intereses para repartirse el poder de una manera institucional y, sobre todo, parecía que había apaciguado al “México bronco” que esperaba al tapado para levantarse en armas, inconforme con la designación. Sin embargo, también había realizado reformas de tipo socialista, lo que había alarmado a las clases altas y medias. Ahora era el turno para designar sucesor. Al respecto, José Agustín, menciona:

La enorme fuerza que cobraba la derecha fue determinante para que el presidente Cárdenas eligiera sucesor, pues entre sus reformas al sistema no se incluía la voluntad de democratización sino más bien la consolidación de los poderes impresionantes de la presidencia. En el Partido de la Revolución Mexicana (PRM) eran visibles dos campañas vigorosas que buscaban la candidatura oficial a “la grande”. Una de ellas, la del general Francisco J. Múgica, secretario de Comunicaciones, representaba la continuidad y ampliación de las reformas revolucionarias, y era la opción natural de la izquierda. Cárdenas sabía que si se inclinaba por Múgica, como muy posible lo deseaba, las derechas se exacerbarían en su contra y la situación podía resultar inmanejable. Por lo tanto, eligió la otra precandidatura existente, la del general Manuel Ávila Camacho, secretario de Guerra y Marina, quien había logrado ubicarse en el “centro” y resultaba un elemento neutro que podía unificar la gran cantidad de intereses que hervían en el PRM, además de que le quitaría banderas a la oposición sin abdicar a los principios de la Revolución Mexicana.⁶

Referente a la elección de Ávila Camacho para “la grande”, Tzivi Medin, menciona:

Cuando Cárdenas optó por Manuel Ávila Camacho como su sucesor, el mismo Ávila Camacho (a quien un humorista había denominado “el soldado desconocido”) comenzó a ver que uno de los principios de la nueva institucionalización del régimen residía en el hecho de que la presidencia de la república otorgaría un carácter carismático cuasi caudillista al más pálido burócrata. Luego del porfiriato, el casi obregonato y el maximato, se trataba del presidenciató. Claro que no se trataba ya del clásico caudillismo con su red de lealtades personales y clientelas sino

⁶ J. Agustín, *op. cit.*, p. 9.

una estructura política mucho más complicada pero continuaba aún la necesidad de la personificación del poder político absoluto que hiciera posible la integración institucional y fungiera como piedra angular de la estructura política mexicana.⁷

El periodo correspondiente a Ávila Camacho fue el sexenio de 1940 a 1946; mismo que se caracterizó por buscar sanar las heridas dejadas por las cuestionadas elecciones contra el candidato opositor Juan Andrew Almazán pues, según se rumoraba, el gobierno había realizado un fraude monumental, burlando la voluntad del pueblo que había votado masivamente en contra de Ávila Camacho, quien si no contaba con la preferencia de las masas, sí con el visto bueno de los grandes capitales que le veían como un elemento de centro, cargado a la derecha, además de que prometía programas que beneficiarían al capital, tanto nacional como extranjero.

El gran objetivo de Ávila Camacho consistía en aprovechar al máximo la coyuntura que ofrecía la guerra mundial para industrializar al país. De esa manera no sólo dejaría felices a los empresarios sino que México ya no sería un país atrasado, ni autárquico ni surtidor de materias primas sin procesar. La idea era que, sin rechazar en lo más mínimo al capital extranjero, había que desarrollar una infraestructura industrial para no tener que importar todo lo nuevo y bueno que ofrecía la alta tecnología, pues la industria mexicana se encargaría de tenernos bien surtidos y, dentro de lo posible, al día con buena calidad.⁸

Sin embargo, el hecho que en verdad logró la tan anhelada “unidad nacional”, se dio cuando submarinos alemanes hundieron dos buques petroleros con bandera nacional, mismos que se encontraban navegando en aguas del Golfo de México. Primero el *Faja de Oro*, posteriormente, *El Potrero del Llano*. Tras seguir el protocolo diplomático, las potencias del Eje se negaron a resolver el conflicto por esta vía, provocando que México declarara la guerra al Eje Roma-Tokio-Berlín, iniciando la participación nacional del lado de Los aliados, en 1942. Según recuerda José Agustín, en la obra antes citada, hubo apagones y ensayos para un eventual bombardeo, situación que entusiasmó a gran número de personas.

⁷ Tzibi Medin, *El sexenio alemanista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*, México, Ediciones Era, 1990, p. 44.

⁸ J. Agustín, *op. cit.*, p. 18.

Desde el inicio de la conflagración en tierras europeas, el país se vio beneficiado pues el comercio de materias primas como madera, carbón, hierro y alimentos se intensificó de manera significativa, principalmente a Estados Unidos, además de firmar convenios que permitían la migración legal y ordenada de mano de obra temporal para laborar en Estados Unidos. Empero y a pesar de que entró gran cantidad de dinero derivado de las exportaciones, los beneficiados fueron la pequeña minoría de políticos y empresarios, cercanos al poder, las grandes masas siguieron batallando con la galopante inflación, la especulación y acaparamiento de productos básicos. Gran parte de ese dinero se invirtió en construir infraestructura en las principales ciudades pero se abandonó el campo, iniciando un imparable éxodo de campesino a las zonas urbanas, haciéndolas crecer de manera alarmante.

Para el siguiente sexenio, de 1946 a 1952, los capitales vieron con buenos ojos la campaña llevada hasta ese momento por el joven secretario de Gobernación, Miguel Alemán Valdés, quien proponía darle continuidad a los programas iniciados por Ávila Camacho, en el sentido de que México necesitaba seguir industrializándose para dejar de ser un mero productor de materia prima y mano de obra barata. La derecha empezando por el Partido Acción Nacional y el grupo de empresarios, dio su visto bueno al candidato oficial que prometía, entre otras cosas, democratizar al sistema y crecer a pasos agigantados.

Pero si la institución otorga el poder y el carisma, ni qué dudar que ello sería así tratándose de un Miguel Alemán simpático, atractivo, hábil, manipulador político y carismático por sí mismo. Alemán llegaba a la presidencia joven y ya con un gran poder político propio. Había eliminado al problemático PRM con su pecado original cardenista y había creado con Ávila Camacho un PRI a su misma imagen alemanista: Alemán no había adoptado el programa de partido, como había sucedido con los dos primeros planes sexenales, sino que el partido adoptaría el plan de gobierno de Alemán.⁹

El sexenio de Miguel Alemán representó un parteaguas en la manera de hacer política hasta entonces: fue el arribo de un civil a la presidencia, haciendo a un lado a la parte militar que, desde ese entonces se ha mantenido institucional a la figura presidencial. Asimismo re-

⁹ T. Medin, *op. cit.*, p. 44.

presentó la llegada de políticos con preparación universitaria, tecnócratas con oficio político —a gran diferencia de los gobiernos panistas de la actualidad—. Una oligarquía que estaba lejos de dejar sus privilegios tanto fiscales como sociales, contrastando con una enorme mayoría que poco a poco se quedaba fuera y alejada de ese beneficio económico de la posguerra.

En el gobierno la mayoría de los secretarios giraban alrededor de los cuarenta años. Se trataba de una nueva generación política: los hijos de los revolucionarios; universitarios, algunos de la misma generación de Alemán. Recordemos que por aquellos años la UNAM estaba muy lejos de ser una universidad de masas. En 1930 contaba en total con 8 033 estudiantes a nivel de educación superior. Se trataba en este sentido de un núcleo algo elitista y selecto no por su extracción social precisamente de profesionales que ahora llegaban también al gobierno.¹⁰

No cabe duda de que muchas de las grandes obras de infraestructura fueron realizadas por compañías propiedad de allegados al presidente o a gente de su gabinete, sin embargo, la riqueza generada por las mismas permeó a las clases bajas, quienes encontraron trabajo en las ciudades, con oficios y ocupaciones que se requerían en la tan cacareada modernización del país: albañiles, plomeros, electricistas, secretarías, cargadores, en la industria. Sirvientas, choferes o jardineros que servían a las crecientes clases medias y altas, sin dejar de mencionar un gran número de habitantes que quedaron al margen del progreso y de la derrama económica que trajo el sexenio.

Al respecto, Luis Spota refleja esta situación en la obra a analizar: *Casi el paraíso*:

Como desconoces las cuestiones internas del país —se apresuró a añadir—, creo que es mi deber informarte que dicha Junta es la que aprueba absolutamente todas las inversiones del Estado: desde la compra de un alfiler hasta la construcción de un ferrocarril. ¿Te das cuenta?

Ugo Conti admitió que se daba cuenta. Rondía iba descubriendo una serie de secretos inauditos, un clima de prevaricación y deshonor; un estado increíble. Escuchándolo, comprendía el Príncipe que los políticos de otras partes, de Europa, eran simples aprendices de sus colegas tropicales; esos hombres desenfadados que hacían de su inmoralidad una bandera; de su corrupción un mérito. ¡Y eso que eran los tiempos de sacrificio! Pensó que, después de todo, a él nada de eso le importaba.

¹⁰ *Ibid.*, p. 46.

Estaba allí para ganar, no para sentir piedad por nadie. Si Alonso había robado una fortuna para procurarse vida de gran señor, tanto mejor. El Príncipe Conti, viviendo de él, contribuiría a hacerle menos pesada la carga que implica ser rico.

Me alegro –continuó Rondia–. Usualmente los contratistas que operan con el gobierno obtienen una utilidad neta que fluctúa entre el 10 y el 25 por ciento. Sumada, esa utilidad asciende a algunos cientos de millones de pesos al año... Y he pensado esto: crear una empresa, una sociedad anónima, de la cual tú serás el presidente. Haremos, claro, buenos trabajos... Calculo que cada año nuestra organización puede recibir órdenes por algo así como unos 500 millones.¹¹

La capital mexicana: monstruo urbano y musa inspiradora

Como se mencionó a principios de este ensayo, las ciudades representan algo más que la forma de gobierno o situación económica que vive un país en el momento histórico del que se habla; el espacio urbano es el alma de sus habitantes esculpida en concreto, cubierta por pavimento e iluminada por luz neón, la ciudad de México es diferente, es otra, antes y después de Miguel Alemán, reflejando los aires de cambio, modernización e industrialización; pasa de ser la ciudad capital de un país rural y analfabeto, a ser el centro del país que crece con la mirada puesta en igualar a su vecino distante del norte, y que en ocasiones se convierte en el grandulón aprovechado del vecindario: Estados Unidos.

La ciudad de México para 1921, aún muy siglo XIX en sus fachadas céntricas, conserva sobre la calle de San Francisco (o Madero) el añorado Hotel Iturbide, y en las portadas de los escaparates modernos –como lo son *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*–, se exhiben fotografías de María Conesa, la bailarina mexicana paradigmática del teatro de revista. Más cercana de la antigua “Ciudad de los palacios” que del ideal moderno que amenaza con hacer emerger rascacielos de las entrañas urbanas sin previo aviso, México ofrece otra opción de contacto entre ella y el escritor de vanguardia.¹²

¹¹ Luis Spota, *Casi el paraíso*, México, Editorial Diana, 1977, p. 280.

¹² Yanna Hadatty Mora, *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*, México, UNAM, 2009, p. 31.

Referente al crecimiento de la ciudad de México, en *La ciudad de México. Antología de lecturas*, se menciona:

El crecimiento territorial de la ciudad de México, iniciado en la segunda mitad del siglo XIX, se acelera principalmente debido al aumento de la población capitalina, producto de una fuerte corriente migratoria, al establecimiento de la industria que requería mano de obra; al empleo político-administrativo y, sobre todo, al mejoramiento de las condiciones de vida, por el establecimiento de mejores obras y servicios públicos, hospitales, centros deportivos, culturales y recreativos. La población en la Ciudad de México era en 1900 de 344 000; en 1940, de 1 760 000 y en 1970 era de 6 874 165 habitantes. La población del Distrito Federal también se incrementó: en 1900 era de 541 000; en 1940, de 1 760 000 y en 1980 alcanzó la cifra de 14 500 000 habitantes, ocupando una extensión de 1 025 kilómetros cuadrados.

La ciudad fue conformándose con pueblos y haciendas que se convirtieron en multitud de colonias. De 1920 a 1953 se fundaron: Chapultepec Heights o Lomas de Chapultepec, Hipódromo Condesa, San José Insurgentes, Anzures, Polanco, 20 de noviembre, Bondojoito, Gertrudiz Sánchez, Petrolera, entre muchas otras.¹³

En *Casi el paraíso* la nueva aristocracia surgida de la *Revolución* compete en presumir sus residencias, sus penthouses y sus departamentos de soltero, ubicados en zonas exclusivas de la ciudad capital. El general pone la casa chica a la condesa Frida Von Becker en las Lomas de Chapultepec. Aunque no lo menciona de una manera directa, Spota hace referencia al Club Chapultepec, donde Martucha, Teresa Rondía y las demás damas de sociedad van a jugar al tenis, a chismear mientras beben un coctel; a viborearse mientras están en el sauna o se asolean y nadan.

Son los que pueden costear casas de campo en Cuernavaca; que se escapan a Acapulco a pasar el fin de semana. Amadeo Padula, convertido en el príncipe Ugo Conti llega a la Capital Azteca por la entrada principal: el Aeropuerto Internacional de la ciudad de México, puerta de las grandes inversiones, de los visitantes distinguidos; llegan al país de las grandes oportunidades, al país que es casi el paraíso. La semántica de la ciudad de México está presente en toda la obra.

¹³ Autores varios, *La ciudad de México. Antología de lecturas. Siglos XVI-XX*. México, SEP, 1995, p. 111.

La lectura de un espacio urbano comienza desde su unidad mínima de significación. La ciudad de México es al mismo tiempo centro geográfico y simbólico del país y en su carga semántica soporta el prestigio y desprestigio de ese nombre.

Los autobuses que desde cualquier rincón de nuestra patria se dirigen a la capital, ostentan en su frente la palabra *México*; por hábito o aceptación de la omnipotencia centralista decimos “voy a México”.¹⁴

El espacio tiene vida propia, refleja el sentir del autor y la intención de la obra, es el reflejo de la sociedad y del tiempo en el que se escribe, conforma ese *corpus* intelectual que le da vida.

Las reflexiones de los críticos han ayudado a delimitar el campo de acción del espacio novelesco y su importancia lógica y estructural. Sabemos que el espacio es con frecuencia prolongación metonímica de los personajes, que la mirada de éstos es uno de los recursos más corrientes para la inserción descriptiva y que toda presencia espacial, por culpa de su sobrecarga semántica, inevitablemente trasciende a sí misma y se hace metalingüística. Pero también sabemos que la noción de espacio es noción histórica, puesto que cada época muestra una predilección topográfica distinta, y que el espacio subjetivo (tan común en la novela decimonónica y tan deseosa de profundizar en las cosas) va a ser sustituido por el “espacio objetivo” de la novela moderna.¹⁵

Los hoteles, los almacenes y los restaurantes lujosos están en Reforma. La ciudad creció pero de manera desigual; los barrios pobres, los arrabales y las zonas rojas se encuentran lejos, fuera del alcance de “la gente de bien”. Cabe mencionar que uno de los signos del sexenio de Miguel Alemán fue la vida nocturna, “la ciudad que vive de noche”, con sus cabarets de lujo, con el mambo, sus rumberas y bailarinas exóticas. El consumo de los que pueden contra la pasividad y los sueños y esperanzas de las clases bajas; el derroche y suntuosidad contra la supervivencia. Al respecto, Alejandra Moreno Toscano, escribe:

¹⁴ Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México 1850-1992*, México, Cal y Arena, 2001, p. 15.

¹⁵ María Teresa Zubiarre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas. Lengua y estudios literarios*, México, FCE, 2000, p. 24.

El crecimiento con estabilidad (1955-1960) produjo el primer gran desbordamiento del espacio urbano. El poder de compra concentrado por las clases medias se dirigió a la adquisición de casas en nuevos fraccionamientos (Satélite, Echeagaray), a la compra de uno o varios automóviles, a adquirir en forma casi suntuaria enseres domésticos electromecánicos (a su alcance gracias a la sustitución de importaciones) y aparatos electrónicos siempre nuevos y cambiantes, que ofrecían la satisfacción pregonada por los medios masivos y la propaganda consumista para “estar al tanto” en noticias, diversiones y publicidad. Esos pequeños grupos hiperconsumidosres dinamizaron el mercado, mientras que la mayoría de la población se mantuvo en los límites del subconsumo. El afán de consumo de esos pequeños grupos transformó la antigua zona porfiriana de residencias en locales para comercios, restaurantes y hoteles, elevando el valor de la tierra para demostrar que la modernidad había llegado a la ciudad (Zona Rosa).

En unas pocas zonas privilegiadas se concentró la actividad comercial y la de los medios de transporte. Unas cuantas áreas recibieron los servicios y las comodidades de “la vida moderna”, quedando el resto tal y como lo había dejado el siglo XIX.¹⁶

La ciudad de México tiene espacio para todos, incluso para esa aristocracia decadente a la que sólo le queda el recuerdo de un majestuoso pasado. Las clases altas de la época porfirista, venidas a menos; los que fueron “carranceados”. Los linajes con educación, a los que les queda únicamente soportar su miseria con dignidad, contra los abusos y excesos de los nuevos ricos, de “los cachorros de la revolución”.

Desde muy temprano empezó la actividad en la vieja casona de la Marquesa de Llano Grande. Un hombre vino, a eso de las siete de la mañana, a cortar el césped y a podar las plantas en el pequeño jardincito abandonado, de la entrada. Los dos sirvientes, ancianos como todo lo que había dentro de la mansión, se afanaban limpiando el polvo de las cortinas, de los muebles del siglo XIX, de tapicería rota y desteñida, o puliendo la vajilla de plata que apenas la señora ama había podido rescatar, por unas horas del prestamista.

¹⁶ Alejandra Moreno Toscano, *La crisis en la ciudad. La estructura del espacio urbano en la ciudad de México. Antología de lecturas. Siglos XVI-XX*, México, SEP, 1995, p. 129.

La Marquesa estaba contenta y se sorprendieron mucho al verla cantar alegremente. Fue a la cocina y comprobó que todo marchaba bien. Luego subió a su habitación para preparar la ropa que usaría durante la cena. De un viejo armario de roble sacó un deteriorado traje de encaje de Bruselas, mismo que usó cuando coronaron al Rey Don Alfonso XIII. Lo examinó bajo el chorro de luz difusa que se filtraba por la ventana. El tiempo y la polilla habían dejado su huella en la querida prenda. Ella, que desde hacía mucho tiempo era su propia costurera, buscó agujas e hilo y se dispuso a repararla.

Por primera vez en muchos años, la luz entraba en la casa, las ventanas se abrían y el polvo era expulsado. Aun así, todo en el interior de la mansión donde el Marqués había muerto, seguía oliendo a cosa cerrada, a museo húmedo. La pieza, por ejemplo: era amplia, de techos altos; el moho pintaba sus tatuajes en el tapiz herrumbroso de los muros. Aquí y allá espacios más claros recordaban a la Marquesa momentos tristes: cuadros de valor que salieron rumbo al empeño para poder prolongar por unas semanas más, su milagrosa miseria.¹⁷

En este caso, Spota sitúa al personaje de *La Marquesa de Llano Grande* y a dos ancianas más, como víctimas de la guerra civil española, expulsadas al triunfo de la república, obligadas a refugiarse en México, donde viven de recuerdos y sobreviven de milagro; empero, bien puede referirse a la vieja aristocracia porfirista venida a menos tras la Revolución. La vieja casona de la Marquesa bien pudo ubicarse en la colonia Roma o en Santa María la Ribera, donde aún hoy es posible ver residencias que vivieron su grandeza y esplendor durante las primeras décadas de 1900 y hoy se encuentran de pie pero en ruinas.

Retomando el punto de Demetrio Anzaldo González, añadimos:

Esta es la imagen de un gobierno que jugó con las voluntades y con las ilusiones de una ciudadanía mediocre, mediatizada, el sistema político que comprometió el capital nacional y perdió; y es el orden social que sólo justifica la traición y la mala voluntad de sus organizadores. La agorera realidad que sigue sobrevolando sobre la capital de la falsa cornucopia mexicana.¹⁸

¹⁷ L. Spota, *op. cit.*, p. 228.

¹⁸ D. Anzaldo González, *op. cit.*, p. 94.

Pero la ciudad no es sólo de los ricos, también Ugo Conti conoce la otra parte, la “populachera”, la visión de los idealistas, que están en contra de las clases altas y buscan la reivindicación –al menos ideológica– del proletariado mexicano.

Era la edad de los cafés de chinos, los carritos para la venta de café de borbollón y tortas de milanesa en el Zócalo, cerca de la media noche y hasta el amanecer, los dracks y los calambres, el recuerdo de Lupe Vélez en el Teatro Lírico, los manifiestos, ya inútiles, del Partido Antirreleccionista y los mítines del Partido Laborista. Roberto Soto a Luis N. Morones, y Lulú Labastida provocaba alaridos en el teatro Garibaldi.¹⁹

Efigenia, la más alta poetisa mexicana, acaba de llegar de Moscú; seduce a Ugo Conti para que vaya con ellos, con sus camaradas comunistas, a discutir las tesis políticas de Trostky; fuman marihuana mientras beben tequila en jarritos de barro negro. Sentados en el suelo, tapados con jorongos y sarapes pasan por alto la investidura de “El Príncipe”. La narración contrasta con el lujo y la parafernalia de Rondia, Carmen Pérez Mendiola y demás personajes, que ha llevado Spota, en residencias y hoteles de lujo. Finalmente, a punto de amanecer, los camaradas deciden volver a la vida con un sustancioso caldo de Indianilla.

Lo hicieron beber un caldo ardiente, por su temperatura y por su condimento. Los amigos de Efigenia se mezclaban en aquel establecimiento al aire libre, atendido por mujeres grasientas y llenas de sueño, con personas vestidas de etiqueta, con damas envueltas en suntuosos abrigos de visón; con prostitutas callejeras, con chicos mugrosos que dormitaban al pie del muro tapados con periódicos y trozos de carteles; con músicos borrachos, con policías de ojos enrojecidos, que descabezaban su desvelo de codos en el mostrador. Efigenia comenzó a hablar, en tono alto, con una voz aguda, que atrajo sobre ella la atención de los otros. Se refería a los parroquianos de los abrigos y de los smokings; a los ocupantes de los charolados automóviles que pagaban a los mariachis que les alegraran los últimos momentos de su juerga; se refería a esos hombres y a esas mujeres que también trataban de curarse los efectos de la borrachera, con escudillas del caldo caliente. Y decía griéndolo así:

¹⁹ José Alvarado, “Suicidio de la urbe. La estructura del espacio urbano”, en *La ciudad de México. Antología de lecturas. Siglos XVI-XX*, México, SEP, 1995, p. 129.

–Este cochino mundo tendrá menos estiércol cuando ahorquen al último aristócrata con las tripas del último cronista de sociales...

Un caballero de aspecto venerable, dejó rápidamente un billete de 50 pesos sobre el mostrador y, tirando de dos jovencitas que lo acompañaban, las condujo a su automóvil cuya puerta mantenía abierta un chofer de uniforme:

–Vámonos, hijas... Hay demasiada plebe aquí...

–Pero, papá, si está con ellos El Príncipe Conti –dijo una de ellas.²⁰

Durante los años cuarenta y cincuenta, uno de los símbolos de la vida nocturna en la capital fueron los ya legendarios caldos de Indianilla; una serie de puestos colocados en los terrenos pertenecientes y adyacentes a los tranvías eléctricos, en la aún colonia de Los doctores. La zona era bien conocida por su agitada actividad nocturna pues cerca de ahí se encontraban tanto los centros nocturnos destinados a las clases medias y altas, así como los cabarets y prostíbulos de las clases populares. Según algunos cronistas de la ciudad, los caldos de Indianilla se servían en enormes cazos de peltre, además, según dicen las voces populares, ahí nació el “caldo tlalpeño”, aunque los habitantes de Tlalpan pelean su origen y creación.

Al igual que en peregrinaciones a la Villa de Guadalupe; las festividades populares como el día de muertos, la Misa de Gallo o las fiestas patrias de septiembre, los caldos de Indianilla sirvieron para unir a las diferentes clases sociales en un mismo fin, dejando a un lado la lucha de clases; aunque en este caso no es festejar, sino terminar con la parranda y poder parar un poco la borrachera y sus terribles estragos que seguramente dejará en el cuerpo a la mañana siguiente.

Para reforzar la tesis planteada en la investigación, rematamos con Demetrio Anzaldo González:

Pero las falsas jerarquías y la manutención del orden social degradante no son novedades, más bien son normas impuestas que no están escritas, pero con las que condiciona a toda una población aplastada por una dictadura pseudo-voluntad, presidencial de Miguel Alemán.²¹

²⁰ L. Spota, *op. cit.*, pp. 139-140.

²¹ D. Anzaldo González, *op. cit.*, pp. 93-94.

Bibliografía

- Acevedo Escobedo, Antonio. *La ciudad de México en la novela*. Departamento del Distrito Federal, 1973.
- Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. México, Editorial Planeta, 1990, p. 18.
- Anzaldo González, Demetrio. *Género y ciudad en la novela mexicana*. México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- Autores varios. *La ciudad de México. Antología de lecturas. Siglos XVI-XX*. México, SEP, 1995.
- De Quiróz Ávila, Teresita. *La ciudad de México: un guerreo águila. El mapa de Emily Edwards*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2006.
- Hadatty Mora, Yanna. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México, UNAM, 2009.
- Medin, Tzibi. *El sexenio alemánista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*. México, Ediciones Era, 1990, p. 46.
- Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo de Miguel Alemán*. México, Empresas Editoriales, 1967.
- Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México 1850-1992*. México, Cal y Arena, 2001, p. 15.
- Spota, Luis. *Casi el paraíso*. México, Editorial Diana, 1977, pp. 139-140.
- Zúñiga Campos, Jorge. *Lo que el viento no se llevó. Crónicas de la ciudad, sus personajes y su gente*. Ciudad de México, 2003.

Hemerográficas

- González Gamio, Ángeles. “Estación Indianilla”, en *La Jornada*. Domingo 6 de abril de 2008.
- Mérida, Bernardino. “La colonia Doctores, joven a sus 116 años”, en *El Universal*, Ciudad, México 22 de mayo de 2005.



EL ESTILO VARIOPINTO DE DANIEL SADA

Gloria Zaldívar Vallejo*

[...] lo que le importaba como novelista“era el lenguaje vivo, las palabras de la calle, porque sabía que hablaba de la gente, transfigurada por la literatura...”¹

Resumen

En este texto se analiza el oído de Daniel Sada, quien supo captar los giros idiomáticos y coloquiales del modo de hablar norteno. Para lograr esto no sólo se necesita buen oído, sino la sensibilidad del creador que debe de saber qué modos y formas va a usar en su trabajo literario. Pero esta formación nació desde la infancia y se acrecentó en su gusto por el habla, sin ninguna duda sabiendo que la escritura, la literatura, son finalmente palabras y las palabras son sonidos y silencios.

Además, la autora señala, con justeza, algo que debe de reconocerse en el trabajo narrativo de Sada y que el que “Con que respeto y agudeza se acercó a la oralidad que paso a paso encontró. Un estilo que seguramente él no se molestaría si lo llamamos variopinto (diverso, multiforme, abigarrado) porque en un cuento podía incluir fragmentos versificados y en su misma prosa había mucho ritmo que le daba un color, una musicalidad muy personal”.

Abstract

This text examines the ear of Daniel Sada, who was able to capture the idioms and colloquial way of speaking northerner. To achieve this requires not only a good ear, but the sensitivity of the creator who should know what ways and literary forms to use in his work.

* Profesora de la Universidad de la Ciudad de México.

¹ Afirmación de Federico Campbell, en Carlos Paul, “Daniel Sada, lúdico y riguroso; todos sus libros se pueden cantar”, en *La jornada*. <http://www.jornada.unam.mx/2012/01/16/cultura/a08n1cul>, [consultado el 31 de octubre de 2012].

But this foundation was born from childhood and his liking for speech, undoubtedly on the knowledge that writing and literature, are at the end, words and words are sounds and silences.

Furthermore, the author points out, accurately, something that should be recognized in the narrative work of Sada and that “Whom respectfully and with wit, approached orality found step by step. A style that we might call multi-colored (diverse, multifaceted, variegated), for sure he would not mind, because in a story could include fragments versed in his own prose and had a lot of rhythm that gave a color, a very personal musicality”.

Palabras clave/Key words: oralidad, giros, modalidades, estilo / orality, changes, forms, style.

El escritor que ha dado a las letras mexicanas el aporte de un estilo original durante la segunda mitad del siglo XX y la primera década del actual XXI ha sido Daniel Sada (1953-2012). Su rasgo peculiar fue su gusto por la eufonía y el manejo a su sabor de los modismos del habla norteña; muchos de ellos pueden rastrearse en los escritores del Siglo de Oro y otros aun se hablan en el norte de nuestro país. Claro que la invención de Sada no nació de la noche a la mañana, tuvo que pasar por la experiencia de vivir en medio de ese decirse norteño. Él nació en Mexicali y su niñez transcurrió en otro estado igual de norteño, Sacramento Coahuila, donde sintió lo extremo del clima de la región, y pudo apreciar tanto la forma de hablar de sus habitantes como su transcurrir cotidiano.

Los clásicos y el juego de la escritura

Como muchos amantes de la literatura, Sada contó con un iniciador. En su caso, una iniciadora, la profesora Panchita Cabrera, una mujer que los pobladores de Sacramento consideraban poco cuerda porque en lugar de enseñar el abecedario platicaba sobre sus lecturas de los clásicos griegos, latinos y españoles, lo que permitió que el niño Sada formara su gusto por la versificación. De esa manera le fue tomando el ritmo a las palabras y aprendió muy pronto lo que era un octosílabo o un endecasílabo. Sobre todo porque la profesora Panchita le permitió el acceso a su biblioteca. Además, desde los 8 y 9 años se dio cuenta que le gustaba escribir, pero entre sus compa-

ñeros no se acostumbraba esa actividad, así que tuvo que practicar este juego a escondidas:

Yo seguí cultivándolo, pero como un juego secreto: compraba cuadernos, escribía versos y los escondía para que nadie los viera, para que ni mi mamá ni mis primos ni mis hermanos se dieran cuenta de que yo estaba escribiendo. Desde entonces, escribir se volvió un juego y un divertimento muy fuertes que yo ejercía totalmente en secreto y con un sentimiento de culpa enorme.²

Los ecos de ese juego a escondidas quedaron plasmados en el cuento de Sada “Cualquier cosa va” publicado en su libro *Ese modo que colma*. En él, un niño de 7 años, Julián Uranga, juega a que interpreta las voces de todos los actores que intervienen en sus obras, aproximadamente 24, y lo hace alejado de sus padres (que escuchan música que no le gusta), de sus hermanos a quienes les gusta montar a caballo y de miradas curiosas que les intriga saber el porqué de las gesticulaciones de ese niño. Como su madre le sugiere que mejor plasme en un cuaderno lo que interpreta con su voz, el niño escribe solitario en su cuarto en los cuadernos que su madre le compra y ahí se topa con el gusto y la dificultad de escribir:

¿Cuál tema? No, más bien puro dejarse ir a expensas de un deleite que jamás podía acabarse. Añadir descubriendo lo trunco: leves recorridos, ambiguas conclusiones, viraje de procesos: a fin de asentar algún deseo que al cabo sería broza. Luego el desánimo, luego el ansia, y mientras tanto hojas y más hojas inservibles como para intuir de todo a todo que el lenguaje sólo podía ser aproximación. Cualquier cosa va: iba, iría, vino, vendría, viene ¿cómo? Lo que no es... invade, intenta ser raíz, y ser asomo, pero todavía ¡¿qué?!³

La generación literaria

Sada continuará con su gusto por la escritura también a lo largo de su juventud. Aunque en un principio, cuando llegó a la ciudad de

² Raúl Silva, “Una conversación con Daniel Sada. A mí me gusta que lo que escribo tenga muchas luces y mucha chispa”, en <http://revistareplicante.com/una-conversacion-con-daniel-sada/> (Entrevista realizada en 2000) [Consultada el 25 de septiembre de 2012].

³ Daniel Sada, “Cualquier cosa va”, en *Ese modo que colma*, México, Anagrama-Colofón-UANL, 2010, p. 160.

México a la edad de 18 años estudió contabilidad, y también quiso estudiar administración de empresas o medicina e incluso ser jugador y luego dirigir un equipo de fútbol, lo cierto es que su interés por la escritura se mantuvo. En un principio se reunía con su amigo Glenn Gallardo para leerse lo que escribían, criticándose duramente.⁴ Luego asistió como oyente a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, pero manifestó que la literatura apreciada ahí era “literatura de cubículo” y decía que él necesitaba intemperie. Así que optó por ingresar a la Escuela de Periodismo Carlos Septién García donde casi al término de la carrera le ofrecieron foguearse en el periódico *Noroeste* de Culiacán. Allí estuvo durante cinco años cubriendo la nota roja, ruedas de prensa del gobernador y deportes, lo que le dio oficio porque escribía cinco cuartillas diarias.⁵

Sin embargo, Sada consideró que cuando se dedicó con seriedad al quehacer literario fue en el momento que solicitó la beca del Centro Mexicano de Escritores, que en ese entonces lo dirigían Juan Rulfo y Salvador Elizondo; para obtenerla presentó en 1978 su novela *Lampa vida*. En el interín, en 1979, logró pagarse un sueño con sus ahorros (por su trabajo en la Central de Abastos con su tío Armado Garza Sada): un viaje a París que duró 6 meses donde se sostuvo también pintando casas.⁶ En 1980 publica *Lampa vida*, al que le seguirán también los libros de cuentos: *Un rato y Juguete de nadie y otras historias* publicadas ambas en 1985. Su primer reconocimiento lo obtiene con *Registro de causantes* de 1992 por el que recibe el premio Xavier Villaurrutia.

Como es posible apreciar, Daniel Sada es un escritor que comienza a publicar a finales de los 70 y principios de los 80, como lo hicieron los autonombrados escritores del Grupo del *Crack*: Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Jorge Volpi y Ricardo Chávez Castañeda, quienes se presentaron públicamente en agosto de 1996 a través de un manifiesto y la crítica los llamó como la Generación del Crack.⁷ Sin embargo, no puede decirse que Sada perte-

⁴R. Silva, *op. cit.*

⁵Antonio Bertrán, “75 historias en la cabeza. Los giros de la palabra en la mente de Daniel Sada”, en *Gatopardo*, <http://www.anagrama-ed.es/PDF/Perfil%20Daniel%20Sada%20-Gatopardo.pdf>, [Consultado el 30 de septiembre de 2012], p. 124.

⁶*Idem.*

⁷Tomás Regalado López, “‘Todavía creo en la novela total’. Una conversación con Pedro Ángel Palou”, en *Letralia. Tierra de Letras. La revista de los escritores hispanoamericanos en internet*. <http://www.letrealia.com/261/entrevistas01.htm>, Año XVI, número 261, 20 de febrero de 2012. [Consultada el 12 de octubre de 2012].

nezca a dicha generación. Él más bien participa de lo que se ha llamado Generación de Ruptura (sí, en español), de los escritores oriundos del estado de Baja California. Aunque es importante una precisión, porque Sada nunca se identificó con los escritores norteros que principalmente han abordado el acuciante tema de la violencia relacionada con el tráfico de drogas en el norte del país: la llamada narcoliteratura.

Es así que podemos inscribirlo en la Generación de Ruptura que según indica Gabriel Trujillo Muñoz, hace acto de presencia con su literatura por el apoyo que en algunas ocasiones le otorgan, los gobiernos de sus estados y del Distrito Federal, a los escritores norteros; tanto a los que permanecen en sus estados de origen, como a los que migran a otros estados o al extranjero (principalmente España) y después regresan. Por otra parte, en las décadas de los sesenta y ochenta estos autores (fueran o no respaldados por instituciones diversas) representaron una literatura emergente que quería ser tomada en cuenta, y que presentaba sus propias propuestas de temática y lenguaje.⁸

El paisaje interior y el estilo variopinto

Debido a la publicación de su novela *Una de las dos* en 1994 (que después fue adaptada al cine), así como por el hecho de que en ese mismo año obtiene la beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) e imparte sus talleres literarios en diferentes estados de la República, lo que le permite tener cierta holgura, Daniel Sada continuará escribiendo su extensa novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, por la que recibió el Premio José Fuentes Mares en 1999. El título de esta novela tiene una anécdota curiosa que Elmer Mendoza refiere; dice que esa expresión fue escuchada providencialmente por Sada cuando estaba en una estación de camiones en Culiacán, y Daniel la oyó por casualidad a una mujer.⁹ Este hecho ilustra cuan avezado era Daniel Sada para los giros lingüísticos cotidianos que fueron básicos en su estilo literario. Con qué respeto y agudeza se acercó a la oralidad que paso a paso encontró. Un estilo que seguramente él no se molestaría si lo llama-

⁸ Gabriel Trujillo Muñoz, *Un camino de hallazgos. Poetas bajacalifornianos del siglo XX*, México, Universidad Autónoma de Baja California (UABC), 1992, pp. 49-53.

⁹ Antonio Bertrán, *op. cit.*, p. 125.

mos variopinto (diverso, multiforme, abigarrado) porque en un cuento podía incluir fragmentos versificados y en su misma prosa había mucho ritmo que le daba un color, una musicalidad muy personal.

Lo que ocurre en su novela publicada *post mórtem*, *El lenguaje del juego*, representa la última apuesta que el escritor nortño presentó sobre cómo ha permeado el narcotráfico al núcleo social que se ha considerado fundamental: la familia, en medio de un ambiente violento donde los que manejan el negocio del narcotráfico han impuesto su lenguaje: el de la fiesta de las balas. Y es en este contexto como se manifiesta lo que Sada llamó “su paisaje interior”. Él decía que tenía un paisaje interior en el que surgían sus historias, lo que su esposa Adriana Jiménez confirmó con sus declaraciones:

[...] “su paisaje interior”, ese “sitio rico” al que acostumbraba acudir para obtener los personajes, las historias y las imágenes que ahora conforman uno de los legados más originales de la literatura de habla hispana: *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, *Ritmo Delta*, *Albedrío*, *Lampa vida...* novelas, cuentos y poemas que le han valido incluso un reconocimiento que llegó el día de su muerte.¹⁰

Sí, por desgracia al otro día de ingresar al hospital, el 19 de noviembre del 2011, se confirmó la noticia que ya se había anticipado en *La Jornada*: que tanto Daniel Sada como José Agustín podrían ser acreedores del Premio de Ciencias y Artes de ese año. Así que el escritor de Mexicali no supo de este merecido premio. Sin embargo, y como bien lo ha dicho su esposa, el mejor premio que puede recibir Sada, como cualquier otro escritor, es que lo lean.¹¹ Que puedan apreciar el vasto “paisaje interior” que asoma en sus páginas. En las que se observa un detallado trabajo de estilo, que ni duda cabe es nortño por donde se le vea.

En particular, en *El lenguaje del juego*, Sada presentó un contexto que no había querido abordar, aunque en algunos de sus cuentos y novelas indudablemente estuviera presente la violencia: el narcotráfico. Él no quería tratar el tema igual que otros autores; por ejemplo,

¹⁰ Alejandro Flores, “Daniel Sada, legado de riesgo literario”, en *El Economista. mx*, <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/11/22/daniel-sada-legado-riesgo-literario> 22 de noviembre de 2011. [Consultado el 10 de octubre de 2012].

¹¹ Ángel Vargas, “Leer a Daniel Sada es como bailar, algo gozoso, dice Adriana Jiménez”, en *La Jornada*, <http://www.jornada.unam.mx/2011/12/15/cultura/a03n1cul> 15 de diciembre de 2011. [Consultado el 15 de octubre de 2012].

como lo había hecho el ya mencionado sinaloense Elmer Mendoza. Y no porque se alarmara si se manifestaban falseados o tergiversados los hechos –bien sabemos que la literatura nunca es fiel reflejo de la realidad. A Sada simplemente le incomodaba que tuviera que ceñirse al tópico del momento, porque su inquietud era continuar relatando historias muy de la región norteña, pero a su manera.

Precisamente a lo largo de su obra se manifiestan los coloquialismos del norte del país combinados con un regusto por el ritmo. Un ejemplo del interés que desde niño tuvo por la métrica del Siglo de Oro y la tradición popular, es su cuento “El gusto por los bailes” donde presenta su propia versión del corrido de Saltillo “Rosita Álvarez”. El autor de Mexicali reescribe la historia de Rosita Álvarez versificándola en gran parte con octosílabos que no forman cuartetos. A diferencia de la versión popular misógina, regañona, en su cuento Sada va más allá porque reproduce el ambiente opresivo materno en que vive una muchacha y su destino clausurado por ambos frentes: si se queda en casa su madre la destinará sólo a que le haga compañía y a los quehaceres domésticos, y si sale a bailar puede encontrarse con el orgullo del macho desdeñado, como el del mencionado Cantú. Como ya se mencionó, para enmarcar estos espacios Sada recurre casi en su totalidad al octosílabo, pero también a los pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos y endecasílabos combinados con los giros norteños que producen sonoridad y cercanía con la tragedia de Rosita:

Imagen con delantal.
Nada de estudios locos
cursando carreras mugres,
sino ¡heredad!, ¡nido!,
¡orden!, ¡familia!,
¡ojalá!, ¡armonía!
Pero estuviera casada
o se quedara soltera,
no había para dónde hacerse...
Ser mujercita chulosa
y grácil; ser, de revés,
mucho así, removiendo con dulzura
las bondades de lo simple...¹²

¹² Daniel Sada, “El gusto por los bailes”, en *Ese modo que colma*, México, Anagrama-Colofón-UANL, 2010, p. 23.

La misma opresión sufre el personaje de Martina de su última novela *El lenguaje del juego*. En esta historia, después de estar varias veces ilegalmente en Estados Unidos, Valente Montaña decide regresar a establecerse con la familia que ha dejado e instalar un negocio familiar de pizzas. El problema es lo que ocurre después, cuando los integrantes de la familia Montaña entran en contacto con los que cultivan marihuana y/o cocaína. Martina, al igual que Rosita Alviréz, sufre la violencia desde el hogar: la madre le dice que parece puta porque se maquilla mucho al querer atraer a los clientes varones que acuden a la pizzería. La muchacha sólo quiere ver qué más hay fuera del encierro en el que se ha instalado desde que su padre fijó las actividades que haría cada miembro de la familia en el negocio. Martina siente su vida sin perspectivas y la única salida que ve es la coquetería abierta, lo que no comprende su mamá:

Mirarse al espejo como agradeciendo: Martina pintada logró su objetivo. Su embarre selecto. Su hallazgo realizado como un triunfo al bies, y dilucidar que ese maquillaje era, de resultas, una trampa amable para atrapar eso que atrapó con gusto: un guía de gran traza: suyo ¿para siempre?¹³

En esta descripción, los giros nortefños aparecen acompañando la búsqueda legítima de una muchacha muy joven a quien los deseos de progreso del padre han confinado a una vida sin sorpresas en su pueblo San Gregorio. Por desgracia, sólo encuentra como marido a un sicario del cartel que se ha apoderado del pueblo que después asesina. En cuanto al negocio de su padre, aunque en un principio las ganancias van bien, la situación poco a poco se tornará más peligrosa, violenta, por la disputa de los cárteles por el dominio de ese enclave; ya que es un paso de distribución de la droga hacia Estados Unidos.

Los nombres de los lugares en donde ocurren los hechos no son nombrados por Sada como tales, pero es muy fácil colegir a qué se refiere: Mágico es México, San Gregorio está en Zacalucas (Zacatecas), y las regiones en las que Ernesto de la Sota (empresario respetable) distribuye sus negocios de la droga y lava el dinero producto de la misma son Acapulco (Acapulco), Puerto Vallarta (Puerto Vallarta), Mazapán (Mazatlán) y a donde llega la droga, así como el capo Virgilio Zorrilla desplazado por Flavio Benavides en Estados

¹³ Daniel Sada, *El lenguaje del juego*, México, Anagrama-Colofón-UANL-Fundación TV Azteca/Proyecto 40/Círculo Editorial Azteca, 2012, p. 89.

Unidos, es Los Acólitos Califina (Los Ángeles California). La inventiva y el gusto por el sonido de las palabras son puestas al servicio de la trama de Sada también para nombrar de otra manera a lo que necesariamente se emplea para este negocio violento:

Ahora hay que observar el regreso del susodicho mueble (derrochador de lujo) a la casa violeta. Pitador, con razón. Unos guardias armados le abrieron la cochera: esa que adentró era muy amplia y con techumbre. De inmediato el contacto: antes el corredero –eran siete fulanos azorados, luciendo su armamento, los que bajaron rápido–: allá en su sala estaba a medios chiles –aunque no todavía emborrachecido– el jefazo parásito, el mismo al que sin más lo pusieron al tanto.¹⁴

Donde se deduce que “mueble” es una camioneta BMW. Ahora, para nadie es un secreto que el narcotráfico ha permeado en todos los estratos sociales y en todos los ámbitos (político, social, comercial, etc.), por ello no sorprende que Sada haya elegido que la historia de *El lenguaje del juego* se desarrolle alrededor de una familia que ve afectada su aparente armonía, sostenida apenas por el sueño americano no realizado de Valente Montaña. Así, la esposa de Valente, Yolanda, representa a una mujer sencilla sin nada de malicia. Mientras que Valente, en apariencia más vivido por sus experiencias del “otro lado”, ha tenido que doblarse a las exigencias de Flavio Benavides el nuevo cacique del narcotráfico que gobierna San Gregorio. Por otro lado, Calendario el hijo que se escapa del nido familiar al deslumbrarse con los aparentes lujos que tendrá primero como sicario, y después como capo del empresario respetable Ernesto de la Sota, es un ser que se va deteriorando paulatinamente. Para ilustrarlo, Sada recurre a mostrar lo que ocurre en la conciencia del joven Candelario y su perspectiva a futuro cuando vuela hacia “Mazapán”:

[...] viendo el lustre del avión oloroso a maderas, y buscando recargarse en el asiento como un rey sin corona que más de rato daría órdenes y más órdenes, se adjudicó en un santiamén un poderío cuyas borlas subidoras quién sabe cómo eran, jefe él, por supuesto, al que habrían de caravanear, pues sí: tendría que decirse a sí mismo: Éste es otro nivel, no cabe duda. Candelario lanzado hacia una burbuja imposible de resquebrajarse. Dentro de una abstracción: lo solitario aparente.¹⁵

¹⁴ *Ibid.*, pp. 82-83.

¹⁵ *Ibid.*, p. 124.

El lenguaje de Sada es rico en sus ingeniosas peripecias, modismos, coloquialismos que ilustran una realidad sórdida que agobia a los habitantes de todo el país. Con sensibilidad este escritor pudo capturar cómo los actos más inocuos, en un clima tan enrarecido, sólo han dado más armas para que continúe una espiral de violencia. Así, la ingenuidad ranchera de Valente y Yolanda es capturada con unas sencillas pinceladas maestras del escritor de Mexicali, cuando Valente Montañó decide llevarse a su casa las armas que le dio el capo Benavides, ya que considera que no son necesarias en su negocio desde que se recrudeció la violencia y nadie va a su pizzería. Además, Benavides le da una cuota mensual a cambio de su “lealtad” (defenderlo de sus posibles enemigos, que no aparecen):

Pues cargó Valente con la metralleta y Yolanda con la pistola. Carga al hombro de uno y en la mano derecha femenina lo otro medio abultado así nomás: ella y su presunción momentánea moviéndose. Camino hacia... y vistas rarefactas de personas que sí y que cómo. Seguir el avance con absoluta concentración: centímetro a centímetro, pues. Y ¡claro! muchos explicándose en silencio lo inexplicable: esos tales lucimientos caminantes: ¿por qué? Los dueños de la pizzería ¿con esos artefactos?, ¡vaya! Luego las sombras de la tarde más y más teñidas. Luego los fragmentos de cuerpos –dos nada más– desmoronándose, desapareciendo. Pequeñeces bullentes. Pruebas de derrota ¿más o menos?¹⁶

Esta imagen es más que simbólica, metáfora de lo que a lo largo de su obra Daniel Sada quiso expresar: las palabras transmutan imágenes, maneras de ser, de sentir, de vivir. Así, en *El lenguaje del juego*, su última obra, manifestó que no sólo el norte está convulsionado. En todo el país el narcotráfico ha encontrado cauces tan intrincados y crueles que la institución familiar se ha resquebrajado. Ya no sólo la migración hacia Estados Unidos ha dividido a las familias. Las preocupaciones, los afanes, los motivos de vida son otros para muchos jóvenes. El lenguaje es el refugio y el detonante de una violencia apenas disimulada. Donde cualquiera es objeto de sospecha aunque realice las actividades más honestas.

Con su estilo variopinto Sada, en *El lenguaje del juego*, señala que las reglas del vivir son otras. Que ya no son las que conocíamos. Y que a pesar de todo, quizá, tal vez, en esa misma institución tan dolorosamente dañada exista la salida. La caminata de Valente y Yo-

¹⁶ *Ibid.*, pp. 133-134.

landa hacia su casa portando armas a la vista en un atardecer recuerda la última escena de la película *Tiempos modernos* de Charles Chaplin, donde a pesar de sus infortunios, la pareja protagónica decide en el amanecer sonreír y buscar la felicidad de manera honesta. Sin embargo, Valente y Yolanda ya ni siquiera pueden decidir. Otros han decidido por ellos. Posiblemente un ojalá todavía sea posible para apostar por una nueva manera de concebir a la pareja y a la familia, y sea un bastión a contracorriente para enderezar el rumbo.

Fuentes consultadas

- Bertrán, Antonio. “75 historias en la cabeza. Los giros de la palabra en la mente de Daniel Sada”, en *Gatopardo*, <http://www.anagrama-ed.es/PDF/Perfil%20Daniel%20Sada%20-Gatopardo.pdf>, [consultado el 30 de septiembre de 2012].
- Flores, Alejandro. “Daniel Sada, legado de riesgo literario”, en *El Economista.mx*, <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/11/22/daniel-sada-legado-riesgo-literario> 22 de noviembre de 2011, [consultado el 10 de octubre de 2012].
- Paul, Carlos. “Daniel Sada, lúdico y riguroso; todos sus libros se puede cantar” en *La jornada*, <http://www.jornada.unam.mx/2012/01/16/cultura/a08n1cul> [consultado el 31 de octubre de 2012].
- Regalado López, Tomás. “Todavía creo en la novela total”. Una conversación con Pedro Ángel Palou, en *Letralia. Tierra de Letras. La revista de los escritores hispanoamericanos en internet*, <http://www.letralia.com/261/entrevistas01.htm>, Año XVI, número 261, 20 de febrero de 2012, [consultada el 12 de octubre de 2012].
- Sada, Daniel. *Ese modo que colma*. México, Anagrama-Colofón-UANL, 2010.
- . *El lenguaje del juego*. México, Anagrama-Colofón-UANL-Fundación TV Azteca/Proyecto 40/Círculo Editorial Azteca, México, 2012.
- Silva, Raúl. *Una conversación con Daniel Sada. A mí me gusta que lo que escribo tenga muchas luces y mucha chispa*, en <http://revis-tareplicante.com/una-conversacion-con-daniel-sada/> (Entrevista realizada en 2000), [consultada el 25 de septiembre de 2012].
- Trujillo Muñoz, Gabriel. *Un camino de hallazgos. Poetas bajacalifornianos del siglo XX*. Universidad Autónoma de Baja California, UABC, 1992, pp. 49-53.

Vargas, Ángel. “Leer a Daniel Sada es como bailar, algo gozoso, dice Adriana Jiménez”, en *La Jornada*, <http://www.jornada.unam.mx/2011/12/15/cultura/a03n1cul15> de diciembre de 2011, [Consultado el 15 de octubre de 2012].

EL TRADUCTOR, EL POETA, EL AMIGO GUILLERMO FERNÁNDEZ

Arturo Trejo Villafuerte*

Para Josefina, por su amor

Resumen

En este artículo se comenta sobre la idea de amistad que tenía el autor, quien era, sobre todo, amigo de sus amigos, según él mismo lo alardeaba. De igual manera se señala el trabajo de Fernández en torno a su obra poética y que, sin demérito de ella, se echó a costas la titánica labor de traducir a muchos autores italianos, algunos de ellos muy queridos por él mismo. De la misma manera, se manifiesta esa extrañeza de saber que un amigo tan estimado, haya sufrido una muerte vil y que nadie de quienes lo querían se pudo imaginar.

Abstract

This article comments over the idea that the author had about friendship, who was primarily a friend of his friends, as he himself boasted. On the same work, is mentioned the work from Fernandez around his poetry work and that, without detriment to it, began to pull the titanic task of translating many Italian authors, some of them very valued for him. Additionally it is manifested, that strangeness of knowing that a friend so dear, has suffered a vile death that anyone who loved him could imagine.

Palabras clave/Key words: amistad, obra poética, traducción / friendship, poetry work, translation.

Hay hombres que tienen una función en la vida y la cumplen, son buenos; pero hay otros que aparte de esa función acometen otras, son los mejores. Y ese sería el caso de Guillermo Fernán-

* Profesor investigador de la Universidad Autónoma Chapingo.

dez (Guadalajara, Jal., 2 de octubre de 1932, ciudad de México, 2011) que con su sola obra poética acaso ya hubiera cumplido con su función, pero aparte se echó a cuestras la tarea de traducir a Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Mario Luzi, Cesare Pavese y otros tantos más del italiano, un idioma que aprendió empírica y después académicamente y que amó con todo su corazón.

Cierto, se puede pensar que su obra no fue vasta sino parca: entre sus tantos libros publicados se encuentran *Visitaciones* (1964), *La palabra a solas* (1965), *La hora y el sitio* (Ediciones Libros escogidos, 1973), *El reino de los ojos* (1983), *El asidero en la zozobra* (antología, 1983), *Bajo llave* (1983) e *Imágenes para una piedad* (1991), entre otros, pero sabemos que en la literatura la cantidad no es cualidad y siempre es necesario citar a Juan Rulfo y a Alí Chumacero, quienes con sendos libros nos dejan una obra deslumbrante.

La primera vez que oí su nombre fue en una charla con Gustavo Sáinz, en 1974, en la Facultad de Ciencias Política y Sociales de la UNAM, quien nos pidió que fuéramos a la librería de Polo Duarte, “Libros Escogidos”, en Avenida Hidalgo No. 81 y adquiriéramos el libro de poemas de Guillermo, titulado *La hora y el sitio*, cosa que hicimos y que nos llevó a conocer la deslumbrante librería de Duarte donde, de verdad, había “libros escogidos”, pero algo más: que a un lado de la librería estaba una cantina ya famosa para nosotros, “El golfo de México”, porque sabíamos que ahí se reunían un grupo de escritores de los que ya habíamos oído hablar: los de “La Onda”, sobre todo Gerardo de la Torre y René Avilés Fabila, además de Xorge del Campo, Manuel Blanco, Humberto Musacchio, Jesús Luis Benítez y varios más.

Nos gustó mucho *La hora y el sitio* desde su portada, edición y presencia editorial y, obvio, el contenido. Guillermo era un poeta muy concreto y singular que en nada se parecía a José Carlos Becerra, que leíamos en esos instantes, ni a Alejandro Aura, ni Jaime Reyes, ni Marco Antonio Montes de Oca, ni a Tomás Segovia, aunque tiempo después conoceríamos y leeríamos a varios poetas que sí tenían rasgos comunes—la ironía, el humor, el desenfado, el desparpajo, el coloquialismo— que al principio catalogamos como “poetas publicistas”, porque la mayoría trabajaban en agencias publicitarias: Raúl Renán, Carlos Isla, Francisco Cervantes, Francisco Hernández, Antonio Castañeda y Miguel Flores Ramírez.

En 1975, mientras el Taller de Poesía Sintética publicaba la revista *Sitios* y trabajaba en su primer libro colectivo titulado *Doce modos*, con la poeta argentina Elena Jordana y la periodista Estela

Calloni, que las malas lenguas de la FCPys transformaron en *Doce motos*, Gustavo Saínz nos dio una buena noticia: había concertado una reunión con los integrantes de una editorial, en ese entonces llamadas “marginales” de nombre “La Máquina Eléctrica” y, en efecto, una tarde de esas llegaron a nuestra Escuela ese grupo de poetas. Leímos poemas, nos caímos bien y se congratularon ellos de conocernos y nosotros más, porque varios de ellos ya tenían obras publicadas y una vasta experiencia en el mundo editorial. Nos sorprendió saber que se reunían en un café “El alto”, ubicado en la colonia Roma en la esquina de Insurgentes y Bajío, cuando nosotros los juntábamos en una cantina “La Noche Buena”, Luis Moya e Independencia, en el centro de la capital.

Y entonces quedamos de vernos en el café “El Alto” –qué degenerados– al cual asistimos asiduamente a lo largo de casi 10 años y en donde todos los sábados había un libro, un periódico o una revista nueva, alguna novedad. Las mesas en muchas ocasiones eran de hasta veinte o treinta contertulios, entre quienes llegaban Salvador Mendiola y “La Negra”, Marcos Kurwitz, Carlos Nieto, el matemático Víctor Neumann, Roberto López Moreno, Rafael Alcérreca, Jorge Eduardo Moshes, Javier Sologuren, Daniel Sada, Eduardo Suárez del Real y María Luisa, Manuel Mejía Valera, el gran poeta y traductor rumano Darie Novaceanu, Ernesto Trejo, Luis Eduardo Rivero y Pola Weiss, Sandro Cohen y, claro, el Taller de Poesía Sintética de la FCPys a veces en pleno: Víctor M. Navarro, Rafael Vargas, Roberto Diego Ortega, Javier Córdova, Joel Piedra y quien esto escribe. Además, de vez en vez, llegaba Luis Alberto Navarro, Vicente Quirarte, Jorge Esquinca, Javier Molina y otros tantos más.

Pero quienes nunca faltaban a la tertulia eran Raul Renán y Guillermo Fernández, cuando se encontraba en México, porque tuvo varias salidas a Florencia y Roma. Tuve la fortuna de contar con la confianza del segundo y cuando íbamos a su departamento de la calle de Chiapas, donde tenía un separado igual al de las loncherías de barrio, donde se vende tepache y tacos dorados de pollo y carne deshebrada de res. En ese departamento, en el tercer piso, se organizaban las tertulias los sábados en la tarde. ¡Ah, ser joven y ser soltero! Ahí pasábamos largas y calurosas tardes oyendo de entrada a los clásicos: Brahms, Bach, Wagner, entre otros y luego pasar a un clásico de la balada romántica latinoamericanas: Leo Dan. Muchas veces también veíamos los partidos de fútbol, sobre todo si jugaba el Guadalajara, equipo de todos los amores de Guillermo, donde además jugó una o dos temporadas. Ahí también nos habló de sus via-

jes como marinero y muchas aventuras más. Nuestros maestros chilenos y argentinos nos enseñaron a tomar vino, pero con Guillermo se hizo casi un ritual, sobre todo cuando se conseguían algunas botellas de un buen vino italiano –él fue quien me ofreció por primera vez el vino de la marca Riunite, que hasta la fecha sigue siendo uno de mis favoritos–.

En uno de sus viajes a Europa, cuando era director de Difusión Cultural Hugo Gutiérrez Vega, quien fue nuestro maestro de Periodismo y Literatura en la Facultad, la UNAM quedó en enviarle dinero para que tradujera textos para la Revista de la UNAM, pero dejaron de mandárselo y Guillermo le habló a Renán, quien nos avisó a todos y fuimos al décimo piso de Rectoría a exigirle al funcionario que se le mandaran sus estipendios al poeta en Italia. Hicimos un buen escándalo, la verdad, y el dinero volvió a llegar a Guillermo.

Muchos años después, cuando vivía en La Casa de las Brujas –llamada así por la curandera Pachita, quien vivía en la planta baja de ese edificio ubicado en la Plaza Río de Janeiro entre Durango y Orizaba–, su departamento se volvió embajada de México en México y ahí llegaron a disfrutar de los tragos y las botanas hasta “Los Infrarrealistas” –Mario Santiago, José Peguero, Lupita, Bruno Montané y el ahora mitificado Roberto Bolaño–. A su departamento también llegaba Vicente Quirarte, Javier Córdova, Rafael Vargas, Mario del Valle y Sergio Pitol –lo recuerdo pidiendo un vaso de vodka una noche– quienes eran sus vecinos.

En las charlas con Guillermo supimos de su amistad con Carlos Pellicer y de cómo un día, como no había botana, le tuvo que ofrecer al maestro la comida para sus gatos y el tropical insobornable, ya con unos tragos encima, estuvo feliz.

Conocíamos a varios de sus amigos cariñosos, sobre todo a un árabe-italiano joven y muy guapo, luego llegó José, de quien decía Guillermo que era un “Auténtico príncipe oaxaqueño”. Una vez, entrando a La Casa de las Brujas, Vicente Quirarte y yo, vimos a Guillermo aplaudiendo entusiasmado y frente a él a dos sujetos maniobrando con un sofá pesado y grande. Vicente comentó: “Qué hábiles y diestros para cargar, verdad”, pensando que por eso aplaudía el poeta y éste contestó: “Le aplaudo a dios, porque existen hombres así: auténticos príncipes oaxaqueños”, los cuales eran su perdición.

Beber con él era hablar de fútbol, de música y muy ocasionalmente de literatura. Tuvo muchos errores y uno de ellos luego lo reconoció: apoyar a un neosonetista muy malo pero que fue muy bueno para colocarse y que, desde ese entonces, ha vivido de la

literatura. “Mira gordo”, decía, y era el momento de las cuitas, de las confesiones, de los momentos en que el poeta Fernández se sinceraba.

La última vez que estuve en su casa de Toluca, compartimos el vino y el espagueti con el poeta “non” Ricardo Castillo –quien también jugó en el Atlas–. Nos reímos, oímos música, charlamos, hablamos mal de pocos y bien de muchos y salimos de ahí a las siete de la mañana, cuando los niños ya iban rumbo a las escuelas.

Nunca tendremos con qué pagarle el mundo, el universo que nos ofreció con sus traducciones de poetas italianos de todos los tiempos que se publicaron bajo el sello de la UNAM, sobre todo con los “Materiales de Lectura” y de Difusión Cultural de la UAM.

Nadie merece una muerte así y muchos menos este gran traductor, poeta, amigo que fue y es y será Guillermo Fernández.

Chapingo, Iztapalapa, Bondonjito,
12 de noviembre de 2012



UN MAESTRO DEL DESIERTO Y DEL ESTILO

Vicente Francisco Torres*

Resumen

Jesús Gardea es un prolífico y, hasta hoy, poco valorado escritor. Estas líneas serán de utilidad para quien se acerque a la narrativa de Gardea, pues tocan algunos de los aspectos más deslumbrantes de su universo literario.

Abstract

Jesus Gardea is a prolific writer however up to this date has not been well recognized and appreciated. This text will be very useful for those who want to approach Gardea's narrative, because highlights some of the most appealing aspects of his literary universe.

Palabras clave/Key words: estilo, novela, cuento, narrativa del norte de México / style, novel, short story, north of Mexico's narrative.

Jesús Gardea (Ciudad Delicias, Chihuahua, 1939-ciudad de México, 2000), publicó un nuevo libro cada año, incluso después de muerto. Pocos autores han vivido tan entregados a su vocación y a su pasión como él; dedicaba muy poca atención a las cosas que no fueran estar frente a la máquina de escribir. No creía en la inspiración, sino en el trabajo. A partir de 1979, cuando lo descubrieron José Luis González y Jaime Labastida, nos hicimos amigos y recibí, puntualmente, cada uno de sus libros. Aunque él decía que no leía periódicos y que no le interesaba la prensa, sus cartas que tengo demuestran que no era así. Siempre me pedía que le guardara y remitiera lo que apareciese sobre él.

* Profesor del Departamento de Humanidades.

En 1991, para ordenar las lecturas que, por razones periodísticas había realizado durante más de 20 años, publiqué *Esta narrativa mexicana*, un conjunto de ensayos y entrevistas sobre destacados escritores surgidos en esos años. Como no podía ofrecer un amontonado de autores y libros sin ton ni son, busqué agruparlos de acuerdo con algunas coincidencias que de ningún modo invalidaban las singularidades de esos prosistas. Al mirar títulos como *Desiertos intactos*, de Severino Salazar, o *Relatos de mar, desierto y muerte*, de Ricardo Elizondo Elizondo, o los escenarios de los libros de Daniel Sada y Gerardo Cornejo, llegué a la conclusión de que el desierto era un elemento que compartían. Los agrupé bajo el rubro “Los narradores del desierto”, que no era una etiqueta de supermercado, sino un denominador común obtenido de las decenas de libros de esos autores que leí y reseñé puntualmente. Hoy quienes perfeñan algún artículo se refieren a esa expresión con un “dice la crítica” y parece que les duelen los dedos para dar la referencia completa, o ignoran que ese título salió de mi mano. Quizá no conocen *Esta narrativa mexicana*, o no han leído todos los libros de donde surgió esa expresión. Baste recordar algunos títulos de Jesús Gardea para aceptar que el desierto no era un fantasma: *El sol que estás mirando*, *Los músicos y el fuego*, *De alba sombría*, *Las luces del mundo*. Todos remiten al sol de Chihuahua, al desierto en donde se asienta Ciudad Juárez o a las sombras que anhelan los habitantes de esta ciudad mártir.

A Jesús no le gustó que apuntara el sustrato de sus ficciones; a él le gustaba que lo compararan con Lezama Lima o con algún escritor brasileño de estilo barroco. Allá él, porque yo no vi tales similitudes ni creo que las haya, aunque fueran autores que a él le interesaban.

Cuando el Fondo de Cultura Económica publicó un tomo con sus cuentos, vino a México y me llamó para invitarme. Llegué tarde a la Casa Lamm y permanecí atrás, hasta que uno de sus presentadores mentó la palabra desierto y Jesús volteó a verme con rencor. Abandoné la sala y nunca más volví a estrechar su mano; él murió poco tiempo después.

A grandes rasgos, lo que sigue es lo que dije, a lo largo de muchos años, sobre sus libros.

Desde *Los viernes de Lautaro* (1979), Jesús Gardea muestra valores literarios maduros. Son textos que crean tanto una atmósfera de soledad, desencanto, amargura y pobreza, como un paisaje desolado y árido, al que sólo autores como José Revueltas, Ramón Rubín o Juan Rulfo lograron darle tanto vigor estético. El denso liris-

mo que caracteriza toda la obra de Gardea es un recurso para presentar esa abrasadora geografía que ha merecido la atención de unos cuantos escritores: los desiertos del norte de México.

El autor de *Los viernes de Lautaro* irrumpe en la literatura siendo ya dueño de una voz parca, precisa y evocadora, de una prosa pausada y certera, que logra una belleza hosca. Los cuentos de este primer libro están llenos de interrogantes, luces, ecos, silencios, fríos, vientos y sopores. No obstante que estos elementos son sobre todo sensuales, varios de los relatos, además de sus finales abiertos, tienen una fuerte carga intelectual (“El mueble”, por ejemplo).

De la pluma de Gardea fluyen, en forma natural y abundante, las figuras literarias (símbolos, sinestesias, epítetos):

—No sé si llegue yo completo a la casa de mi amigo, pues sudo como si fuera un país de muchos ríos.

—¿Quieres agua?

—Ahorita no. Me sabe sabrosa la oscuridad.

—Leónidas Góngora, bolsita de veneno, nos escupía.

Las pocas veces que Gardea toca el tema de la sexualidad lo hace de un modo figurado, muy bello: “Yo abro a Laura. Yo, el avezado copulador, y no tardo en caer, en hundirme, en chisporrotear como un cable eléctrico en el abismo. Amén. Orgasmo. Me devuelven, lentamente las olas a la playa donde todo empezó. Laura se ha dado vuelta sobre su costado derecho. Duerme. Ella es un guante de veinte dedos con el que acabo de masturbarme. Y yo encuentro, alrededor de su cuerpo apetecible, la fruta y los animales del paraíso pudriéndose ya”.¹

En 1980 aparece *Septiembre y los otros días*, que confirma los aciertos del libro anterior de Gardea y le hace merecedor del Premio Xavier Villaurrutia en la rama de cuento.

En este segundo libro ya no encontramos relatos abiertos como en el primero, sino trabajos con un impecable desarrollo argumental. Los cuentos son más largos y adquieren mayor aliento. La temática se diversifica pues algunos relatos ya no se ubicarán en los terrenos áridos del norte del país: aparece la ciudad como un monstruo hostil y los ojos de Gardea se vuelven otra vez hacia la provincia, como podrá observarse en sus dos novelas siguientes.

¹ *Los viernes de Lautaro*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1979, p. 138.

La narrativa de Jesús Gardea no sufre cambios notables al pasar del cuento a la novela; podríamos incluso decir que *La canción de las mulas muertas* (1981) es más un cuento largo que una novela.

El argumento de *La canción* es muy simple: en un pueblo llamado Placeres, se da la rivalidad entre el dueño de una cantina y el propietario de una fábrica artesanal de refrescos. La tensión de estas envidias no cabe en el pequeño pueblo y deciden jugar al dominó negocio contra negocio; pierde el fabricante de refrescos y sobreviene el derrumbe de todos los personajes: el coime del bar termina en la cárcel por asesinar a un empleado del refresquero; el fabricante de gaseosas muere de obstinación y de rencor, y el dueño del bar —que, significativamente, era forastero— se va de Placeres. En todo el libro no aparece ni una sola bestia de carga; lo de mulas alude más bien a las fichas del dominó con que se juegan las desgracias y a otra cosa muy importante: es una manera de nombrar las sombras en que se envuelven los habitantes de Placeres para protegerse del calor asfixiante: “Las sombras las ahijaba Vargas con maña; cebándolas, quizá, con el silencio de él, de categoría, el más enorme habido hasta entonces en Placeres. Se apartaba a un rincón y ellas lo defendían, queridas mulas de grupa gorda”.²

Desde la Comala de Rulfo, hasta donde sé, no se había dado en nuestra literatura la recreación de un pueblo tan abatido, estático y fantasmal, donde “el silencio puede tocarse con las manos”. No hay en el libro bestias de carga ni cantos alegres, todo lo que nos llega es el eco de una de esas dolientes canciones monótonas que, apenas entre dientes, nuestros indígenas más desamparados murmuran el día de muertos.

Me parece que el valor estético de la novela radica en dos elementos fundamentales: primero, en el virtuoso impresionismo que Gardea pone en todo lo que nombra y, segundo, en el extraordinario manejo del *tempo*, es decir, en el deslumbrante juego de expresiones bellamente morosas con que se alude a unos cuantos sucesos; el tiempo en que se dan los hechos narrados, se infla luminosamente a lo largo de más de 100 páginas.³

² *La canción de las mulas muertas*, México, Editorial Oasis, 1981, p. 72.

³ En “Tiempo y *tempo* en la novela”, Mariano Baquero Goyanes asienta: “En el tiempo se mueven los personajes de una novela y del tiempo se sirve el autor para montar sobre él su mundo imaginario. Pues existe un tiempo novelesco —el de la acción imaginaria— y otro real —el de la andadura narrativa—. Toda una vida puede ser nos referida en menos de una página. Y, por el contrario, un acto brevísimo, que dura unos segundos, al ser descrito en una novela, puede llenar varios minutos de lectura

El sol que estás mirando (1981) es todavía menos novela que *La canción*. Se trata de un relato que carece de las violentas revelaciones del cuento y de la amplitud y la complejidad argumentales de la novela.

Nuevamente el *tempo* de la narración, con su preciosa morosidad, encierra unas cuantas cosas. Se trata de las evocaciones de un hombre (David) en las que el sol es un elemento que licua los recuerdos de infancia y adolescencia; los recuerdos del narrador son inconcebibles sin la perenne presencia del astro rey: “El chofer llevaba el sol de un lado, echado en las piernas como una moneda de lumbre”.

David es un niño que descubre azorado las cosas del mundo e inquiera sobre lo que tienen los pianos en las tripas y lo que es una feria. Su mentalidad infantil es una puerta por la que Gardea muestra las huellas del realismo mágico y de lo real maravilloso:

Vivíamos en el piso de abajo, terroso, que una muchacha regaba todas las tardes. Se llamaba Felicitas y jugaba mucho conmigo y con mi hermana. Le tenía horror a las tormentas. Por ella supimos que los espejos llaman al relámpago. Y que hay que cubrirlos. Mi madre la desmentía. Le decía que no alcanzaba a entender cuál era la relación entre un espejo y las cosas que suceden en el cielo. Felicitas callaba; pero nosotros le dábamos la razón a ella porque había fundado su ciencia en ejemplos sacados de la realidad.⁴

Como han hecho William Faulkner, Gabriel García Márquez y Juan Carlos Onetti, entre otros, Jesús Gardea creó el mítico pueblo de Placeres. Sin más alarde que la belleza. Gardea introduce una nota

[...] Pero esto no es sólo un efecto estilístico. Las diferentes gradaciones que en cuanto a lentitud o rapidez encontramos en las novelas, son algo más que simples recursos expresivos. Son, sencillamente, manifestaciones de unas distintas maneras de sentir el tiempo y, en los casos extremos, están tan adheridas a la inquietud temporal, que de objeto significativo pasan casi a ser cosa significada, es decir, llaga, herida, por la que se derrama –suave o bruscamente– el dolor que el paso del tiempo arranca al narrador [...] Otra cosa es el *tempo* novelístico, es decir el ritmo narrativo, independiente de toda posible angustia temporal. Un mismo asunto puede ser narrado más o menos prolijamente. De la agilidad o lentitud sintáctica –es decir, de la amplitud o brevedad del período–, del manejo del diálogo, de la descripción –según se haga ésta morosamente o con sólo un toque de color– dependerá que el tempo novelístico sea lento o rápido”. Véase Agnes y Germán Guión, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus Ediciones, 1974, pp. 231, 232 y 234.

⁴ *El sol que estás mirando*, México, FCE (Letras mexicanas), 1981, pp. 9-10.

original en la literatura mexicana: toma algunos elementos como el lirismo y la temática rural, y los enriquece con un estilo absolutamente personal, moroso y bello, que no desprecia los objetos más nimios. Gardea presenta así una provincia muy distinta a la exuberante e idílica que nos han mostrado escritores tan destacados como Ignacio Manuel Altamirano, Emilio Carballido y Sergio Galindo.

El impresionismo⁵ que fue ganando terreno en las novelas de Gardea, desembocó en la poesía con *Canciones para una sola cuerda* (1982), un conjunto de poemas breves que el lector desgrana palabra por palabra, como si descendiera una escalera para encontrar una sorpresa.

En el único libro de versos que ha publicado Gardea hay dos constantes: la invocación de los elementos de la naturaleza (sol, palomas, tigres, ríos, olores a hierbabuena y menta), y el erotismo, que muestran a un escritor que sabe trabajar más con la prosa que con la poesía.

El tornavoz (1983) es una novela que se lanza en busca de nuevas conquistas que, sobre todo, cristalizan en la estructura y en la atmósfera fantástica y mágica, que se cierne sobre toda la obra. También Gardea es más dueño de sus figuras literarias que le confieren carácter artístico a los más mínimos, objetos: “Cándido caminando como un bendito con una silla patas arriba en la cabeza. Las patas, curvas, en el crepúsculo matutino. Las cuatro patas, cuernos, solitarias raíces de árbol vuelto de revés”.⁶

Antes de señalar algunos aspectos de la novela, es interesante destacar que hay una afinidad (que quede claro que no hablo de influencias, que tan estólidamente suelen manejarse, como cuando se habló de los elementos comunes de William Faulkner y José Revueltas) entre *Pedro Páramo* y *El tornavoz*. Dicha afinidad radica en que tanto Comala como Placeres están habitados por muertos. En ambos la geografía es árida y sus habitantes son taimados, hablan entre susurros y no gustan de desperdiciar las palabras.

Mientras que en la novela de Rulfo llegamos a la certeza de que los personajes son muertos, en *El tornavoz* nos encontramos con personajes reales —la familia Paniagua— que pertenecen a tres generaciones. Cándido Paniagua, un santo loco —quizá esto hasta sea un

⁵ “El impresionista recoge el latido fugaz de un color, el perfil tembloroso de unos objetos disueltos en una luz cambiante y deformadora”. Mariano Baquero Goyanes. *op. cit.*, p. 239.

⁶ *El tornavoz*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1983, p. 13.

pleonasma— narra una epifanía en la cual vio cómo los santos y los ángeles de la iglesia de Placeres (Capuchinas) adquirían vida, volaban y se sacudían los calzones, los hábitos y los estandartes. Entre guiños, risas y toses, los angelitos rechonchos lo alelaron. Pero lo extraordinario de este episodio consiste en que, casi al final del libro, los ángeles y los santos de la iglesia toman la voz del narrador para decirnos que aquello no había sido una alucinación, sino que fue algo “real”, ya que ellos recibieron el encargo de acompañar a Cándido Paniagua hasta el cielo. Estamos, como se ve, ante una insólita ascensión.

Isidro Paniagua, sobrino de Cándido, era el único que se mostraba benévolo con las locuras del santo y, curiosamente, perdió la vista cuando le entregaron una fotografía de su tío; más adelante moriría víctima de una melancolía misteriosa, de un “estarse yendo del mundo” que fue resultado de sus encuentros con Omar Vitelo, un espiritista que sobrevivió a tres generaciones y que intentaba comunicarse con los muertos.

Jeremías Paniagua, hijo de Isidro, nace también marcado por la desazonante figura de Cándido. Hay incluso un parecido físico entre ambos y, el chiquillo, va a ser capaz de obrar milagros —como hacer que las chicharras callen súbitamente, sumiendo a los árboles acalorados en el más hondo silencio—, de escuchar las voces del desierto que piden para Cándido un tornavoz. Y ¿qué es un tornavoz? Esta misma pregunta se hacen Jeremías y su enigmático amigo Colombino. Al final de la novela, cuando Jeremías ha consumado el viaje del que vuelve sabio, cuando ha cambiado las populosas ciudades por el triste y silencioso pueblo de Placeres, contesta: “Es como una campana, como un palomar [...] techito abombado entre el cielo y la tierra”. ¿Qué significa esto? En virtud de que la respuesta tiene que ver incluso con el título del libro, es preciso intentar una explicación.

Yo aventuro dos respuestas. La primera consiste en que Cándido, el santo, pide un tornavoz, un amplificador de voces, para expresarse desde el más allá. Ese tornavoz resulta, precisamente, Jeremías. La segunda posibilidad es más fantástica y resulta de la definición precitada: Cándido pide su templo, un lugar con bóvedas donde operar milagros.

Otro personaje enigmático de la novela es la partera Marta Licona, quien ayudó a Jeremías a ver la luz. Aunque aparentemente está viva, un buen día cierra su casa y desaparece dejando sólo ese perfume de lilas que solía ponerse en los lóbulos de las orejas y en los

pezones y que, según el contexto de la obra, es un símbolo de la muerte; la ascensión de Cándido Paniagua, por supuesto, también estuvo envuelta en el aroma de las lilas.

¿Cómo definir, entonces, esta novela donde se da la ascensión de un santo, donde Omar, Colombino y Marta Licona llegan de no se sabe qué lugar, donde no se sabe de qué murieron Olivia e Isidro? El mismo Gardea tiene la palabra, pues se trata de “un tráfico de muertos y vivos”.

Cabe destacar que, en este libro, Gardea ha partido de un lírico realismo descorazonador y ha levantado el vuelo hacia lo fantástico. Para conseguir esto se ha ensimismado otra vez en la palabra bella, en la frase cincelada, pero ahora ha desarrollado una línea argumental que sólo aparecía esbozada en sus dos novelas anteriores. Esto ha hecho que el diálogo sea más abundante y que la estructura de la novela se fragmente, según las tres generaciones, y que haya adelantos y retrocesos, que el primer capítulo implique al tercero y viceversa. O que el epígrafe de la novela esté formado con las últimas frases del libro.

En *Soñar la guerra* (1984), Jesús Gardea vuelve sobre las mismas obsesiones que han motivado la fervorosa escritura de sus novelas anteriores. El virtuosismo narrativo se acentúa con el uso de giros arcaicos y con la ubicación final o inicial de los verbos, cuando no con su presencia en forma pasiva o con su franca omisión:

–“Culebra durmiendo la siesta, el chicote de Pineda”.

–“En el andén, la banca de barrotes de madera”, asiento público”.

–“Las tablillas del parque, de lejos, las colas de los alacranes. Prietas por las destemplanzas del clima”.

Creo que dicha omisión sirve para mostrar tanto el estatismo de la atmósfera física y psicológica de Placeres y sus habitantes, como el interés de Gardea por la pura frase labrada, que encuentra su razón de ser en su inusitado y retorcido lirismo y no en un argumento que, a fin de cuentas, no sabemos si ocurre en la realidad literaria o sólo fue un sueño de los personajes.

El mínimo o quizá inexistente argumento del libro, vuelve a suceder en Placeres, que evoca la atmósfera acalorada, hueca e incommunicativa de Delicias, Chihuahua. El mismo Gardea ha dicho que los seres de allá no tienen grandes proyectos de vida y quizá esto explique la historia que cuenta la novela, pues todo se reduce a la voz de un narrador omnisciente –de quien sólo conoceremos su ape-

llido, Asís, luego de leer la cuarta parte del libro— que también utiliza el monólogo interior. A esto hay que agregar que la densidad de las primeras 50 páginas de la novela sólo nos permite entrever que Asís puede ser un muerto abatido en una guerra pueblerina o un pobre hombre que, para tener un proyecto importante en su existencia, quiere iniciar una guerra atacando la guarnición de Placeres. Para ello recluta a cuatro o cinco hombres que parecen sombras o simples sonidos (Sustaita, Urquidi, Oronoz, Masser, Fong), les indica la estrategia y es todo lo que sabemos, pues aunque leeremos algunos pasajes de guerra, nunca sabremos qué es lo que sucedió realmente, pues la trama semeja un hilo luminoso tirado en la arena, que se enreda y se hunde para aparecer de trecho en trecho.

Hay otros elementos que contribuyen a la creación del caos en que nos sumerge Gardea. Por ejemplo, el que un perro se llame Fermín, o la presencia de una viuda vidente que pronostica la desgracia de Asís, es decir, la guerra que nunca sabremos si se realizó o se quedó en puros sueños, en esos males que provoca el desierto, pues “el llano es un vino que embriaga, entristece y vuelve locos a los hombres”.

El desconcierto del lector crece al final de la lectura, cuando asiste a los viajes que las tumbas hacen del cementerio hacia el desierto y viceversa, e incluso la arena y el viento llegan a traerse tumbas que nunca habían estado en el cementerio de Placeres. Como se ve, volvemos a presenciar, igual que en *El tornavoz*, un tráfico no sólo entre muertos y vivos, sino entre sueños y locuras, entre aspiraciones enfiebrezadas y realidades abrumadoras.

Es importante destacar que la escritura de Gardea cada vez alcanza mayor lirismo pero es también más hermética, más difícil de seguir en sus saltos y en sus ecos, en sus guiños y en sus gestos.

Las primeras cincuenta páginas de *Soñar la guerra* son sofocantes, apretadas, pues el punto y aparte es un signo que aparece muy poco entre los demoleedores signos de punto y seguido. Además, los diálogos no están indicados con guiones ni comillas, sino que los topamos en el fluir de la narración, sin mayores señales.

La segunda mitad de la novela respira más ampliamente, pues a esas alturas ya hemos identificado a los personajes y distinguimos o intuimos la línea del argumento. La tipografía se hace más convencional, aparece con más frecuencia el punto y aparte, los diálogos se indican con guiones y empiezan a entrar los espacios blancos.

En *Los músicos y el fuego* (1985) Gardea volvió por sus fueros: otra vez se entregó a la escritura deshuesada, a la creación de una

atmósfera abrasadora donde habitan unos cuantos lunáticos para quienes los relojes son “los auténticos huesos de Placeres”, el tiempo muerto y sin esperanza. Pienso que por esto Tanili Amezcua quería venderles relojes a los forasteros; pensaba que los músicos podrían llevarse un poco de su tiempo viejo y sin futuro.

Frente a la carencia casi total de argumento –todo lo que vemos es un relojero ahogado en sus diminutas máquinas y un grupo de músicos que llegan a Placeres no para interpretar sus piezas, sino para incendiar el viejo vehículo de su patrón a quien detestaban–, Gardea hace suertes con su lenguaje singular, con sus oraciones sin verbo o con éste al final de las cláusulas.

De Alba sombría (1985) consta de una docena de cuentos que se desarrollan en pleno desierto donde la soledad de los personajes es todavía más atroz que la que teníamos bien aprendida. Este libro vuelve a atacar una atmósfera asfixiante que ahora también encontramos vestida de nieve en uno de los cuentos más tradicionales pero también más conmovedores que ha escrito Jesús Gardea: “Todos los años de nieve”. Este cuento es bello tanto por la historia que narra –un viejo le pide a un muchacho que lo lleve a través del desierto para que pueda ver a una anciana que ya ni lo conoce, pero los sorprende una ventisca– como por la forma pulcra y lineal que adopta. Gardea utiliza, como siempre, tropos muy bellos y, como en raras ocasiones en su trabajo, acaba el texto con un sentimentalismo rotundo, sin diluirlo y sin que la ambigüedad elimine sus efectos.

Es curioso que Gardea llegue a coincidir en este libro con José Revueltas cuando ve en el sol una especie de ojo divino: “En sus glorias el sol. Le había pegado fuego a los abismos del aire. Desde su lugar, él veía el destroz; el azogue goteando del fondo azul del cielo. Escupió su desprecio por el clima de perros. Por los hombres, sus empleados, que no habían aprendido a superarlos todavía”.⁷

En este volumen podemos observar otras dos cosas. En primer lugar, se trata de relatos que destacan actitudes; por ejemplo, el desencanto del tendero, la conducta hosca y cruel de Bayona y la amargura del forastero, que encuentran sus complementos en los cigarrillos y los refrescos viejos, en los solares llenos de basura y en los árboles secos, que se vuelven espejos de un grupo de personajes para los que el tiempo, el amor, la ambición y la bondad, se pierden en el calor y en la inmensidad del desierto.

⁷ *De Alba sombría*, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1985, pp. 67-68.

El segundo rasgo notable de los cuentos que integran *De Alba sombría* es la intención perturbadora, aunque no fantástica, con que Gardea los concluye, trátase de una inexplicable visita (“Vámonos ya”), de las figuras afantasmadas de algunos personajes que se van (“De Alba sombría”), de las dimensiones lunáticas en que se pierde Habacuc, del calor que puebla los desiertos con fantasmas (“Arriba del agua”), de la cárcel en que se convierten los espejos o de la sombra de una guitarra que adquiere la tibieza y la textura de unas caderas de mujer.

Aunque el universo narrativo de Gardea sigue siendo el mismo, los asedios y las armas del escritor, son otros.

Decir que todo escritor trabaja con un limitado número de temas, ideas y obsesiones, es un lugar común del que tengo que echar mano para referirme a *Sóbol*, el décimo libro de Jesús Gardea. Como sus cinco novelas anteriores, se desarrolla en Placeres –se ha dicho que Placeres no es más que el nombre ficticio que Gardea dio a su tierra natal, pero no debemos olvidar que los viejos gambusinos de Sonora llamaban placeres a los desiertos donde se instalaban para buscar polvo y pepitas de oro– y se propone, una vez más, mostrar la asfixiante geografía norteña, las pobres vidas de los seres que la habitan –“mis personajes, una tropa de infelices”⁸–, las locuras y sueños que los acosan, y el tráfico de vivos y muertos que ya habíamos visto en *Soñar la guerra* y *El tornavoz*.

En la novela aparecen seis entes de ficción –Sóbol, Pastorela, Coruco Avitia, Mauro Tolinga, Raffles y Oralía Salinas– que intervienen en el desarrollo de un argumento mínimo: comienzan observando un juego de damas y después todo gira alrededor de una cuchara que Tolinga le roba a Sóbol. El lector se preguntará: ¿todo para esto? Pues sí, eso es todo lo que sucede en el texto, pero lo interesante está en cómo lo cuenta Gardea, es decir, en su despliegue de figuras literarias, en sus frases de ebanista, en la eufonía que puede observarse en los nombres de sus personajes y en el sondeo de las mentes de sus pobres criaturas.

La acción se desarrolla como una pesadilla, entre nubes de polvo. Los personajes actúan como en cámara lenta –uno de ellos ataviado con una máscara cubierta de pelos y colores chillantes– y los vemos como si fueran los últimos habitantes del planeta. En todo el desierto no hay más almas que las de ellos y la de un restaurantero.

⁸ Así caracterizó Gardea a sus personajes en una entrevista que le hizo Sonia Morales para *Los escritores*, México, edición de la revista *Proceso*, pp. 85-87.

Y lo de almas está por verse, pues hay un momento en que se insinúa que Oralia Salinas fue resucitada por las invocaciones del ladrón Tolinga. Detalles como estos nos dan la atmósfera de la novela, pues en ocasiones asistimos a “banquetes” –Gardea describe en cuatro páginas la caza de un ostión con una cuchara, como si se tratara de una verdadera guerra dentro de una copa– y golpizas que no queda claro si fueron sueños o sucedieron realmente.

Como ya lo había hecho esporádicamente –sobre todo en sus cuentos–, Gardea vuelve a entregarnos episodios típicos del realismo mágico: ahora se trata de una escena alucinante, donde un ejército de pájaros baña a Tolinga con unas cagarrutas que tienen la virtud de endurecerse como el cemento. Después de ello, el personaje camina a tientas, golpeándose contra todo lo que encuentra en su camino, hasta que alguien lo ayuda.

El final abierto de la obra nos deja sumidos en la pesadilla, pues nunca sabremos si el transgresor fue castigado o qué tanto de lo leído fue puro sueño.

Así como en *Los músicos y el fuego* el relojero y sus maquinillas eran un símbolo de las vidas de los habitantes de Placeres, en *Sóbol* nos encontramos con la existencia personificada en un tablero de damas: “El tablero es Placeres. Usted una de las fichas, la presa. La otra, su destino”.

Cuando uno se acerca a *Las luces del mundo* (1986), sabe que está leyendo un libro parecido y a la vez distinto a las obras anteriores de Gardea. Es el mismo mundo, con tratamientos paralelos, repetitivos, contradictorios o complementarios. Ahí están el llano y el desierto, los personajes ariscos, solitarios, enfermos de tiricia y avaros con las palabras. El estilo moroso y coruscante sirve para contar una historia mínima, cuando no para señalar unas cuantas intenciones que no sabemos si sus criaturas llevan a la práctica. Sus tórridas atmósferas a veces se pueblan de muertos, como en “Está vivo” y “Las luces del mundo”.

Los cuentos de este libro vuelven a ser puras imágenes, puros cuadros luminosos que se transforman en interrogantes y requieren la participación del lector. Quizá algo novedoso sea la fuerte presencia del misterio en textos como “Puente de sombra” y “La cizaña y los amigos”, y el renovado interés que Gardea puso en el erotismo: “Las caderas de la mujer, nota el hombre al mirárselas por segunda vez, se mueven con ritmo profundo, acentuado. Son como un centro poderoso. Allí están mezclándose todos los ríos de la tierra. Turbios, caudalosos, pesados de murmullos y de hojas. Y enci-

ma de ellos, hay gran revuelo de confite y serpentinatas [...] Vistas por enfrente, las caderas de la mujer tienen mayor amplitud. Encierran un vientre plano; un valle hasta donde llega, apagado, el rumor de los ríos”.⁹

En 1989 Jesús Gardea cumple una década de escritor y, con *El diablo en el ojo*, completa una docena de libros. A lo largo de dos lustros, los argumentos de sus narraciones se fueron desdibujando hasta quedar en gestos, imágenes, sueños y ensueños.

Su lenguaje brillante y engurrinado lo ocupaba y lo ocupa todo pues para él la brevedad es estilo:

El tiempo de Placeres, abundancia de remolinos. Días, horas, dormidos trompos. Tanto girar en la serenidad, una sola, lenta vuelta. Pero los remolinos engañan. Carcomen el mundo, desgastan la tela del alma [...] Borja aparentaba la muerte. Cruz sobre el pecho y la cobija, sus canillitas. Los huesos de sus manos ardían menos. De las últimas ramas del árbol, estaba yéndose el fuego [...] La puerta como en un vendaval. Y las sillas. Y la cama del muerto, lancha pudriéndose. Bajo la cama, las aguas de la luz sonaban a remolino, chupaban el polvo del piso.¹⁰

La voluntad de acentuar la poesía en su prosa lo llevó a la ambigüedad y a lo inaprensible pues ¿qué conclusiones podemos obtener *El diablo en el ojo*? Borja mata a Boscán y éste muere al final. Pero quién narra ¿el ojo divino? ¿el diablo? ¿un muerto vivo? Los románticos europeos nos enseñaron que sus manías y sus creencias eran canales por los que afloraban todas aquellas cosas que no podían —o no querían— expresar en un discurso racional. Y en el caso de este prosista creo que habría que tener en cuenta lo anterior. Gardea acepta el misterio y se abandona a él. Por ejemplo, “siente” vivos a los muertos. En una entrevista que le hizo Alfredo Espinosa,¹¹ dijo: “Cuando voy a Delicias tengo la sensación de que he regresado, de que entro a otra parte, incluso que las personas tienen algo que no tiene nada que ver con el contexto general de la vida moderna; son como gente que está viviendo en otra dimensión [...] Un filósofo dice que *los vivos son el trigo de los muertos*; y yo me pre-

⁹ *Las luces del mundo*, México, Universidad Veracruzana (Ficción, 1986), p. 73.

¹⁰ Jesús Gardea, *El diablo en el ojo*, México, Editorial Leega/Programa Cultural de las Fronteras, 1989, pp. 43 y 127.

¹¹ Alfredo Espinosa, “Entrevista con Jesús Gardea. En busca de los ríos profundos de la vida”, en *Cuadernos del Norte*, Chihuahua, número 2, septiembre-octubre de 1988, p. 26.

gunto hasta qué punto la gente de Delicias es un gran trigo para los muertos de ahí. Se alimentan de ellos y esto les da cierto aspecto que me resulta difícil describir. Es necesaria una visión filosófica o metafísica que me eche luces sobre esta situación”.

Al referirse a la creación de sus personajes, sigue bordando de la misma manera:

No, no los tengo diseñados. Yo diría que son apariciones, por decirlo así, visuales. Diría también que son voces que vienen y se anuncian; se dejan entrever, pero de ninguna manera están diseñados. Tampoco me las doy de misterioso sino que ellos de por sí son misteriosos; no hacen más que aparecer a través de mí, por eso siento que son reales, que son muertos reales, presencias muy reales. Muertos muy vivos. Muy vivos aunque tengan que aparecer de ficción en el papel. Por eso te digo que mi escritura es un afán interminable, como si me empujaran, al escribir, a dar noticia de ellos.¹²

Presento aquí un fragmento del texto preparado en 2005, cuando la Fundación para las Letras Mexicanas le rindió un homenaje a cinco años de su muerte.

Los años 1979 y 1980 fueron axiales en la prosa mexicana. Se dieron a conocer libros de Luis Arturo Ramos, Ricardo Elizondo, Agustín Ramos e Ignacio Solares, entre otros. Guardo vivísimo recuerdo de lo que significó para mí la lectura del primer libro de Jesús Gardea: *Los viernes de Lautaro* (1979). Yo estaba recién salido de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y comenzaba a ganarme la vida en el periodismo cultural. Como nadie me conocía, nadie me enviaba libros para reseñar y yo tenía que comprar de mi bolsillo las obras de que me ocupaba semana a semana en la revista *Tiempo*. Como la paga por las colaboraciones no era grande y tampoco se trataba de reseñar la basura que llegaba a la redacción, comencé a visitar las librerías para hojear cuidadosamente el libro que compraría para mi colaboración semanal. Leía las páginas del comienzo, algunas de la mitad del libro y otras del final. Fue así como descubrí a escritores cuyos inicios documenté con devoción.

El caso de Jesús Gardea es imborrable porque cuando terminé la lectura de *Los viernes de Lautaro*—que salió de las prensas de la Editorial Siglo XXI en noviembre de 1979 pero empezó a circular en 1980—recordé mis años de monaguillo porque me sentí como el após-

¹² *Idem*.

tol San Pablo cuando sufrió su caída en el camino de Damasco. A esto contribuyó, estoy seguro, la inmediata aparición de *Septiembre y los otros días*, cuya edición está fechada en 1980. Como quien dice, la obra de Gardea me aplicó el uno dos y me creó el vicio de sus libros.

A partir de 1979, Gardea comenzó a publicar, en promedio, un libro por año, récord que conservó, durante un tiempo, aún después de muerto.

Gracias a este homenaje me propuse un reto: volver a leer los cuentos iniciales de Gardea para saber si resistían la relectura. El resultado positivo es obvio, pero sucede que ahora he descubierto cosas que hace dos décadas no observé.

Al abrir mi ejemplar de *Los viernes de Lautaro* me asaltan las líneas marcadas con signos de admiración. Vuelve a gratificarme la sonoridad de los títulos de los cuentos y los nombres de los personajes: “Garita, la muerte”, “Las puertas del bosque”, “En la caliente boca de la noche”, “Soliloquio del amargo”, Candelario Bamba, Lautaro Labrisa, Ausencia Talavera.

Si a Jesús Gardea le disgustó que lo agrupara bajo el rubro de narradores del desierto, la relectura me confirma que no sólo la aridez, sino el sol y el desierto extremo que son las dunas lo acreditan como uno de los mayores cultivadores de ese ámbito norteño de nuestro país. El cuento que da título a su primer libro se desarrolla en medio de un dunerío y, cuando se habla de un bosque, éste sólo existe en una revista de geografía ilustrada. Las sombras, las luces, el polvo dorado, el bochorno, los rayos del sol, los cuerpos reque-mados, los charquitos de sudor, los vientos calientes y las cosas puestas al rojo vivo menudean desde este libro y no se apartarán de la obra del autor porque era su realidad cotidiana, realidad que incluía la presencia de los muertos que Jesús decía percibir cuando visitaba su natal Delicias, Chihuahua.

Acabo de escribir “cosas al rojo vivo” y esto sirve para afirmar que la relectura me mostró la importancia que los objetos, y la relación que tienen con los seres humanos, son fundamentales para Jesús, quien en la década de los ochenta pintaba, dibujaba y leía libros de pintura, de cosas insólitas y de teología. Este dato biográfico es importante porque ayuda a entender dos cosas. Primero, por qué sus cuentos están llenos de situaciones pictóricas y tienen tan poca acción. Y segundo, porque tener esa información puede calmar esa ansiedad que queda después de la lectura de sus libros. Porque sucede que durante años tuve la sensación de no entender sus propuestas, de que era un lector que no estaba a la altura de sus ideas.

Pero resulta que cuando reseñé *Cuatro escritores rituales* (2001), de Alberto Ruy Sánchez, ese libro me remitió a los místicos y a la experiencia mística que cree haber llegado a una plenitud pero siempre se queda frente a un horizonte lejano. Escribe Alberto Ruy Sánchez:

El otro tipo de duda que el alma mística tiene es también sobre su experiencia de la intensidad, pero se refiere esta vez al término incierto del viaje. Los místicos que creen haber llegado al final de su recorrido descubren de pronto, cuando el éxtasis se acaba, que ésa era tan sólo una etapa de la aventura mística. La verdad insondable que pretendían haber alcanzado se les escapa de nuevo, colocándose aún más atrás. El alma en su inmóvil perfección recibe el don del éxtasis, pero su errancia espiritual continúa indefinidamente. La intensa unión del alma con la realidad sobrehumana se revela como una representación de la verdadera unión, por alcanzarse todavía; la cual una vez experimentada será también representación de otra meta pospuesta...¹³

No sé cuán aventurado sea decir que Gardea pretendía transmitir algo del misticismo en que se envolvía durante las tres horas diarias que dedicaba a la escritura. La idea es, al menos, provocadora, y me complace dejarla en el aire porque la conducta de Jesús lo hacía un ser aparte: en alguna comida, cuando apenas habían servido, Jesús se levantó como quien va a lavarse las manos y ya no regresó. Quizá sentía demasiado terrenales a los escritores que lo acompañaban y se fue, para estar solo, con sus libros, o acariciando con la mirada los objetos. Aunque cabe la posibilidad de que prefiriera marcharse a imaginar la relación que podría establecer con esos seres humanos que tan poco le entusiasaban.

En “Los viernes de Lautaro”, un viudo sólo tiene una distracción: visitar la tumba de su esposa –llamada Ausencia Talavera– sembrada en medio de las dunas. Lautaro vive con un gato, a quien bautiza como Talavera, y suele refrescarse en una tina decorada con uvas, las frutas preferidas de su mujer.

Si en el cuento titulado “El ropero”, Gardea escribe sobre ese mueble que aparece abandonado en una playa mirando el agua con su espejo, en “La pecera” veremos a un hombre comprar un recipiente muy grande para contemplarlo nada más, porque no lo llena

¹³ Alberto Ruy Sánchez, *Cuatro escritores rituales*, México, Conaculta (La Centena), año 2001, p. 63.

con agua ni con peces. El hombre desaparece, dejando a su hijo en la orfandad y, como único rastro de su existencia, aparece una lata en la que apisonaba la ceniza y las colillas de los cigarros fumados durante mucho tiempo. Este tipo de finales que concluyen una historia pero no entregan una epifanía ni un desenlace abierto, son los que producen esa desazón tan gardeana que hace pensar en un misticismo como el señalado anteriormente.

En su libro inicial podemos documentar metáforas armadas con el sol y el calor y sugerentes relaciones entabladas entre cosas y hombres.

De las segundas podemos destacar la que observamos en “Las puertas del bosque”, en donde un lector de revistas de geografía ilustrada se marcha a Estados Unidos. Allí consigue un empleo de repartidor para vivir a la entrada de un bosque, y allí se suicida para evitar morir lejos del olor de las resinas y las sombras de las coníferas. Hombre y bosque forman una misma cosa, una totalidad con sentido en este mundo; tal parece que su destino es contribuir al establecimiento de un orden.

Pero las cosas no sólo existen para tener un orden, sino para humanizarse y ser expresión de ámbitos mayores, o para sustituir un tipo de realidad por otro como en el siguiente ejemplo: “Recuerdo la noche que lo conocí. Me había yo enfrascado, al caer el crepúsculo, en la lectura de un libro monumental. Remaba y sudaba metido en él, como un galeote en su galera...” Este mismo recurso volverá a aparecer en *Los músicos y el fuego*, en donde se dirá que un relojero vive ahogado en el interior de sus maquinitas.

Refrescos y cigarros viejos, solares llenos de basura y árboles secos, se vuelven espejos de un grupo de seres para quienes el tiempo, el amor, la ambición y la bondad, se pierden en el calor y en la inmensidad del desierto.

Entre las figuras armadas con el calor y la luz, únicamente destacamos:

- 1) “Disgustada por la testarudez del hombre, volvía a la casa removiendo con sus manos el aire intensamente luminoso de la tarde.
- 2) “De un salto me levanto de la mecedora y vuelvo los ojos a la casa, en cuyas ventanas el oro del sol envejece aprisa”.

Se ha sostenido que a Gardea no le interesaba lo que escribieran de él porque no leía los periódicos. Es cierto que no leía los periódicos

cos, pero es falso que no le interesara la opinión de sus lectores. Durante los años que duró nuestra amistad, me pedía que le mandara las reseñas que viera sobre sus libros y me mandaba uno de los primeros ejemplares de cada una de sus obras. Cuando publiqué el libro cuya nueva edición está en manos del lector, en donde lo agrupaba con otros autores del norte, la relación se enfrió pero seguimos tratándonos. Ambos fuimos injustos: él al exagerar la importancia que yo daba al ámbito desértico, y yo al estar ciego para entender que le interesaban más las cosas que los hombres, que tenía una visión religiosa del mundo y que le hubiera encantado que yo destacara los recursos pictóricos que su obra pone en juego. Hoy Jesús está muerto, precisamente por perseguir la belleza, y sólo espero que algún médium, o de perdida una ouija, me permitan decirle que he empezado a entender la complejidad de su obra.

Bibliografía

- Espinosa, Alfredo. "Entrevista con Jesús Gardea. En busca de los ríos profundos de la vida", en *Cuadernos del Norte*, Chihuahua, núm. 2, septiembre-octubre de 1988.
- Gardea, Jesús. *Los viernes de Lautaro*. México, Siglo XXI Editores. 1979.
- . *Canciones para una sola cuerda*. Universidad Autónoma del Estado de México, 1982.
- . *De Alba sombría*. New Hampshire, Ediciones del Norte. 1985.
- . *El diablo en el ojo*. México, Editorial Leega /Programa cultural de las Fronteras, 1989.
- . *El sol que estás mirando*. México, FCE (Letras Mexicanas), 1981.
- . *El tornavoz*. México, Editorial Joaquín Mortiz (El Volador). 1983.
- . *La canción de las mulas muertas*. México, Editorial Oasis (Lecturas del Milenio). 1981.
- . *Las luces del mundo*. México, Universidad Veracruzana (Ficción). 1986.
- . *Los músicos y el fuego*. México, Ediciones Océano. 1985.
- . *Septiembre y los otros días*. México, Editorial Joaquín Mortiz (El Volador). 1980.
- . *Sóbol*. México, Editorial Grijalbo (Narrativa). 1985.

- . *Soñar la guerra*. México, Editorial Oasis (Lecturas del Milenio). 1984.
- Gullón, Agnes y Germán. *Teoría de la novela*. Madrid, Taurus Ediciones, 1974.
- Morales, Sonia. *Los escritores*. México, Proceso, 1981.
- Sánchez, Alberto Ruy. *Cuatro escritores rituales*. México, Conaculta (La Centena), 2001.



LA UTOPIÍA EN ¡PÁJARO, VUELVE A TU JAULA!

DE SEVERINO SALAZAR

Alejandra Herrera y Vida Valero*

[...] no se puede vivir sin metas, sueños, ilusiones o ideales; o sea, sin tratar de rebasar o trascender lo realmente existente. No se puede vivir, por tanto, sin utopías.

Adolfo Sánchez Vázquez

Resumen

En este ensayo las autoras proponen una lectura de la novela de Severino Salazar, desde el concepto de utopía, según las características planteadas por los autores renacentistas: Bacon, Campanella y Moro, quienes, en sus obras, describen la composición de ciudades utópicas. También las autoras toman como base para su estudio el concepto de utopía analizado por el filósofo contemporáneo, Adolfo Sánchez Vázquez.

Abstract

In this essay the authors propose a reading of Salazar's novel departing from the concept of utopia according to the Renaissance authors: Bacon, Campanella & Moro whom describe the composition of utopian cities in their works. The authors also support their study on the concept of utopia analyzed by the contemporary philosopher Adolfo Sánchez Vázquez.

Palabras clave / Key words: utopía, aventura, mina, tesoro, presagio, sueños, Zacatecas / utopia, adventure, mine, treasure, omen, dreams, Zacatecas

* Profesoras del Departamento de Humanidades.

El viaje y la literatura rompen el hielo de la vida cotidiana, también el color gris de la rutina, y su compañera inseparable, la seguridad, se trastoca en aras de explorar nuevos tiempos y espacios, diferentes modos de enfrentar y hacer la vida. Casi siempre pensamos que el lugar aquel es el ideal, que allá, lejos, todo será mejor que aquí. En esos espacios ideales, la condición humana satisface el deseo o la aspiración de ser otro, de vivir una historia diferente a la de cada quien; por eso, al abrir un texto literario, sus primeras páginas tienen algo que evoca a una de esas estaciones o aeropuertos, en los que uno espera el momento de abordar y las expectativas sobre el lugar que nos aguarda se acrecientan o se viven con gran ánimo y excitación, pues a través del deslizamiento de las páginas nos aventuramos a asumir destinos diferentes, aprendemos a latir con otros corazones, escapamos a través de ese viaje imaginario de nuestros límites externos e internos.

Quizá por alguna de estas razones, la historia de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* (2001), la novela más reciente de Severino Salazar, se construye alrededor de un viaje que un grupo de niños del pueblo de Tepetongo, en el estado de Zacatecas, realizará al centro de una mina. A lo largo del relato, encontramos una serie de rasgos, que nos hace suponer que este viaje puede ser leído como una utopía.

Pero antes de abordar el tema, haremos un alto para detenernos en el narrador. Para contar esta historia Salazar utiliza la primera persona del singular. Se trata de un adulto, y lo que relata corresponde a un suceso que ocurrió ya hace más de veinte años. No sólo es un personaje testigo, pues tiene una gran participación en el relato: era el líder de la expedición, e incluso, a él mismo se le ocurrió iniciar la aventura para ir en busca de un tesoro que suponía oculto en la mina de Juanchorrey. Su apodo era Sonaja porque: “[...] según ellos, mi cabeza no tenía descanso: nomás estaba ideando cosas y, cada vez que la movía, se le escapaban los ruidos de lo que guardaba dentro de ella. Era un hervidero de pensamientos”.¹ El tiempo presente de la novela es el de la narración, Sonaja es ahora un ser deforme. Revivir la aventura infantil y la historia de una sonrisa proveen de sentido su vida: “El mero día que cumplí treinta y tres años me di cuenta que sólo vine al mundo a presenciar un instante de felicidad absoluta. Y ésta se manifestó en una simple sonrisa”.²

¹ Severino Salazar, *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, México, Plaza y Janés, 2001, p. 21.

² *Ibid.*, p. 9.

Con lo cual el lector comienza a preguntarse qué y cómo pasó, dando lugar a la tensión narrativa.

A este viaje del grupo de niños puede asignársele el adjetivo utópico, pues lo que los hace actuar es un sueño, una fantasía, que cada uno elabora en aras de los beneficios que les daría encontrar dicho tesoro. De este modo, se organizan colectivamente para hacer realidad su sueño, ya que, una utopía no puede realizarse individualmente, pues si se trata de un proyecto que habrá de beneficiar a los demás, requiere de un esfuerzo grupal.³

Por eso, Sonaja expresa su emoción así: “Ya nada tendría chiste si no hacía esa excursión, pero no solo, sino con mis amigos. Era una aventura gloriosa que tenía que hacerse entre muchos, como la conquista de un país, la fundación de una ciudad o la guerra [...]”.⁴ O como la edificación de una ciudad utópica.

Los personajes de esta historia son niños de diez y once años, pertenecen al espacio rural, a un pueblo de rancherías y conocen las estaciones, las épocas de cosecha, los nombres de las plantas, los animales y la utilidad de éstos. También son juguetones y alegres, crueles y destructores; casi todos poseen una gran imaginación, sus juegos son colectivos y al aire libre, como “Encantados”, “Mover la tierra” y el que da título al libro: “¡Pájaro, vuelve a tu jaula!”.

Vale la pena detenerse en algunas de las características que configuran la personalidad de estos niños, porque Salazar prefigura en ellos su carácter de adultos, por ejemplo, Manuelillo es el “sabelotodo”, tiene una gran confianza en sí mismo y es capaz de asegurar cosas sin saber qué son o qué pasa con ellas en realidad, de ahí el mapa de la mina que realiza solo con base en su imaginación: “—Pero si tú nunca has estado ahí./ —Eso no es necesario. Yo así me la imagino por dentro. Y así debe de estar. Ya verán —aclaró Manuelillo”.⁵ También, en su afán por controlar al grupo lleva una brújula, y es capaz de exigir a sus amigos uno de los huesos que recogieron a lo largo del camino, mientras él flojeaba. Del mismo modo, Jesús, el de don Elías, el Gorguz, siente que puede llevar el mando de la expedición, pues sin su lámpara el mapa no podría servir de guía, es decir, sabe sacar provecho de todas las situaciones. Pareciese como si estos niños representaran a dos de los grandes poderes que mane-

³ Véase Adolfo Sánchez Vázquez, “La Utopía de Don Quijote”, en *La Jornada Semanal*, México, 25 de noviembre, 1990, p. 26.

⁴ S. Salazar, *op. cit.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

jan al mundo: el religioso y el del mercado, pues se disputan el liderazgo del grupo, uno, sin ningún fundamento, desde la irracionalidad; y el otro, desde lo pragmático, negocia con lo que tiene para obtener más y así consigue que los otros se sometan a él.

También hay entre ellos: bondad, desinterés, temor, negligencia y la solidaridad de hermanos. Jesús, el de don Jesús María, es generoso, pues provee, a través de su padre, los canarios que llevarán en el viaje. Casimiro, la Verruga, es el soez, siempre diciendo malas razones, chistes escatológicos: el vulgar del grupo. Andrés es el temeroso, ya iniciado el viaje mejor se regresa, tiene miedo de lo que pudiesen encontrar, no asume el riesgo de abandonar su entorno. Arturo, el hermano de Sonaja, es medio negligente, prefiere dormir a levantarse y correr a la gran aventura, finalmente lo hace, y como muchos adultos, le da la vuelta a los conflictos. Tiene la cicatriz de una quemadura en una mejilla, lo cual hace que Sonaja a menudo se conduela de él. Ramiro tiene un hermano mayor, Álvaro, que padece un retraso mental, la actitud paciente y bondadosa para con el hermano enfermo, resulta en muchos casos conmovedora.

No son pobres, pero sí viven con limitaciones económicas. Tienen la cabeza llena de sueños, y uno de ellos, el de Sonaja, empieza a tomar cuerpo con los planes para realizar la visita a la mina. Todo es alegría y entusiasmo, camaradería y solidaridad, el espíritu de cooperación anima al grupo. Así, empieza a construirse el sueño: el vehículo para trasladarse será la vieja carreta del padre de Sonaja; desde luego, deberá pensarse en las provisiones: las tortas, los refrescos y dinero para comprar en alguna tienda; también son importantes los costales para recoger huesos –ya que los venden a don Herculano, para la elaboración de azúcar–; y dos cosas muy importantes: un canario entrenado para llevarlo al hombro, que les permitirá saber si el aire de la mina es respirable o está envenenado, y el mencionado mapa, que Manuelillo hace sin conocer la mina. Aquí es importante subrayar que este mapa refiere a un lugar imaginario, exactamente como las descripciones de las ciudades erigidas por los grandes utopistas, es decir, espacios no existentes surgidos de la imaginación de sus autores como la ciudad de Dios de San Agustín, la del Sol de Campanella y la Nueva Atlántida de Bacon. Son espacios ideales, en los que las calamidades de las ciudades reales y la infelicidad no existen, pues se garantiza el bienestar mediante la justicia de sus leyes. Veamos un ejemplo de Tomás Moro:

Cada ciudad se divide en cuatro zonas en cuyo centro existe un mercado provisto de todo. Las familias llevan a ciertos edificios situados en el mercado mismo los productos de su trabajo, los cuales, según su clase, se distribuyen en distintos almacenes. Los cabeza de familia piden en ellos lo que necesitan y se lo llevan sin entregar dinero ni otra compensación. ¿Cómo había de negárseles cosa alguna si todo abunda y no se recela que nadie solicite más de lo necesario? [...] La codicia y la rapacidad son fruto, en los demás seres vivientes, del temor a las privaciones y en el hombre exclusivamente de la soberbia, que lleva a gloria superar a los demás con la ostentación de lo superfluo. Pero este vicio no tiene cabida entre los utópicos dado el carácter de sus leyes.⁶

Guardada toda proporción, los chicos sueñan con ese lugar en el que encontrarán un tesoro que les permitirá realizar sus fantasías. Planear el viaje hacia volar su imaginación infantil: podrían comprar un coche, tener un chofer, contratar ingenieros para que les construyesen casas en la mitad de la presa, comprar un avión y recorrer el mundo a través de las alturas para regresar a casa el mismo día, ser dueños de una panadería y comer pan de dulce todo el día, e incluso, repartirlo a los pobres. El grupo ya no tendría que comer “[...] frijoles, carne de cochino ni alimentos que no nos gustaran”.⁷ Según Servier: “Las utopías se nos presentan como sueños nacidos del sentimiento de abandono de una clase social –siempre la misma, en el transcurso de los siglos”.⁸ Lo que podría completarse con lo que Sánchez Vázquez afirma: “Toda utopía entraña [...] una crítica de lo existente. Y sólo porque se halle en relación con una realidad, que, por detestable, es criticada, se hace necesaria”.⁹ Es decir, los sueños surgen de las carencias y necesidades no satisfechas de una sociedad o de un sujeto. Obviamente, la utopía planteada por estos niños no tiene paralelo con los grandes proyectos utópicos, ellos sólo tienen el deseo de aventura y de traspasar los límites de las calles de su pequeño pueblo. También existe el deseo, el sueño de convertir ese pueblo en uno de puros millonarios, en otras palabras, hay un deseo infantil de remediar las necesidades económicas del pueblo.

⁶ Tomás Moro, “Utopía”, en *Utopía*, México, Alianza Editorial, 2004, p. 87.

⁷ S. Salazar, *op. cit.*, p. 26.

⁸ T. Moro, *op. cit.*, p. 19.

⁹ A. Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 23.

“La utopía remite imaginativamente a una sociedad futura, inexistente hasta ahora. En el presente, no hay lugar para ella [...]”¹⁰ Si bien en el texto de Salazar la mina existe, pues Zacatecas fue un estado minero, lo que es utópico es la supuesta existencia del tesoro. La sociedad futura con la que fantasean los niños, tiene como base encontrarlo, para que su pueblo se convierta en el que sueñan y en el que los pobres tendrán pan dulce todo el tiempo.

Además de hacer evidentes las deficiencias y vicios de la sociedad real, otro rasgo de la utopía es su carácter valioso, por lo que realizarla se convierte en algo necesario. Así, Sonaja propone a sus amigos el viaje a la mina como una aventura digna de vivirse, valiosa, de la cual saldrán enriquecidos no sólo por los bienes materiales, sino por los que la misma aventura les ofrece. De ahí los planes y la elección del tiempo más propicio para iniciar la salida: el que eligen es el tiempo en el que se realiza la feria de Jerez, pues los grandes estarán ocupados preparándose para asistir a ella. Los padres no deben enterarse, pues en primer lugar, les negarían el permiso para ir, pero sobre todo porque ellos ya no tienen capacidad de soñar:

Y este deseo o esta fiesta dentro de mí era como la fuerza bruta de un par de bueyes que me hacía moverme por el pueblo arreglando todo para llevar a cabo la excursión [...] Para que nadie se desanimara o se fuera a echar para atrás en el último momento. Y para que de ninguna forma se enteraran los grandes –nuestros padres– y lo hicieran malograrse.¹¹

No obstante, el padre de Ignacio impide que su hijo vaya: “–¡Ya mero voy a dejar a mis hijos andar con ustedes en esa carreta cargada de locos!”¹² les dice a Sonaja y a su hermano, en el momento de pasar a recoger a su amigo. De cualquier manera la excursión no se detiene.

Al pasar por Ramiro, éste tiene que sortear el inconveniente de que Álvaro, su hermano mayor (recuérdese que es retrasado mental) quiere ir con ellos, por lo que pide la venia de sus compañeros para poderlo llevar; los otros están de acuerdo, pero con la condición de que él lo deberá cuidar. Álvaro está todo ilusionado y en su extraña e incomprensible lengua lo manifiesta.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ S. Salazar, *op. cit.*, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 35.

Subido en la carreta del padre de Sonaja, lo cual revela los deseos del señor por seguir con las tradiciones y no entregarse a la modernización, los niños inician la aventura. Se trata de una vieja carreta tirada por dos bueyes mansos “[...] tan viejos que ya casi no tenían alientos ni para espantarse las moscas con la cola”.¹³ Según describe Salazar esta carreta, pareciese que se tratara de un microcosmos en el que los tres reinos estuviesen conjugados entre sí: el vegetal en las maderas que la componen, el mineral, en las ruedas que “[...] se hundían en el suelo igual que cuchillos [...]”,¹⁴ lo cual le impedía circular en las nuevas carreteras que apenas se estaban construyendo; el reino animal en los bueyes y según el mismo narrador, el humano con los viajeros.

El entusiasmo de los niños se revela a través de canciones, risas, bromas, adivinanzas y dichos al dirigirse a Juanchorrey, lugar donde está la mina. No obstante, toda esta alegría, empiezan a surgir las dudas de la existencia del tesoro.

Sin embargo, la aventura no se detiene, pues ésta es un modo de romper con la rutina de la vida diaria, con la eternidad que los días de infancia duran. Este viaje les permitirá, además, conocer otros lugares y a otras personas, y así se encuentran en el camino primero a un niño, Magdaleno de Atocha que se une al entusiasmo de los viajeros, y después a otro, Ramón, el pastor de cabras, que, aunque teme al castigo por abandonar su rebaño, no duda para integrarse al grupo. Y como si la pandilla fuese una cofradía o una hermandad, a los nuevos integrantes se les hace pasar por un rito de iniciación, ambos son bañados, uno en un río, y el otro, en una cañada, lo cual parecería como si se tratara de una ablución que los limpiara de impurezas para poder pertenecer al grupo. El rasgo infantil de dicha iniciación es la “pamba” a la que son sometidos entre la risa y algabía de todos los niños.

Resulta curiosa la descripción que hace Salazar de Magdaleno, pues casi es un retrato hablado de la imagen del Santo Niño milagroso de Plateros, del mismo estado de Zacatecas:

Llevaba puesto un sombrero de fieltro negro adornado con muchas plumas de faisán y espigas de trigo, muy viejo: colgado de su hombro derecho, un morral de ixtle y un guaje para el agua. Apoyaba sus pasos con un bordón de viajero. Su camisa blanca era más grande que él, has-

¹³ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

ta parecía vestido [...] llevaba una concha del mar, de las que tienen muchas arrugas, prendida de un seguro plateado en su camisa, como un prendedor de mujer.¹⁵

Quizá preocupado por los remordimientos de haber abandonado su rebaño y temeroso del castigo, Ramón dice a sus nuevos amigos: “—Es que [...] en la mañana cantó uno de los chivos —me dijo el cabrero medio preocupado./ —¿Los chivos cantan?/ —Nunca. Pero mi papá dice que si un chivo canta es porque se va a ver un ejemplo. Va a pasar algo horroroso, pues”.¹⁶ Y de este modo, la tensión del relato se mantiene e incluso se incrementa aún más:

Por fin la carreta llega a Juanchorrey, en una tienda los niños compran golosinas y preguntan al tendero qué tan lejos queda la boca de la mina. El tendero asombrado pregunta: “—¿Van a la mina? —y peló tremendos ojos./—Sí —le dije [...] / —¿Ustedes solos? ¿No les da miedo andar solos?”.¹⁷

Estas preguntas anticipan que algo terrible puede suceder. Además, el recuerdo que Sonaja tiene del padre de Ignacio negándole el permiso para ir con ellos, y refiriéndose a la carreta como un vehículo cargado de locos, hace imposible soslayar la relación entre la carreta y la nave de los locos de la Edad Media. Aquella en la que se les subía y se les dejaba ir a la deriva, condenándolos de este modo a una muerte segura, pues se suponía que estaban poseídos por el demonio. Este recuerdo también ayuda a inferir que el viaje no tendrá buen fin.

Nuevamente Ramón hace otra referencia al estado de locura de estos niños cuando se pregunta: “¿Pero qué gano yo con andar arriba de una carreta llena de huesos apestosos y con esta bola de locos?”.¹⁸ La tensión crece para el lector, sin embargo, los niños continúan con las risas y los juegos que incluso ponen impaciente al narrador, pues éste ya quiere llegar al lugar acordado.

Al fin llegan a la mina, “Y al darle vuelta a la primera loma, divisamos la boca de la mina, bien abierta, cual hocico de lobo, como si se quisiera tragar a todo el que pasara por enfrente. Tal como nos había dicho que era el dueño de la tienda”.¹⁹ Este aspecto y las historias de miedo que los chicos empiezan a contar hacen que Álvaro

¹⁵ *Ibid.*, pp. 55-56.

¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 86-87.

¹⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁹ *Ibid.*, p. 103.

se asuste y no quiera de ningún modo entrar. Su hermano lo sienta en una piedra a la entrada y ahí esperará a que el grupo salga.

Si a lo largo del camino habían dudado de la existencia del tesoro, resulta curioso que ya enfrente del objetivo final, el narrador tenga casi la certeza de que no habrá tal tesoro.

Más bien dicho, no comencé a dudar: fue como una corazonada repentina, que me llegó de quién sabe dónde [...] Y eso me inundó de pesadumbre. Porque entre más cerca nos hallábamos del tesoro, yo más dudaba de su existencia. Estaba a punto de desesperarme, pues siendo así, este viaje ya no tenía ninguna razón de ser.²⁰

Pareciese que el narrador perdiera la fe que lo había llevado a la aventura, como si se tratara de un creyente moribundo que de pronto se ve invadido por las dudas sobre la existencia de Dios.

Tal vez sea parte de la condición humana que ante la posibilidad casi inminente de realizar una utopía, esta empiece a desmoronarse, y todo quede en los meros planes, pues la división se genera porque los intereses individuales pesan más que los grupales y, entonces, se apaga el motor que echó a andar el sueño. Lo mismo ocurre en esta aventura, ya dentro de la mina, el espíritu de amistad y unidad del grupo de pronto empieza a escindirse. Ahora resulta que ya casi todos tienen dudas sobre el tesoro, la discusión comienza porque cada uno ya tiene intereses diferentes y distintos modos de moverse dentro de la mina. El carácter egocéntrico de Manuelillo y las ganas de mando sobre el grupo de Jesús, el de don Elías, afloran abiertamente. Manuelillo tiene, además del mapa, la brújula, pero no tiene linternas, que sí tienen el mencionado Jesús, Casimiro y José. El chantaje se hace presente cuando Manuelillo dice a sus amigos que cada uno tendrá que entregarle un hueso, pues él es el dueño de esos “fundamentales objetos”, así que requiere de una compensación. El espíritu colectivo se diluye y se forman dos grupos: los que tienen las linternas y los que tienen el mapa y la brújula. No se dan cuenta que si no se complementan, el viaje terminará sin éxito. Y esto tiene su origen en que los chicos distinguen entre lo que es “nuestro” y lo que es de “ustedes”. Los grandes utopistas como Platón, Tomás Moro y Tomaso Campanella, entre otros,²¹ consideran que el origen de los problemas sociales radica en la propiedad privada:

²⁰ *Ibid.*, p. 111.

²¹ Tomaso Campanella, *Utopías del Renacimiento*, México, FCE, 2001. (Colección popular, 121.)

Ellos dicen [se refiere a los habitantes de un pueblo de la India que llegaron a la Ciudad del Sol] que la propiedad en cualquiera de sus formas nace y se fomenta por el hecho de que cada uno posee a título exclusivo casa, hijos y mujeres. De aquí surge el amor propio, pues cada cual aspira a enriquecer a sus hijos, encumbrarlos a los más altos puestos y convertirlos en herederos de cuantiosos bienes. Para conseguirlo, los poderosos y los descendientes de noble linaje defraudan al erario público; los débiles, los pobres y los de origen humilde se tornan avaros, intrigantes e hipócritas. Por el contrario, una vez que ha desaparecido el amor propio, subsiste solamente el amor a la colectividad.²²

De ahí que cuando los chicos discuten por sus pertenencias se vuelven envidiosos y se mueven sólo en aras de sus intereses personales. Así, el fracaso y el desencanto se hacen evidentes.

Después de transitar por la mina, los dos grupos se reencuentran y luego de otra discusión acuerdan caminar juntos y en buenos términos como al principio, sí, pero habiendo perdido la ilusión. Ya con las linternas, que apenas alumbran, pues parece que tienen bajas las pilas, confirman que la brújula no sirve y dejan de creer en la seriedad del mapa, pues no corresponde a la realidad de la mina. Esto implica que para realizarse una utopía hay que prever los obstáculos que la realidad impone, pues la planeación no puede basarse en la mera imaginación y los medios que deben emplearse deberán estar encaminados a sortear las dificultades reales. Éste no es el caso de la brújula, las linternas, la falta de palas y picos, la brevedad del tiempo del que disponen para hacer una búsqueda seria, el mapa, ya señalado, y la carreta completamente anacrónica.

Por otro lado, se va dando una transformación en los niños, pareciese que hubieran perdido su inocencia, toda ingenuidad, el único que todavía cree y espera su parte del tesoro es Álvaro, recuérdese que se trata de un retrasado mental, y aquí parecería que Salazar planteara que sólo los locos podrían atreverse a creer en una utopía, sin embargo, como se verá más adelante, no es así.

Cuando el grupo sale de la mina, al grito de: “-¡Pinche tesoro, quédate ahí bien refundido! ¡Púdrete!/-¡Púdrete! -gritaron en coro los muchachos”.²³ Aparece Álvaro sentado y pidiendo su parte del tesoro:

²² T. Campanella, “La Ciudad del Sol”, en *op. cit.*, p. 151.

²³ S. Salazar, *op. cit.*, p. 133.

Nos conmovía su inocencia –cuando menos a mí se me hacía un nudo en la garganta–, por el hecho de que Álvaro era el único entre nosotros que no había dejado de pensar y de creer en la existencia del tesoro. Los demás ya nos habíamos resignado a devolvernos a nuestras casas sin nada desde hacía rato.²⁴

La paciencia y solidaridad de Ramiro encuentran una solución para consolar a su hermano: vende a mitad de precio su costal de huesos al más mercantilista del grupo, Jesús, el de don Elías. Con ese dinero compra unas monedas de chocolate y mazapán envueltas en papel metálico brillante, como de orito, y se las da a Álvaro. Y aquí es justo donde surge el prodigio:

–Aquí está tu parte del tesoro, pero no lo abras hasta que estemos en nuestra casa. Si lo abres ahora o en el camino se te convierte en estiércol de buey.

Los demás, desde la carreta, mirábamos atentos, estupefactos y casi sin respirar la rara ceremonia que se estaba celebrando sobre el polvo del camino, donde sus sombras se estiraban y se alargaban hasta más no poder –igual que las de los pinos, las piedras, la carreta, y las nuestras también–, como santos de catedral, por el sol de otoño que estaba ya por meterse entre las montañas, atrás de nosotros.

–Álvaro abrió tremendos ojos y en su cara tenía una expresión de felicidad, que yo jamás he vuelto a ver en ningún ser humano a lo largo de toda mi vida, como lo vengo diciendo desde el principio [...] Era una felicidad inaguantable. La inmensa felicidad que sólo puede sentir un ser como Álvaro, alguien fuera de sí.²⁵

Se trata, pues, de la sonrisa anunciada por el narrador al inicio del relato, la de un bienaventurado, que sin el amor y comprensión de Ramiro nunca se hubiese dado: “[...] y en la cara de su hermano [...] [se refiere a la de Ramiro] el alivio, el descanso, la dicha por haberle podido proporcionar esa felicidad, por haberle ofrecido ese regalo”²⁶.

Y ésta es una parte culminante de la historia, pues resulta que la renuncia de Ramiro a sus bienes e interés personal en aras del amor que siente por Álvaro, esa solidaridad entre hermanos, es el verda-

²⁴ *Ibid.*, p. 139.

²⁵ *Ibid.*, p. 145.

²⁶ *Loc. cit.*

dero tesoro y se manifiesta al narrador como una revelación, como uno de esos raros instantes en que de pronto se tiene la sensación de plenitud, igual que cuando se descubre el sentido de la vida:

En un parpadeo experimenté la certeza de que se abrió una puerta, se corrió una cortina o se levantó la tapadera que cubría el tesoro que veníamos buscando. En menos de tres segundos quedé convencido de que el tesoro sí existía. Esa dicha sobre la cara de Álvaro me estaba diciendo que al tesoro había que rastrearlo también en otros lugares insospechados.²⁷

Quizá el tesoro no tiene por qué estar oculto, igual puede encontrarse sin necesidad de hacer un viaje, sin tener que bajar a las entrañas de una mina, tal vez sea algo tan sencillo como la felicidad de los otros, que por cierto es justamente uno de los dones divinos por el que agradece Borges en su famoso poema.²⁸

Después, ya en el regreso, casi a punto de anochecer, cuando todos sus amigos están dormidos, el narrador se hace consciente de que está violando una norma de su padre: nunca sacar la carreta de noche. El cielo crepuscular le asusta: “Sobre las cumbres del poniente, las nubes parecían pellejos de carne ensangrentada con mucho gordo”.²⁹ Todo esto, la sentencia de su padre y el ambiente presagiante lo inquietan.

Sin embargo, recupera la confianza en sí mismo, su ánimo se levanta, y es entonces cuando sobreviene el accidente: la vieja carreta no puede ceder el paso y es embestida por un camión pipa cargado de gasolina. El paisaje es aterrador, el incendio y los cuerpos de los niños calcinados, menos el de Sonaja que milagrosamente se salva. Por eso, ahora, a sus treinta y tres años, el narrador es un ser contrahecho, prácticamente sin huesos, “Ahora soy pura carne, pero carne herida”.³⁰

La novela termina con la plegaria que el narrador expresa así: “Dios mío, socórreme con sueños antes de que desaparezca. Heme aquí; habla, porque tu siervo oye”.³¹

²⁷ *Ibid.*, p. 146.

²⁸ Jorge Luis Borges, “Otro poema de los dones”, en *Nueva antología personal*, México, Siglo XXI Editores, 2004, p. 32.

²⁹ S. Salazar, *op. cit.*, p. 151.

³⁰ *Ibid.*, p. 172.

³¹ *Loc. cit.*

Después del fracaso de aquella, ya tan lejana aventura, por lo que todos pagaron un precio muy alto, y el narrador sigue padeciendo las consecuencias, resulta asombroso que aún no se desprenda de aquel sueño que un otoño, él y sus amigos quisieron convertir en realidad, arriba de una carreta tirada por un par de bueyes viejos. La amargura por ser un inválido, nunca lo vence, lejos de arrepentirse de querer conquistar aquella utopía, la enseñanza aprendida en la sonrisa y felicidad de Álvaro han sido el motor que le ha permitido seguir viviendo con esperanza e ilusión, y ahora, a través de la escritura, revive incluso a sus amigos.

Es sorprendente que luego de tantos años de padecer los dolores de esa carne herida que se mueve ahora sólo en una silla de ruedas, lo que pide no sea salud, bienestar ni ningún bien material, sino sólo sueños que alimenten su espíritu. Cuando Salazar deja vivo a su narrador, lo que hace es afirmar que lo único esencial para el hombre son los sueños, las ilusiones, las utopías. Y, tal vez, la urgencia de revivirlas en un mundo tan individual, desencantado y falto de proyectos colectivos.

Bibliografía

Directa:

Salazar, Severino. *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* México, Plaza y Janés, 2001, 172 pp.

Indirecta:

Borges, Jorge Luis. "Otro poema de los dones", en *Nueva antología personal*. México, Siglo XXI Editores, 2004, p. 32.

Campanella, Tomaso. "La Ciudad del Sol", en *Utopías del Renacimiento*. México, FCE, 2001, pp. 141-231. (Colección popular, 121).

Moro Tomás, "Utopía", en *Utopía*. pp. 39-140.

Servier, Jean. *La utopía*. México, FCE, 1982, 147 pp.

Hemerografía

Sánchez Vázquez, Adolfo. "La utopía de Don Quijote", en *La Jornada Semanal*. México, 25 de noviembre de 1990, pp. 21-27.



SEVERINO SALAZAR:

DIVERSIDAD EN SUS VOCES

Y EN SUS VISIONES

Ezequiel Maldonado*
y Concepción Álvarez Casas**

Aquello que no es raro,
encuétralo extraño.
Lo que es habitual, hállalo inexplicable.
Que lo común te asombre.
Que la regla parezca un abuso...

Bertolt Brecht

Creo que nada más se deben escribir aquellos sucesos que valen la pena por su carácter excepcional y porque enseñan algún recoveco del alma humana.

Severino Salazar

Resumen

En este ensayo concebimos la idea de que el arte posee la capacidad de volver lo cotidiano extraordinario y transforma en común lo excepcional, punto de vista que comparte plenamente Severino Salazar en su obra literaria y lleva a la práctica en su producción. Nos centramos en el análisis, que intentamos transcultural, de algunos aspectos de la novela *Donde deben estar las catedrales* y varios de sus cuentos. Intentamos seguir algunas líneas centrales del pensamiento existencialista presentes en su obra, la vivencia existencial, base del conocimiento del mundo y materia prima de la escritura, el sentido trágico de la vida, el pesimismo y la imposibilidad de alcanzar la felicidad, la noción de destino y la locura. Apuntamos ideas acerca de la relación/oposición entre lo local y lo universal, y sobre

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

** Doctora en Ciencias sociales, con especialidad en Mujer y relaciones de género por la UAM-Xochimilco.

el sentido del humor, en oposición al pesimismo tan subrayado en varios análisis de su obra.

Abstract

In this essay we conceive the idea that art possesses the aptitude to turn the ordinary thing into extraordinary and it also to transform into common what is exceptional, this is Severino Salazar shared point of view, which he reflects through his literary work and also leads to the practice in his production. We focus on the analysis, which is meant transcultural, of some aspects of the novel *Donde deben estar las catedrales* (where Cathedrals should be) and some other of his stories. We try to follow some main ideas of the existentialist thought present on his work, the existential experience, support of the world's knowledge and meaning of the writing, the tragic sense of life, the pessimism and the inability to reach happiness, the notion of destination and madness. We develop ideas about the relationship/opposition between the local thing and the universal thing and on the sense of humor, in opposition to the pessimism so underlined in several analyses of his work.

Palabras clave/Key words: pensamiento, existencialista, vivencial, trágico, imposibilidad, felicidad, humor / thought, existentialism, existential, tragic failure, happiness, humor.

Introducción

Severino Salazar (1947-2005) fue un viajero infatigable y ya desde su adolescencia abandona su natal Tepetongo, en el estado de Zacatecas, pasa por Chihuahua y se traslada con su familia a la capital de la República. Instalado en la urbe, en un barrio de la ciudad, su imaginación de creador retorna a la niñez campirana, a la tierra de sus padres y de sus abuelos; así, su obra narrativa logra una dimensión universal, pues lo local rompe barreras y alcanza la comprensión humana en ámbitos mucho más amplios. Es decir, cuando describe la vida del pueblo de Tepetongo, la tierra y paisajes que hoy sufren ante cambios climatológicos y padecen una infernal depredación, y con personajes a quienes embarga una insatisfacción sin límites y cuyo objetivo último de sus destinos no parece ubicarse en este mundo, será como describir los sufrimientos de un campesino rumano o de un indio guatemalteco.

La Estética que basa su análisis en el conocimiento de la historia social, así como en las particularidades de cada creación, pone el acento en cómo el arte transforma lo común en extraordinario y a la vez vuelve extraordinario lo común. Este principio es aceptado plenamente por Severino Salazar, no sólo en la teoría, su obra toda es un esfuerzo extraordinario por mostrarlo. Sus lectores somos partícipes de hallazgos que lo confirman. Nos centramos particularmente en el análisis de algunos aspectos de su obra. En los relatos de Tepe-tongo, en las acciones de personajes como Baldomero, Crescencio y Máxima, seres con especiales caracteres, oficios, aficiones, visiones de mundo en general, sin poseer un sentido extraordinario, nos conducen a las profundidades de la vivencia humana compartida. Vía la construcción de atmósferas, del manejo de un tono narrativo y de metáforas sorprendentes, transforma, en efecto, lo cotidiano en extraordinario, y podemos ver los sucesos extraordinarios para los que no hay explicación, como naturalmente comunes en su contexto.

Una novedosa apuesta hacia la transculturalidad

La obra literaria de Severino Salazar mantiene vasos comunicantes con la llamada narrativa transcultural¹ y estos vínculos no son precisamente aquellos que, en forma grosera, apuntarían a temas y personajes *regionales*, aunque estén presentes. Consideramos que se ha abusado no sólo de una crítica impresionista sino de aquella que permanece anclada en la perspectiva y enfoque predominantemente eurocéntricos. En otras palabras, se aplican a su obra instrumentos y metodologías de latitudes y pensamientos específicos, vinculados a la sociología y cuando no, al desgaje de sus condiciones de producción, de su contexto cultural.

Un cambio radical se produce en este autor, ¿escritor nopalero?, o que no se separa a plenitud de su pasado regionalista, a decir de un sistema literario hegemónico. Una clave es el tránsito de la oralidad a la escritura, o más bien, una oralidad escrita que Salazar desarrolla hasta sus últimas consecuencias. Este autor en sus novelas y cuentos acorta la distancia entre la lengua del narrador-escritor y la de sus personajes, pues considera que esa dualidad lingüística trastoca el criterio de la unidad artística de su obra. Con ello se propone

¹ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, 3a. ed., México, Siglo XXI, 1987. Las siguientes citas se colocan entre paréntesis dentro del texto.

en forma cabal la “unificación artística” de sus textos, lo cual responde a una concepción de “organicidad artística”, criterios ausentes en escritores llamados indigenistas o regionalistas. Con estos atributos, Salazar confía a plenitud en una lengua de uso cotidiano propia de los ámbitos nortños, pero también del occidente mexicano.

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”, voz “campirana”, será la voz que narra en el escenario principal de sus textos; una voz plena y confiada manifestará su visión del mundo. En el pasado permanecen balbuceo y timidez impuestos por el dueño de la voz, narrador blanco-mestizo, también las formas dialectales, meras argucias del escritor indigenista. Salazar impone formas sintácticas o léxicas propias de su habla coloquial, especie de traducción de estructuras mentales propias de los ámbitos en que se mueven sus personajes. Bien lo señala Rama:

Hay aquí un fenómeno de neoculturación, como decía Ortiz. Si el principio de unificación textual y de construcción de una lengua literaria privativa de la invención estética, puede responder al espíritu racionalizador de la modernidad, compensatoriamente la perspectiva lingüística desde la cual se lo asume restaura la visión regional del mundo, prolonga su vigencia en una forma más rica e interior que antes y así expande la cosmovisión originaria de un modo mejor ajustado, auténtico artísticamente solvente, de hecho modernizado, pero sin destrucción de identidad. (43)

Tan es así que Salazar rompe con visiones idílicas del pasado donde la armonía de los personajes con la naturaleza era absoluta y solamente perturbada por personas ajenas a la comunidad. De hecho, este autor no se detiene en bucólicas descripciones del paisaje natal, detalla algunas en provecho del relato: “aprendí a manejar el paisaje del desierto y el paisaje zacatecano. Quise, y creo que logré, poetizar un paisaje... lleno de nopales”;² su preocupación primordial son los sentimientos, las pasiones desbordadas de sus personajes y su vínculo/rechazo del paisaje zacatecano.

²“Severino Salazar: el llamado interior”, entrevista de Miguel Ángel Quemain, en *Los cuentos de Tepetongo*, México, UNAM, p. 218.

Estas características, recreación de su localidad con personajes *campiranos*, emparentan a Severino Salazar con el más célebre de nuestros escritores, Juan Rulfo. No es por azar que a una interrogante sobre el habla de sus personajes y del narrador opine: “Pienso que los personajes de Rulfo sí hablan como él. He reconocido muchas frases de uso común en Zacatecas y Comala, a pesar de que están retirados uno de otro”.³ En idéntico sentido, Rama identifica el rol de mediador con el del novelista y lo equipara al agente de contacto entre diversas culturas, auténtico transculturador. Esta referencia sobre Rulfo y el origen de su habla popular implica describir la zona específica del centro-oeste mexicano con los estados de Michoacán, Jalisco, Colima y, los circunvecinos, Aguascalientes, Zacatecas, Nayarit “zona que vivió en un aislamiento histórico prolongado, aunque tendió a organizarse autónomamente en torno a la Audiencia de Nueva Galicia”.⁴ Una de las características de esta zona es la ausencia importante de contingentes indios, los rebeldes chichimecas fueron casi exterminados, y el reemplazo fue de poblaciones españolas que plasmaron una cultura rural en condiciones de cierto aislamiento.

No hay duda de que Severino Salazar pulió intensamente el lenguaje, “el cómo hacer para que una cosa suene o se lea mejor”. Él comentaba sobre la economía de las palabras, el sentido lacónico pero sin restar emociones de sus personajes; las posibilidades del lenguaje literario en la novela, un lenguaje artificial, en cierta forma muy similar al de la vida cotidiana. Un tenaz esfuerzo en la elaboración de una habla popular que implicó selección, elección, rechazo hasta lograr cierta unificación expresiva, que nada tiene que ver con lo que una grabadora capta sino un finísimo oído que le permitiera captar expresiones, giros, tonos y toda la riqueza popular de las sentencias, refranes, chistes, agudezas, chismes, astucias. Todo ello, comenta Rama sobre Rulfo, le permitió:

un perspectivismo interpretativo, a ese punto focal de la cosmovisión que es de nítida cualidad ideológica, el cual impone, con una concepción ya enteramente modernizada, la unificación de todos los elementos componentes de la obra: lengua, asuntos, personajes, escenarios, estructuras narrativas, imágenes ritmos, sistemas expositivos... Selecciones y rechazos responden a una precisa y nueva concepción de lo *verosímil* y a una determinada e igualmente nueva concepción de la *mimesis*, ambas

³A. Rama, *op. cit.*, p. 105.

⁴*Ibid.*, p. 209.

marcadas por una modernización que sólo cobra fundamento gracias a una perspectiva arcaizante, a un retorno a las fuentes...⁵

Lo que Salazar apenas esboza cuando reconoce “frases de uso común en Zacatecas y en Comala, a pesar de que estén retirados uno de otro” no es sino la evidencia de rasgos similares al jalisciense, lo cual sugiere una cuidadosa lectura rulfiana por parte de Salazar, pero no son así de mecánicos los poderosos tejidos de la creación. Pero qué decir de este diálogo de *El mundo es un lugar extraño*: ¿Quién escarba en la basura? “Juana Gallo. Y habla muy quedito como si estuviera rezando.” Arrímatele a ver qué dice... “Quién va a entender puras sorderas. La basura del basurero ya se le metió a la cabeza.” O el monólogo delirante de la hija que descubre, cual regalo de navidad, el dicho del padre “Uno debe de pararse de la mesa con un poco de hambre” y devela el regalo “envuelto en las palabras de su dicho más querido. Y me urgía a que lo destapara”. Especie de recuperación de sistemas peculiares del medio rural, ejemplo del contar dispersivo y deliberativo, ramificación donde se pierde o se encuentra el hilo de la propuesta inicial.

Visión existencialista

La obra de Severino Salazar posee clara influencia del pensamiento existencialista. Después de la Segunda Guerra Mundial, esta filosofía aparece en múltiples manifestaciones artísticas; dicha doctrina se ocupa de problemas “existenciales”: el sentido de la vida, de la muerte, del dolor. Sin embargo, esta noción filosófica no insiste en plantear problemas que en todas las épocas se han discutido; se trata de una perspectiva que centra su interés en la noción “de ser a partir de la existencia vivida por el ser humano”, desde un punto de vista especial y a partir de reflexiones y el manejo de ciertas categorías, se nombren o no.

Severino Salazar comparte el rasgo común más importante de esta corriente filosófica, la llamada vivencia existencial, se expresa como una conciencia de la fragilidad del ser, una experiencia de nuestra marcha anticipada hacia la muerte. Jean-Paul Sartre, probablemente el filósofo que más presencia tiene en su obra, plantea experiencias de repugnancia, o náusea general, así como de un extra-

⁵A. Rama, *op. cit.*, p.115.

ñamiento frente al mundo, o el mundo como un misterio, un hecho incomprensible, muy difícil de entender o interpretar, que Salazar asume:

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 vez nos queda menos por conocer en nuestra propia cebolla, en nuestra cebolla personal [...] la realidad la vamos conociendo por capas.⁶

Hay en el existencialismo un especial eco de lo trágico de la existencia. El autor reconoce en entrevistas, que en su obra literaria sus personajes buscan el sentido de la existencia. La interrogante por el sentido de vivir la encontramos reiteradamente en su obra; a manera de ejemplo, señalamos un monólogo de un personaje central, Crecencio Montes en *Donde deben estar las catedrales*: “Que si toda la vida fue sólo una larga espera sin premio, sin sentido [...] que si al final sólo nos espera el vacío. Que si todo fue nuestro propio engaño, un camino lleno de renunciadas y de espinas para llegar a la nada. [...] ¿Que si la vida sí es así de simple, monótona, absurda, accidental, gratuita: que si no sirve para nada?”

En esta cita, especialmente rica en términos existenciales, las nociones de la nada, el no ser, y el sin sentido de la vida, se recrean; ante la certeza de que la vida es una, sin opciones claras, el personaje piensa en que si la vida le hubiera dado otra oportunidad, habría tomado el mismo camino, porque no conocía otro, o “porque de plano no lo había”. Esta visión pesimista del personaje es una clara expresión de una posición asumida por el autor, postura ante la vida que aparece en muchas otras de sus creaciones.

Nos dice Agnes Heller que en los albores de la era moderna, la esperanza se hundió para llegar al punto más bajo de su prestigio: “El mundo del *ser ahí* está situado dentro del horizonte, tener la esperanza de su trascendencia es un signo de inferioridad”.⁷ En efecto, esta autora considera a Heidegger como el exponente de esta visión pesimista para quien la esperanza, vinculada a la utopía, no existe.

⁶ Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales*.

⁷ Ágnes Heller y Ferenc Fehér, *El péndulo de la modernidad. Una lectura de la era moderna después de la caída del comunismo*, (trad. M. del Carmen Ruiz de Elvira), Barcelona, Ediciones Península, p. 235.

Relacionada con esta perspectiva pesimista aparece la idea de la imposibilidad de alcanzar la felicidad; el ser mismo de la existencia es un ser-para-la muerte. Precisamente de esto se angustia la existencia y busca refugio en el mundo. La felicidad es sinónimo de imposibilidad. Son varios los ejemplos en la obra de Severino Salazar en donde esta idea cristaliza. Baldomero Berumen, personaje clave de *Donde deben estar las catedrales*, en plena juventud, veinticuatro años, gozando de reconocimiento en su pueblo y a punto de casarse con la joven más bella de la región, se suicida. La gente del pueblo queda en el asombro “Por qué lo hizo un hombre que tenía todo lo imaginable para ser feliz”. (58) Esta parece ser una pregunta central de la novela, el mundo no tiene respuestas, la interrogante queda en el vacío. En *Libro Corazón* la felicidad queda cercada por la desgracia: “Había sido un año de abundancia. Pero, para nuestro mal, en esa abundancia que con tanta alegría metíamos a nuestra casa, también llegaba escondida una tragedia. A partir de una tarde de ese otoño, aprendimos a ver el mundo de otra manera. Y no nada más nosotros, sino todo el pueblo”.⁸ La felicidad se emparenta con la fatalidad y de ahí un círculo vicioso: cuidado con el bienestar pues esconde una enorme desgracia.

En estrecha relación con la idea de felicidad se ubica la noción de destino. El existencialismo considera al ser humano en situación determinable en términos de posibilidad, el análisis existencial es el análisis de la situación. Existir significa hallarse en relación con el mundo, el trascender es una imposibilidad radical, una nada. Yo no puedo ser sino lo que soy, sólo puedo devenir en lo que soy y lo que soy es mi situación, en la que me encuentro y sobre la cual nada puedo.

El objetivo del arquitecto de la novela al volver a Tepetongo es reconstruir el suceso que tuvo lugar cuando era niño, se trata de un ejercicio de memoria en la que participan las vivencias; el suceso se puede recordar, pero lo esencial no puede ser transformado: así sucedió. En un momento clímax de la novela, los tres personajes principales: Crescencio, Baldomero y Máxima, en torno a cuyas vidas se construye parte importante de la obra, se encuentran, no por casualidad, ya que “No hay coincidencias. Uno va siempre detrás de lo quiere ver u oír. [...] Tarde o temprano se realiza el milagro”. (43) Los tres comparten una vivencia única, sintieron algo que jamás volverían a sentir en sus vidas: “Así manejamos nuestros destinos

⁸ S. Salazar, *Los cuentos de Tepetongo*, op. cit., p. 163.

para que surja sólo una vez el momento excepcional. Sin saberlo, habían esperado aquel momento toda su vida. Cada uno había partido de diferente tiempo para llegar al encuentro [...] En una fracción de segundo comprendieron que el propósito de sus vidas había sido llegar a este instante. Que el destino se había cumplido”. (43) Si somos seres en libertad, ésta se encuentra acotada por circunstancias en las que nos vemos inmersos y nos afanamos en encontrar sentido a nuestra vida.

Severino Salazar pudo suscribir ideas sartreanas, de hecho lo hace en la recreación literaria; como creador vivió en la búsqueda constante respecto del significado del arte; define a la literatura como un quehacer que consiste en decir las cosas pero con personajes diferentes, en situaciones distintas y con lenguaje nuevo. Nunca abandonó esta búsqueda. La catedral, símbolo del afán humano, es igualmente deseo de trascendencia, también signo de utopía, no en el sentido iluso de búsqueda del no lugar, sino de lo inédito posible, que está presente en su obra. En un homenaje a Sartre, a raíz de su muerte, Sánchez Vázquez señala:

Si bien en la filosofía de Sartre domina [...] el pesimismo, la desesperación y el fracaso. [...] Sartre ha muerto en una búsqueda desesperada de una transformación del mundo; de la condición humana. Ciertamente es que en esa búsqueda particularmente en la década de los sesenta, ha ido dejando en el camino muchas ilusiones. Y cito a Sartre “Es preciso tratar de explicar por qué el mundo de ahora, que es horrible, sólo es un momento en el largo desenvolvimiento histórico; que la esperanza ha sido siempre una de las fuerzas dominantes de las revoluciones y que abrigó todavía la esperanza como mi concepción de futuro”.⁹

Entre lo local y lo global

Severino Salazar señala reiteradamente que los seres humanos somos un planeta, metáfora que alude igualmente a la soledad; el ser humano es un ser solo en el mundo, en su mundo; un microcosmos que se encuentra en relación con el macrocosmos, con otros seres humanos con los cuales puede incluso hermanarse y construir un todo. Así también el terruño, el pequeño espacio en el que sucede el

⁹ Adolfo Sánchez Vázquez, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, FCE, 2003, p. 67.

hecho contingente de nuestro nacimiento, es parte del mundo, del universo que puede representarse en una maqueta que posibilite rescatar historias que hablen de los lugares y las cosas y los seres humanos guardados en nuestra memoria, que existen porque los convocamos. “Vine a reconstruir ese suceso que tuvo lugar cuando yo era un chiquillo [...] Vine a buscar de nuevo una enseñanza que el tiempo y el olvido me arrancaron de las manos” (22). El ambiente de Zacatecas y Tepetongo es único, sin duda, en la diversidad de este país, nos habla del impacto de este ambiente en quien lo vive:

El viajero que llega a sus hoteles y mira hacia la calle o a cualquier rincón de su cuarto —especialmente en la tarde y al ponerse el sol— se encuentra con una verdad que lo había estado acechando desde hacía mucho tiempo, pero que solamente en esta ciudad es más evidente y palpable; y si no se ha preparado para ese momento, puede ser fatal en su vida. Porque aquí se encuentra uno muy a menudo con una certeza ineludible: la vida no tuvo nunca sentido. Y el viajero de la ciudad deprimido y de mal humor, o melancólico y resignado. Al pasar a sus lados las llanuras secas sólo le ayudarán a mirar más sus propios desiertos interiores. Nunca será el mismo hombre el que llegó y el que se fue; la ciudad le habrá alumbrado algo de lo que él ya traía adentro.¹⁰

Reconstruir la historia propia que tiene que ver con otra historia menos visible, rescatar los sucesos, vivirlos de nuevo en un ejercicio de memoria vivencial. Buscar el sentido de la vida en estos hechos, situaciones, sucesos, revivir, sacar de nuevo, porque “todo lo llevamos dentro. Todo ya está dentro de nosotros”. (24) La ciudad es la metáfora del mundo y las posibilidades que los seres humanos toman o desechan. Tepetongo es un universo en sí mismo abierto a las situaciones que sacudan nuestros deseos y anhelos que conducen al asombro de la propia existencia.

En el mundo globalizado en que vivimos lo local y lo universal, o en sentido similar lo propio y lo ajeno, se encuentran en constante tensión. Severino Salazar reconoce que fue el fenómeno de la migración creciente del campo a la ciudad el que lo ubica en su espacio natal, las contradicciones constantes entre su ser de Zacatecas, de Tepetongo y su ser ciudadano y su carácter de ciudadano del mundo le ofrecen un rico material para varios de sus cuentos y novelas. ¿Se separa del pasado y de su tierra al quemar la maqueta? ¿Es real el hecho de que vuelve de su Comala con las manos vacías? “Nada

¹⁰ S. Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, op. cit., p. 34.

encontré. Estoy solo. Pero esto no me causa dolor o tristeza. No hubo ningún desengaño. Ni nadie fue engañado. Así debe ser. [...] Por fin llega el sosiego a mi alma”.¹¹

Algunos caminos a transitar

Si bien todos los seres humanos estamos tocados de alguna forma por la locura, ésta se encarna sobre todo en las mujeres: Juana la loca, la arquera loca, la mujer que replica el pueblo de Tepetongo en una azotea urbana, entre otras. Juana la loca es un personaje peculiar, en su demencia empuja un barril hasta la cima de un cerro desde donde lo deja caer. Se ha explicado este hecho como la reproducción del mito de Sísifo. En nuestra opinión es desacertada tal interpretación: Sísifo el héroe griego es movido por la imposición, el trabajo absurdo e interminable que realiza obedece a un castigo por intentar violentar los designios de Hades respecto de la muerte. La acción de Juana la loca posee un sentido opuesto. Se trata de una acción liberadora, su esfuerzo desmedido de arrastrar el barril hasta lo alto del cerro la conduce a una vivencia libertaria, es una metáfora del sin sentido de la acción humana, pero también de la plena conciencia de este hecho. “En su cara se veía la seguridad de quien conoce su destino y el de los demás. Porque nos mira como si se asomara a un precipicio, el precipicio sin fondo de nuestro vacío y sufriera ante la imposibilidad de comunicárnoslo” (60). A diferencia de Sísifo, el trabajo de esta mujer no es eterno, tiene fin cuando es enviada a un manicomio en donde acaba sus días en la más absoluta pasividad. El hecho de subir el barril representa el afán humano, en otra dimensión del de los constructores de catedral, el movernos hacia la posible consecuencia de nuestras acciones, de un modo “consciente” en la paradoja de la locura.

Mucho se ha insistido en el carácter pesimista de la obra de este autor. Es sin duda una visión parcial, existe otro lado de la moneda. El pesimismo concibe a la vida plena de mal y dolor, en la existencia humana, los dolores superan los placeres y la felicidad es inalcanzable. El mundo es una manifestación de una fuerza irracional, si bien todo esto lo apreciamos en diversas obras, formas lúdicas, la risa que asume muchas formas y posee diversos contenidos está presente, a manera de ejemplo, una enigmática sonrisa queda plas-

¹¹ S. Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, op. cit., p. 85.

mada por siglos en una de las figuras de la catedral, en el relato de la historia del gobernador se dice: “Cuenta la leyenda que los suyos lo encontraron con una sonrisa beatífica que apenas se estaba desdibujando de su cara. Pero, en realidad, era una sonrisa de burla. Es mofa de la vida lo que está esculpido, lo que quedó petrificado en los relieves”.¹² Se mira al mundo con burla, con ironía que es provocada por las propias situaciones absurdas de la vida, mueven a una risa que no es nunca banal, es siempre reflexiva.

Uno de los textos en que se expresa plenamente el sentido del humor es el relato “Tepetongo en la azotea”. La anécdota no tiene nada de cómica, narra el drama del migrante del campo a la ciudad que busca ganarse la vida. Tras un intenso peregrinar, el personaje consigue un cuarto de azotea en un edificio del centro de la capital, ahí instala a su familia. Elementos cómicos, graciosos, parten de situaciones absurdas, rompen con la lógica imperante en la urbe; mueven a risa por lo inusual de las situaciones. A iniciativa de la mujer, la azotea se transforma en una réplica del pueblo: “Llegaron (los hijos) con la vaca y su becerrito en la madrugada a las puertas del edificio y empezó la apuración para subirlos...”; “El becerrito correteaba de un lado para el otro...”; “Se veía muy curiosillo, resbalándose en el mármol como divertido y como asustado y le dio un chorrillo repentino”; “La vaca bien amarrada como si fuera un bultote de carne, la logramos meter a uno de los elevadores y nos la llevamos hasta arriba de un jalón...”.¹³ La presencia de cada nuevo animal ofrece una escena chusca porque todo lo hacían sin que el dueño se enterara; así, además del guajolote, la vaca, el becerro, llegó un cochinito, un panal de abejas, etc. Este lado amable de la obra se tiene que estudiar mucho más y rebasar la parcialidad del lado pesimista. Estamos frente a una obra que recrea no sólo el chiste fácil o lo gracioso sino la ironía sutil, donde Salazar cambia el valor de las palabras para darnos un significado distinto.

Ante la diversidad de la amplia obra de Severino Salazar hemos intentado algunas líneas de análisis. Aspectos sobre el lenguaje y su vínculo con el proyecto transcultural, apenas esbozo que requiere una mayor profundidad. Faltaría ampliar la cosmovisión de este autor, espacio donde se asientan los valores y se despliegan las ideologías; aspecto fundamental en donde el mito despliega enorme intensidad y resulta un aporte en autores como Rulfo y Salazar. También en lo

¹² S. Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, op. cit., p. 112.

¹³ S. Salazar, *Cuentos de Tepetongo*, op. cit., p. 87.

que Rama señala como estructuración literaria, resulta trascendente la búsqueda de las fuentes orales de la narración popular y los mecanismos de expresión, propios de la región narrada por este excelente escritor.

Bibliografía

- Bochenski, I. M. *La filosofía actual*. México. FCE, 1975.
- 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.
- Entrevista de Vicente Francisco Torres a Severino Salazar, en *Esta narrativa mexicana*. México, UAM-A, 2007, pp. 341-344.
- Maldonado, Ezequiel. “La narrativa transcultural. Una literatura que crea su propia crítica”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 35. México, UAM-A, 2010.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 3a. ed. México, Siglo XXI, 1987.
- Salazar Severino. *Donde deben estar las catedrales*. México, Conaculta, serie Lecturas Mexicanas, núm. 86, 1993.
- . *La arquera loca*. México, UAM-A, 1992.
- . *Los cuentos de Tepetongo*, (Selección y prólogo de Alberto Paredes. Entrevista Miguel Ángel Quemain). México, UNAM, 2001.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. “La estética libertaria y comprometida de Sartre”, en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México, FCE, México 2003, pp. 51-67.



GALERÍAS MÁS ALLÁ DEL OTRO OCÉANO

José Francisco Conde Ortega*

Resumen

En el depravado círculo del tiempo, nadie sabe cuándo va a morir, por más que la muerte sea lo único seguro. Este texto, así, quiere ser un homenaje a ciertos momentos de la vida de algunos artistas —siete escritores y un pintor— que fallecieron poco antes o poco después del cambio de milenio. A la manera de Enrique Fernández Ledesma y sus *Galerías de fantasmas*, estas líneas son un tributo a la vida, plena de inteligencia e intransigente con la vocación, de Severino Salazar, Francisco Cervantes, Miguel Ángel Hernández Rubio, Carlos Montemayor, Guillermo Scully, Guillermo Fernández, Alí Chumacero y Margarita Villaseñor.

Abstract

In the depraved circle of time, no one knows when will die, even so death is the only certainty. This text, as it goes, is meant to be a tribute to certain moments in the life of some artists —seven writers and a painter— whom died shortly before or shortly after the turn of the millennium. In the manner of Enrique Fernandez Ledesma and his *Galleries of ghosts*, these lines are a tribute to life, full of intelligence and inflexible with the calling, from Severino Salazar, Francisco Cervantes, Miguel Ángel Hernández Rubio, Carlos Montemayor, William Scully, William Fernández, Alí Chumacero and Margarita Villaseñor.

Palabras clave/Key words: muerte, vida, amistad / death, life, friendship.

* Profesor del Departamento de Humanidades.

1 Unas ganas inmensas. - A Severino Salazar le gustaba esa cantina. Tal vez porque era vieja y resguardaba sustancia de la memoria del barrio compartida por los fieles asistentes; quizás por la cercanía con la Universidad donde trabajaba; acaso por la singular atención de Juanito, el mesero culto que había establecido con la clientela una amistosa complicidad. Lo cierto es que *El Dux de Venecia* era el paso obligado de él y sus amigos, después de comer en *El mesón taurino* o como consecuencia natural de las lecturas ofrecidas por los escritores amigos, durante la mañana, en los salones generosos de la UAM Azcapotzalco.

Justamente, después de una de esas sesiones, alguien tuvo la idea de ir a esa cantina. Nacho Trejo había leído sus *Crónicas romanas* y todo pareció confabularse para que ese recinto de bienaventuranza fuera la sede alterna de *El Monmartre*, refugio original de ese grupo festivo de periodistas, escritores y músicos que constituían la alineación titular del *drink team*: Nemorio Mendoza, Arturo Trejo Villafuerte, Ignacio Trejo Fuentes, Antonio Bravo, Víctor M. Navarro, José Ángel Domínguez, Paco Conde, Frédéric Ives-Jeannet, Jorge López Medel, el propio Severino y otros alegres cofrades de la fiesta de la inteligencia.

Allí se encontraron con que el mesero era lector de Miguel Hernández y Pablo Neruda. Y que dispensaba, sin ostentación, la cortés sabiduría de los meseros viejos, pese a su evidente juventud. Y como a Severino le gustaba poner a prueba ciertas convenciones sociales y hacer gala de un humor amablemente incisivo, las primeras bromas con ese servicial *Ganímedes* fueron el principio de tardes morosamente gozosas, donde el licor favorecía el juego del ingenio y las palabras parecían tejer coronas de alhelíos para el cabello de las adolescentes.

Una de esas tardes, cerca de la última década del siglo XX, Severino llegó antes que nadie a la cantina. Antes de que terminara la sesión de lectura de esa mañana, hizo una seña al amigo más cercano y se apresuró a llegar a su oasis: le urgía un trago. El desasosiego lo estaba obligando a ser descortés. A él, tan gentil y sosegado; tan alegre y comedido. Juanito lo vio llegar y adivinó en su cliente predilecto el pesar y no hizo preguntas. Le sirvió un tequila y una cerveza y se alejó. Observó en el abundante bigote sobre la boca dispuesta invariablemente a la risa algo muy parecido a la tristeza. La piel parecía algo más blanca; el cabello, cuidadosamente recordado, con algunas canas de más. Al tercer caballito se levantó y fue

al baño. Se echó agua en la cara y regresó. El pantalón de mezclilla y su camisa de cuadros grandes parecieron volver a la vida. Había recuperado algo de color porque la tristeza pugnaba por evadirse.

Llegaron en eso los amigos en ruidoso concierto. Menudearon los brindis y los buenos deseos. Las risas y las bromas encontraban su cauce. Él, tan dispuesto a burlarse siempre de sí mismo, encontraba, sin embargo, su filo contra la situación del país. Estaba terminando el ensueño de los millones y el país parecía derrumbarse —decía sin sonreír—; y faltaba lo peor. Estaba seguro de que los males de México no acababan con los economistas; para el siglo XXI debía esperarse cosas peores. “Hasta que gobierne el PAN” —volvía a decir sin asomo de sonrisa—. Un detalle pareció precipitar su pesimismo.

Mientras Severino jugaba con César Benítez a imitar a Dolores de Río y María Félix, endurecía su pesimismo y su risa adquiría matices extraños. Entonces, José Ángel Domínguez intervino para decir, entre divertido y confuso, que unos parroquianos de otra mesa, en el baño, le había ofrecido “hacerlo fuerte si esos putos se pasaban de listos”. Los señaló. Severino los miró fijamente, sin insolencia pero fijamente. Y dijo en voz alta: “pobres borrachitos, son mariconcitos de closet”. Agregó que eran signos de los tiempos; que la sociedad se estaba volviendo nazi; que los intolerantes, en nombre de la tolerancia se iban a apoderar de todo. Y quién sabe. Hasta podrían prohibir fumar en las cantinas... Los otros borrachos se fueron.

El alcohol comenzó a relajar el ambiente. Severino suspiró, pidió otro trago y encontró el momento para exorcizar sus flagelos inmediatos: su hermana muerta en un accidente carretero y un suicida, al poco tiempo, en su departamento lo habían trastornado. Ese filoso equilibrio entre la vida y la muerte le había tocado calibrarlo. Pero en ese momento, después de todo, ya sabía bien que todos los días tenían que vivirse como si fuera el último, pues no se sabe “cuándo puede llevarnos la chingada.” Levantó la vista y sonrió, ahora sí con la plenitud que era su marca y su designio. Vio la hora —ya comenzaba a oscurecer—. Era hora de completar el rito del alcohol. La fiesta apenas comenzaba. Dijo las palabras que todos esperaban, la paráfrasis del poema de Alfredo Giles-Díaz: “Vamos a mi casa. Tenemos cigarros, tenemos ron y unas *Cocas* inmensas.”

2. Un libro y la sed de todos los días.- Miguel Ángel Hernández Rubio, alto, robusto y con mirada de perdonavidas llegó una mañana a la ciudad de México. Con *El Chato*, su compañero en esa aventura

editorial llamada *Toque. Ediciones de Poesía*, llegaba a la ciudad promisorio con la ilusión de obtener un libro para la segunda serie de su proyecto. De la terminal de autobuses al hotel para dejar su escaso equipaje y tomar un ligero desayuno no ocuparon más de una hora. Le urgía encontrar a Paco, el amigo que iba a desempeñar el papel de intermediario.

Dueño de una agilidad mental casi asombrosa, tenía el comentario filoso a flor de labio. Le gustaba aparentar rudeza y que lo llamaran *Mique*. Y llegar al Distrito Federal para decir, en todos los tonos, que Guadalajara era un pueblote. Decía que, si vivía allá, era para educar a sus amigos; y para vigilar que nunca faltaran muchachas bonitas, pues cuando comenzaban a escasear, volaba por otro cargamento a Culiacán. Y era abogado, nada más que para defender a quien cayera en la cárcel por borracho. Prefería ser poeta. Desde su aire hosco, casi brutal, acentuado por el cabello largo y descuidado, luchaba por ocultar una mirada benevolente y comprensiva. Así era *El Mique*.

No quería perder el tiempo. Un taxi los llevó del centro de la ciudad a Azcapotzalco, a la UAM, donde trabajaba su amigo Paco. Impaciente, tuvo que presenciar la última clase de la mañana de éste. Era día de trabajo y no podía alterarse el ritmo laboral. Se resignó. Y tuvo que aceptar que la comida fuera por esos rumbos. Paco lo calmó un poco. Le dijo que la cita con el poeta que buscaba era en la noche, a las siete, en *La lechuza*, un lugar por el rumbo de San Ángel, ya que para su buena fortuna, era jueves.

Un tanto sosegado, aceptó la invitación. Había escuchado hablar de *El Dux de Venecia*. De la buena botana y del mesero culto. No se arrepintió. Tomaron tequila con cerveza, degustaron la botana, bromearon con el mesero, a quien le obsequió los cinco primeros títulos de su colección de poesía. Se asombró de los atinados comentarios de Juanito: el cuidado de la edición, las cubiertas con serigrafía, el papel, el tipo de letra, el formato y otros detalles fueron ponderados por el mesero. *El Mique* decidió que no era justo que a ese buen hombre lo llamaran, los parroquianos de otras mesas, con el infamante apellido de Salinas. Sí, estaba pelón, pero no podía ser tan siniestro como el presidente del sufrido país.

El Mique, Paco y *El Chato* salieron de la cantina poco después de la cuatro de la tarde, algo más que vivaces por los tragos. Sólo que debía hacer otra escala. Paco debía presentar un libro por los rumbos de La Condesa. “Nos queda de camino”, fue una manera de calmar la renacida impaciencia. La presentación, después, de todo,

le sirvió para conocer más gente, para regalar otros tantos libros y para apurar el vino que ofreció el autor del libro presentado. Los bocadillos, el vino, la plática, algunas muchachas con la gala de su belleza celebraron el atardecer y mitigaron un poco la cada vez más creciente impaciencia de *El Mique*. Por fin, cerca de las siete de la noche, su dirigieron a San Ángel.

El tequila, las cervezas y el vino habían surtido su efecto en Paco y *El Chato*. *El Mique* permanecía extrañamente sobrio y casi no hablaba. Su agudeza verbal la cifraba, ahora, en escuetos comentarios sobre lo que veía a través de la ventanilla del taxi. Si acaso, centraba su rigor en *El Chato* y su aire provinciano. “No estás en tu pueblo, cabrón. Ponte listo porque aquí roban.” Pero eran bromas que buscaban ocultar cierta timidez que él no sabía propia. Curiosidad, impaciencia, incertidumbre y no sabía qué más lo agobiaban mientras más se acercaban. Hombre precavido, sacó de su morral unas cervezas que había comprado antes de subir al taxi. El pretexto eran unos cigarros; pero él sabía qué le iba a hacer falta. El taxista rehusó la invitación, por fortuna, así que a cada uno le tocaron dos *Tecate*, ya un poco tibias, pero igualmente bienhechoras.

Llegaron a *La lechuza*. Y sí, allí estaba Rubén Bonifaz Nuño, con algunos jóvenes, Marco Antonio Campos y Francisco Hernández. Paco los presentó, se sentaron, pidieron cerveza y unos tacos. Desde su insolente timidez, *El Mique* oyó la voz del poeta cuando se dirigió a Paco: “Ven, siéntate aquí. Acaba de irse un joven triste. Y los jóvenes no deben ser tristes.” La honda voz del poeta caló en el ánimo de todos. *El Mique* musitó “A los que llegan a las fiestas...” y se dispuso a escuchar. El buen humor despejó rápidamente toda sobra de pesar. Las cervezas animaron la plática, en la que tuvieron un lugar especial las mujeres hermosas, los amores, el futbol, las películas mexicanas, los cigarros y el poema que siempre está por escribirse. Particularmente animado, el poeta se quedó un poco más de tiempo e invitó otras dos rondas de cerveza. *El Mique* le hizo una seña a Paco. Éste le dijo a Rubén Bonifaz que esos jóvenes de Guadalajara tenían un buen proyecto editorial y que fueron a pedirle un libro. El poeta dijo que sí. Les daría *Trovas del mar unido*.

El poeta se despidió. *El Mique*, por fin, pudo hablar. Le agradeció la generosidad y, ahora sí —dijo— comienza la fiesta. Eran apenas las diez de la noche. Todos los espacios de sana diversión de la colonia Obrera ya estaban abiertos. Él y *El Chato* tenían al mejor Virgilio. Los tres debían apurar la sed de todos los días. La noche era propicia.

3. Una noche de colores y sonidos.- Guillermo Scully salió del hotel *Toledo* a la calle de López. No sabía qué hora debía marcar la manecilla de un reloj que no quería ver. Volteó levemente. Quizás para recordar a la muchacha que había dejado dormida en ese renovado “territorio de las catástrofes.” Trató de recordarla. No pudo. Sólo permaneció en él el perfume de su cabello largo y negro, más negro, acaso, que el olvido.

Los ojos verdes de Guillermo se acomodaron a la suave neblina de la mañana. Miró con renovada nostalgia, ya en la esquina de López e Independencia. Allí estaban la *Florida*, el *Kit-Kat* y el *Mister Lee*. No, de ahí no había sacado a la joven que, sin tedio ni pesadumbre, había dejado en el hotel. Unos billetes en el buró y una caricia sinceramente tierna y suave, para no despertarla, le parecieron suficientes. Atrás había quedado el encono amoroso.

Caminó hacia el Eje Central. Buscó Madero. Quería desayunar en el *Sanborns* de los azulejos. No había mucha gente. Eligió una mesa en el espacio para fumadores. Ordenó. No era muy afecto al cigarro, pero le molestaban los “buenos” y “sanos” que —estaba seguro— iban a imponer muy pronto una ley nazi contra los jocundos aficionados al tabaco. El tipo que estaba promoviendo su “guerra santa” para prohibir que se fumara en los restaurantes y otros espacios comunitarios tenía por nombre Xih Tenorio. Lo recordaba muy bien porque siempre le había parecido feo, triste, apocado, resentido y acomplejado. Lo entendía. Alguien así no podía ser feliz. De ahí su lucha contra quienes buscan en la vida algunos momentos de placer. Desechó rápidamente esa imagen. Sonrió. Prefería recordar cómo comenzó esa noche de luces, copas, sonidos y mujeres.

El día anterior, como muchos otros, decidió comer solo en *La gruta de San Fernando*, en Ignacio Mariscal. Allí ejercía el refinado placer de la contemplación. El lugar era una cantina que respetaba las reglas: buen servicio y buena botana. Con un atractivo inusual: había muchachas hermosas que, curiosamente, no fichaban ni departían con los clientes. Simplemente paseaban su belleza por las mesas, preguntaban si estaban bien atendidos, sonreían cautivadoramente y seguían su grácil trajín interminable. Eso era todo. Pero era suficiente. Todas parecidas: jóvenes, suavemente delgadas, con el cabello largo descendiendo por una espalda infinitesimal hasta tocar unas caderas dulcemente modeladas; con la minifalda procaz que dejaba ver las piernas estilizadas de impacientes amazonas; con la cintura como vuelo de palomas y los pechos como festivos colibríes

con fiebre. Unos tragos y una buena comida favorecieron la contemplación. Era suficiente. Buen principio.

Salió, caminó unos pasos y llegó al *Salón Palacio*. Invariablemente encontraba amigos o conocidos, que calmaban allí la sed del marinero en tierra que regresa de todos los naufragios. Encontró a *Nacho Trejo*, Ernesto Herrera, Armando González Torres, Salvador Camelo y otros desconocidos, pero igualmente sitibundos. Los tragos animaron la conversación. Literatura, música, fútbol, mujeres y política se mezclaban en animadas escaramuzas donde cada quien, desde su trinchera ideológica, defendía con pasión su punto de vista. El cambio de milenio estaba provocando mayores incertidumbres y desalientos. Los panistas demostraban que eran igual de corruptos que los priistas, pero más estúpidos. Y el gobierno de la ciudad, supuestamente de izquierda, centraba sus acciones en un populismo oportunista, donde lo políticamente “correcto” se imponía al sentido común. Llegó la noche.

Casi todos decidieron seguir la parranda. Los tragos habían hecho su efecto y el ánimo estaba dispuesto. Decidieron ir a la colonia Obrera, a ver qué quedaba de los antiguos cabaretes. Escalas necesarias en dos o tres cantinas templaron más los ánimos. Por fin, llegaron al *Barba Azul*. Algo de los viejos tiempos aún podía respirarse. Guillermo no pudo menos que comparar. A la casi etérea belleza de las musas de la tarde se oponía la insolente carnalidad de las ficheras del cabaret. No obstante, a Guillermo le pareció que era el paso necesario. Sí, era cierto, el descuido corporal de las mujeres de allí era evidente. Había hasta robustas afroditas de carne supernumeraria. Pero estaba bien. La música –son–, más tragos y la sinceramente interesada compañía femenina hicieron mágica la noche.

Guillermo trató de recordar si fue de ese lugar de donde se llevó a la muchacha. Ya estaba muy borracho. Y ahora recuerda que todavía fueron al *Mirog*, ya de regreso al centro de la ciudad. Y recuerda que las mujeres, desnudas, estaban en un plano intermedio entre las de la tarde y las de la noche. “Pudo ser el misterio de la madrugada”, pensó Guillermo. Y recordó que, mientras dibujaba a una, alguien de sus amigos le decía poemas. Sí, lo más probable es que haya sido ésa la muchacha que dejó dormida en el hotel. Era bella. Tenía que ser bella.

Ahora sí miró su reloj. Había terminado de desayunar. Unos huevos rancheros y un buen café vuelven propicia cualquier mañana. Tenía que trabajar. En su estudio lo esperaban bocetos, proyectos, primeros trazos y compromisos para portadas y una exposición.

Ya no estaba preocupado. Tenía ansias de acariciar sus pinceles. La noche había sido venturosa. Plena de música, colores, sed colmada y amistad, había culminado como debía: con el suave cobijo de una mujer joven, de perfume incitante y un cabello oscuro, más oscuro, acaso, que el olvido.

4. Genio y figura.- En el *Montmartre*, por las calles de López –el “verdadero barrio latino”, decía festivamente Arturo Trejo–, encontró un buen refugio para su sed y comprensión para su intolerancia. Y es que Francisco Cervantes, el poeta singular y el mejor traductor del portugués, no sólo era intolerante, pues de su insolente soberbia había hecho casi una leyenda en los mentideros de la cultura en la ciudad de México. Por eso era un solitario. Un ser orgullosamente solitario. El ejercicio de la prudencia le parecía, seguramente, abominable. Alto y delgado, parecía vanagloriarse de su fealdad. Sabía que le decían el *Vampiro* –y algunos otros mote infamantes–: pero no le importaba. Se burlaba de los mediocres con su ironía inhóspita y lacerante. Vivía en el hotel *Cosmos*, en el Eje Central, como si siempre estuviera de paso.

Pero en esa cantina, con los “Toños” como meseros protectores y solícitos, se sentía seguro. Y más con la compañía de ese grupo de regocijados integrantes de la tertulia de los lunes. Nemorio Mendoza, Ignacio Trejo, Paco Conde, Arturo Trejo, Antonio Bravo, Angélica Aguilera, José Ángel Domínguez, Víctor M. Navarro, Sergio Monsalvo, Severino Salazar, Jorge López Medel y población flotante, todos los lunes, desde las tres de la tarde, comenzaban una fiesta que no sabían cuándo terminar. Era la última década de la vigésima centuria.

Allí se sentía bien Francisco Cervantes. Su intolerancia era necesaria para no transigir con los mediocres; su insolencia, otra manera de ahondar en el juicio sobre el estado de la literatura, los premios asignados por decreto, las becas como premio a la complicidad y la zalamería y las publicaciones recientes. Tenía como prenda mayor de su orgullo, que no le hubieran dado la beca del Sistema Nacional de Creadores. “En lo que acaban de becar a sus amigos” –decía– “no les va a alcanzar para todos.” Y sus méritos eran de sobra conocidos. Era parte de su soberbia. No pedirle nada a nadie.

Por eso bebía a la medida de sus posibilidades. Tomaba ron “Negrita” casi siempre, pese a su diabetes; y cuando cobraba algo, “Oporto”, como para celebrar su acendrado lusitanismo. Compartía su comida con un gatito que se paseaba libremente por la cantina y

se acercaba a él en cuanto sentía su presencia. Y comenzó a demostrar su lado generoso. Durante las pláticas más enconadas sobre ciertos autores, salía dejando su trago a medias y, en pocos minutos, regresaba con libros, que regalaba con una sonrisa complaciente. Ignacio, Angélica, Antonio y Paco se hicieron sus amigos. Y asistía a sus fiestas familiares con extrema puntualidad, sobrio, de buen humor y con regalo. Le gustaba ver jugar béisbol al hijo de Paco. Algunos sábados, a pesar de la cruda, se emocionaba en las tribunas de la liga *Anáhuac*.

Algunos lunes eran muy agitados. La mesa de la tertulia se colmaba con más gente. Eso le molestaba a Francisco. Primero bromeaba con él mismo y con su apodo. Decía que llegaba nada más de noche, porque era la hora en que podía salir de su ataúd. Y que llegaba rápidamente porque se venía volando. Y pedía que le alejaran los palillos porque podían ser estacas. Pero si alguien insinuaba cualquier otra cosa, sobre todo si no eran sus amigos, su ironía se encarnizaba contra el osado. Y se despedía, no sin antes demostrar su disgusto. Como esa vez en que alguien quiso bromear con que no le daban la beca del SNC porque era inmortal y no podía pagarle tantos años. “Soy inmortal en la literatura” –respondió– “tú ni siquiera sabes qué es literatura.”

Ya en el nuevo milenio, con la diabetes muy avanzada, se fue a Querétaro. Algunas ofertas de trabajo, la amistad de sus buenos lectores y su probidad intelectual parecían augurarle cierta tranquilidad. Regresó a la ciudad de México pocas veces. Una de éstas, en el Centro Cultural “José Martí”, ofreció una lectura de *Tabaquería*. Leyó traduciendo directamente del portugués. Los asistentes, en respetuosa comunión, escuchábamos conmovidos. Ni siquiera nos importó que los mozos del auditorio, ya cerca del final de la lectura, comenzaran a apagar las luces porque ya era hora de cerrar. Francisco Cervantes buscó los escasos rayos de luz que entraban por algunos resquicios y siguió leyendo. Una frugal cena en *La Ópera* fue la celebración. Él tomó agua mineral.

Pero siguió siendo soberbio e intolerante. Y orgulloso. Como esa vez, en Querétaro, cuando lo invitaron a una comida. El pretexto era el ofrecimiento de unos cursos. Como era su costumbre, llegó puntual al restorán. Poco después llegó otra persona, se sentó junto a él y le hizo plática. Contestaba con monosílabos. Cuando llegaron todos, los organizadores le preguntaron si estaba bien. “Sí” –dijo– “pero quítenme de aquí a este pendejo. Ya me tiene hasta la madre.” El estupor fue general. “Maestro, es el rector” –le contestaron.

“Ah, caray. Entonces ya no tengo trabajo” –dijo–. Se levantó, hizo una inclinación con la cabeza y buscó la salida, caminando con dificultad, pero con altivez.

5. Una lágrima furtiva.- Carlos Montemayor limpió sus lentes, húmedos por esas lágrimas impertinentes causadas por la risa incontenible. Buscó la mirada cómplice de Paco y, después de pasarse el pañuelo por los ojos, le sugirió a *Nacho* Trejo el siguiente chiste. Después continuaron César Benítez, José Ángel Domínguez y otra vez Carlos y Paco. Y otra vuelta. Y otra. Y cada ronda con un tema. Y cada asunto removía las risas, que parecían interminables. Es que habían encontrado un buen pretexto: uno de los asistentes a la fiesta, cuando se insinuó la hora de los chistes, había demostrado su incapacidad, no sólo para recordar alguno completo, sino hasta para externar alguna gracia. Esto lo hizo blanco de las burlas de todos. Y se ensañaban con referencias, alusiones y gestos hacia el pobre insulso quien, casi sin inmutarse, reía nerviosamente esperando, con candor inigualable, un nuevo turno.

Raúl Renán, siempre medurado y cortés, les comentó a Sandra y a Verónica, en voz muy baja, que poca gente había visto así a Carlos Montemayor. Susana estuvo de acuerdo. Y era cierto. Su figura pública era la del intelectual adusto y siempre empeñado en alguna traducción del griego o del latín. Lo cierto es que era un *bon vivant*, un sibarita que había encontrado en el cultivo de la inteligencia una manera de comprender la razón de ser en este mundo. Culto en extremo, erudito y sensible, también se había empeñado en una postura ideológica comprometida con ideales de justicia, libertad y dignidad para todos, sobre todo los desposeídos. Y le gustaba vivir bien. Un buen vino y buenos quesos eran el preámbulo de inagotables conversaciones regiamente acompañadas con *whiskey*.

Esa tarde de febrero había mucho que celebrar. Era cumpleaños de Antonio Bravo, quien había hecho los arreglos y tocado el piano en el disco que acababa de salir: Carlos Montemayor ofreciendo su versión de las canciones de María Greever. Los dos, con Conde de Arriaga, su joven ingeniero de sonido, brindaban, una y otra vez, a la salud de la música y los amigos. Por eso habían convocado a esa reunión, en la casa de *Toño* y Angélica, por los rumbos de la colonia *Juárez*.

En un acuerdo sin palabras, los amistosamente zaheridores dejaron en paz al candoroso objeto de sus burlas. La mamá de Angélica

agradeció, con gesto resignado, la deferencia y miró a su pareja con ternura. Éste sonrió con inocencia. Todos se guardaron el último chiste. Con los bocadillos se agotaron las botellas de vino. Siguieron las cervezas y el *whiskey*, cada uno haciendo caso a los requerimientos de sus preferencias étlicas. *Nacho* disfrutaba su ron. Las conversaciones tomaron los derroteros convenientes y los ánimos, siempre dispuestos al encanto de lo impredecible, casi se empañan al referirse al inicio de una docena más trágica que la de Echeverría y López Portillo. Sólo que la presente, más ignominiosa y teñida de azul. Prefirieron, por salud mental, retornar al generoso territorio de la música.

Como en una obra de teatro arduamente ensayada, todos se dirigieron al piano de *Toño*. Los boleros, amorosamente quejumbrosos, abonaron el terreno para nuevas propuestas. Ya instalados en los azarosos espacios del amor, surgió la referencia al *Elxir de amor*. César Benítez comenzó a cantar *Una furtiva lágrima*. Su voz, potente y bien timbrada, causó un expectante silencio. Al final, después de los aplausos y los parabienes, Carlos Montemayor comenzó una erudita disquisición sobre la obra del compositor italiano. Paso a paso, fue explicando el porqué de la música, la razón del desarrollo del tema y el motivo por el que Nemorino, semioculto, debía comenzar el “aria” con cuidada suavidad. *Toño* ilustra con su piano cada momento de la explicación.

Carlos cantó esa parte del modo que había explicado. *Toño* hizo lo mismo. César, entonces, con el gesto de saber, ahora sí, el sentido preciso del asunto, volvió a cantar. Y así, una y otra vez, alternándose, los tres tenores entonaban notas, fragmentos, pasajes o el “aria” completa. Por fin quedaron satisfechos. No se supo cuánto tiempo había durado la sesión. A nadie le importó. Se había realizado una suerte de comunión. El piano, las voces y la explicación propiciaron otra serie de consideraciones, donde no pocos poemas sirvieron como escolios indispensables.

La noche había llegado. La gente comenzó a despedirse. El primero fue el incauto, quien, encantado, propuso una nueva reunión, con más licor, más música y más chistes. Todos se guardaron, benévolutamente, la última broma. Carlos limpió, una vez más, sus lentes. Raúl Renán, mesurado y feliz, le dijo a Paco que, por vez primera, había visto “tallerear” tan limpiamente *Una furtiva lágrima*. Éste, socarrón, le contestó que el culpable ya se había ido. Aquel cándoro provocador de la primera lágrima furtiva de Carlos Montemayor fue el primero en despedirse. Salieron a la noche. A esa limpia noche de febrero en la colonia Juárez.

6. En los apuros y en los afanes... - Guillermo Fernández era particularmente filoso. Su esgrima verbal, aun divertida, era implacable. Le gustaba contrapuntear. Sus ojos brillaban de una manera especial cuando veía a algún posible adversario. Se pasaba la mano por la frente, erguía su delgada figura, ajustaba sus anteojos y, con una sonrisa entre mefistofélica y amable, arguía toda suerte de ingeniosidades, retruécanos y juegos verbales. Era una de sus maneras de celebrar la vida. Y de demostrar su natural generosidad. Después venían las citas de poetas –sobre todo san Juan de la Cruz–, las referencias al fútbol –le iba a las *Chivas*–, a Leo Dan, a Mahler y a los refranes. En ese orden.

En un tiempo, durante la inhóspita ilusión de los muchos ceros que, como signo de la incapacidad del gobierno para manejar la economía, le endilgaron al peso, vivió en la “Casa de las brujas”, en la colonia Roma. En un pequeño departamento, recibía a sus amigos, trabajaba en sus traducciones y en su poesía y, muchas veces, continuaba las tertulias comenzadas en la “Bella Italia”. Un buen trago, mucha música y poesía eran los ingredientes indispensables de largas sesiones que no tenían otro fin que disfrutar el placer de la conversación. Un café, espeso y cargadísimo, podía ser el principio. Luego seguían cervezas y “chinchomes” o cualquier otro licor congregatorio. Lo importante era la buena voluntad: el libre juego de la inteligencia.

Una tarde, después de comer en algún restorán de la zona, Guillermo pronunció las sabidas y mágicas palabras: “Vamos a casa. Allá tomamos café.” Nadie osaba –ni quería– contradecirlo. Así, la comitiva dirigió sus pasos a “La casa de las brujas”. Vicente Quirarte, Marco Antonio Campos, Raúl Renán, Jorge Esquinca, Francisco Hernández y Paco Conde encabezaron la marcha. Ya instalados. Cada uno buscó la manera de asimilar ese café tan espeso y tan cargado. El tequila o el mezcal no fueron mala idea para algunos: el anís para los mesurados y el ron para los levantiscos abrieron otra posibilidad. Francisco Hernández, estoicamente, apuró su taza sin necesidad de subterfugios. Ya no los acostumbraba.

Siguiendo los derroteros de la conversación, Guillermo Fernández solicitó la atención para leerles algo. Tomó un libro. Lo abrió en una página que tenía marcada, y dijo: “escuchen esto. Les voy a leer algo de Milosz. Pero no el premio Nobel. Éste es un poeta.” La voz profunda de Guillermo colmó el departamento. Las líneas de un poema extraño conmovieron a todos. Y pareció que se abrían las puertas de la noche. La fiesta se hizo larga como la cabellera de una mujer lasciva. Nadie se daba cuenta de la hora. Pero alguien tocó la

puerta. En un acto reflejo, todos miraron sus relojes. Eran las dos de la mañana. Pensaron que era algún vecino, molesto por el ruido, pues Marco Antonio Campos había puesto, a un volumen más que razonable, un disco de *Lucha Reyes* en la consola. Abrió Guillermo. Se tranquilizó. Quien llamaba era Sergio Pitól, con una botella de vino y un disco.

Pitol adujo que escuchó el ruido. Y que no lo dejaba dormir. Decidió sumarse a la fiesta. Su aporte era valioso –dijo–: “Un buen vino francés y un disco de un gran violinista rumano no eran poca cosa.” Todos rieron y le dieron la bienvenida. El vino era magnífico. La idea del violinista no les pareció muy buena a Marco Antonio Campos y a Paco. Con *Lucha Reyes* era suficiente para una madrugada de tragos y recuerdos. Además, los dos, perfectamente ebrios, ya habían decidido que el siguiente disco tendría que ser del poeta José Alfredo Jiménez. Se sometió a votación. Ganó el prestigio de Sergio Pitól. Se puso en la consola el disco del violinista rumano. Muy pronto todos se quedaron dormidos.

Al día siguiente, ya muy entrada la mañana, Guillermo se despertó por los fuertes toquidos que alguien hacía a su puerta. Mientras se levantaba para abrir, trató de recordar a qué horas se había terminado la fiesta. Y en qué momento se fueron todos. El departamento estaba vacío. Y hasta levemente ordenado. La cruda comenzaba su áspera labor; pero una grata sensación, por la gozosa reunión, lo tenía de buen humor. Cuando abriera, esperaba que fuera alguno de estos amigos. Almorzarían y se curarían la cruda. Pero no. Eran dos de los llamados vecinos incómodos. A Guillermo le extrañó. Sí, algunas veces lo visitaban, pero a ellos no les demostraba, nunca, ningún tipo de consideración. Es más, le molestaba su presencia. Crudo y de buen humor, no esperaba que le fueran a pedir dinero prestado. Y que fueran temprano –le dijeron–, “antes de que se fuera a salir.” Rápido de mente como era, no pudo menos que acudir a un viejo refrán y resolverlo a su manera, antes de que esos impertinentes le fueran a estropear su buen humor y sus planes para curarse la cruda: “Pues no por mucho madrugar... van y chingan a su madre.”

7. De un breviario de amorosa raíz.- En *La novela de una momia*, ese “mago perfecto de las letras francesas” hace decir a una arpista: “... el poeta y el músico lo saben todo. Los dioses les revelan las cosas más ocultas, y expresan en sus ritmos lo que el pensamiento concibe apenas, lo que la lengua logra balbucir confusamente.”

Unos años después, Rilke sabría con certidumbre, en sus *Historias del buen Dios*, que sí, en efecto, ese ritmo puede ser traducido por los poetas y los niños para hablar con el Supremo Hacedor. Y es inevitable pensar en ciertos hombres que, en el ritmo de una conversación, pueden ir revelando a los demás los secretos aprendidos de esa cifra oculta que sólo ellos saben leer.

Alí Chumacero es de esa estirpe. Y el verbo en presente es una condición inevitable. También puede decirse que citarlo es fácil. Su experiencia vital se ha traducido pródigamente en sentencias de festiva y generosa ironía. Y como lo mismo se ha dicho de Cioran, uno piensa en que, sabios los dos, ambos ofrecen al mundo una moneda luminosa con las dos caras de la vida. Y si el rumano es escéptico por fatalidad; el mexicano convierte la experiencia humana en materia de gozosa reflexión. Aquél declara la certeza del desastre; éste, la lección como una oportunidad siempre renovada. Alí Chumacero parece decirnos —como un Newton poético— que a todo infortunio corresponde una lección, de igual magnitud pero en sentido contrario a la desesperanza.

Así, el autor de *Páramo de sueños*, con el mundo sensible en la palma de la mano, una sonrisa que exige del interlocutor su complicidad y una mirada calculadamente aviesa ha sabido construir un vasto breviario de amorosa raíz para abreviar en el agua fresquísimas de una sabiduría terrenalmente asumida. Todos sus lectores podríamos referir páginas enteras de ese *corpus* vital sin tedio ni pesadumbre. Yo me conformo, en este momento, con tres lecciones que me enseñaron otros tantos aspectos inapreciables para conducirme en el mundo: el tiempo como territorio compartido, el disfrute de la buena compañía y la más venturosa sabiduría del amor.

Hace muchos ayer —ahora la rememoración es imperiosa—, en este mismo lugar me tocó sentarme a la izquierda de Alí Chumacero. Era un homenaje a Enrique González Martínez. Éramos muchos. Le dije al poeta: “Nos tocó juntos otra vez”. Respondió: “A güevo, aquí estamos los hombres.” Tras la sonrisa de siempre, me preguntó cuánto traía para leer. Le enseñé mis dos cuartillas y media. Asintió, puso sobre la mesa dos cuartillas y su reloj. Y se dispuso a escuchar. Cuando alguien se excedía, comentaba como para sí: “Ya párale, no estás solo, no traje tortas...” Y sonreía. Y me miraba con esa mirada calculadamente aviesa. Tiempo compartido. Respeto al tiempo de los demás. Desde entonces procuro no excederme.

En otra ocasión coincidimos en la presentación de un libro de Ariel Valero. Y fui invitado para leer algunos poemas. Alí Chuma-

cero era parte del público. Al término de la presentación –o “el evento”, como dirían los inadvertidos–, al brindis de rigor siguió la invitación, siempre generosa, de Vida Valero: “Tomemos whisky en la casa.” ¿Cómo ve, maestro? Pregunté con no poca ingenuidad. La respuesta fue decisiva: “Primero muerto que hacer un desaire.” Entonces confirmé que el oro pálido de ese licor consagratorio une voluntades, concilia bienaventuranzas y facilita la comunicación. Y que hay que beber dignamente acompañado. Y que no es de gente bien nacida rechazar invitaciones nacidas de la gentil disposición de los amigos.

La otra lección no fue para mí. Pero he querido pensar que la he aprovechado. Fue durante la celebración de un cumpleaños de Raúl Renán, amigo impecable y arduo domador de palabras. En alguna cantina del gusto del festejado, la concurrencia era numerosa. Al término de la comida los brindis se hicieron más frecuentes y las conversaciones más animadas. En el punto más alto de la celebración, y mientras Emmanuel Carballo le reprochaba a cierta musa de calipigia carnadura que no conociera a Luis Reyes, el padre de “El Melón”, y Luis Chumacero le descubría los misterios de la charrería a una dama que pretendía caravanas con epistolario ajeno, la gente comenzó a despedirse. Quedamos en una mesa cuatro esforzados y una botella de whisky.

Los cuatro últimos oficiantes éramos Alí Chumacero, Raúl Renán, mi hijo, con sus 18 años recién cumplidos, y yo, que refiero esto dándole un leve codazo a la modestia. El autor de *Henos aquí* me comentaba sus impresiones de la fiesta, yo lo escuchaba mientras saboreaba un café y un oporto. Alí Chumacero preparaba su inapreciable lección. Tomó su vaso, afinó la mirada, bebió y se volvió hacia el joven quien, atento, sabía que el momento era crucial. Habló el autor de *Imágenes desterradas*:

–Mira, hijo, si un día ves que dos mujeres vienen hacia ti, sólo debes saber y hacer una cosa: Chíngatelas.

La sonrisa en busca de complicidades y la mirada calculadamente aviesa se tornaron más luminosas. Un conocimiento más de la vida se había revelado. El mundo no podía ser igual. Mi hijo ya es un hombre que ha sabido aprender de sus poetas. Yo sigo empecinado en un presente ardorosamente compartido. Creo entender que el mundo, así, ni es tan ancho ni tan ajeno, para mal citar a Ciro Alegría. Que de ese breviario de amorosa raíz quiero seguir aprendiendo.

8. Réquiem para una amiga.-

A Margarita Villaseñor, i.m.

Te quiero recordar así, como
te colocaste al espejo, muy
profundo y lejos de todo.

Rilke

Margarita:

Hace tiempo leíamos *Réquiem para una amiga*, el poema que Rilke dedica, en 1908, a Paula Becker. Era una tarde pródiga de junio. El cigarro matizaba el suavísimo sabor del whisky y un leve rumor, desde la calle, llegaba hasta nosotros. ¿Te acuerdas?:

Abandoné a mis muertos,
me sorprendió verlos tan confiados,
satisfechos tan rápido de estar muertos, tan justos,
tan distintos en su reputación.

Y tu sentido del humor –¿del amor tendríamos que decir?– surgió de nuevo. Recordamos a algunos amigos muertos; y los homenajes que les ofrecieron; y nos detuvimos, perversamente ociosos, en cierta fórmula curiosa: la costumbre de comenzar, casi siempre, con “yo conocí a fulano”, “yo conocí a zutana”, como si se esperara que el homenajeado reviviera para agradecer que lo hubieran conocido. “No lo vayas a hacer conmigo, Pancho”, me dijiste, y una larga risa predispuso nuestros ánimos para que, otro trago de whisky, alejara lo más posible la certeza del desastre.

Por eso te escribo, Margarita, aquí y ahora, desde el oro viejo de este otoño que, sin ti, parece artero y sedicioso. Tengo un vaso de whisky y fumo. Releo los subrayados que hicimos en el poema, y pienso que ese “río lentísimo de fuego” que es el tiempo muerde, hiere y se encona en el humo de mi cigarro, en cada línea de Rilke y en la necesidad de seguir hablando contigo. Sigo leyendo:

Tú, tú sola,
retornas; me rozas, te desplazas, perduras
al tropezar con algo que vibrando
te revele.

Y sí, cada palabra era una revelación. Y una rebelión cuando hicimos nuestro el poema, como debe hacerse con todo buen poema. Dialogamos con él, como yo lo hago contigo, ahora, para decirte cuán distintas son Paula y tú. Ella, débil; tú, segura y fuerte. Lo supe desde siempre. Desde 1981, cuando en *El rito cotidiano* leí tus poemas de amor. Luego lo confirmé todas las veces que platicamos. No olvido la vez que nos conocimos. Tal vez tú no lo recuerdes. Yo sí. Era otra tarde luminosa, en una cantina bienhechora por los rumbos de Marina Nacional. Vida, Alejandra, Begoña y Joaquina fueron las festivas encaminadoras. Me pediste tres marcas de cigarros y tres de condones. Las primeras me vinieron a la memoria fácilmente; de las segundas sólo recordé una. “Fuma menos y coge más” fue tu sentencia. Te admiraba y comencé a quererte. Y he buscado seguir tu consejo, sin dudas ni declinaciones. Bueno, sigo fumando.

Nació la amistad. Conocí tu corazón entero. Sólo un corazón de esa altura podía haber escrito los poemas de amor de *El rito cotidiano*, que ya había hecho míos. Te comenté que eran de la estirpe de los de Neruda en *Los versos del capitán*. Siempre hay que entrar a la vida amorosa “echando la puerta abajo”, como escribe Rosario de la Cerda. Sabías, Margarita, que el corazón sólo se puede entregar entero, a la amistad y a la pareja, las veces que sean necesarias. Estuviste de acuerdo, desde luego. Dice Rilke:

Y podría decir que sólo te dignas,
vienes por nobleza, exuberancia,
porque estás de ti misma tan segura,
que sin miedo rondas como niño
en lugares, donde sucedería algo.

Noble, segura, exuberante. Sobre todo segura. Por eso eras intolerante. E intransigente. Así tenía que ser. Cuántas veces lo dijimos en tu casa. Con Rafael y la música de su amistad. Al abrigo de tragos renovados y cigarros eternamente vueltos a comenzar. Y como todo ser intolerante, eras justa. No soportabas lo políticamente “correcto”. Te molestaba el exhibicionismo de los jotos; pero algunos de tus amigos más queridos eran dignamente homosexuales: Carlos Olmos, José Antonio Alcaraz, Severino Salazar... No creías en el discurso feminista por su simplificación de la realidad. Y admiraste la entereza vital de, por ejemplo, Rosario Castellanos y Margarita Michelena. Abominabas de la insultante mediocridad de ciertos sectores académicos. Eras Doctora, pero qué burlas hacías de los que,

de pronto, por la magia de un cartoncito se volvían especialistas de territorios antes ignorados.

La intransigencia fue un modo de estar en el mundo. Por eso tus amistades fueron duraderas. No pedías complicidades; exigías y prodigabas lealtad. Nada más; pero nada menos. Segura por tu congruencia en el vivir, ni siquiera recordabas el nombre de quien buscaba hacerte daño. Como aquella vez que supimos que alguien, maestra del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco, recababa firmas contra ti. Un gesto de desprecio fue suficiente. Un divieso diminuto e intrascendente y artero no podía inquietarte. ¿Te acuerdas? Por eso la vida te fue propicia. Y la celebraste y la celebramos. Un café, un whisky o un tequila eran el principio del ritual congregatorio que, en tu casa, tenía el templo laico más seguro. Por eso acudo otra vez a Rilke:

Quiero lograr que los jardineros muchas flores
me reciten, que los restos
de los bellos nombres propios traigan un poco
de sus cien aromas.

Margarita: flores, luces, amigos, palabras, música y tiempo son los compañeros de esta vida. Y el amor. Contigo aprendí a comprender a Ambrose Bierce: no debemos ser tan débiles como para ceder ante la tentación de negarnos un placer. Y el placer mayor es el de la vida. Por más que ahora quiera estar seguro de que estás en otro paraíso. Allá, con tus iguales, los intolerantes, intransigentes, leales y puros de corazón, espérame, llegaré a su debido tiempo. Estoy haciendo méritos. He seguido tu consejo, aunque sigo fumando. Y lucho por tener en el pecho, también, “un perro enloquecido, como esos hombres del alba”, tan iguales a nosotros, que tan bien conocía nuestro admirado Efraín Huerta.

SEVERINO SALAZAR,
QUE CON CATEDRALES
CONSTRUÍA PÁRRAFOS

Alejandra Herrera*

Resumen

Es un texto homenaje al escritor zacatecano Severino Salazar, quien fuera profesor del Área de Literatura de la UAM-A. Se trata del testimonio de la amistad entre este escritor y la autora del texto y, paralelamente, se recorren sus obras, siguiendo la cronología de su publicación. A siete años de su desaparición, la literatura y sus amigos lo siguen echando de menos.

Abstract

It is a homage-text to this author native of Zacatecas, professor of the Literature Area at UAM-A. It is about a testimony of the friendship between the writer and the author of this text and, at the same time, his work is revised following the chronology of their appearance. There have been seven years of his decease and literature, and his friends, still miss him.

Palabras clave/ Key words: catedral, novela, historia, Zacatecas, centro / cathedrals, novel, story, Zacatecas, downtown.

Conocí a Severino Salazar en 1985, un año después de que llegó a la UAM-A como profesor de inglés. Los dos estábamos en el Departamento de Humanidades, él en Lenguas Extranjeras y yo, en el Área de Historia. En aquel año yo publiqué la transcripción de un proceso inquisitorial del siglo XVIII, y éste fue el pretexto que nos acercó. A él también le interesaba el tema, pero nunca me dijo que fuese escritor ni que había ganado el Premio Juan Rulfo, 1984, para primera novela por *Donde deben estar las catedrales*. Eso lo supe después.

* Profesora del Departamento de Humanidades.

En 1989 me regaló una noveleta, *Llorar frente al espejo*, que apareció en la colección Libros del laberinto, 11 de nuestra universidad. Quedé seducida por su habilidad para contar y por la historia que se refería a un proceso inquisitorial del siglo XVI, que se seguía contra las hijas del Corregidor de Zacatecas. Por cierto, esta noveleta, después, fue traducida al italiano y publicada en Padova, Italia, en una hermosa edición, el título, *Piangendo davanti allo specchio* resalta en la cubierta.

Así comenzó nuestra amistad, con mi admiración y su humildad. Nunca hacía alarde de su obra ni de sus reconocimientos. A veces coincidíamos en reuniones del Departamento o presentaciones de libros, a mí me encantaba platicar con él, pues además de ser un gran conversador tenía un sentido del humor agudo e inteligente, siempre había risa a su alrededor, incluso, si él no estaba, nos reíamos recordando alguna de sus puntadas.

Cuando terminé de leer *Llorar frente al espejo*, busqué de inmediato su primera novela, la premiada, pero era difícil conseguirla. Se lo dije y generosamente me la regaló. Leí *Donde deben estar las catedrales* en un fin de semana, me acuerdo bien. No quería hacer otra cosa más que leer. Quedé atrapada en la fachada de la catedral de Zacatecas, que en aquellos años no conocía; en el caracol de Chenchó, en las redes de las enigmáticas historias. La novela me maravilló por su particular estructura y su lenguaje, por el tema y la intensidad de cada frase. Hay una mezcla de filosofía, religión y vida cotidiana que sacude a los lectores por el drama existencial que atraviesan los personajes.

Ahora que veo a distancia, pienso que todas las preocupaciones vitales, que aparecieron en las siguientes obras de Severino Salazar, se inician y se condensan en esa novela: el estado de Zacatecas, su capital, Tepetongo y otros pueblos serán el escenario recorrido y atravesado por los personajes; la necesidad humana de contar y escuchar historias; la pregunta casi siempre incontestable por el sentido de la vida, liga a la literatura de Salazar con la religión y la filosofía; la transgresión de las normas sociales y morales es otro asunto frecuentemente abordado en sus textos, de ahí que algunos personajes tengan un carácter de excepción; la búsqueda existencial como una necesidad apremiante siempre será una aventura inútil, cuya única razón de ser es la propia búsqueda. La imposibilidad del amor y el absurdo provocado por la extrañeza que genera el mundo a un sujeto, también son temas constantes en la narrativa salazariana.

Al principio de la década de los noventa, Severino y yo ya éramos amigos más cercanos, las conversaciones se alargaban frente a tazas de café, cervezas o anises. Así fue como descubrimos que habíamos coincidido un par de años en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, mientras él estudiaba Letras Inglesas y yo, la carrera de Filosofía. Lo extraño es que nunca nos vimos. Por más que busqué en mis recuerdos, no encontraba ninguno de él en la Facultad.

La obra de Severino avanzaba, en 1989 también publicó *El mundo es un lugar extraño* en una coedición de la UAM con Leega editores. El ambiente zacatecano, desde luego, es nostálgicamente provinciano, y el tema es encontrarle el sentido a este extraño mundo. A esta novela siguió otra titulada *Desiertos intactos*, publicada también por la UAM y Leega en 1990, el tema es histórico y refiere la vida, de un anacoreta llamado Gregorio López, cuyo origen, según los archivos consultados por Severino era hijo ilegítimo de Felipe II. En los procesos inquisitoriales que yo leí, frecuentemente era mencionado por fundar en la Nueva España la secta de los alumbrados, perseguida por el Santo Tribunal.

Una vez hicimos un viaje a Zacatecas y Seve, como le llamamos tantos que lo quisimos, nos llevó a una ermita situada en el camino de Zacatecas a Tepetongo, ahí en pleno desierto, donde está una pequeña iglesia, en la que hay un retrato del anacoreta. Así era mi amigo Seve, le encantaba indagar todo lo que se relacionaba con el texto que estaba escribiendo.

Un día le pregunté que por qué casi siempre el espacio de sus obras era Zacatecas. Me contestó que esa fue una enseñanza que le dejó su estancia en Swansea, País de Gales, donde estudió una maestría en Literatura Inglesa Contemporánea, a la mitad de los años setenta. Me contaba que ahí, leyendo a varios autores, aprendió que un escritor debe escribir sobre su provincia, no por otra cosa, sino porque es el espacio que naturalmente conoce.

Severino Salazar nació en 1947, en Tepetongo, Zacatecas, un pueblo situado a una hora de la capital de este estado. Precisamente es este pueblo el escenario principal de las dos historias que se narran en *Donde deben estar las catedrales*. La geografía zacatecana también aparece en algunos cuentos de *Las aguas derramadas*, libro, publicado en 1986 por la Universidad Veracruzana. También la catedral zacatecana aparece en casi todos sus textos como si fuese un símbolo de identidad. Es relevante mencionar que las descripciones de estos lugares son hondamente poéticas, pues los lugares también tienen que hablar, cooperar para contar la historia. Por cierto,

en este libro aparece un cuento, “No hay muerte mayor”, que me impresionó, no sólo por la historia misma, sino por la fuerza de sus imágenes. Le conté a Severino mis impresiones y me dijo que pensaba que ese cuento daba para una novela. Y así ocurrió, el suplemento cultural del periódico *El Nacional*, la publicó por entregas con el título *Dicho con Rosas*, pues el primero fue *Histeria floribunda*. A mediados del 2004, Severino presentó la última versión de esta novela, publicada por Plaza y Janés, con el título, *El imperio de las flores*, la historia de Paulina Zúñiga, una joven maestra. Fue la última novela publicada en vida de su autor, la crítica especializada la acogió muy bien por el lirismo del lenguaje y el tema, la soledad del individuo y la imposibilidad de la entrega amorosa.

Otro rasgo muy propio de Seve fue su compromiso con la Universidad, su trabajo en Lenguas Extranjeras no se redujo a impartir sólo sus clases; era activo en todos los aspectos docentes: elaboración de programas, de exámenes, ejercicios, material didáctico. El alumno que llegaba a su cubículo era siempre bien recibido. Debido a su trabajo de escritor se adscribió al Área de Literatura. En 1990 estuvo en la terna para jefe del Departamento de Humanidades, no ganó la jefatura, pero esto no impidió que siguiera cooperando con el Departamento, los miembros de su Área lo eligieron como jefe. El carácter de Severino, su brillante sentido del humor, hacía que la tensión disminuyera en las reuniones de Área o del Departamento. Si un maestro daba a leer a sus alumnos un texto suyo, cuando lo invitaba a conversar con sus alumnos sobre su trabajo de escritor, no había pretexto que le impidiese hacerlo. Mientras tanto, su producción literaria seguía avanzando y él se sentía muy agradecido con la institución porque le permitía realizar su obra.

La arquera loca apareció en 1993, otra noveleta publicada por la UAM-A en la colección Los libros del laberinto. A mí me parece que el cuento, “Las vasijas”, aparecido en *La Jornada Semanal*, en 1991, cuyo tema se refiere a lo relativo de los conceptos “bueno” y “malo”, es un antecedente de esta noveleta. Otro antecedente está en una anécdota que le ocurrió a Severino con Juan José Arreola, su maestro. Un día me platicó que él pasaba por el célebre escritor a una calle de la colonia Cuauhtémoc para ir a la UNAM, en donde Severino cursaba un seminario con él. Tomaban la avenida de los Insurgentes hacia el sur, y, en una ocasión, al pasar frente al cine Las Américas, Arreola se asomó por la ventanilla del coche y le gritó a la gente que hacía cola para entrar: “A qué van al cine, mejor vivan sus vidas, bola de güevones.” A Severino le divirtió la puntada de su maestro y

le rondó varios días en las entendederas y se preguntó: ¿por qué nos gustan las historias?, ¿qué tiene de fascinante la vida y destino de los otros?, ¿qué hay en ello?, ¿qué necesidad satisfacen? Y éste es uno de los temas que aparecen en dicha noveleta, ubicada en el siglo XVI, en una venta de Zacatecas, a donde llegaban los viajeros y se contaban historias. El género epistolar también aparece en *La arquera loca* y las cartas también son pedazos de vidas, de historias.

Ya para entonces, Seve era un entrañable amigo mío, poco a poco, de la literatura pasamos a contarnos nuestras vidas, nuestros anhelos, intereses, frustraciones, nuestras intimidades; hacíamos, pues, lo que él llamaba un estriptis de alma; pero eso sí, siempre nos reíamos. Además coincidíamos en la UNAM, en algunos cursos de la maestría en Letras Mexicanas, que los dos estudiamos. Hacía tiempo que me dejaba leer sus borradores, lo cual significaba para mí un verdadero honor.

1995 fue un año difícil para Seve. Dos cosas tambalearon su existencia: la muerte de su entrañable amigo, Jorge López Medel; y, al final de ese año, la muerte de su querida hermana Emilia. ¿Cómo seguir, me preguntaba yo, con esas pérdidas irreparables?, ¿cómo? Su disciplina le ayudó a levantarse, la escritura y la lectura. Leía sin tregua: biografías, novelas, ensayos. Con particular interés leía las publicaciones de sus colegas y amigos de la UAM, no sólo se trataba de libros, sino también, de principio a fin, leía las revistas de nuestro departamento, *Fuentes Humanísticas* y *Tema y Variaciones de Literatura*, en las que también colaboraba. De esta última coordinamos dos números, uno dedicado a la literatura de provincia; y el otro, a la literatura gay, en la que Antonio Marquet nos ayudó especialmente.

Después, a fines de 1997, Severino publicó sus *Cuentos de Navidad* con Daga editores, apegados a los cánones de este género; y en 1998 apareció un volumen titulado, *Tres noveletas de amor imposible*, publicado por la UAM-A, en la Serie Literatura de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, en donde se reúnen *Llorar frente al espejo*, *La arquera loca* y *La provincia de los santos*. Esta última, la más reciente, es una sabrosísima parodia de la política cultural de nuestro país, estructurada a base de cartas, y en donde destaca la célebre presencia de Octavio Paz, convertido en obispo y dirigiendo los destinos de la cultura nacional, pues la obra se ubica en el siglo XVIII, en Zacatecas.

En la serie mencionada apareció publicado en el año 2000, *Quince cuentos de Navidad*. Ya para entonces tenía una novela casi terminada que en el 2001 fue publicada por Plaza y Janés: *¡Pájaro*,

vuelve a tu jaula!, una hermosa novela de tema infantil, en la que unos niños emprenden un viaje utópico en busca de un tesoro. En realidad es una metáfora de la búsqueda existencial en la que, de pronto, se revela lo esencial en lo más sencillo, lo más simple. Mientras tanto, los cuentos seguían apareciendo en periódicos y revistas. Siento un especial cariño por “Libro corazón”, un homenaje a la lectura y a la literatura; “Un regalo de Navidad”, una de tantas formas de encontrar el sentido de la vida; “Globos en forma de corazón”, una metáfora de la vida conyugal; y “Los guajolotes de Navidad”, la nostalgia por el paraíso perdido, el campo, en la gran ciudad. Algunos aparecieron en el volumen titulado *Los cuentos de Tepetongo*, editado en el 2002 por la UNAM, y en *Mecanismos de luz y otras iluminaciones*, publicado por Ficticia en el 2004.

Ahora que lo pienso, son cuatro los verbos que rigieron la vida de mi amigo, leer, escribir, conversar y escuchar, todos relacionados con la palabra. Severino, además, era un lector de catedrales, de iglesias, siempre sabía a qué santo estaban dedicadas y cómo había sido su vida, a menudo citaba *La leyenda dorada*, libro acuciosamente visitado por él. También sabía cuál era el estilo del edificio y cómo había cambiado a lo largo de los siglos, lo mismo ocurría con los antiguos palacios coloniales. Todo lo leía, lo interpretaba y lo compartía a través de su conversación. Era una delicia escucharlo. Tenía una especial fascinación por el centro de esta ciudad. Lo caminaba con cualquier pretexto, él todavía iba al centro y no al *mall*, se mandaba a hacer los lentes en la Lux de Madero, por ejemplo. Sólo ahora entiendo que esta preferencia se debía a que esta zona colonial era la única cercana a Zacatecas, pues Seve siempre tuvo un pie aquí y el otro allá. Sus citas con amigos o de trabajo siempre eran en el Sanborns de los azulejos, el Cardenal, el Mesón del Pibe, el Palacio, la Cucaracha, el Hórreo.

Precisamente ahí, en el Hórreo, una tarde de septiembre del 2002, a su regreso de un largo viaje por Europa y Portugal –durante el cual escribió su última novela, no editada todavía–, me dijo: “Tengo cáncer, no quiero opiniones ni comentarios”. Así de contundente. Callada, fui testigo de su lucha contra esta enfermedad, de su coraje para no rendirse, de su voluntad para no faltar ni un solo día a sus clases, a pesar de los dolores que día a día iban en aumento.

Severino dejó la UAM-A antes de iniciar el segundo trimestre del año escolar del 2005. No quería que sus amigos lo vieran con una salud tan quebrantada. Un día, gracias a Izrae Trujillo, me armé de valor, toqué a su puerta y lo vi. Conversamos muy poco, pero antes

de irme, me dijo: “Mete la mano en ese cajón”, se refería a una caja de cartón, así lo hice y saqué de ahí la tercera edición de *Donde deben estar las catedrales* (Mondadori 2005), su primera novela, la premiada. Ante la imposibilidad del momento, le dije: “Luego me la dedicas”. El ciclo estaba por cerrarse: ya no hubo después. Severino Salazar murió en los primeros minutos del día 7 de agosto del 2005. Han pasado siete años desde que mi entrañable amigo se fue, pero a mí todavía me hace falta. En estos momentos sus libros me rodean: claro que son un consuelo, pero ¿y su risa, su mirada...?



CATÁLOGO RAZONADO.

EL TEATRO DE MIRADAS

DE JUAN GARCÍA PONCE

Eduardo Ari Guzmán Zárate*

Enseñar es pervertir.

Juan García Ponce. *El libro*.

Escribir, después de todo, es como hacer el amor;
sólo se termina para empezar a esperar el momento
en que se quiere volver a empezar.

Juan García Ponce. *Catálogo razonado*.

Resumen

En *Catálogo razonado* de Juan García Ponce “la mirada” es el recurso dramático, eje de la teatralidad de la obra, la cual es representada mediante del triángulo erótico que establecen los personajes, sea entre ellos o con el lector/espectador. En la obra, el triángulo erótico lo identifico en la intertextualidad de la obra, en la palabra y en el metateatro, estos tres recursos dramáticos sugieren una teatralidad absolutamente visual, pues *Catálogo razonado* es una obra que depende de “la mirada” como acción fundamental para provocar el efecto erótico.

Abstract

In *Catálogo razonado* by Juan Garcia Ponce “the gaze” is the core dramatic resource from theatricality of the play, which is represented through the erotic triangle that establish the characters, either among themselves or with the reader/spectator. In the play, the erotic triangle is identified under the intertextuality of his work, on the language, and in the metatheatre, these three resources absolutely dramaturgical suggest a visual theatricality, since *Catálogo razonado* is a work that depends on the “the gaze” as fundamental action to cause erotic effect.

* Egresado de la Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX.

Palabras clave/Key words: teatralidad, metateatro, teatro erótico, intertextualidad, teatro mexicano / theatricality, metatheatre, erotic theater, intertextuality, Mexican theater.

Para continuar con el recorrido por esta Galería de Fantasma, acompáñenme a la sala dedicada a la Generación de Casa de Lago donde se puede admirar la figura del maestro Juan José Arreola, su primer director, seguido de jóvenes escritores como Inés Arredondo, Humberto Batis, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Jorge Ibarguengoitia y Juan García Ponce. En la figura de este último quiero detenerme un momento. Por acá, síganme.

Juan García Ponce¹ es reconocido como novelista, cuentista, ensayista, crítico de arte y literario, pero muy poco o casi nada como dramaturgo,² como en su momento lo escribió Octavo Paz: “El teatro fue una de las primeras pasiones de García Ponce; pronto lo abandonó pero vive dentro de sus novelas. [...] Por la manera en que están contruidos ciertos episodios: el texto se vuelve una suerte de foro y el lector, convertido en espectador, contempla o, más exactamente, mira la acción.”³ Y es del García Ponce dramaturgo de quien les hablaré.

Para ello, elijo *Catálogo razonado* (publicada en 1982 y estrenada en 1989), la obra será tomada como un mapa que guiará mis pasos a través de la geografía dramática de nuestro autor. Destaco a

¹ Juan García Ponce nació en Mérida, Yucatán, el 22 de septiembre de 1932, y falleció en la ciudad de México el 27 de septiembre de 2003. Tomó algunos cursos de literatura y arte dramático en la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM); y más adelante, fue profesor de letras alemanas en esta misma institución. Becario del Centro Mexicano de Escritores (1957-1958). Jefe de redacción de la revista de la Universidad de México (1958-1966). Colaborador en los suplementos “México en la Cultura” y “La cultura en México”, ambos dirigidos por Fernando Benítez. Entre 1973 y 1976 fue miembro de la revista *Plural*, y parte del consejo de redacción de *Vuelta*. Fue galardonado con los premios Ciudad de México (1956), Nacional de Letras (1989), Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo (2001). Su vasta obra literaria está conformada de obras dramáticas, novelas, cuentos, crítica literaria y de arte, y sólo un poema.

² Su obra dramática está conformada por *El canto de los grillos*, México, Imprenta Universitaria, 1958; *La feria distante*, México, Cuadernos del Viento, 1959; *Doce y una, trece*, México, UNAM, 1961; y *Catálogo razonado*, México, Premiá Editora, 1982.

³ Octavio Paz, “Encuentros de Juan García Ponce” en Juan García Ponce, *Encuentros*, 2a. ed., FCE, México, 2001, p. 9.

“la mirada” como recurso dramático eje de la teatralidad de la obra, la cual es representada a través del triángulo erótico que establecen los personajes por medio de las miradas, sea entre ellos o con el lector/espectador. En la obra el triángulo erótico lo identifico en la intertextualidad de la obra, en la palabra y en el metateatro, pues estos tres recursos dramáticos soportan la estructura textual y teatral de la obra.

En la estructura textual del texto dramático destaco el empleo de largas didascalias explícitas, las cuales me hacen pensar en el control escénico que ambicionó García Ponce, lo cual lo sitúa en el nivel del director de escena. Las didascalias son tan específicas y narrativas que por momentos dan la sensación de estar leyendo algunas de sus novelas. A este control escénico responde la precisión de la teatralidad: representar la imaginación del personaje del escritor. Para ello, los recursos dramáticos están dispuestos para dar esta ilusión teatral: las voces grabadas del autor, de su amigo y la Modelo; el empleo del oscuro para marcar el cambio de escenas; la proyección de pinturas y diapositivas para señalar la escenografía de cada escena; los cambios de decorado frente a los ojos del lector/espectador; los spots de luz para representar la imaginación del autor y para permitir la coexistencia de más de dos espacios escénicos. Cada uno de estos recursos se sujetan al juego de miradas que se establecen en el triángulo erótico.

En 1966 Juan García Ponce publica su autobiografía,⁴ la cual es más literaria que el mero relato de vivencias personales. El autor habla de su efímero paso por el teatro, de sus primeras narraciones como “Tajimara” (1963); descubre sus influencias literarias como Robert Musil, Franz Kafka, Thomas Mann, Henry Miller, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Octavio Paz, Jorge Cuesta, entre otros. Al respecto, García Ponce, escribió:

Me gustaría que mi obra, cualquiera que sea su posible valor, pudiera vivir como una especie de biografía de mis ideas, sin darles mayor importancia a los géneros. Para el escritor lo importante es encontrar el medio dentro del que puede desarrollar más fiel y libremente su necesidad de expresión, y todos son igualmente válidos.⁵

⁴ Juan García Ponce, *Juan García Ponce*, pról. de Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966. (Nuevos escritores mexicanos del siglo XX. Presentados por sí mismos.)

⁵ *Ibid.*, pp. 48-79.

La obra de García Ponce no se puede separar de su contextualidad e intertextualidad. Cada novela, cuento, obra dramática o ensayo es un diálogo desde la inmortalidad la obra de arte. Por eso, y parafraseando a Juan Antonio Rosado, la obra literaria de García Ponce es una obra libresca y pictórica. A este último responde el título de la obra, pues “Catálogo razonado” es un término relacionado con el mundo del grabado y la pintura, es un texto de consulta y de ordenación de la obra de pintores. En la obra teatral se proyectan pinturas que le brindan al lector/espectador la ilusión de estar en una galería. Los cuadros, escribió García Ponce, son una “especie de sueño de la realidad, un sueño en el que cada cosa ocupa naturalmente su lugar dentro de la totalidad, pero no es devorada nunca por ésta, sino que permanece única e indivisible, absolutamente dueña de sí misma, tal y como en verdad existe en el mundo sin que nosotros logremos verla hasta que el artista nos la hace evidente”.⁶ Así, la escenografía queda establecida por medio de la representación de la realidad de las pinturas proyectadas en escena.

En *Catálogo razonado* los intertextos son pictóricos y literarios, los primeros están compuestos por los cuadros geométricos de Arnaldo Coen; los cuadros de época de Joy Laville; *Desnudo en el chaparral*, *La mujer y el gato* de Roger von Gunten; *Las Venus* de Lucas Cranach; *El juego de cartas*, *La ventana que da a la Courde Rohan* y *Dibujos a lápiz* de Balthus; *Roberte agredida por los espíritus que ella misma ha censurado*, *Diana* y *Acteón*, *Recuperación de la plusvalía*, *Roberte ce soir* y *Roberte con los trogloditas* de Pierre Klossowski.

Cada una de las pinturas es proyectada para establecer la escenografía de la obra, frente a los cuales los personajes actúan, dando por resultado escenas tipo cuadros vivientes, éstos colocan a la obra teatral en los linderos del arte.

Otros intertextos son de orden literario como *Vida de los santos* de San Gregorio Magno, de este texto se hace referencia a la vida de San Benito, quien es tentado por el diablo. En *Catálogo razonado* se representa la escena erótico-religiosa donde San Benito se aferra a una cruz que trae en las manos y le suplica perdón a Dios, mientras el diablo lo tienta ofreciéndole a la mujer con quien San Benito termina besándose apasionadamente, para después avenarse a la zarza ardiente.

⁶ J. García Ponce, *Nueve pintores mexicanos*, 2a. ed., UNAM/DGE/Equilibrista, México, 2006, p. 62.

También está la referencia a las novelas, *De Anima* y *El gato*; el cuento “Tajimara”, del propio García Ponce. En la triada de textos, el juego de miradas entre tres personajes es recurrente y *Catálogo razonado* no es la excepción. A este tema García Ponce volvió una y otra vez con la intención de lograr la exacta representación del tema. Al respecto, el autor escribió:

Cuando un tema, o sea el sentido que una determinada acción es capaz de entregar a través de su propio despliegue, regresa, se impone por una segunda vez, es quizá porque ese sentido no ha aparecido por completo; pero quizá también es cierto que ese sentido nunca termina de aparecer de un modo preciso y concreto en ningún relato.⁷

Dentro del tema de la mirada está inmersa la mujer que en la obra literaria de García Ponce es una alegoría del arte, de la vida; es la sacerdotisa, la hostia por la que se tiene acceso a lo sagrado; la mujer es, parafraseando a Juan Antonio Rosado, el centro rector de la obra de arte. Esto lo representa la Modelo de *Catálogo razonado*, pues a partir de ella el personaje del escritor crea todas y cada una de las mujeres que ella representa. Los personajes femeninos representados por la Modelo son: Claudia (personaje del cuento “Tajimara”, Paloma (personaje en *De Anima*) y Alma (personaje en *El gato*). La intertextualidad es explícita cuando el personaje del escritor le dice a la Modelo el porqué de la necesidad de representarla tantas y tantas veces bajo distintas personalidades. En la obra teatral se lee:

ACTOR EN EL QUE ENCARNA LA VOZ PRIMERA: [...] Cuando en realidad sólo quiero rendirte homenaje. Cada repetición, cada forma bajo la que apareces siendo tú misma y otra es un homenaje, muestra mi responsabilidad de apartarme de tu imagen del mismo modo que los justos que han alcanzado la Gloria no pueden apartarse ni un segundo de la contemplación de Dios.⁸

Los intertextos pictóricos y literarios demuestran el diálogo que García Ponce entabla con la literatura y el arte universal, pues “¿qué otra cosa puede ser la literatura sino el hallazgo del pretexto adecua-

⁷ J. García Ponce, *El gato*, FCE, México, 2002, p. 11.

⁸ J. García Ponce, *Catálogo razonado*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Plaza y Valdés, México, 1995 (Teatro breve), pp.115-116. En adelante sólo señalaré a renglón seguido de la cita el número de página dentro de un paréntesis.

do que nos permite regresar siempre al lugar en el que queremos habitar?”⁹

La obra literaria de Juan García Ponce son, desde mi punto de vista, una reflexión constante sobre la mirada como forma de aprehender el mundo exterior e interior; pues a través de la mirada se posee, se experimenta el placer, se contempla el arte, la mujer y el misterio de la vida misma por donde se asoma la muerte. Cabe recordar que nuestro autor convivió con la muerte y desde esta conciencia nos hereda historias que sólo reflejan su vitalidad artística. ¿Qué y cómo miraba García Ponce las historias que fabulaba y le dictaba a su secretaria María Luisa Herrera? La respuesta la encuentro en el personaje del escritor de *Catálogo razonado* quien, a lo largo de la obra, crea en su imaginación todas las posibles representaciones de su modelo femenino. Por lo tanto, lo que observa el lector/espectador es la imaginación del escritor/personaje. Justo éste es el escollo a salvar en el montaje de la obra: representar la imaginación del personaje del escritor.

Ahora bien, la palabra para García Ponce no es sólo el artificio con el cual crear, es algo más, es vida; es la vida del autor hecha literatura y ésta es arte que lo ha inmortalizado. Al respecto, Juan Antonio Rosado apunta: “El mundo físico pierde su realidad al convertirse en forma artística, pero el arte —aunque engaño— es también real”.¹⁰ En *Catálogo razonado*, la palabra es representada por el artificio de emplear grabaciones de voz del escritor, de su amigo y de la Modelo. En las grabaciones se escucha, se lee la palabra creando imágenes eróticas en el espacio escénico, a veces oscuro, a media luz y en otras con proyecciones.

En el comienzo de *Catálogo razonado* todo es oscuridad y, como en el génesis bíblico,¹¹ el mundo se crea a partir de la palabra del escritor que hace las veces de Dios, crea la imagen de una mujer dentro de un cubo transparente. Ella es modelo, está semidesnuda y posa; es consciente de que es vista por el escritor y claro, por el lector/espectador. Desde la inmovilidad de la escena donde sólo se es-

⁹ J. García Ponce, *De ánima*, Montesinos, 1984, p. 10.

¹⁰ Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo. La literatura crítico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*, Editorial Praxis/UACM, México, 2005, p. 67.

¹¹ La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas. Dijo Dios: “Haya luz”, y hubo luz. (*Génesis*, 1:2-3)

cucha la grabación de la voz del escritor y se establece la mirada como recurso dramático ponderando en toda la obra.

VOZ PRIMERA: Te estoy mirando, a ti, sólo a ti. Podría amenazarte ahora, podría decir: voy a exhibirte, voy a divulgarte, te convertiré en el indefenso objeto del deseo de todo aquel que quiera acercarse a tu figura. [...] Tú quieres ser ese objeto del deseo. [...] Estás ahí. Sabes que te están mirando. Hay un público. Hay un cúmulo de lectores o tal vez un solo lector, un solo espectador, yo mismo quizás. Ella las representa a todas. Te destino a ser ese espectáculo de ti misma en el que no puedes dejar de reconocerte a ti misma, aunque sólo sea como el fantasma de mi deseo al que tu cuerpo permite encarnar. (10-11)

Es reiterativo el recurso dramático de la voz grabada del escritor, de su amigo y de la modelo superpuesta a las proyecciones o a los cuadros donde se mantienen inmóviles los personajes. En un primer momento estas escenas pueden parecer cansadas para el lector/espectador pues “en apariencia” no pasa nada, sin embargo, la palabra invisible actúa en escena y dibuja en la imaginación del lector/espectador todo lo narrado. Este recurso recuerda a la diégesis empleada por los comediógrafos del Siglo de Oro, donde sólo bastaba que el personaje evocara un río o una montaña para que éstas se hicieran presente en la escena. Esto se debía a la convención teatral de la época, ese contrato formado tácitamente por el público y el actor. Por ejemplo, en *Catálogo razonado*, está la Modelo representado a Paloma, quien escribe en su diario, mientras su voz grabada se escucha en escena:

VOZ DE PALOMA EN LA GRABADORA: [...] Gilberto se acostó en su cama sin desvestirse y en cambio me pidió a mí que me desvistiera. Lo hice y me quedé de pie junto a un sillón. Él sólo me miraba. Esa mirada. La siento ahora, junto a lo que sentí luego y con lo que he dejado de sentir durante estos tres días. Darse a alguien, no para una misma, sino para darse. (84)

La escena se encuentra en aparente inmovilidad, sólo Paloma escribe al tiempo que su voz grabada narra. Teatralmente, la palabra de Paloma está creando todas las acciones eróticas que son representadas en la imaginación de cada lector/espectador. Estas escenas eróticas al ser narradas son más provocadoras que si fuesen representadas por los actores. De aquí la importancia de la palabra dentro del mundo dramático de *Catálogo razonado*.

El metateatro es un recurso dramático que se presta para reflexionar sobre la realización teatral, a través de la representación de un drama dentro de otro drama. El metateatro en *Catálogo razonado* se pone de manifiesto en las pinturas proyectadas en escena; en las fotografías tomadas en escena a la Modelo por el amigo del personaje del escritor, pues al posar, la Modelo actúa. También las grabaciones de las voces están creando otro espacio de representación. Cuando el personaje del escritor realiza el acto de la lectura en escena está creando por medio de la narración las acciones que describe, esto es un relato enmarcado. Así como también lo es el acto de la escritura en escena de la Modelo al ser Paloma. Al respecto, García Ponce, escribió: “La escritura surge del cuerpo y el cuerpo de la escritura. Uno y otro rompen sus límites: el cuerpo, los de sí mismo como espacio cerrado; la escritura, los de las normas que debe cercar para constituirse como tal dentro de la sociedad que se rige por esas normas”.¹²

Así, la pintura, la escritura, la lectura y la fotografía son manifestaciones artísticas para representar a la Modelo desde todos los ángulos posibles. Esto es *Catálogo razonado*, la infinita representación de la imagen primera, a través de la mirada.

En la obra, el personaje de la Modelo representa a Claudia, Tentadora, Nicole, Paloma y Alma. Todas ellas, desde distintos ángulos, representan y explican a la Modelo. La constante en cada una de las historias contadas es que la Modelo experimenta el placer al saberse deseada por medio de la mirada. La repetición de estas escenas eróticas nos hacen asistir a una especie de rito, y qué es el teatro sino el rito al que asiste el lector/espectador; y qué es el acto sexual sino un rito; el arte es el rito de la creación. *Catálogo razonado* es el rito de las miradas.

La mirada es el recurso por el cual se establece el triángulo erótico, pues la mirada es un elemento erotizante en sí mismo ya que alimenta la imaginación del observador. Dentro de los participantes del triángulo, uno de ellos es el que atestigua el erotismo, es el *voyeur*, los otros dos actúan para este tercero, son conscientes de ser mirados y por medio de esta consciencia experimentan placer. En el teatro también se asiste a una especie de triángulo erótico pues el lector/espectador es un *voyeur*, un mirón, que da constancia del erotismo generado en escena por los personajes. Todas las acciones

¹² Juan García Ponce, *El gato*, p. 14.

realizadas por éstos son destinadas al espectador quien es el depositario de lo erótico.

A lo largo de toda la obra, la Modelo es consciente de ser observada, poseída por medio de las miradas del escritor, el amigo de éste y del lector/espectador, por eso la actriz que enmascara a la Modelo estará en la obligación de representar esta sensación, pues la teatralidad de *Catálogo razonado* descansa en la mirada.

Por lo tanto, en *Catálogo razonado* el triángulo erótico lo establecen las miradas en escena entre la Modelo, el autor que la imagina y el amigo de éste, pero las miradas se extienden hasta el lector/espectador cuando en escena se da el recurso del metateatro, donde el triángulo se ordena: personajes que se miran representados en otros personajes y a todos esos los mira el lector/espectador. Un ejemplo es la escena donde la Modelo representa a Alma, personaje de la novela de *El gato*, en una sesión de fotos. La didascalia dice:

[Alma] Toma el gato lo pone sobre su cuerpo, cerca de sus pechos, donde el gato se queda quieto. Andrés se sienta en la orilla de la cama y los dos se quedan mirando la figura inmóvil del gato. Alma lo toma con las manos y lo levanta poniéndolo en alto frente a su cara y moviendo ligeramente las manos de un lado a otro. (96)

Esta escena es teatralmente erótica: el gato caminando sobre el cuerpo desnudo de Alma, quien es mirada por Andrés, el fotógrafo y el público. Ella es el centro de atención y cada una de las fotografías que capturan la imagen de Alma hace de ésta una obra de arte.

Catálogo razonado es una obra que depende de la mirada como acción fundamental para provocar el efecto erótico. Para lograrlo, el autor, empleó tres artificios dramáticos, la intertextualidad, la palabra y el metateatro, los cuales, como se ha explicado, sugieren una teatralidad absolutamente visual.

Para concluir nuestro recorrido por la obra teatral de Juan García Ponce sólo quiero destacar su cualidad de héroe. El héroe en una tragedia griega es héroe en tanto afronta su destino sea cual sea éste. En no rechazarlo y abrazarlo afrontando hasta el último día de su existencia todas las consecuencias, es lo que, desde mi perspectiva, le da su cualidad de héroes a, por ejemplo, Edipo, Ajax o Prometeo. Este tipo de héroe puede morir en la tierra pero se vuelve inmortal. Éste es el caso de Juan García Ponce a quien considero como un héroe de nuestras letras, pues no dejó de escribir pese a la esclerosis

múltiple, enfermedad que le aquejó desde 1966. Esta enfermedad no lo hace héroe, aclaro, pues cuántos enfermos no hay en el mundo y no todos o ninguno es un escritor con la calidad literaria de García Ponce, éste tenía talento, era un artista que, me atrevo a pensar, hubiera escrito aun sin la enfermedad. Sin embargo, no puedo pasar desapercibido que desde la inmovilidad creó la mayor parte de su obra literaria. García Ponce es héroe porque afrontó su destino.

Bibliografía

- Adame, Domingo. *Teatros y teatralidad en México Siglo XX*. México, Universidad Veracruzana, 2004.
- García Ponce, Juan. *El gato*. México, FCE, 2002.
- . *Catálogo razonado*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Plaza y Valdés, 1995. (Teatro breve.)
- . *De ánima*. Montesinos, 1984.
- . *Encuentros*. 2a. ed., pról. de Octavio Paz, México, FCE, 2001.
- . *Juan García Ponce*. Pról. de Emmanuel Carballo. México, Empresas Editoriales, 1966. (Nuevos escritores mexicanos del siglo XX. Presentados por sí mismos.)
- . *Nueve pintores mexicanos*. 2a. ed., México, UNAM/DGE/Equilibrista, 2006.
- Ocampo, Aurora M. et al. *Diccionario de escritores mexicanos. De las generaciones del Ateneo y Novelistas de la revolución hasta nuestros días*. México, UNAM/IFLL, 2007.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. de Fernando de Toro. Barcelona, Paidós, 1980.
- Rosado, Juan Antonio. *Erotismo y misticismo. La literatura crítico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México, Editorial Praxis/UACM, 2005.

EL INOLVIDABLE POETA Y NARRADOR

SEVERINO SALAZAR

Dolores Castro*

Resumen

En este texto se señala la gran riqueza de la narrativa de Severino Salazar y una de sus grandes peculiaridades: partir de lo cercano, de lo íntimo, de lo entrañable, para hacer valer lo provechoso que es lo regional ante el gran impacto de lo internacional. Severino, como se manifiesta en este artículo, supo usar las palabras, incluso de manera poética, para captar el gran encanto y arraigo de lo que lo rodeaba, sobre todo su natal Tepetongo y otros lugares pequeños de Zacatecas, para hacer valer esas historias como dignas de figurar en las historias universales, como tanto lo pedía don Alfonso Reyes.

Abstract

This text highlights the wealth of Severino Salazar narrative and one of its major characteristics: depart from what is close, from intimacy, from the deepest, to enforce what is beneficial, what is regional in front of the great impact of the international. Severino, as stated in this article, even knew how to use words in a poetic way to capture the charm and roots of his surroundings, especially his native Tepetongo and other small places of Zacatecas, to enforce those stories as worthy of being included in the universal histories, so as Don Alfonso Reyes asked so often.

Palabras clave/Key words: íntimo, entrañable, poético, regional, universal / close, intimacy, poetic, regional, universal.

Conocí a Severino Salazar en una de tantas jornadas Lopezvelardeanas, en la ciudad de Zacatecas y apenas cruzamos unas cuantas palabras, en una fecha cercana a la publicación de su primer libro que leí y admiré: *Donde deben estar las catedrales*. Poco

* Poeta.

tiempo después nos invitaron a compartir lecturas y entrevistas sobre novelas con el tema o el ambiente de la ciudad de Zacatecas, en el teatro Calderón. Confieso que me sentí abrumada en ese momento. Mi novela, *La ciudad y el viento*, nunca tuvo premios ni mucho menos, en cambio, *Donde deben estar las catedrales*, sí y es uno de los libros más interesantes de cuantos se escribieron sobre Zacatecas.

Poco antes de subir a nuestra presentación se acercó Severino, sonriente, sencillo y afectuoso:

—Quería conocerla, me dijo, porque cierta vez que Rosario Castellanos visitó Zacatecas, llegó entusiasmada ponderando esa maravillosa ciudad. Dijo también que le extrañaba que no se hubiera escrito sobre ella, pero el joven escritor recordó luego, que sí había una novela, *La ciudad y el viento*, con la ciudad de Zacatecas como protagonista principal. ¡Severino Salazar había leído mi novela!

Severino, con la gentileza que le era característica me animó diciendo que leyéndola advirtió que poesía lírica y narrativa podían fundirse, y era precisamente lo que él pretendía lograr.

También me dijo que cuando estudiaba en Inglaterra advirtió que los novelistas ingleses escribían sobre lo que ocurría en los pequeños poblados, y él también como narrador pretendía develar la vida de Zacatecas y sus poblaciones pequeñas, así como la de sus habitantes, descubriendo a la luz de la poesía la pequeñez o la oscuridad aparente de sus vidas.

Sin duda es una de las excelencias de su obra esta contemplación del mundo y de los hombres ante la dramática realidad de lo que son; y en función de lo que debieron o podrían haber sido; la incapacidad de expresar lo soñado o el afán de que se convierta en realidad el sueño con sólo expresarlo. Para el narrador sueño y realidad viajan por un hilo conductor, tan fino y ramificado como el de la telaraña; hilo que ha sabido gobernar Severino Salazar con maestría en las novelas y el cuento, hilo en el que se mecen los personajes enarbolando símbolos, en medio de imágenes y figuras amorosamente sacadas de la contemplación atenta; del oído capaz de reproducir en la memoria formas esenciales de ser y de hablar.

Así en *Donde deben estar las catedrales*, *Desiertos intactos*, *El mundo es un lugar extraño*, *El imperio de las flores*, *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, o sus extraordinarios cuentos y noveletas.

Si el historiador Jesús González y González contempló microscópicamente el pasado, de su pueblo Severino Salazar repitió la ha-

zaña literariamente asomándose al cuerpo y alma del paisaje, las casas de amplios patios centrales, con macetas, pájaros, personas que tienen un habla rica en imágenes insustituibles por verdaderas, arraigadas en la región, y recreadas por él para infundirles esencialidad y vida propia, universal, y con sabor a tierra zacatecana.

De la poesía, Severino tomó la capacidad de simbolizar desde su profunda y original subjetividad y pudo develar así esa realidad próxima y agresiva, pero también, a pesar de todo, muy amada.

De la patria de López Velarde contempló profundamente –aquella en que el niño Dios le construyó un establo– pues a través de la vida en Jerez, Tepetongo o Juanchorrey, asoma en la mayor parte de su obra el campo zacatecano, con hombres y mujeres como la loca Juana Gallo, que cada día hace rodar su tonel para levantarlo y con gran esfuerzo llevarlo a la cima, y rodarlo nueva y cotidianamente después, como en el mito de Sísifo.

Inolvidable, por ejemplo, lo que Crescencio, personaje de *Donde deben estar las catedrales*, afirma: “El mundo es misterioso como una cebolla enorme, cada capa acerca al centro en donde se conoce la realidad”.

Todo el peso del drama que es la vida humana se resume en la cita de Job: “¿Por qué me sacaste del vientre de mi madre?” que sirve de epitafio a Baldomero Berumen (1936-1957) “*Quare de vulva eduxisti me?*” Job 10, 18.

Leemos en *Aspectos de la novela* de E. M. Foster que el relato sólo puede tener un mérito: el de hacer que la audiencia quiera saber lo que ocurre después, sabiendo que el relato es el más inferior y simple de los organismos literarios, pero a la vez el indispensable en la novela. Añade también que lo que el relato hace es narrar la vida en el tiempo, y lo que la novela en su integridad hace –si es una buena novela– es abarcar también la vida según los valores. Pues a diferencia del historiador que registra, el novelista debe crear. También afirma que en Dostoyevski, los personajes y las situaciones representan algo más que a ellos mismos; la infinitud los acompaña; aunque siguen siendo individuos, se expanden hasta abarcarla y le piden que los abarque a ellos [...] sus personajes guardan relación con la vida común y viven en su propio medio, hay incidentes que nos mantienen interesados” pero a la vez el escritor “posee también la grandeza de un profeta a la que no pueden aplicarse nuestras normas ordinarias.

Finalmente en el último párrafo de Forster, aplicable a la obra de Severino Salazar: “En la novela hay algo más que el tiempo, los

personajes o que cualquiera de sus derivados, algo más inclusive que el Destino y por ‘más’ no entiendo algo que excluye estos aspectos ni algo que los incluye, que los abarca. Entiendo algo que corta a través de ellos como un rayo de luz, que está íntimamente conectado con ellos en un lugar e ilumina pacientemente todos sus problemas y que en otro lugar pasa por encima, a través de ellos como si no existieran. A este rayo de luz le daremos dos nombres, fantasía y profecía”.

Fantasia y profecía que en el género de la poesía lírica son esenciales, y no pierden este carácter en las novelas del autor que hoy recibe nuestro homenaje. En cuanto al lado oscuro, dramático que preside su obra, y en relación con la poesía que expresa en ella cito ahora al poeta francés Pierre Reverdy en su texto, *La función poética*, en el que niega que el poeta sea el ser quimérico que vive en un mundo irreal, nebuloso y se conforma con soñar. Afirma en cambio que el poeta es un hombre más sensible a la realidad que le oprime, y experimenta como ningún otro la servidumbre de lo real, pues la poesía tiene su origen en el contacto doloroso de lo real externo con la conciencia humana.

Citaré también a José Vasconcelos en su ensayo “Libros que leo sentado y libros que leo de pie”:

Si se pudiese ser hondo y optimista, nunca se escribirían libros. Hombres llenos de energías libres y fértiles, no se dedicarían a remendar con letra muerta el valor inefable, el remoce perenne de una vida que absorbería y cumpliría sus ímpetus y todos sus anhelos. Un libro noble siempre es fruto de desilusión y signo de protesta. El poeta no cambia sus visiones por sus versos y el héroe prefiere vivir pasiones y heroísmos, más bien que cantarlos [...] Escribe el que no puede actuar o el que no está satisfecho con la obra. Cada libro dice, expresamente o entre líneas: ¡Nada es como debiera ser! [...]

Y es que la verdad sólo se expresa en tono profético.

¿Dónde deben estar las catedrales? En el centro de una humanidad sitiada contra la pared de la realidad aunque sus feligreses vuelvan los ojos hacia otras libertades, y las sufran en carne viva, ya sea en su breve vida o en el curso de las edades, o en el de los destinos que se repiten, se iluminan y extinguen, no sin antes expresarnos lo que su vida es, ya sea en los relatos de *Las aguas derramadas*; en las historias paralelas de *El mundo es un lugar extraño*, o en la recreación del legendario Gregorio López, hijo bastardo de Felipe II,

al fondo de la historia presente de los habitantes de la Chabeña. También en sus *Tres noveletas de amor imposible*, *Mecanismos de luz y otras iluminaciones*, *Quince cuentos de Navidad*, algunos títulos éstos de su numerosa y excelente obra narrativa.

Podría abundar en múltiples citas de imágenes brillantes, metáforas y lenguaje simbólico que incluyen alegorías, y asciende hasta el mito; pero quisiera finalmente recordar al hombre bueno, sencillo y amistoso, que encerraba al escritor que supo contemplar el mundo como un desierto intacto, como un lugar extraño que desentrañó, contemplándolo hasta el fondo de su realidad desde la profundidad de su conciencia y auxiliado por una brillante imaginación, por una inteligencia aguda. El que supo registrar el tono, la atmósfera y el ritmo emocionado de zacatecanos o defeños, en su desnuda humanidad; en su universal desamparo.



TOMÁS SEGOVIA

Y EL SENTIDO DE LA VIDA

Carlos Gómez Carro*

Mas la brecha entre el goce y la demencia,
a medida que apuras la cadencia,
intolerablemente me disloca,
y al fin me rompe, y soy ya puro embate,
y un yo sin mí ya tuyo a ciegas late
gestándose en la noche de tu boca.

T. S. *Sonetos votivos*

Resumen

La poesía y el pensamiento de Tomás Segovia se ceñían en gran medida a los causes del Romanticismo, un movimiento que sentía era nuestro “verdadero clasicismo”, es decir, la fuente fundamental de nuestro modo de ver el mundo. Una poesía y un pensamiento que se continúan una en el otro, como, además, suponía que debía ser la poesía, la que se escribe y también se vive, la que expresa el verdadero yo de la historia que está siempre fuera de la historia escrita. Una poesía que es, a la vez, iluminación, instrumento de conocimiento y pasión amorosa. En su visión del mundo, opone a la poesía pura –juego formal que pospone, como en la teoría derridiana, cualquier sentido, pues lo hace secundario– la poesía vivida, órfica, y sobre ésta construyó una manera de pensar y de vivir, una manera de comprender el sentido de la vida.

Abstract

Tomás Segovia’s poetry and thinking revolved around Romanticism to a large degree. This was a movement which he considered to be the “true classicism”, that is, the fundamental inspiration for our way of viewing the world. His poetry and thought reflect each other, or more precisely, one absorbs and becomes the other, such as he believed it ought to be. Poetry –both the one we write and the one

* Departamento de Humanidades, UAM Azcapotzalco

we experience in our lives— expresses the real self of History, which is always absent from mere written history. Poetry is, all at once, enlightenment, an instrument of knowledge and expression of passionate love. In Segovia's worldview, he opposed pure poetry—a formal game that postpones meaning, such as in Derrida's theory, making it into something accessory—to the living, orphic poetry, and he built upon the latter a way of thinking and living, a way of understanding the meaning of life.

Palabras clave / Key words: Tomás Segovia, Poesía, literatura mexicana, Generación de Medio Siglo, Romanticismo / Tomás Segovia, poetry, Mexican literature, Middle Generation century, Romanticism.

Una inquietud fundamental en la obra de Tomás Segovia (Valencia, España, 1928; Ciudad de México, 2011) es el sentido de la vida. Un sentido al que muy a menudo interrogaba en su obra, en especial, en su poesía y en sus ensayos. Y si bien sus pesquisas en este terreno derivaban en ocasiones en una intensa discusión lingüística o teórica, su sentido lo entendía, sobre todo, bajo las premisas del Romanticismo —movimiento al que sentía vivo y absolutamente vigente para la comprensión de nuestro presente—, en principio, de desapego y desconfianza frente a una racionalidad previsible y de ahondamiento en lo que de ensueño tienen la realidad y la naturaleza, en especial la humana, en donde los componentes esenciales del Romanticismo, se sintetizan en una comprensión poética aprendida con Baudelaire, en esa “magia sugestiva que contiene a su vez el sujeto y el objeto”.¹ El sentido, así, dentro de la poesía aparece en la disolución de sujeto y objeto —del sujeto en el objeto; del objeto en el sujeto— disolución dentro del cauce de un mismo río, síntesis hacia la cual tiende la verdadera poesía.

Tensión y resolución: síntesis entre la experiencia vital y su comprensión. La vida como una experiencia de vida, como una interrogación constante en donde lo vivido casi siempre desborda las previsiones. Lo dice en su poema “Ulises”, ya de por sí significativo en cuanto a su proyecto de vida cumplida:

¹ Véase, Tomás Segovia, “Notas sobre Mallarmé”, en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, México, UAM, 1990, p. 523.

Se incorporó, miró con sus apaciguados ojos todo en torno, y juró, sin nostalgia, amar el paso fugitivo de los días, sucesión de relámpagos azules, dar lo suyo a cada instante, y hacer siempre su fiesta de la hora que viene.²

Percepción que ratificaba de muy diversos modos, ejemplarmente, en una serie de crónicas de viaje en los años cincuenta (con un cuarto de siglo de vida contaba entonces) que, sintomáticamente, mostraban sus impresiones sobre lo que se le presentaba a su vez como conocido y nuevo, de nuevo a pesar de conocido, un viaje por los azules del Mediterráneo (“mar de la luz”) sobre el que proyecta su búsqueda anagnórisis:

Nunca he entendido bien a esas personas que se sienten sistemáticamente decepcionadas por la realidad. Un Proust, por ejemplo, ha hecho de esa especie de impotencia una verdadera grandeza; pero si lo ha hecho es porque sabía muy bien que era eso: una impotencia, una falla, una enfermedad. Para mí es incomprensible la satisfacción con que a menudo he visto hacer alarde de tal impotencia. A esos seres les irrita sin duda que la realidad no corresponda literalmente a la imagen que se habían hecho de ella. Pero lo verdaderamente decepcionante ¿no es precisamente que la realidad corresponda punto por punto a lo que hemos imaginado, sin una sorpresa, sin una originalidad? Esa propiedad que tiene la realidad de no parecerse nunca a su imagen mental, aunque en abstracto esta imagen contuviera todos los datos necesarios, de ser siempre sorprendente incluso cuando es más esperada, de ser justamente independiente del espíritu, es para mí lo que le da su profundidad y la hace tan maravillosa y lo que en ella nos enamora.³

Ya en esta epifanía (pertenece originalmente a un texto publicado en 1956 en la revista *Universidad de México*) se advierten algunas de las claves de lo que será su pensamiento: su repulsa a un clasicismo (no todo) sustentado en una racionalidad que pretende prever y sustituir a la realidad y en ocasiones se colma en la Nada, clasicismo que contempla en escritores como Mallarmé, Proust o Borges y llegaría en nuestra actualidad hasta las concepciones derridianas, y su

²T. Segovia, “Ulises”, en *Suite del infiel*, en *Poesía (1943-1997)*, México, FCE, 2000, p. 306.

³T. Segovia, “Divagación mediterránea”, en *Contracorrientes*, México, UNAM, 1973, p. 54.

fidelidad como contraste a lo que él ve como la tradición más fructífera de la Modernidad, el Romanticismo, que observa en escritores (aunque no siempre se les vea de ese modo) que van desde Hölderlin, Nerval, Baudelaire y, entre nosotros, Juan Ramón Jiménez, Ramón López Velarde, Owen y Paz. Un Romanticismo que ve, paradójicamente, como nuestro verdadero clasicismo (sobre lo que más adelante apuntaré alguna nota). Su percepción de una realidad poblada de mitos y leyendas, y por ello viva, sobre la que en vilo navegamos, a la que interrogamos y nos interroga como una Esfinge, a la que atravesamos y nos atraviesa y que se comprende al modo como lo hace Denis de Rougemont, uno de sus pensadores de cabecera: “*el carácter más profundo del mito es el poder que ejerce sobre nosotros, generalmente sin que lo sepamos*”.⁴ Esa es la “profundidad” de lo real, sabernos inmersos en ella, en su vaivén, “sin que lo sepamos”, porque como Segovia argumentará en un texto posterior, sólo lo vivo tiene profundidad. En cierto modo, su vida la podemos ver no sólo como un viaje, sino como un viaje por el Mediterráneo de sus orígenes, a reserva de que contemplemos un Mediterráneo que se desborda sobre el Atlántico y que llegaría hasta México, su Ítaca a pesar de todo.

Paradójico, si pensamos que Segovia veía en Grecia la fuente de su “anagnórisis”, es decir, la fuente de su conciencia de mundo. En las aguas griegas descubre la hermosura de lo real, de lo impuro, de lo luminoso, de lo que identifica como suyo en ese pueblo que produce poetas y no profetas,⁵ pues ve en los griegos no el “pueblo elegido, sino pueblo que elige”, de ahí su libertad, de ahí la libertad, de ahí toda libertad. Una realidad que es hermosa y no sólo bella. Una dicotomía, por cierto, sobre la que gustaba discernir. Bello es un objeto que se muestra en su forma, que es forma; hermoso cuando es poseído, contemplado en su ser. Hermosa es la belleza encarnada. Hermosa es la poesía que es, además, vida vivida.

Al Romanticismo pertenecen la dialéctica (la aparición, sobre todo, de un tercer elemento nuevo, sintético, distinto de la oposición inicial entre tesis y antítesis), el historicismo, la idea del progreso, las ideas comunitarias, el sentido del tiempo y aun la idea de que la vida está por encima del control de la inteligencia, como lo veía demostrado en el *Frankenstein* de Shelley, y de que el todo, como lo

⁴ Véase, Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1979, p. 19. El subrayado es de Rougemont.

⁵ Cf. Segovia, *op. cit.*, p. 57.

muestra la escritora, no corresponde a la suma de las partes. Es significativo el que, en este sentido, insertara el discurso marxista como partícipe del Romanticismo. Visión vedada para el filósofo en vida. En el sentido de que, bajo sus premisas, la ideología enmascara siempre la realidad. La realidad como expresión de lo vivo, en donde se encuentra oculto, por la ideología, su sentido. Realidad verdadera que el filósofo descubría a partir del materialismo histórico y al escritor se le revela por medio de la poesía.

De lo cual se infiere que para el poeta la poesía es un mecanismo de conocimiento superior al de la inteligencia misma, pues la inteligencia comprende, mientras que la poesía descubre. Lo cual, por supuesto, no deja de tener su connotación platónica. La poesía nos permite contemplar el adentro: hace transparente el sentido del mundo. Es en este sentido en el que la poesía romántica de Segovia, que incluiría sus ensayos, consistiría no en comprender la vida, sino en seguirla; en vivir la vida, en hacer de la poesía su vida. Y saber que la vida tiene su propio sentido, que puede contraponerse al que la inteligencia puede creer que tiene.⁶

No hace mucho ratificaba el poeta esta convicción, la de que la poesía nos enseña a pensar, de que en ella descubrimos lo que con ella predicamos. Un pensamiento que partía de la dualidad esencial humana. La de lo femenino y masculino, las dos partes que componen la humanidad. Una dualidad dialógica que entabla una tensión constante que sólo por momentos se resuelve; pero un diálogo que se pone por encima de lo intelectual, más allá de la inteligencia. Y no es que pensara que con lo femenino no se entabla un diálogo intelectual, para nada, sino que cuando ese diálogo se produce, desborda lo meramente racional, y se asoma, en su síntesis amorosa, el sentido de la vida misma, de ahí que sea el fundamental.

No es difícil contemplar cómo en su poesía, “abrir” el cuerpo femenino, en un acto de mutua concesión entre hombre y mujer, es el acto primordial de revelación, pues lo vivo es lo que se despliega, lo que tiene un adentro. En eso consiste lo vivo, lo esencial de lo vivo. Pues lo que distingue a lo inerte es precisamente la falta de profundidad. Una roca, ejemplificaba, siempre es externa, pues si la troza-

⁶En alguno de sus cursos, Segovia debatía que el aporte del discurso científico es que con él develamos el significado de los objetos. En cuanto que su rigor permite evadir lo ideológico, de manera que poesía y ciencia se nos muestran como dos maneras de conocer, más que antagónicas, complementarias. En este terreno, el Principio de incertidumbre postula que la injerencia del observador modifica su objeto de estudio, lo que ya era propio de la poesía.

mos siempre es la misma, volteada hacia afuera, repetida en pequeños trozos indiferenciados: “Una piedra puede partirse y volverse a partir en un sinnúmero de fragmentos: todos ellos siguen siendo impenetrables”.⁷ Mientras que un ser vivo, un sujeto, siempre lleva un adentro que busca ser desdoblado: abierto a su comprensión. Ese es precisamente el trabajo de la inteligencia: desdoblar y penetrar, en el caso de la vida; objetivar, en el caso de lo inerte. El trabajo del poeta, en su caso, consistía, pienso, en un acto de penetración y de acoplamiento: de diálogo. De descubrimiento del adentro del ser.

El desdoblamiento es, entonces, el trabajo del lenguaje sobre todo del poético. Y en el caso de la relación masculino-femenino, el modo de conciliar su perenne dicotomía. Lo observamos en su poesía, en especial en la de tono erótico. El erotismo, en este caso, se convierte en un procedimiento de apertura, en un modo de abrir la puerta femenina; en el modo como lo femenino se abre, el momento de iluminación en el que el sujeto se disuelve y es con el objeto, el sujeto femenino, uno y lo Mismo:

Me derrumbo cruzando tu derrumbe,
torrente en un torrente y agonía
de otra agonía; y doblemente loco,
me derramo en un golfo que sucumbe,
y entregando a otra pérdida la mía,
el fondo humano en las tinieblas toco.⁸

o como en el citado epígrafe:

y un yo sin mí ya tuyo a ciegas late
gestándose en la noche de tu boca.⁹

En “el fondo humano en las tinieblas toco” supone la disolución del yo en la vecindad femenina, que al fin cede, pues lo femenino y lo masculino, las dos partes constituyentes de la especie, consuman, en su unidad esquivada, lo profundo humano. Es la promesa del amor

⁷T. Segovia, “El silencio y el resto”, en *Contracorrientes*, México, UNAM, 1973, p. 222.

⁸T. Segovia, “Colección reservada de sonetos votivos”, en *Poesía (1943-1997)*, México, FCE, 2000, p. 374.

⁹*Ibid.*, p. 377.

cumplida en el que “un yo sin mí ya tuyo” late en un solo compás de corazón reunido.

¿En dónde aprendió esto? En *Las quimeras* de Nerval (a quien tradujo entero y de quien hizo varios ensayos), en Baudelaire, ya se dijo, en el Paz de *La estación violenta*, en el Juan Ramón Jiménez que aspira a que sus palabras sean “la cosa misma”¹⁰ y, sobre todo, me parece, en López Velarde. Me refiero a esa visión en la que el verdadero diálogo entre hombre y mujer transcurre en las entrañas, en la pérdida de uno y otra, en donde los labios “repiten” lo que abajo una y otro se dicen. Afirmaba el escritor –en sus clases antes que en sus escritos– que la difundida idea del “amor platónico” era neoplatónica, pues lo que en realidad afirmaba el filósofo era que había que saciar las apetencias amorosas hasta colmarlas, para sí poder concentrarse en las ideas. En esto su poesía iba más a fondo, pues su idea de que lo vivo es lo que tiene profundidad, al aplicarlo a su concepción de que en la penumbra femenina se hallaba la verdadera caverna del conocimiento; esto es, el desdoblamiento que ejerce la mirada masculina, y no sólo la poética, sobre el cuerpo femenino, el hacer de su adentro un afuera, es la clave donde se encuentra el conocimiento mismo.

Esta manifestación de sabiduría la consigue de una manera casi pura –a pesar de su desdén por la pureza– en su colección de *Sonetos votivos*. Acaso consiguió con ellos –concebidos en un ciclo de veinte años comenzado en 1975– dentro del castellano, lo que pensaba que Nerval había logrado con sus *Quimeras* para la lengua francesa: la más alta cumbre poética a partir de una breve colección de sonetos. Sobre su poética, apuntaba: “Así, el poema es al mismo tiempo expresión del estilo del sujeto y expresión del estilo del objeto”.¹¹ Como expresarse uno mismo desde ambos lados del espejo; verse en la mujer, verse desde la mujer. De sus sonetos se puede decir con Paz: “La forma que se ajusta al movimiento/no es prisión, sino piel en movimiento”.¹² Aún me recuerdo cuando joven, leía azorado e incrédulo los primeros cinco poemas de la serie, publicados en la revista *Plural*, de la que fue cofundador, junto con Octavio Paz. Un asombro que me duró mucho tiempo, pues no suponía en-

¹⁰ Véase, T. Segovia, “Homenaje” (a Juan Ramón Jiménez), en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, México, UAM, 1990, p. 341.

¹¹ T. Segovia, “¿Qué es un poema?”, en *Trilla de asuntos, op. cit.*, p. 518.

¹² Octavio Paz, “Retórica”, en *Condición de nube* (1944), en *El fuego de cada día*, México, Seix Barral, 1989, p. 19.

tonces que bajo la forma del soneto pudiese existir aún tanto provecho y novedad, tanta agilidad verbal y albergar tanto conocimiento de lo vivo humano:

Toda una noche para mí tenerte
sumisa a mi violencia y mi ternura,
toda una larga noche sin premura,
sin nada que nos turbe o nos alerte.
Para vencerte, y vencerte, y vencerte,
y para entrar a saco y sin medida
en los misterios de tu carne pura,
hasta que en un rendido hartazgo inerte
te me duermas feliz y devastada;
y entonces, yo tranquilo y tú sin nada
por fin que defender, por vez primera
mirarte dulce, amiga y verdadera,
cuando ya mis caricias no te quemem,
mujer ahíta de placer y semen.¹³

Piezas de una ingeniería precisa, en las que se cumple del modo más eficaz posible la consigna de repetir, acompasado en una misma sincronía, el estilo del sujeto y el del su objeto. No es el primer poeta que se concibe en la disolución del yo, pues finalmente lo que dice, lo sabemos. O mejor dicho, al decirlo el poeta intuimos que para nosotros ya era cierto:

Un rasgo frecuente de la gran poesía es que nos da la ilusión de que nosotros mismos hubiéramos podido pensar aquello, incluso de que en cierto modo lo hemos pensado efectivamente, y el gran poeta parece a cada momento que nos ha robado las ideas. Que nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar; que uno es el Viudo, el Tenebroso, el Inconsolado; que ayer se fue, mañana no ha llegado, hoy se está yendo sin parar un punto; que la Naturaleza es un templo de vivos pilares; que el peludo cangrejo tiene espinas de rosa y los moluscos reminiscencias de mujeres: ¿todo esto no lo he pensado yo desde siempre? Y siento (claro que después de haberlos leído) que Manrique o Nerval, Quevedo

¹³ T. Segovia, "Colección reservada de sonetos votivos", en *Poesía (1943-1997)*, México, FCE, 2000, p. 370.

y Baudelaire, o el denigrado Rubén Darío se me han adelantado por un pelo aprovechando mi distracción o mi pereza.¹⁴

Intuimos que, en efecto, en la natura femenina se encuentra nuestro origen, el fondo humano. En la disolución del yo y la aparición del nosotros en su condición de pareja primigenia en la que cualquiera de nosotros se reconoce (el origen como fondo). De modo que la finalidad de la inteligencia humana encuentra su metáfora privilegiada en el refocilamiento de la “carne pura”, en la acción de desdoblar el ser hasta penetrar y encontrar el origen del fondo humano.

Y si en un principio, apuntaba en el inicio del texto, su romanticismo se nutre de esa anulación del yo en la que objeto y sujeto son lo mismo, su expresión amorosa se convierte a su vez en la imagen privilegiada de lo que en su percepción del Romanticismo se expresa como ensueño. Ese dormir despierto que no es otra cosa que la imaginación que funde en una sola corriente el sueño y el inconsciente de lo real. En su estudio de Nerval (“La tercera vida de Nerval”, en *Contracorrientes*), además de deslindar cómo la dialéctica entre los griegos era dual y dentro del Romanticismo tripartita (un tercer elemento, el sintético, que “no es ni la una ni la otra ni la una y la otra”) y que expresa lo que desde el siglo XIX se entiende por historicismo, evolución y progreso, afirma el poeta su sugerente interpretación de que para él el “Materialismo histórico” no es más que un “Materialismo romántico”. Esto es, que la materia tiene su propio pensamiento, asunto que descubre más con Nerval que con Marx. En las más de las veces, somos títeres de las condiciones materiales de nuestra existencia. Y esas condiciones determinan nuestra propia conciencia, es decir, nuestro pensamiento. Un pensamiento individual que se encuentra siempre supeditado al “pensamiento” de la materia. Así, quien sueña se hunde en ese “otro” pensamiento que es la vida misma. El ensueño, entonces, es el modo como la imaginación modula ambos pensamientos y los encausa en el mismo río. Ese encause se llama poesía.

De ahí el privilegio que observa de la lírica en la poesía contemporánea, pues es el viaje personal en las profundidades del inconsciente al que podemos llamar “colectivo” o “materialismo romántico”, pero que, tal vez, tendría su mayor relieve en la poesía epopéyica, al modo como la contempla en el soneto “El desdicha-

¹⁴T. Segovia, “Amor más allá de la muerte”, en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, México, UAM, 1990, p. 234.

do” de Nerval, en donde el poeta, al cruzar “triunfante” dos veces el Aqueronte (el río de la muerte en el mundo griego), lo que manifiesta es el sentido figurado de su lucha en contra de la locura (de la que regresó “dos veces” antes de suicidarse). O en “La suave patria” de López Velarde”, de “épica sordina”, en donde escucha “crujir los esqueletos en parejas” (es decir, hacer el amor más allá de la vida) o en su inconcluso poema “El sueño de los guantes negros”, en el que el prodigio épico consiste, ya sin alusiones generales, en hacerle en sueños el amor a su difunta amada y hacerlo visible bajo los poderes del ensueño poético.

Conviene en este caso advertir el deslinde que hace entre poesía e historia. Una historia en la que el yo nunca aparece, aunque yo aparezca. Pues aunque se muestren Napoleón o Robespierre, Zapata o Villa, Stalin o Hitler, no son ellos los sujetos del enunciado, sino su objeto. El yo desaparece (es “reprimido”) y es la ideología la que predomina, es decir, el discurso del poder. En la poesía, en cambio, es siempre el yo que, en la comprensión de Segovia, comulga con su objeto. El estilo del sujeto en el estilo del objeto. No la historia, sino el “presente perpetuo”. El yo encarnado en la palabra en la que se escucha el crujir de sus huesos.

Conviene apuntar algo más acerca de su poética, una poética en la que, en todo caso, todo poeta abreva, pero que no siempre coincide con sus postulados (casi nunca expresados de manera explícita) y, por ello, es preciso advertirla en el quehacer poético específico. Digamos que en el caso de Segovia sí había una conciencia de su propia poética. La expresa de manera nítida en un libro que nunca concluyó, pero del que dejó varios escritos publicados: *Marsias y Orfeo*. Marsias, “dueño absoluto de su flauta, dios de su propio canto, pero sólo a condición de renegar de Apolo, dios de la luz y de la vida”.¹⁵

Al revisar la amplitud con la que en el siglo XX, el siglo corto, se desarrolló el arte abstracto, lo ve como una continuidad de las premisas que dentro de la poesía aluden a un lenguaje que busca no tener referente externo y que con Mallarmé habría conseguido el principio de ese prodigio: la consagración de la Nada, sobre la que el arte contemporáneo abstracto se monta. La belleza de “La siesta de un fauno” (1865) es concebida bajo la premisa de “pintar no la cosa,

¹⁵ T. Segovia, “El abstraccionismo en nuestra época”, en *Trilla de asuntos. Ensayos II, op. cit.*, p. 493.

sino el efecto que produce”,¹⁶ en donde se pretende –y se consigue– la “supresión de aquello que nombra”.¹⁷ Y, sin embargo, “un golpe de dados jamás abolirá el azar”.

El arte puro consiste, pues, en un arte que se concibe bajo la especulación de la sola forma: la pintura se hace de colores, como la música es conjunción de sonidos y la poesía es, en una conversación que la historia recoge entre Mallarmé y Delacroix, un juego de palabras, no de ideas. Es el arte de Marsias el de la poesía pura. El poema –como el arte abstracto, como la pintura– no significaría nada fuera del propio poema:

En estas condiciones, la poesía será tanto más pura cuanto más libre esté de todo lo que no es ella misma, sus reglas de juego, su puro ejercicio desinteresado.¹⁸

Así, preguntarse, nos dice Segovia, bajo estas premisas sobre el sentido de la poesía pura o del arte abstracto sería tanto como preguntarse qué significa una partida de ajedrez.¹⁹ No significan nada o no pretenden significar nada, ahí su aspiración, su pureza.

No obstante, las ideas de Segovia no pretenden quedar aisladas como una mera disertación de carácter estético. Ello llevaría, posiblemente, a priorizar finalmente el arte purista, marsiano. Si al poeta le llama la atención esta coincidencia entre poesía pura y arte abstracto es porque se siente inmerso en el siglo de los totalitarismos, el XX, en donde las personas son cifras, son folios, son instrumentos prescindibles. Es en el siglo pasado, y lo que va del actual, donde el arte abstracto y la poesía pura son su analogía privilegiada. Frente al arte totalitario de la abstracción pura, Segovia encuentra a Orfeo, “Una poesía en el mundo”.²⁰ Un canto desgarrado por el dolor que nunca reniega de la vida. Una visión poética donde la tarea del mundo es despertar a la grey de su sueño y ubicarla en la realidad, situarla en el mundo. Pensar en la poesía como acontecimiento vivido antes que como juego, sin desdoro, no obstante, de éste. La poesía se vuelve, en su caso, un ejercicio de resistencia, de fidelidad

¹⁶ T. Segovia, “Notas sobre Mallarmé”, en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, op. cit., p. 523.

¹⁷ *Ibid.*, p. 526.

¹⁸ T. Segovia, “Poesía pura y arte abstracto”, en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, op. cit., p. 474.

¹⁹ *Cf. Ibid.*, p. 475.

²⁰ T. Segovia, “Marsias y Orfeo”, en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, op. cit., p. 594.

frente a los mecanismos de opresión humana que simbólicamente revelan el arte abstracto y la poesía pura, a los que opone, la poesía que es encuentro y expresión con y de la vida.

Por supuesto, la distinción que hace entre Marsias y Orfeo resuena en la que hacía Nietzsche entre el arte apolíneo y el dionisiaco. Lo apolíneo como la consagración de la forma y la proporción y éstas como condiciones de lo bello, y lo dionisiaco no únicamente como la presencia de lo étílico y del delirio, sino de la encarnación de los mitos que en la escena de la tragedia griega quedaban revestidos de personajes. Sólo que en la dimensión propuesta por Segovia, que es la del Romanticismo, se agregan el sueño y el amor como elementos que fijan el arte sobre lo real—al punto que, tal vez, podríamos llamar a la poesía de Segovia como la de un realismo romántico. El amor es esencial porque despierta del sueño de la materia, de los actos inconscientes que en el siglo XX y en nuestro ahora nos llevan a los totalitarismos.

Ya veíamos cómo en la historia se ausenta el yo, un yo suprimido de la propia historia. Quien lee nunca está en la historia, aunque aparezca como personaje. Lo que aparece es el poder, de tal modo que no sería difícil extrapolar la reflexión propuesta y señalar que la historia, el discurso de la historia, al ser esencialmente el discurso del poder, es donde se procesan con mayor efectividad, en una paradoja por demás sorprendente, la omisión de lo real y el predominio de los actos inconscientes. Frente al historicismo, la poesía, pero no toda poesía, como hemos visto. Al observar sobre todo a López Velarde, Segovia advertía en ella la aparición del yo y de la historia verdadera, la de la poesía:

Sólo cuando yo soy la historia se hace posible que ella misma hable, que la historia misma digo yo. Sólo entonces se escucha el “verdadero” lenguaje de la historia.²¹

Más adelante agrega: “En mí se cumple la historia”,²² pues a través de ese yo del poeta, vivos y muertos hablan y se reconocen. Un yo que, pues, presta su voz a los muertos, a la naturaleza, a los otros para que digan lo que tienen que decir, lo que deben decir, y que, en

²¹ T. Segovia, “López Velarde, o el clamor de la historia”, en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, op. cit., p. 199. Las cursivas son de Segovia.

²² *Ibid.*, p. 202.

el corolario de su reflexión, no es otra voz que la de los dioses, es decir, la de los mitos. Esa es la poesía viva, órfica, que le interesa.

Pero no como anulación de la forma, como tampoco lo dionisiaco anula lo apolíneo. Sino ver a la forma como punto de partida, de ahí su descreimiento del llamado “verso libre” como verso que prescinde de la métrica. En su poesía encontramos siempre un cuidado preciso y precioso de la forma a la que nunca renuncia. Y si comulga, en todo caso, con un verso que es “libre”, lo es porque juega con diversas métricas, como ve que López Velarde lo hacía en su poesía. De modo que un poema no es aquel que “cumple” con ciertos requisitos de forma, sino que es poesía en esa forma y aun antes de advertirla.

Su fe romántica, decía, y su convencimiento de que el Romanticismo es nuestro verdadero clasicismo (lo cual, sólo en una primera mirada pareciera denotar alguna contradicción) consiste en ver que la oscilación entre clasicismo y romanticismo es falsa. Tan falsa como suponer que ser zurdo implicaría no tener mano derecha o tener dos manos izquierdas. Como tampoco la preeminencia de Orfeo anula la presencia de Marsias; como tampoco lo dionisiaco anula lo apolíneo. El arte y la poesía como comunión de la palabra con la vida. Poesía y arte en movimiento. Poesía que es vida vivida.

No es entonces, tampoco, que en su poesía, la mujer haga las veces de “eterno femenino”, por el contrario, es la secularización de lo divino a través del amor terreno; advertir que es precisamente en el amor a la amada, en el acto de amarla, de amarla en la palabra y con ella, es cuando se “realiza” el sentido de la vida, la encarnación de lo divino.

Bibliografía

- Gómez Carro, Carlos. “Tomás Segovia: poesía y revelación”, en *Ring: Semanario Deportivo de Poesía*, diciembre de 2011.
- López Velarde, Ramón. *Poesías completas y El minuterero*. México, Porrúa, 1953. 375 pp. (Colección de Escritores Mexicanos)
- Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*, <http://members.multimania.co.uk/apuntesdesociologia/archivos/nietzsche1.pdf>
- Paz, Octavio. *El fuego de cada día*. Selección, prólogo y notas del autor. México, Seix Barral, 1989. 361 pp.

- Nerval, Gérard de. *Poesía y prosa literaria*. Trad., prólogo y notas de Tomás Segovia. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004. 1 183 pp.
- Rougemont, Denis. *El amor y Occidente*. Kairós, Barcelona, 1979. 438 pp.
- Segovia, Tomás. *Contracorrientes*. México, UNAM, 1973. 299 pp.
- . *Ensayos I: Actitudes. Contracorrientes*. México, UAM, 1988. 501 pp.
- . *Poesía (1943-1997)*. 2a. ed. México, FCE, 2000. 773 pp.
- . *Recobrar el sentido*. Madrid, Trotta, 2005. 260 pp.
- . *Trilla de asuntos. Ensayos II*. México, UAM, 1990. 565 pp.

Variaciones



DETECTIVE Y ENIGMAS EN

SEIS PROBLEMAS PARA DON ISIDRO PARODI

Sonja Stajnfeld*

Resumen

Las constantes del relato policial, el enigma y el detective son elementos narrativos y estructurales fundamentales en *Seis problemas para don Isidro Parodi* de Honorio Bustos Domecq. Éstos se observarán en el presente ensayo, intentando establecer su coincidencia o discrepancia en relación con el modelo policial “clásico”, además se reflexionará sobre la consecuencia estética que configuran.

Abstract

The constant features of a crime story, the enigma and the detective, are fundamental narrative and structural elements in *Six Problems for Don Isidro Parodi* by Honorio Bustos Domecq. These will be observed in the present essay, intending to establish its concordance or discrepancy regarding the “classic” crime pattern, besides debating over the aesthetic consequence configured by them.

Palabras clave/ Key words: *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Honorio Bustos Domecq, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, enigma, detective, relato policial, caracterización de personajes, verdad / *Six Problems for Don Isidro Parodi*, Honorio Bustos Domecq, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, enigma, detective, crime story, portraying of characters, truth.

* Doctorante en Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México.

I. La tensión enigma–detective en *Seis problemas para don Isidro Parodi*

En un relato policial, de índole analítica y/o de aventura,¹ las constantes de enigma y detective son centrales tanto en la dimensión estructural como temática. En *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de Honorio Bustos Domecq,² una postura lúdica en diálogo con los elementos del relato policial canónico, principalmente con la figura del detective y los testigos, es patente. El enigma (su planteamiento, dilaciones de las respuestas y solución), que representa el eje del relato policial, no trastoca esencialmente su condición manifiesta en la vertiente anglosajona del género policial, adoptando un tono neutral sin intencionalidad textual lúdica y/o irónica.

Este ensayo se enfoca en las dos constantes del relato policial: la figura del detective,³ que se analizará a través de las estrategias de caracterización de los personajes y el enigma, que se abordará desde las propuestas semióticas y comparativas. Dentro de la primera constante, relativa al protagonista y otros personajes, una fuerte dosis de ironía tiene presencia incesante: estructuralmente en el método de investigación del “detective” y temáticamente en la caracterización de los personajes.

Antes de analizar los ejemplos de la caracterización de personajes y los enigmas, habrá que reflexionar sobre la dinámica que, en mi opinión, organiza el relato policial. Aparentemente, el detective y el asesino/villano son dos de los extremos en el esquema del relato policial en cuyo centro se halla el enigma.⁴ Los dos opuestos se

¹ John T. Irwin, *The Mystery to a Solution*. Irwin diferencia dos tipos del relato policial: la “ficción detectivesca analítica”, la cual pertenece al ámbito literario y “la ficción detectivesca de aventura”, del grupo de la paraliteratura.

² Autor ficticio de las obras *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), *Dos fantasías memorables* (1946), y *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), bajo este seudónimo Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publicaron dichas obras en colaboración.

³ Con respecto al sintagma “figura de detective”, considero más preciso emplear el término “figura” que “personaje” refiriéndome al detective en un sentido abstracto. Según Barthes, la figura “es una configuración incivil, impersonal, acrónica, de relaciones simbólicas.” Roland Barthes *S/Z*, p. 56. Por eso, refiriéndome al papel del detective, emplearé el término “figura”.

⁴ José Antonio Portuondo, “En torno a la novela detectivesca”, en *Por la novela policial*. La tensión dicotómica entre los competidores en el contexto policial es resaltada concisamente por Jorge Castellanos: “Ahí tenéis al asesino, todo instinto,

asocian generalmente, de manera escueta, con el bien y el mal;⁵ sin embargo, la tensión y el conflicto principales, especialmente en el subgrupo analítico (inductivo),⁶ no se desarrollan entre el bien y el mal que estas dos funciones respectivamente representan, sino entre el detective y el enigma. El asesino es quien provoca el enigma, por eso se trata del personaje crucial e indispensable; no obstante, como personaje (a pesar de que se haga hincapié en sus motivos) no representa el contrapeso con respecto al detective (especialmente en el subgrupo realista),⁷ por lo menos no en el sentido de la tensión entre el detective y el enigma que es el eje del texto. Lo anterior sobresale en *Seis problemas para don Isidro Parodi*: don Isidro no lucha contra los malos ni los denuncia; resuelve los misterios presentados por los testigos y las personas involucradas en el caso.

Los personajes (el detective y los testigos) marcan el distanciamiento de los relatos clásicos que surgen en el contexto cultural anglosajón: el detective encerrado resuelve los crímenes y su método de investigación es únicamente el testimonio. Los testigos, cumpliendo la función de narradores pseudodiegéticos, otorgan una narración manipulada, donde las omisiones y las digresiones traspasan el umbral de relevancia y deforman la información. Don Isidro, el peluquero injustamente “[condenado] a veintiún años de reclusión”,⁸ desde la celda 273 de la Penitenciaría Nacional, resuelve los misterios utilizando exclusivamente estos testimonios.

todo pasión, tan primitivo, tan ‘divinamente elemental’ como pudiera desearlo cualquiera de los epígonos del irracionalismo. Va en busca de una vida humana, de la sangre de un semejante. Mata. Y para protegerse, mata otra vez. Y otra. El odio que ma como un cuchillo de nieve. La entraña anda a flor de piel. La pasión es dueña y señora del intelecto. Pero detrás de su pista anda un apacible chino de mirada de águila o un joven metódico y nervioso, un Charlie Chan o un Ellery Queen: una razón dueña de sí misma, impermeable a las pasiones y los prejuicios. Y la razón vence. El asesino es derrotado. Lo elemental se rinde ante lo complejo. Cae lo animal. Se alza lo humano.” pp. 74 y ss.

⁵ Ivailo Znepolski, “Sociología de la novela clásica detectivesca”, en *Por la novela policial*. Znepolski comenta a propósito de la estructura maniquea: “Holmes es el tipo de personificación de la fe primitiva, de los prejuicios democráticos populares: que lo Bueno triunfa sobre lo Malo; que existe cierta justicia suprema –libre de toda falta y maquinación–; que sobre el mundo domina una mirada incorruptible. El genial detective vela por la pureza del ‘rebaño divino’, anatematiza a unos y reivindica a otros, los devuelve a la vida, en sentido figurado y en sentido literal.” p. 250.

⁶ Este término está desarrollado en el apartado de la caracterización.

⁷ Véase la nota número 20.

⁸ Honorio Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, p.19.

En una entrevista sobre el género policial, Jorge Luis Borges clasifica la literatura policial norteamericana de entonces (la entrevista tuvo lugar en 1975) como literatura de aventuras:

Además, ellos [los norteamericanos] no escriben novelas policiales: los detectives no razonan en ningún momento. Todos son malevos: los criminales y los policías. [...] Pero qué lástima que la novela policial, que empezó en Norteamérica y de un modo intelectual –con un personaje como M. Dupin, que razona y descubre el crimen–, vaya a parar en esos personajes siniestros, que protagonizan las riñas donde uno le pega al otro con la culata del revolver, y éste a su vez lo tira al suelo y le patea a cara, y todo eso mostrado con escenas pornográficas.⁹

Refiriéndose a la literatura policial clásica (analítica), Borges y Bioy Casares señalan la complejidad de ésta:

En los relatos policiales tienen un valor decisivo la psicología de los personajes, la eficacia del diálogo, el poder de las descripciones y el estilo del narrador. Cuentos y novelas policiales son, ante todo, cuentos y novelas.

En las varias formas de ficción, la policial es la que exige a los escritores mayor rigor: en ella no hay frase ni detalle ocioso; todo en su discurso, propende al fin, para demorarlo sin detenerlo, para insinuarlo sin destacarlo, para ocultarlo sin excluirlo.¹⁰

Regresando al texto, el distanciamiento del detective anglosajón se establece desde la “Palabra liminar” de Gervasio Montenegro: “La inmovilidad de Parodi es todo un símbolo intelectual y representa el más rotundo de los mentís a la vana y febril agitación norteamericana”.¹¹ Otro ejemplo se encuentra en las palabras introductorias del mismo personaje:¹²

⁹ Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, *Asesinos de Papel. Ensayos sobre narrativa policial*, pp. 44 y ss.

¹⁰ Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, “¿Qué es el género policial?”, en *Asesinos de Papel. Ensayos sobre narrativa policial*, p. 250.

¹¹ *Ibid.*, p. 15.

¹² Gervasio Montenegro es el personaje que, como Honorio Bustos Domecq, traspasa los niveles diegéticos y enfatiza su artificialidad: es el personaje que escribe el prólogo de la colección de cuantos, es decir, la parte que pertenece al peritexto, y aparece como personaje en los cuentos: “Las noches de Goliadkin”, “El dios de los toros”, “La prolongada busca de Tai An” y “Las previsiones de Sangiácomo”. Hono-

Antes de abordar el fecundo análisis de las grandes directivas de este *recueil*, pido la venia del lector para congratularme de que por fin, en el abigarrado Musée Grevin de las bellas letras... criminológicas, haga su aparición un héroe argentino, en escenarios netamente argentinos. ¡In-sólito placer el de paladear entre dos bocanadas aromáticas y a la vera de un irrefragable coñac del Primer Imperio, un libro policial que no obedece a las torvas consignas de un mercado anglosajón, extranjero, y que no hesito en parangonar con las mejores firmas que recomiendo a los buenos amateurs londinenses el incorruptible Crime Club! También subrayaré por lo bajo mi satisfacción de porteño, al constatar que nuestro folletinista, aunque provinciano, se ha mostrado insensible a los reclamos de un localismo estrecho y ha sabido elegir para sus típicas aguafuertes el marco natural: Buenos Aires.¹³

El hilo conductor del presente ensayo es que la caracterización de los personajes y la dimensión cultural cobran un significado equivalente en relevancia con los enigmas de *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Esto, aparte de establecer diferencia con el relato policial clásico, tiene una consecuencia estética original: mientras que la verdad o, específicamente, el acceso a la verdad y restablecimiento del orden que emanan de la trayectoria planteamiento-resolución del enigma es característica de la corriente clásica del relato policial, *Seis problemas para don Isidro Parodi* anula esta posibilidad desde el inicio: el detective, la fuerza del “bien”, está injustamente encerrado, y en esta condición resuelve los problemas; este hecho no se problematiza explícitamente, sino mediante la ironía que resulta de su “[factor] básico [...] que usualmente se conoce como contraste «entre apariencia y realidad»”.¹⁴ A continuación se observarán los ejemplos de la caracterización de personajes y el enigma (su trayectoria y función) para penetrar en la consecuencia estética

rio Bustos Domecq no sólo es el seudónimo de Borges y Bioy Casares, sino que también está estructurado como personaje, así se percibe en la ficha escrita por Adella Badoglio y por la “Palabra liminar” de Gervasio Montenegro.

¹³ Bustos Domecq, *op. cit.*, pp. 10 y ss.

¹⁴ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 316. Las condiciones para establecer la figuración irónica según este autor son: 1) un dominio o campo de observación (ironía situacional e ironía verbal); 2) contraste de valores argumentativos (oposición entre apariencia y realidad); 3) un determinado grado de disimulación; 4) una estructura comunicativa específica; 5) coloración afectiva; 6) una significación estética.

que emana de cada uno de los parámetros, así como de los cuentos en su totalidad.

2. Caracterización de Parodi y otros personajes

La caracterización y su significado, que ayudarán a establecer la comparación con la estética que se desprende de la función de los enigmas, se observará a través de algunos modelos teóricos. Para el acercamiento a la figura de detective en don Isidro, observaremos algunas reflexiones sobre esta función. Portuondo sintetiza la figura del detective con las siguientes palabras:

[...] un personaje genial y más o menos excéntrico que emplea en todos los casos un mismo método, semejantes actitudes, rarezas o manías e idénticas frases hechas para mostrar las diversas fases del problema a su ayudante, cronista o testigo que suele ser siempre un poco obtuso o, al menos, así lo hace aparecer la genialidad, casi siempre unilateral, por otra parte, del protagonista.¹⁵

Este autor se refiere a la figura de detective en los textos policiales de índole inductiva (a diferencia de los “realistas”), en los cuales se descubre la verdad utilizando el método inductivo, donde el problema a resolver asemeja un juego de ajedrez, llegando a un desenlace mediante algún método específico. Los textos inductivos son los de Poe, de Arthur Conan Doyle, Wilkie Collins, Gaboriau, entre otros. En este tipo de textos el detective sirve para realizar una tarea lógica, por lo que se puede deducir que su función es la de una “máquina racional”. Para redondear a este personaje-función en el esquema del texto, se le adorna con rasgos excéntricos y una genialidad impresionante “en el seno de cuyos cerebros de excepción se resolverán todos los misterios, sobre levísimas apoyaturas materiales”.¹⁶

Además, puesto que se trata, en la mayoría de los casos, de personajes escuetos y casi planos, percibimos una ausencia total del mundo interior y “de sentimentalismos”.¹⁷ En este contexto, Portuondo

¹⁵ Portuondo, *op. cit.*, p. 39. Con respecto al ayudante, prototipo del cual es Dr. Watson, Portuondo menciona que este personaje “no es otra cosa que la encarnación, humanización de la cuartilla en que va registrándose, en sus diversas etapas, el desarrollo de un problema lógico.” *Ibid.*, p. 55.

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷ *Ibid.*, p. 51.

cita a Milne quien asevera que tanto el detective como el culpable deben ser unos amateurs. Su explicación se basa en que, a diferencia de la vida real, donde los detectives y los delincuentes son “profesionales”, en el texto policial esperamos que los dos sean “uno de nosotros”.¹⁸ Solamente así se puede resaltar “el frío raciocinio inductivo” del detective y “la severa, inflexible lógica de los hechos”.¹⁹ Don Isidro Parodi corresponde, como veremos en adelante observando los métodos de caracterización, a estas calificaciones.²⁰

Don Isidro Parodi es el dueño de la barbería condenado a veintidós años de prisión por un asesinato que no cometió. La víctima, el carnicero Agustín R. Bonorino, fue asesinado por “uno de los muchachos de la barra de Pata Santa”.²¹ La razón para haber inculcado a Parodi es la siguiente: “Pero como Pata Santa era un precioso elemento electoral, la policía resolvió que el culpable era Isidro Parodi”.²² En los seis cuentos, los personajes afectados por delitos acuden a su celda 273 para exigir que Parodi resuelva el crimen en el cual cada “visitante” funciona como testigo. Parodi, a semejanza de Auguste Dupin, resuelve los enigmas mediante el método inductivo, sin acceso a las pruebas materiales ni a una variedad de testigos. Según uno de los personajes en el cuento “La víctima de Tadeo Limardo”, “para arrancar el velo del enigma [él] es una fiera”.²³

Se observarán algunos rasgos de don Isidro, en específico la manera de su caracterización, para posteriormente ponerla en correla-

¹⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁰ El detective realista (que Irwin denomina “de aventura” y suelen denominarse como los “duros” o “hard boiled”) es, según Portuondo, “un índice implacable y manchado que saca a luz los aspectos más repugnantes de la realidad circundante. En estos textos el crimen no adopta el papel protagónico en el sentido del enigma que hay que resolver aplicando métodos lógicos, sino que es un síntoma de la sociedad “en crisis, [nos muestra] las miserias de la decadencia capitalista.” *Ibid.*, p. 57. Por supuesto que la división inductivo y realista no es tajante, ya que existen textos que, aunque en su centro está el problema lógico, también revelan los problemas sociales. Dice Portuondo: “Frente a la crisis de la sociedad contemporánea, la novela detectivesca del tipo inductivo asume también una actitud crítica que se manifiesta en la suave ironía de Agatha Christie, en la más aguda de Dorothy L. Sayers y, sobre todo, en el inimitable humorismo de Chesterton, creador del inefable P. Brown y del extraordinario **Hombre que fue Jueves**. En las obras de Chesterton lo detectivesco deja de ser un problema lógico para hacerse ético, metafísico y hasta teológico”. Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, p. 63.

²¹ *Ibid.*, p. 18.

²² *Idem.*

²³ Bustos Domecq, *op. cit.*, p. 123.

ción con la función de los enigmas. Isidro Parodi es el personaje *mimético elevado*,²⁴ es decir, superior a los demás hombres: resuelve misterios que otros personajes son incapaces de resolver, aunque no tiene acceso ni a pruebas, ni a testimonios. La información está filtrada por los personajes involucrados, que también funcionan como narradores metadieгéticos cuya información frecuentemente carece de credibilidad, así que Parodi llega a la solución del caso mediante testimonios tendenciosos y parciales.

Parodi es, también, en virtud de asumir el papel de detective, el *personaje referencial*²⁵ que manifiesta cierta relación con la realidad extratextual, en la cual existe un “sentido fijo, preestablecido por el gran código de la cultura”.²⁶ Por lo anterior se entiende que el “referente” extratextual es la función del detective o lo que se supone bajo esta noción en el contexto más amplio. La dimensión irónica emana, aparte de los elementos lingüísticos y situacionales, de las tres circunstancias: ser el detective sin acceso a las pruebas materiales ni a todos los testigos presenciales relevantes, no ser un detective sino un barbero y ser un prisionero. Se vuelve a la segunda condición de Ballart para establecer la figuración irónica, que es la discrepancia entre valores argumentativos y, en específico, entre apariencia y realidad.

Parodi es, según la propuesta de Bal,²⁷ *el dador*, porque conduce la trama hacia su desenlace y otorga inteligibilidad a los acontecimientos enigmáticos. Bremond, con su modelo binario similar al de Bal, distingue los *agentes* (o influenciadores) y los *pacientes*.²⁸ Aquí, Isidro Parodi cabe en la categoría del agente porque tiene la capacidad de “[influir, mejorar o degradar el paciente]”.²⁹ Sin embargo, puesto que nos hallamos en el marco del género policial de índole inductiva, donde al final se ofrece una retrospectiva de los hechos que condujeron al crimen y el acceso a la verdad, Parodi

²⁴ Término del modelo Northrop Frye quien identifica cinco modelos ficcionales: 1) el héroe mítico, 2) el héroe propio de lo maravilloso, 3) lo mimético elevado, 4) mimético bajo, 5) ironía: el héroe inferior. Garrido Domínguez, *op. cit.*, pp. 100-102.

²⁵ *Ibid.*, p. 100. Hamon diferencia tres tipos de personajes (personajes referenciales, personajes-deictico y personajes anáfora) según las tres dimensiones del signo: semántica, sintáctica y paradigmática.

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Ibid.*, p. 99.

²⁸ *Ibid.*, p. 98.

²⁹ *Idem.*

como agente siempre mejora al paciente solucionando el misterio que atormenta al posterior.

Ahora se observará la situación sujeto-objeto en relación con *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Greimas propone el modelo actancial que “implica seis términos [...] de acuerdo con los ejes semánticos del *querer*, el *hacer* y el *poder*”.³⁰ Según este modelo, “[la] relación Sujeto/Objeto –la relación básica– implica, desde una perspectiva semántica, un *hacer*; es una relación de *deseo*, que se transforma en el plano de la manifestación textual en una relación de *búsqueda*”.³¹ Aplicando este modelo a Isidro Parodi, se podría deducir que el personaje que viene a la celda 273 para pedir aclaración o respuesta de Parodi, tiene un *deseo*: el de la revelación de la verdad; por su parte, Parodi representa el Sujeto, él *hace*, interpreta los hechos, el encadenamiento de los eventos y los testimonios de manera que puede ofrecer una reconstrucción de lo sucedido y revelar las circunstancias del crimen. La relación de la búsqueda se manifiesta en perseguir la verdad sobre el crimen, donde el deseo de encontrarla proviene del personaje, quien necesita un Sujeto (agente, actor, influenciador, según terminologías diferentes) que puede encontrar lo que él (el Objeto) desea mediante la búsqueda. Aunque el modelo estructuralista de Greimas ha sido criticado,³² se cree que precisamente las categorías abstractas y escuetas pueden considerarse provechosas en el análisis de los personajes del relato policial.

Todos los personajes de *Seis problemas para don Isidro Parodi* son estáticos, de acuerdo con los términos de Edward Morgan Forster; es decir, no se desarrolla ninguna evolución interna de los personajes. Cuando se resuelve un misterio, el personaje que ha pedido ayuda de Parodi experimenta un cambio cognitivo, pasando de un estado de enigma y misterio, al acceso a la verdad y la solución. No obstante, en la manifestación textual no se observan cambios en su interioridad porque no es relevante para la caracterización de personajes de los textos policiales. Tanto Isidro Parodi como otros personajes de los *Seis problemas*, manifiestan rasgos externos (conducta

³⁰ *Ibid.*, p. 96.

³¹ *Idem*.

³² El modelo estructuralista de Greimas ha suscitado controversia y críticas principalmente por “su distanciamiento de los textos”. *Ibid.*, p. 97. Otra crítica subraya que “la aplicación de este modelo supone que todos los relatos funcionan de idéntico modo, homogeneizando el comportamiento de los personajes y privándolos de sus señas de identidad individuales (psicológicas, físicas, éticas, etc.)”. *Idem*.

y lenguaje como dominantes)³³ que otorgan un reflejo de su mundo interior, pero ni las manifestaciones, ni el narrador omnisciente evoca alguna transformación.

A continuación se presentan dos modos de caracterización del “criminalista”,³⁴ don Isidro Parodi: con el directo (énfasis en el lenguaje y el registro), e indirecto.

- 1) Con el estilo directo, en las palabras del propio Parodi y otros personajes, destacan sus rasgos personales, como xenofobia, impaciencia para largas exposiciones, el carácter autoritario y el desprecio de supersticiones.

Su xenofobia se manifiesta en sus propias enunciaciones y en la descripción del narrador:

Don Isidro no le hizo caso, volvió a su rencor predilecto: se despachó contra los italianos, que se habían metido en todas partes, no respetando tan siquiera la Penitenciaría Nacional.

—Ahora está llena de extranjeros de antecedentes de lo más dudosos y nadie sabe de dónde vienen.³⁵

En la misma escena, Parodi pregunta sobre la causa del problema a su interlocutor:

—¿Es un italiano o una italiana lo que lo tiene mal?³⁶

En “La prolongada busca de Tai An”, cuando entra el suplicante de ayuda, el protagonista piensa:

«¡Lo que faltaba! Un japonés cuatro ojos»³⁷

Una de las características que más sobresale en sus enunciaciones directas es la impaciencia frente a largas explicaciones, su estimación de la claridad y la simplicidad:

³³ Garrido Domínguez comenta que “el narrador heterodiegético –omnisciente o testigo– en el relato del s. XX [es] mucho más silencioso y discreto – va diseminando sus rasgos a lo largo del relato y, en general, atribuyendo un papel más importante a la conducta y lenguaje del personaje”. *Ibid.*, p. 90.

³⁴ Bustos Domecq, *op. cit.*, p. 115.

³⁵ *Ibid.*, pp. 19 y ss. (La cita pertenece al cuento “Las doce figuras del mundo”).

³⁶ *Ibid.*, p. 20. (La cita pertenece al cuento “Las doce figuras del mundo”).

³⁷ *Ibid.*, p. 156. (La cita pertenece al cuento “La prolongada busca de Tai An”).

–Yo que usted me dejaba de artefactos y comuniones. He leído los sueltitos de Molinari. El muchacho es habilidoso con la pluma, pero tanta literatura y tanto retrato acaban por marear. ¿Por qué no me cuenta las cosas a su modo, sin arte ninguno? A mí me gusta que me hablen claro.³⁸

[...] con las dos horas de monólogo que usted me ha descargado esta tarde, lo justifico al mozo. Le había tomado tanta rabia que ya no le bastaban las indirectas.³⁹

–Tómese un resuello, señora –intercaló respetuosamente Parodi–. Ahora que no garúa, usted podría aprovechar, don Anglada, para hacerme un resumido.⁴⁰

–De seguir hablando hasta después del Juicio Final –respondió Parodi–. Si no amaina todavía lo van a tomar por gallego. Hágase el que no está mamado, y dígame lo que sepa de la muerte de Ricardo Sangiácomo.⁴¹

–Yo que usted me dejaba de caligrafías y adornos –observó el investigador–. Hábleme de la gente que había en la casa.⁴²

–Don Anglada, ya me tiene mareado con tanto libro –dijo Parodi–. Si quiere que le sirva de algo, hábleme de su cuñada, la finadita. Total nadie me salva de oírlo.⁴³

–Mire, mozo, con tanta charla esta celda parece Belisario Roldán. En cuanto me descuido, ya se me ha colado un payaso con el cuento de las figuras del almanaque, o del tren que no para en ninguna parte, o de su señorita novia que no se suicidó, que no tomó el veneno por casualidad y que no la mataron. Yo le voy a dar orden al subcomisario Gron dona, que en cuanto los vislumbre los meta de cabeza en el calabozo.⁴⁴

La última cita demuestra, aparte de la exigencia de la brevedad de los interlocutores por parte de Parodi, su carácter autoritario y dominante. Este rasgo se percibe, asimismo, en los siguientes momentos:

–Usted, don Montenegro, que está en caballo manso –dijo Parodi–, tenga la fineza de abrir este respiradero, no vaya a ser que se nos ataje el resuello, con estas empanaditas que por el olor parecen de grasa de

³⁸ *Ibid.*, p. 42. (La cita pertenece al cuento “Las noches de Goliadkin”.)

³⁹ *Ibid.*, p. 82. (La cita pertenece al cuento “El dios de los toros”.)

⁴⁰ *Ibid.*, p. 87. (La cita pertenece al cuento “Las previsiones de Sangiácomo”.)

⁴¹ *Ibid.*, pp. 102 y ss. (la cita pertenece al cuento “Las previsiones de Sangiácomo”.)

⁴² *Ibid.*, p. 163. (La cita pertenece al cuento “La prolongada busca de Tai An”.)

⁴³ *Ibid.*, p. 91. (La cita pertenece al cuento “Las previsiones de Sangiácomo”.)

⁴⁴ *Ibid.*, p. 100. (La cita pertenece al cuento “Las previsiones de Sangiácomo”.)

chanchito. Montenegro, ágil como un duelista, se trepó a un banco y obedeció la orden del maestro.⁴⁵

Parodi demuestra, a través del estilo directo, su desprecio por las supersticiones:

—Yo no soy brujo ni ayunador para andar resolviendo adivinanzas. Pero no voy a negar una manito. Eso sí, con una condición. Prométeme que me vas a hacer caso en todo.⁴⁶

El lenguaje que se manifiesta a través del estilo directo, como el aspecto de la caracterización de los personajes, merece una observación más meticulosa. El lenguaje y registro de Isidro Parodi abunda en argot y groserías, lo que ilustra su pertenencia a la clase media-baja (barbero de oficio) y su desprecio hacia las cursilerías, tanto lingüísticas como de conducta. A continuación se presentan algunos ejemplos de este aspecto que se percibe en cada enunciación de Parodi:

La italiana le jugó sucio con el conde Fosco. Para peor, cuando Sangiácomo descubrió la falsía, los dos ladinos ya se habían muerto. [...] Un sujeto cualquiera, usted, por ejemplo, en trance de vengarse, hubiera rigoreado un poco al putativo, y san se acabó.⁴⁷

—Deme calce, amigo Montenegro —dijo Parodi.⁴⁸

—No sé dónde queda Nápoles, pero si alguien no le arregla este asunto, a usted se la va a armar un Vesubio que no le digo nada.⁴⁹

Mire, yo le referiré lo que saco en limpio. Si me equivoco, usted me dirá “la embarraste, hermano” y me ayudará a salir del error.⁵⁰

Otro recurso muy eficiente para ilustrar la sencillez y espontaneidad de Parodi es el contraste con sus interlocutores. Por ejemplo, Gervasio Montenegro incorpora muchas expresiones francesas en su discurso:

⁴⁵ *Ibid.*, p. 112. (La cita pertenece al cuento “Las previsiones de Sangiácomo”.)

⁴⁶ *Ibid.*, p. 34. (La cita pertenece al cuento “Las doce figuras del mundo”.)

⁴⁷ *Ibid.*, p. 117. (La cita pertenece al cuento “Las previsiones de Sangiácomo”.)

⁴⁸ *Ibid.*, p. 55. (La cita pertenece al cuento “Las noches de Goliadkin”.)

⁴⁹ *Ibid.*, p. 44. (La cita pertenece al cuento “Las noches de Goliadkin”.)

⁵⁰ *Ibid.*, p. 180. (La cita pertenece al cuento “La prolongada busca de Tai An”.)

Mi riguroso examen comenzó, *cherchez la femme*, por una interesante silueta.⁵¹

Sin embargo, sorprendí una conversación de la *baronne* con otro pasajero [...] en la que usó el calificativo de «imbécil» aludiendo sin duda a *ce pauvre* M. Goliadkin.⁵²

Con mi proverbial llaneza, que es el *apanage* del hombre del mundo, no vacilé ante un procedimiento radical: lo sacudí hasta que abrió los ojos. El diálogo, después de esa *mésaventure*, había decaído;⁵³

Además, Montenegro no pierde ninguna oportunidad para resaltar su supuesta fama, y otros rasgos que demuestran superioridad y bondad. Se infiere, a través de la ironía del narrador extradiegético (discrepancia obvia entre apariencia y realidad), que Montenegro no es ni famoso, ni culto, ni rico. Por consiguiente, estas enunciaciones en estilo directo, por el propio personaje, expresan su vanidad, egoísmo y narcisismo. Cuando Parodi le dice que ya sabe cuál problema lo trae a él, Montenegro responde:

—Veo que estos sólidos muros no son obstáculo para mi fama.⁵⁴

Otros ejemplos son:

Con la franqueza que me caracteriza, me permití expresar una duda elegante sobre la existencia de la joya.⁵⁵

Era más bien rubio, fornido, de ojos atónitos; se daba su lugar: se precipitaba siempre a abrirme las puertas.⁵⁶

[...] que una batida policial en el Salón Doré había deparado la inclusión de mi nombre (uno de los más antiguos de la República) en no sé qué prontuario infamante.⁵⁷

Los personajes de otros cuentos son también emblemáticos por la oposición que demuestran en comparación con Parodi, como el caso de José Fomento en “El dios de los toros”, Carlos Anglada en “El dios de los toros” y “Las previsiones de Sangiácomo”, Tulio

⁵¹ *Ibid.*, p. 43. (La cita pertenece al cuento “Las noches de Goliadkin”.)

⁵² *Ibid.*, p. 44. (La cita pertenece al cuento “Las noches de Goliadkin”.)

⁵³ *Ibid.*, p. 46. (La cita pertenece al cuento “Las noches de Goliadkin”.)

⁵⁴ *Ibid.*, p. 41. (La cita pertenece al cuento “Las noches de Goliadkin”.)

⁵⁵ *Ibid.*, p. 52. (La cita pertenece al cuento “Las noches de Goliadkin”.)

⁵⁶ *Ibid.*, p. 44. (La cita pertenece al cuento “Las noches de Goliadkin”.)

⁵⁷ *Ibid.*, p. 53. (La cita pertenece al cuento “Las noches de Goliadkin”.)

Savastano en “La víctima de Tadeo Limardo”, Shu T’ung en “La prolongada busca de Tai An”, todos ellos son narradores metadieгéticos. Con respecto al asunto de la caracterización de personajes, la intención textual irónica es la razón por ilustrarlos de manera caricaturesca y burlesca, además de configurar el personaje de Parodi a través de la antítesis en relación con ellos. Ésta se expone exclusivamente a través del lenguaje que funciona como una tela transparente que filtra los rasgos de los personajes.

En las narraciones de los visitantes que acuden con Parodi abundan digresiones que, además de cumplir el papel del código hermenéutico en la demora de la revelación de la verdad, sirven para caracterizarlos. El personaje Carlos Anglada, tras la recriminación de Parodi por las digresiones, hace apología de ellas y defiende su importancia:

–Usted, como la crítica, no me capta. El gran pincel (he dicho: Picasso) ubica en los primeros planos el fondo del cuadro y posterga en la línea del horizonte la figura central.⁵⁸

2) Con el estilo indirecto, por la voz del narrador que también alude a la postura autoritaria y dominante de Parodi, su rechazo de las formas, modales, y cualquier convención social.

La descripción introductoria de Parodi ejemplifica la caracterización por parte del narrador extradieгético:

La vida sedentaria había influido en el homicida de 1919: hoy era un hombre cuarentón, sentencioso, obeso, con la cabeza afeitada y ojos singularmente sabios.⁵⁹

Su voz no era excesivamente cordial, pero Molinari sabía que las visitas no le desagradaban. [...] Lento y eficaz, el viejo Parodi cebaba un mate en un jarrito celeste. [...] era inútil querer apresurar a Isidro Parodi; con una tranquilidad que lo asombró, inició un diálogo trivial sobre las carreras, que son pura trampa y nadie sabe quién va a ganar.⁶⁰

Otro momento en que el narrador cumple el papel de caracterizador del protagonista ocurre al final del cuento “Las doce figuras del

⁵⁸ *Ibid.*, p. 91. (La cita pertenece al cuento “Las previsiones de Sangiácomo”.)

⁵⁹ *Ibid.*, p. 19. (La cita pertenece al cuento “Las doce figuras del mundo”.)

⁶⁰ *Ibid.* (La cita pertenece al cuento “Las doce figuras del mundo”.)

mundo”, cuando Molinari regresa a la celda 273 para oír la reconstrucción de los hechos y la solución del enigma:

Parodi, como siempre, lo recibió con cierta sequedad; tuvo el tino de no aludir al misterio de Villa Mazzini; habló, tema habitual en él, de lo que puede hacer el hombre que tiene un sólido conocimiento de la baraja.⁶¹

El desprecio de formas “propias” y de esnobismo es otro rasgo de Parodi. Se percibe en varias ocasiones y, además de caracterizarlo, sirve para intensificar los rasgos en quienes van a pedir una respuesta:

Parodi recibió al aclamado actor, sin levantar los ojos. Cebaba, lento y eficaz, un mate en un jarrito celeste. Montenegro ya se disponía a aceptarlo; Parodi, sin duda coartado por la timidez, no se lo ofreció.⁶²

Su aspecto autoritario es ilustrado por el narrador en la siguiente cita:

Ésta es la carta que Bonfanti leyó, momentos antes de que don Isidro lo expulsara.⁶³

Los ejemplos de las formas de caracterización de personajes transmiten un *ethos* burlesco. La estérica que sobresale es la de ironía y, como dice Gervasio Montenegro en “Palabra liminar” refiriéndose a Bustos Domecq:

El bisturí que hace las veces de pluma en la mano de nuestro satírico, prestamente depone todos sus filos cuando trabaja en carne viva de don Isidro Parodi. Burla burlando, el autor nos presenta el más impagable de los criollos viejos, retrato que ya ocupa su sitio a los no menos famosos que nos legaran «Del Campo», «Hernández» y otros supremos sacerdotes de nuestra guitarra folklórica, entre los que sobresale el autor de *Martín Fierro*.⁶⁴

⁶¹ *Ibid.*, p. 36. (La cita pertenece al cuento “Las doce figuras del mundo”.)

⁶² *Ibid.*, p.41. (La cita pertenece al cuento “Las noches de Goliadkin”.)

⁶³ *Ibid.*, p. 110. (La cita pertenece al cuento “Las previsiones de Sangiácomo”.)

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 14 y ss.

Las categorías lingüísticas que caracterizan la variedad del discurso son dos: los signos del ser y los signos de acción o relación. Dentro de los *signos del ser* están: el *nombre*: “en especial, el propio, aunque también el común con rasgos individualizadores”⁶⁵ y el *adjetivo*: “éste aporta los atributos del personaje”.⁶⁶ Por otra parte, dentro de los *signos de acción o relación* se distinguen el *verbo*: “[refleja] la actuación del personaje y [...] los cometidos que le son asignados–Sujeto, Objeto, Ayudante, entre otros, según la terminología greimasiana”,⁶⁷ y los predicados que “integran el sustrato discursivo de las relaciones entre personajes”.⁶⁸

En relación con este modelo, se asevera que el nombre propio (el signo del ser) “funciona como factor de cohesión de los rasgos que a lo largo del relato se atribuyen al personaje”.⁶⁹ El nombre “Isidro Parodi” es, por ejemplo, un “signo del ser” (representa el significante del personaje y es uno de los atributos que señalan su individualidad). También es llamativo su apellido, Parodi, que evoca la figura de la parodia, fundamental en *Seis problemas para don Isidro Parodi*. En relación con los verbos que demuestran los cometidos que le son asignados: Parodi es un Sujeto, agente, el que resuelve los enigmas, el que señala los culpables. Con respecto a los predicados, las relaciones con otros personajes son casi inexistentes, se enfatiza el hecho de que es él, Isidro Parodi, quien domina la conversación. De esto se deduce que es autoritario y asume el rol de sujeto (el personaje que va a pedir ayuda de él es el sujeto de la metadiégesis y el objeto del nivel diegético en el cual la conversación con Parodi tiene lugar).

Reflexionando sobre los criterios de lenguaje, la información obtenida de los personajes secundarios, la descripción del narrador extradiegético y el comportamiento del protagonista como claves para el acercamiento a los personajes en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, lo más cargado de ironía es, desde luego, el lenguaje. La insistencia en los registros y los modismos lingüísticos para caracterizar tanto a Parodi como a otros personajes, demuestra la dimensión irónica en el intento de exhibir la hipocresía de algunos

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 87.

personajes, mediante la exageración e impropiedad de las expresiones lingüísticas.

3. Enigmas, digresiones y *masterplots*

Cada uno de los seis problemas está organizado alrededor de un enigma principal y de uno o más secundarios que don Isidro resuelve. La trayectoria planteamiento-resolución del enigma se desarrolla a través de cuatro tipos de digresiones aislados por Barthes: *el engaño* (especie de desvío deliberado de la verdad), *el equívoco* (mezcla de verdad y de engaño que, muy a menudo, al cercar al enigma contribuye a espesarlo), *la respuesta suspendida* (detención afásica de la revelación) y *el bloqueo* (constatación de la insolubilidad).⁷⁰

Los enigmas se observarán, asimismo, a través de los *masterplots* o tipos de resoluciones de enigmas de Eleanor Cook⁷¹ que, a diferencia del enfoque semiótico de Barthes, corresponden a un análisis retórico y comparativo de los enigmas. Los *masterplots* articulan la consecuencia estética que se desprende de una determinada resolución, van más allá de meros aspectos textuales. Ambos modelos son relevantes para el acercamiento a los enigmas en los *Seis problemas para don Isidro Parodi*; aplicando sus enfoques se obtiene una visión más completa del tema.

El punto de partida es que la verdad es el polo opuesto del enigma, la resolución del enigma: al resolverse, éste se convierte en la verdad, perdiendo su calidad de incógnita. Precizando el uso del término controvertido de “la verdad”, me refiero a la “Voz de la Verdad” que, según Barthes, corresponde al código hermenéutico. Cabe aclarar, también, que la verdad es, dentro del contexto que se espera desarrollar, una noción logocéntrica que tiende a imponerse como una versión unívoca de la realidad. Suponiendo que el térmi-

⁷⁰ Barthes, *op. cit.*, p. 62.

⁷¹ Eleanor Cook, *Enigmas and Riddles in Literature*. Cook determina cinco *masterplots* (cinco tipos posibles de la solución de enigmas): 1) Paulino, que desemboca en luz; 2) Edípico o de esfinge, que se mueve en dirección hacia oscuridad; 3) La E de Delfos, con sus seis subgrupos, dos de los cuales corresponden a “masterplots”: una clave numérica y una fórmula para afirmación universal de los dioses.; 4) enigma no-contestable, que es alternativa para el enigma paulino: azarosa, incontestable y amenazante; 5) Sibilina, que funciona como guía, la de una navegación revoloteada, evocando a Ulises.

no es controvertido, aclararé que su aplicación en el presente ensayo consiste en la idea de que sus premisas corresponden a las posibilidades de la realidad y/o las realidades posibles.⁷²

Es importante recordar que, según Barthes, el código hermenéutico se activa cuando existe el deseo de encontrar la resolución del enigma, la verdad. Dentro de este código, las digresiones (reticencias) son relevantes por dos efectos que producen: desvían la atención del enigma principal (o trama) y la atención del lector ya no está puesta en el enigma principal y obstaculizan el descubrimiento de la verdad produciendo un sentimiento de frustración (en este caso el enigma se mantiene en el centro de atención). La manera de la configuración y resolución de los enigmas en *Seis problemas para don Isidro Parodi* se presentará a continuación.

En “Las doce figuras del mundo” el periodista Aquiles Molinari plantea el enigma sobre el asesinato del doctor Abenjaldún creyendo que lo cometió él. La “investigación” se lleva a cabo, como otras de don Isidro, a través de los testimonios. Molinari, el testigo en este caso, le narra a Parodi su versión limitada de los hechos, puesto que sus ojos estuvieron vendados durante el rito de iniciación.

En cuanto a las digresiones en el código hermenéutico, en la segunda parte del cuento se percibe la digresión de la *respuesta suspendida*: Molinari regresa a la Penitenciaría después de una semana y, aunque deseara conocer la resolución de don Isidro, no se atreve a interrumpir sus anécdotas y el truco de naipes que, como se verá *a posteriori*, funciona como analogía para reconstruir los hechos del crimen. La respuesta está suspendida en la aparente desviación del problema. Esta obstrucción del código hermenéutico resalta, aparte de la estrategia narrativa de postergar la resolución, el personaje de don Isidro, donde se perfila como autoritativo y respetado.

⁷² No corresponde a “la verdad inherente al relato histórico”. Víctor Bravo, *Ironía de la literatura*, p. 41. El texto es del ámbito ficticio; por consiguiente, se hablará de la verdad teniendo en cuenta la propuesta de Barthes. Resumiendo, “la verdad” no se aplicaría como el criterio que distingue el relato ficticio y el relato histórico, sino como las circunstancias que puedan ocurrir en el mundo real. Aplicando la formulación Kirkham y de su modelo de tres proyectos de la verdad, el que se utilizaría para los fines de este apartado es “Proyecto Metafísico” y su subgrupo esencialista, cual “intenta encontrar las condiciones que, en cualquier mundo posible, son necesarias individualmente y, a la vez, suficientes para que un enunciado sea verdadero en este mundo.” Fernando Álvarez Ortega, *El problema de la verdad: una aproximación analítica*, p. 52.

En términos de Cook, la manera y la consecuencia estética que se aísla con la resolución del enigma en “Las doce figuras del mundo” corresponde a la resolución *paulina* del enigma: se refiere a la resolución del enigma presente en la primera epístola de San Pablo a los corintios, I Cor. 13:12: “*For now we see through a glass, darkly; but then face to face: now I know in part; but then shall I know even as also I am known*”.⁷³ La resolución consistirá en “*revelation, in light, in the dispersal of cloud, in the clarifying of the obscure, in the answering of the inexplicable, in the straightening of the labyrinthine, and so on through many a well-known trope for enigma*”.⁷⁴ En otras palabras, de la resolución del asesinato del doctor Abenjaldún, cometido por su tesorero Izedín, emerge una verdad que lleva al restablecimiento de la armonía y el regreso al orden, en analogía con el desenlace en el cuento policial clásico. Esta consecuencia estética está presente, con variable intensidad y claridad, en la solución de los seis problemas.

El planteamiento del enigma en “Las noches de Goliadkin” está hecho por Parodi, quien se entera del caso a través de las notas publicadas por Aquiles Molinari:⁷⁵ “Viene antes de la hora, don Montenegro; ya sé lo que lo trae. Es el asunto ese del brillante”.⁷⁶ Montenegro es el principal sospechoso por la muerte de Goliadkin y, al igual que Molinari en “Las doce figuras del mundo” quien no dominaba de todos sus sentidos, no puede negar su culpabilidad por haber estado inconsciente en el momento del crimen. El enigma está resuelto por Parodi quien determina el motivo (el robo del brillante de Goliadkin) y los perpetradores (la señora Puffendorf-Duvernois, Bibiloni, el padre Brown y el coronel Harrap).

⁷³ Cook, *op. cit.*, p. 77.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁵ Aquiles Molinari es el protagonista de “Las doce figuras del mundo” y se menciona en “Las noches de Goliadkin” y “La víctima de Tadeo Limardo”; Gervasio Montenegro es el autor de la “Palabra liminar” (peritexto) y personaje en “Las noches de Goliadkin”, “El dios de los toros” y “La prolongada busca de Tai An”; Carlos Anglada y Mariana son personajes en “El dios de los toros” y “Las pevisionses de Sangiácomo”, pero Anglada es el autor de la nota a pie de página en “La prolongada busca de Tai An”. José Formento, el asesino en “El dios de los toros”, es el autor de la nota a pie de página en “La prolongada busca de Tai An”. Isidro Parodi es, por supuesto, el protagonista en todos los textos. Los personajes que aparecen en varios textos funcionan como puentes y crean, traspasando niveles, una tendencia a la integridad y totalidad.

⁷⁶ Bustos Domecq, *op. cit.*, p. 41.

En este problema, las obstrucciones del código hermenéutico son el *engaño*, el *equivoco* y es la *respuesta suspendida*. La primera se percibe, por ejemplo, en la siguiente descripción de Montenegro, quien funciona como el narrador homodiegético en este cuento, y es el principal sospechoso del asesinato:

La mañana me reservaba dos satisfacciones. Primero, un lejano anticipo de la pampa, que habló a mi alma del argentino y de artista. Un rayo de sol cayó sobre el campo. Bajo el benéfico derroche solar, los postes, los alambrados, los cardos, lloraron de alegría. El cielo se hizo inmenso y la luz se calcó fuertemente sobre el llano. Los novillos parecían haber vestido ropas nuevas...⁷⁷

El *equivoco* se puede observar cuando Montenegro, en su ingenuidad, afirma:

El judío, poco avezado a esas lides, rehuía en vano el contacto y, consciente del desairado rol que jugaba, hablaba nerviosamente de temas que a nadie podían interesar, tales como la futura baja de los diamantes, la imposibilidad de sustituir un diamante falso por uno verdadero y otras minucias de *boutique*.⁷⁸

Conociendo la solución del problema —que el diamante de Goliadkin es el motivo de su asesinato— esta intervención de Montenegro contiene una mezcla de verdad y engaño.

La respuesta suspendida tiene lugar, también, en la narración Montenegro cuando, después de una semana, regresa para conocer la solución del misterio. Don Isidro Parodi, igual que en el cuento anterior, le “impuso un truco mano a mano”⁷⁹ para ejemplificar la reconstrucción de los hechos. Según los tipos de resolución de Cook, ésta también pertenece a la *Paulina* porque se aclara el enigma. La consecuencia estética, a diferencia de “Doce figuras del mundo” (que concluye con la reconstrucción de Parodi), está determinada por el narrador homodiegético quien cierra el cuento:

—Es la vieja historia —observó—. La rezagada inteligencia confirma la intuición genial del artista. Yo siempre desconfié de la señora Puffen-

⁷⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 58.

dorf-Duvernois, de Bibiloni, del padre Brown y, muy especialmente, del coronel Harrap. Pierda cuidado, mi querido Parodi: no tardaré en comunicar mi solución a las autoridades.⁸⁰

La consecuencia no es (sólo) la resolución del enigma y sus implicaciones en la verdad, sino también la hipocresía de Montenegro, ya comentada en la parte de la caracterización de los personajes. La solución (que Montenegro nombra “mi solución”)⁸¹ cierra el segundo “problema” y se restablece el orden.

“El dios de los toros” contiene dos enigmas planteados y formulados como percusores de investigación policial. El primero es la desaparición de las cartas,⁸² encerradas con llave, que comprueban la relación epistolar de Carlos Anglada (el escritor cuyo *currículum* está teñido, como la supuesta fama del actor Montenegro, de ironía) con Mariana Ruiz Villalba de Muñagorri (“*Moncha* para sus íntimos”).⁸³ El segundo es el asesinato de Manuel Muñagorri, el esposo de Mariana. Este último se origina cuando Gervasio Montenegro, Carlos Anglada y José Formento están de visita en la cabaña de los Muñagorri, donde se encuentra Manuel Muñagorri, su esposa Mariana (cuyas cartas han sido robadas), su hijo Pampa y la institutriz, Miss Bilham. Formento, quien narra los hechos a don Isidro Parodi, menciona dos desfiles de toros que resultan importantes *a posteriori*: uno ocurrido el 29 de agosto y el otro el 30 de agosto, que es el día del asesinato. La única pregunta de Parodi a José Formento, quien plantea el segundo enigma y narra los hechos de los dos días cruciales, es relativa al modo en que el asesino consigue el cuchillito del niño Pampa. Formento le contesta aludiendo al niño como si fuera el asesino de su padre.

Los testimonios de Mariana y Miss Bilham, quienes también acuden a la famosa celda 273, aparentemente no aportan ningún

⁸⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁸¹ *Idem.*

⁸² El intertexto claro es “La Carta Robada” de Poe: Gervasio Montenegro alude al fundador del cuento policial en la “Palabra laminar”: “Nuevo retoño de la tradición de Edgard Poe, [...], se atiene a los momentos capitales de sus problemas: el planteo enigmático y la solución iluminadora”. *Ibid.*, p. 11. La referencia intertextual está reforzada, aparte del enigma de la desaparición de las cartas, con la preocupación de Gervasio Montenegro que comparte con el “detective” Parodi: “La publicación del epistolario de Moncha sería un rudo golpe para nuestra sociedad”. *Ibid.*, p. 69.

⁸³ *Ibid.*, p. 65.

elemento clave en la investigación. La carta de los editores que rechazan publicar a Anglada es lo que le ayuda a Parodi “a atar cabos”.⁸⁴ A través de ésta llega a la conclusión de que José Formento es responsable tanto de la desaparición de las cartas como del asesinato de Muñagorri. Dos razones lo motivan: el deseo de incriminar y descalificar a su maestro, Carlos Anglada, y poder publicar las cartas de Anglada y Mariana Muñagorri, lo que Manuel Muñagorri quería evitar y por esto fue asesinado. La verdad se encuentra en el personaje menos sospechoso porque el culpable disimula, a través de sus actos físicos y verbales, admiración por su maestro.

En los términos de Cook, el tipo del enigma es, como en los dos primeros textos, de tipo *paulino*. Lo que predomina en “Dios de los toros” es la caracterización del personaje José Formento, subrayando la ira hacia su maestro, del personaje Carlos Anglada con su falta de talento para escribir y de Mariana Muñagorri, como la personificación de la vanidad e ignorancia.

“Las previsiones de Sangiácomo” es el problema más complejo en el asunto de digresiones y niveles de enigmas. Don Isidro lo recalca: “El enredo de los Sangiácomo tiene más vueltas que un reloj”.⁸⁵ El primer enigma es la muerte de Julia Ruiz Villalba, la comprometida de Rica Sangiácomo. Los testigos que narran este episodio a don Isidro son su hermana Mariana (la viuda de Muñagorri del “Dios de los toros”), su esposo Carlos Anglada, (el pretendiente de Mariana en el “Dios de los toros”) y Mario Bonfanti, quien estaba presente en La Moncha en la visita cuando ocurre el asesinato de Pumita. Cuando lo visita, Parodi le plantea el enigma en su estilo: “Hágase el que no está mamado y dígame lo que sepa de la muerte de Ricardo Sangiácomo”.⁸⁶

La resolución de los dos enigmas es el Commendatore Sangiácomo como perpetrador. Aparte de matar a la primera víctima, el Commendatore, según insinúa Parodi, mata a su esposa, la madre de Rica, y al amante de ésta, el cónsul Isidoro Fosco. Estas dos muertes, narradas por Anglada, parecen carecer de importancia, pero, como en buenos relatos policiales, *a posteriori* cobra significación relativa, en este caso, al crimen configurado como principal.

Se trata del crimen cometido contra su hijo, cuya vida ha sido construida de acuerdo al plan de venganza de su padre. Esto condu-

⁸⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 103.

ce a Rica al suicidio y en su carta lo expresa: “Ahora las cosas han cambiado y seguirán cambiando... Lo que mi padre ha hecho por mí no lo ha hecho ningún padre en el mundo”.⁸⁷ En la reconstrucción de los hechos, don Isidro comenta su hallazgo: “Ricardo creía desempeñarse con libertad, como cualquiera de nosotros, y el hecho es que lo manejaban como las piezas de ajedrez. [...] el padre, que había tenido la soberbia de imitar al destino, descubrió que el destino estaba manejándolo a él”.⁸⁸

El primer crimen, la muerte de Pumita, está motivado por su descubrimiento del plan de arruinar a su comprometido por parte de su padre. Commendatore intuye que Julia descubrió su plan a través de cuatro momentos. La primera, cuando Pumita resume la película aludiendo a su similitud con la realidad y mencionando a Commendatore. La segunda insinuación del plan de arruinar la vida de Rica es la siguiente: “estoy segura que hay vidas en que no sucede nada por casualidad”.⁸⁹ La tercera pista que manifiesta y que le afirma a Commendatore que ella conoce su plan es la mención de las libretas donde, como revela Parodi, Commendatore anota el plan. La cuarta pista que le asegura que tiene que eliminar a Pumita antes de que revele el plan (aún inconcluso) a su comprometido, es la declaración de la necesidad de hablar mañana con su futuro esposo. Para asegurarse, el Commendatore menciona que guarda un pumita de barro cocido en el tercer cajón (Parodi, reconstruyendo los hechos, dice “sabandija” y “león”,⁹⁰ pero para el caso es lo mismo) a lo que Pumita exclama sorprendida “¿Un pumita?”⁹¹ porque ella sabe, conociendo el contenido del cajón, que se trata de una víbora.

En “Las previsiones de Sangiácomo”, las digresiones, cuyo contenido son chismes y anécdotas, sirven para darle las pistas a Isidro y resolver los problemas, aparte de la caracterización de los personajes y la demora de la trama. La resolución del plan macabro de Commendatore se vincula con el enigma de tipo *edípico*, otra clasificación de Cook, que se resume de la siguiente manera: “*Edípico o de esfinge*, como en el enigma de la esfinge griega: al contrario de lo que pasa con el enigma *paulino*, el enigma de esfinge mueve en dirección a la oscuridad”.⁹² El efecto de la resolución es oscuro por-

⁸⁷ Bustos Domecq, *op. cit.*, p. 121.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 94.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁹¹ *Ibid.*, p. 98.

⁹² Cook, *op. cit.*, p. 70.

que, más allá de contestar la pregunta “¿quién lo hizo?”, alude a la figura del padre devorador.⁹³

Como en otros cinco cuentos, en éste el “guiño” irónico es evidente en dos niveles: temático y estructural. El último se percibe, entre otros ejemplos, en el quinto apartado donde se omite la narración (no se reproducen diálogos) del médico de la familia y el contador Giovanni Croce. Otra manipulación estructural se percibe en las omisiones temporales: el enigma está revelado a Gervasio Montenegro un año después de que don Isidro Parodi lo descubriera. “La víctima de Tadeo Limardo” contiene más de un enigma: uno es su asesinato y otro el motivo de su conducta y aparición en el Hotel Nuevo Imparcial, el escenario de la narración, configurado así por el narrador homodiegético Tulio Savastano: “la llegada misma de Tadeo Limardo al Nuevo Imparcial está signada por el misterio”.⁹⁴

El desenvolvimiento del código hermenéutico está obstaculizado por las digresiones. Se identifica *el engaño* por la narración del personaje que se asimila, a veces, al estilo de la corriente de consciencia, con saltos temáticos que dificultan el seguimiento del enigma principal. *La respuesta suspendida* se percibe en el segundo apartado, con la expectativa de la reconstrucción del crimen por parte de Parodi, y la evocación de los ocho días transcurridos entre el testimonio y la resolución.

El tipo de la resolución del enigma principal es, como en “Las previsiones de Sangiácomo”, *edípico* o destructivo: Tadeo Limardo es asesinado por su mujer, Juana Musante, quien es, también, la respuesta del enigma de su llegada y conducta. Esta resolución es de tipo *Paulino*, de la dispersión de la oscuridad. Lo destructivo de la resolución se halla en que la muerte de Tadeo no se cumplió como lo quería: llegó a la capital para encontrar a su mujer que lo dejó por otro y sufrir mayores humillaciones en su presencia para, así, “darse el valor para el suicidio, porque la muerte es lo que anhelaba”.⁹⁵ La suposición de Parodi que cierra el cuento: “Yo pienso que también, antes de morir, quería ver a la señora” es, al parecer, acertada, y el deseo de Tadeo se cumple. No se cumple que el perpetrador sea él mismo como lo expresa el título. Tadeo Limardo quería convertirse, precisamente, en la víctima de Tadeo Limardo.

⁹³ Véase: Murray Stein, “El padre devorador”, en *Especios del yo: Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*.

⁹⁴ Bustos Domecq, *op. cit.*, p. 127.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 155.

Finalmente, el sexto problema que Parodi resuelve, “La prolongada busca de Tai An”, contiene dos enigmas: el asesinato de Tai An y el paradero del talismán de la Diosa. El código hermenéutico, aparte de contener el planteamiento de dos enigmas cuya resolución se entrelaza y confunde, cobra la intensidad debido a las múltiples digresiones. Las digresiones que se encuentran son: el engaño, el equívoco y la respuesta suspendida. El engaño se manifiesta a través de los testimonios del doctor Shu T’ung y Gervasio Montenegro quienes no tienen acceso a la verdad, así que, en todo su testimonio, ésta no se puede discernir. El equívoco se plasma en la intención textual de pensar que Tai An es el mago y el misionero quien busca el talismán. La respuesta está suspendida en espera de que Parodi confirme su hipótesis a través de Fang She.

En cuanto al tipo del enigma, en el caso del enigma del talismán perdido, se hablaría, sin duda, de la resolución *Paulina* y ascensión hacia la luz porque se recupera después de diecinueve años y regresa donde es su lugar, el templo. Así se evita el peligro de que un mortal que lo retiene veinte años fuera del templo se convierta en “el rey secreto del mundo”.⁹⁶ El enigma del asesinato de Tai An es resuelto en el contexto *Paulino*, ya que el ladrón, que se vincula con la oscuridad y el mal, es descubierto y asesinado. Los dos enigmas en conjunto proyectan lo que, según Cook, refiere al movimiento cíclico de la vida y la regeneración, alternados por la muerte y la destrucción. El robo del talismán, “el hecho aborrecido que aflojó las patas del mundo”,⁹⁷ es la destrucción; el asesinato de Tai An lo es también. Sin embargo, esto está alternado por la vida y la regeneración, ya que el talismán regresa a su país y el mundo no se perjudica.

El título, como en el cuento anterior, plasma los niveles del relato. El misionero, Fang She, sale en busca del ladrón, que resulta ser Tai An. En el otro nivel, Tai An se autodenomina el misionero que busca el talismán, de su narración se desprende que realiza una prolongada búsqueda.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 159.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 158.

4. Conclusión: ¿modelo cultural o modelo policial?

Seis problemas para don Isidro Parodi son cuentos que pertenecen al género policial. Contienen enigmas, crimen, detectives, testigos, desviaciones, investigación y resolución. Lo que agrega un aspecto idiosincrásico a los cuentos son los personajes-testigos y el detective con su inverosímil condición de estar preso. Es decir, el énfasis está también en la caracterización de los personajes, aparte de la trama policial. La condición de Parodi determina el método de investigación poco verosímil, basado exclusivamente en testimonios que, aparte de mencionar el crimen específico, abundan en chismes y digresiones irrelevantes para la investigación. Lo anterior marca una pauta divergente en relación con los textos policiales de índole inductiva o analítica de la vertiente anglosajona, donde los elementos se organizan de acuerdo con la economía textual en función de la resolución del enigma.

El asunto del enigma, el eje del relato policial, coincide con su función del modelo clásico. Como el tipo de resolución dominante se ha identificado el *paulino*, que restablece un orden, un mundo equilibrado y luminoso. En dos casos, “Las previsiones de Sangiácomo” y “La víctima de Tadeo Limardo”, la resolución es *edípica*: destructiva y oscura. Sin embargo, puesto que ésta, por más disfórica que sea, también implica el acceso a la verdad, el orden se restablece. El vehículo para alcanzar la condición de la verdad es el detective, en este caso Isidro Parodi.

Su autoridad, omnipotencia y superioridad de la razón sobresalen en los seis problemas y marcan el *ethos* dominante en los textos. Su personaje fundamenta la evolución del código hermenéutico, donde el desenlace se da con el regreso al orden, ya que la fuerza del “bien” y la razón, encarnada en el detective, se enfrenta contra el mal que no es el asesino, sino el enigma. Las palabras de Tulio Savastano dirigidas a don Isidro lo plasman: “he sabido que para arrancar el velo del enigma usted es una fierra”.⁹⁸

Lo que marca peculiaridad de los problemas de Bustos Domecq es el código cultural acentuado. Los referentes culturales cobran importancia en la caracterización de los personajes y el escenario. En “Las doce figuras del mundo”, el referente cultural son los drusos. Se refiere, por ejemplo, a su religión mística aludiendo a la sabiduría accesible a unos escogidos. Las túnicas y el té son otros as-

⁹⁸ *Ibid.*, p. 123.

pectos peculiares de este grupo. El código cultural de “Las noches de Goliadkin” tiene, en analogía a un tren internacional donde se desarrolla la trama, el carácter multiétnico y cosmopolita: Gervasio Montenegro, un argentino orgulloso, Goliadkin, un judío originario de Rusia, el coronel Harrap, que es un gringo de Texas, la baronesa Puffendorf, una alemana, el padre Brown, otro gringo, Bibiloni, un catamarqueño (así denominado por Montenegro). La figura del gaucho, con todos los referentes culturales que supone, se encuentra en “El dios de los toros” (el personaje de Muñagorri) y en “La víctima de Tadeo Limardo” (el propio Tadeo Limardo). “Las previsiones de Sangiácomo” ilustran el contexto cultural de los italianos inmigrados, aludiendo a la naturaleza mafiosa de Commendatore con el imperativo de la venganza, evocaciones de la *Divina comedia* de Dante, y la manera delictiva en la que se ganó el respeto en la sociedad, entre varios otros referentes. El mundo oriental, con los ornamentos lingüísticos y rituales, la evocación del taoísmo, los nombres de los personajes, es el ambiente cultural en “La prolongada busca de Tai An.”

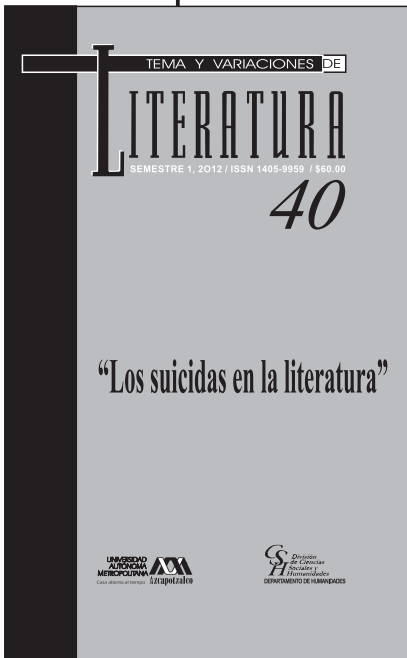
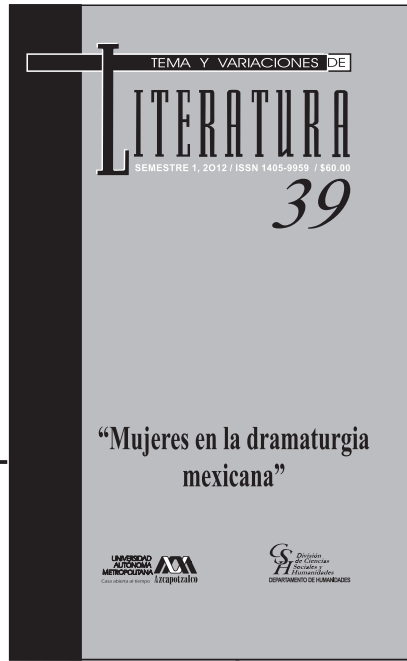
Estos aspectos idiosincrásicos estereotipados configuran, con la ironía implicada, un modelo policial distinto del que se encuentra en la versión clásica o anglosajona del género, donde el peso de la narración está, predominantemente, en el camino entre el planteamiento y resolución del enigma. Aparte del aspecto multicultural, el detective encerrado en una cárcel por un crimen que no cometió es otro punto de divergencia con fuerte dimensión irónica.

Concluyendo, se plantea que valores desautomatizantes⁹⁹ emergen desde el énfasis en el modelo cultural y la caracterización de los personajes en una trama policial. Éstos requieren una actitud lectora dinámica que, en el contexto del género policial, no busque descubrir, solamente, quién fue el asesino, sino que asuma el papel de detective en otro nivel, apreciando los personajes y la dimensión cultural como constituyentes en la resolución del enigma.

⁹⁹ El término de Shklovski que se refiere al rompimiento de los significados convencionales del lenguaje.

Bibliografía

- Álvarez Ortega, Fernando. *El problema de la verdad: una aproximación analítica*. México, Universidad Iberoamericana, 1999.
- Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- Barthes, Roland. *S/Z*. México, Siglo XXI editores, 2006.
- Bioy Casares, Adolfo y Borges, Jorge Luis. “¿Qué es el género policial?”, en Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B. *Asesinos de Papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires, Colihue, 1996.
- Bravo, Víctor. *Ironía de la literatura*. Maracaibo, Universidad del Zulia, 1993.
- Bustos Domecq, Honorio. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Madrid, Alianza, 1998.
- Cook Eleanor. *Enigmas and Riddles in Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996.
- Irwin, John T. *The Mystery to a Solution*. London, The John Hopkins University Press, 1995.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B. *Asesinos de Papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires, Colihue, 1996.
- Portuondo, José Antonio. “En torno a la novela detectivesca”, en Nogueras, Luis Rogelio. *Por la novela policial*. La Habana, Arte y Literatura, 1982, pp. 33-79.
- Stein, Murray. “El padre devorador”, en: Downing, Christine. *Especios del yo: Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Trad. de Jordi Pigem, Barcelona, Kairós, 2007, pp. 116-119.
- Znepolski, Ivailo. “Sociología de la novela clásica detectivesca”, en Nogueras, Luis Rogelio. *Por la novela policial*. La Habana, Arte y Literatura, 1982, pp. 245-297.



No. 45 > \$80.00

R
E
V
I
S
T
A


FUENTES HUMANÍSTICAS



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES > ISSN 0588-8900 > AÑO 24, II SEMESTRE DE 2012

CULTURA: RELIGIÓN, TIEMPO Y MUJERES

Universidad
Autónoma
Metropolitana

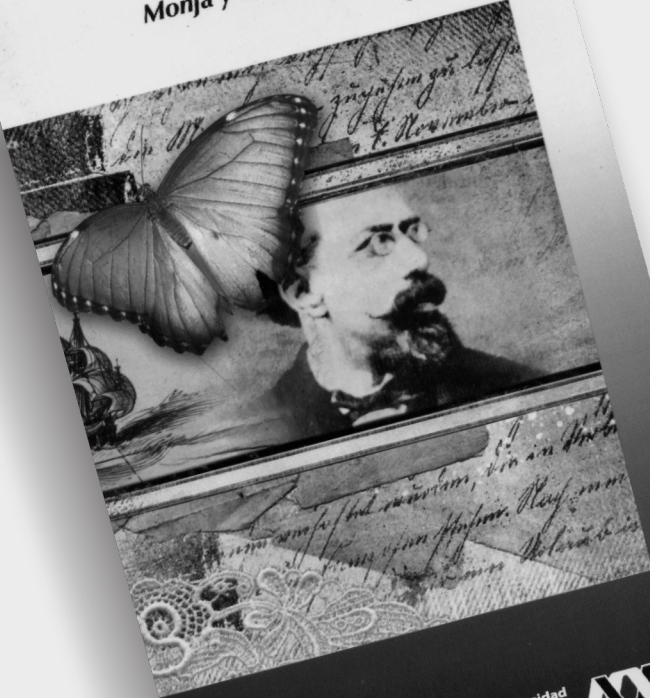


Casa abierta al tiempo Aaccapotzalco

 División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

**Dos siglos, una novela:
Monja y casada, virgen y mártir**

Cecilia Colón



SERIE ESTUDIOS
BIBLIOTECA DE
CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo



Azcapotzalco



TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

SEMESTRE II, 2011 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

37

pasar colofón a esta
página

Arquedas a cien años
Narrativa transcultural

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco



SH
División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

pasar colofón a p.
279

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA, Semestre I, 2012, núm. 38, se terminó de imprimir durante el mes de diciembre de 2012 en los talleres de Tinta Negra Editores, 2ª Cerrada de Altamirano, Núm. 6, Col. Carlos Hank González, C. P. 09700, Iztapalapa, D.F. Tel.: 5642-7864, Mail: tneeditores@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 Times New Roman 8, 9 y 10 pts., y Gill Sans de 21, 18 y 12 pts.