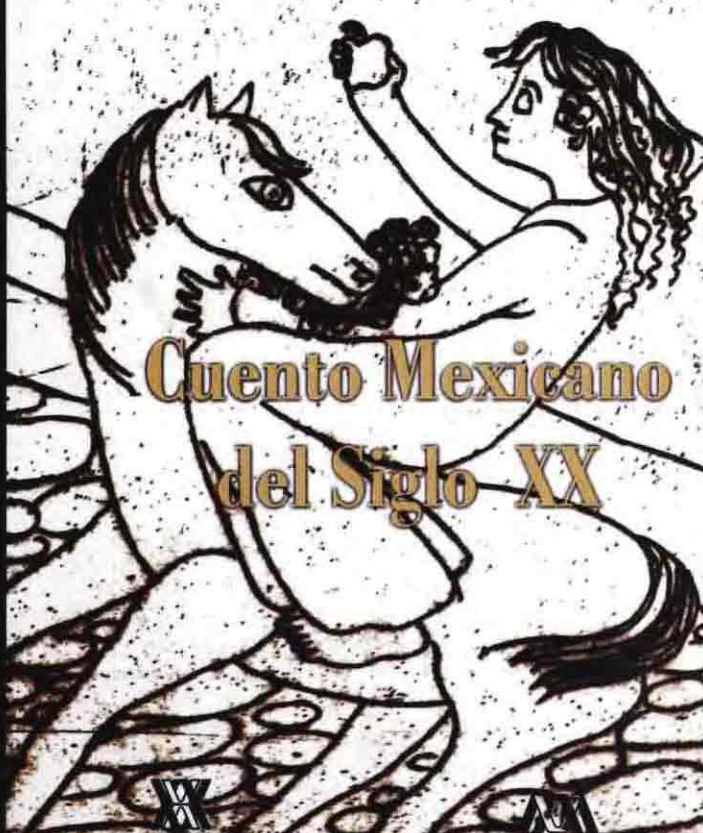


VARIACIONES DE

# LITERATURA

22



## Cuento Mexicano del Siglo XX



transformación de la cultura mexicana

INSTITUTO VIZCAYA DE INVESTIGACIONES Y ENSEÑANZA METROPOLITANA



División de Ciencias Sociales y Humanidades

ENERO DE 1995





TEMA Y VARIACIONES DE

# LITERATURA

22



*...transformando el diálogo por la razón*  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



División de Ciencias Sociales y Humanidades  
SEMESTRE 1, 2004

**Imágenes de la portada**

**Grabado de Stella Fabbri**  
( fragmento) *sín título*

37 X 33.5 cms.

**Diseño: Ernesto Iván Mendoza Pérez**

# **El cuento mexicano del siglo XX**

Coordinador:

Severino Salazar Muro



**Rector**

Dr. Luis Mier y Terán Casanueva

**Secretario General**

Dr. Ricardo Solís Rosales

**Rector de la Unidad Azcapotzalco**

Mtro. Víctor Manuel Sosa Godínez

**Secretario de la Unidad**

Mtro. Cristian Leriche Guzmán

**Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades**

Lic. Guillermo Ejea Mendoza

**Secretaria Académica de la  
División de Ciencias Sociales y Humanidades**

Dra. Susana Núñez Palacios

**Jefe del Departamento de Humanidades**

Lic. Alejandro José de la Mora Ochoa

**Consejo Editorial**

Tomás Bernal A.

José Francisco Conde Ortega

Carlos Gómez Carro

Ezequiel Maldonado

Óscar Mata

Joaquina Rodríguez Plaza

Alejandra Sánchez Valencia

Severino Salazar

Tatiana Sorókina B.

Vicente Francisco Torres

Coordinación editorial del número  
Severino Salazar Muro

Distribución

María de Lourdes Delgado Reyes

Tels.: 53-18-91-09, 53-18-93-36

e-mail: lourdesdreyes@yahoo.com

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

Av. San Pablo Núm. 180 Edificio E-004

Publicaciones de Ciencias Sociales y Humanidades

Col. Reynosa, Tamaulipas

Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

D.R. © 2003 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Humanidades, Tel. 53-18-91-01 al 04

Av. San Pablo Núm. 180 Col. Reynosa, Tamaulipas

Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

Certificado de licitud de título y contenido

ISSN 1405-9959

Pre-prensa e impresión:

Tinta Negra, Editores,

Presidentes 142

Col. Portales

C.P. 03300 México, D.F.

Tel.: 57-40-72-10

Lectura ortotipográfica

Marissa Madrigal Pingarrón y

Alvino Ordaz

Impreso en México

Printed in Mexico

Presentación	11
El juego de las duplicaciones en Juan Vicente Melo <b>Vladimiro Rivas Iturralde</b>	15
Inés Arredondo o el arte de narrar <b>Vida Valero y Alejandra Herrera</b>	27
<i>El Diosero</i> : una mirada al México indígena <b>Tomás Bernal Alanís</b>	43
La historia doble en dos cuentos de <i>El Diosero</i> de Francisco Rojas González <b>Mario Calderón</b>	55
A imagen y semejanza de... Los animales <b>Carlos Gómez Carro</b>	79
Cuarteto de cuentistas nacidos en la segunda mitad de los cuarenta (Campos, Lara Zavala, Salazar y Samperio ) <b>Oscar Mata</b>	89
"La Cena", de Alfonso Reyes: bello caso de destino fatal resuelto <b>José Francisco Conde Ortega</b>	101
Los anacronismos de <i>Ciudad Real</i> <b>Ezequiel Maldonado</b>	115



Enrique Serna, <i>Amores de segunda mano</i> : el juego entre el placer, el goce y la reflexión concreta <b>Tatiana Sorókina</b>	135
Francisco Tario rescatado <b>Vicente Francisco Torres</b>	157
La narrativa de Miguel Ángel Leal Menchaca <b>Arturo Trejo Villafuerte</b>	171
Juan Rulfo, la historia y su vida en los cuentos de <i>El llano en llamas</i> <b>Felipe Sánchez Reyes</b>	181
Grafía y color de las palabras en <i>Semejante a los dioses</i> de Sergio Pitol <b>Nicolás Amoroso Boelcke</b>	205
El cuento de Navidad <b>Severino Salazar</b>	221
Dramaturgia y narrativa: una dualidad fecunda en la obra de Emilio Carballido <b>Marina Martínez Andrade</b>	231
El motivo del doble en dos cuentos de Cristina Rivera Garza <b>Gerardo Bustamante Bermúdez</b>	255
<i>Mantis religiosa</i> : una nueva visión del cuento fantástico mexicano <b>Estela García Galindo</b>	277
Eduardo Antonio Parra: la otra violencia, un acercamiento a <i>Nadie los vio salir</i> <b>Irma Elizabeth Gómez Rodríguez</b>	291

Hacia una literatura infantil sin complacencias: los cuentos para niños de Jorge Ibargüengoitia <b>Silvia Aldara Flores Hernández</b>	311
La contemplación de la muerte en un cuento de Martín Luis Guzmán <b>Silvestre Manuel Hernández</b>	335
Del medioevo a la frontera: características del narcocorrido finisecular <b>Juan Carlos Ramírez-Pimiento</b>	361
Andrés Henestrosa <b>Fernando Martínez Ramírez</b>	385
"Usted perdone, ¿ha salido ya el tren?" El absurdo metafísico en "El Guardagujas" de Juan José Arreola <b>Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama</b>	403
Dos cuentos de José Revueltas y la constante atmósfera de opresión <b>Alejandra Sánchez Valencia</b>	415
El cuento mexicano: entre lo constante y la diversidad <b>Amado Manuel González Castaño</b>	427
El cuento mexicano, metáfora de vida <b>Yvonne Consigno G.</b>	437
Tres de mar y uno de madera <b>Ociel Flores Flores</b>	449
La caída <b>Uriel Martínez</b>	455

Insensible Marcial Fernández	459
Bienvenida Adolfo Vergara Trujillo	461
Hostia sin lengua Izrael Trujillo	465
Caballero Águila Francisco Onofre Álvarez	471
Pasos Joaquina Rodríguez Plaza	473
21 Masajes; Ahora sí, amor; Heredera; Mi Mami Elena Madrigal	483
El secreto del cofre Cecilia Colón H.	487
Canto de golondrinas (un expediente) María Rosa Palazón	493
<i>Cuadrante inmóvil</i> (fragmento de novela corta) Carlos González Muñiz	505

Los dos números anteriores de nuestra revista fueron dedicados al análisis de la novela y de la poesía mexicanas del siglo pasado respectivamente.

El presente volumen se dedica a la reflexión sobre un género que ha sido practicado en abundancia y con gran maestría por los escritores mexicanos: el cuento.

La producción cuentística en nuestro país es de las más ricas y prolíficas en la Lengua Española. Y, en especial, durante el siglo XX, fue enorme la producción de cuentos. Hay libros ya clásicos, imprescindibles, en el género. Sólo mencionemos algunos de los escritores de cuentos que publicaron sus obras en la primera parte del siglo: Rafael F. Muñoz, Julio Torri, Alfonso Reyes y José Alvarado. Y diez libros de cuentos, piedras de toque en la literatura Mexicana del siglo XX son *El llano en Llamas*, de Juan Rulfo; *Confabulario*, de Juan José Arreola; *Cantar de Ciegos*, de Carlos Fuentes; *Dormir en tierra*, de José Revueltas; *La señal*, de Amparo Dávila; *Imagen primera*, de

Juan García Ponce; *La semana de colores*, de Elena Garro; *El Diosero*, de Francisco Rojas González; *El principio del placer*, de José Emilio Pacheco; e *Inventando que sueño*, de José Agustín.

El presente volumen de Tema y Variaciones de Literatura contiene textos que reflexionan sobre la obra de importantes cuentistas mexicanos, que dejaron una huella imborrable en la Literatura Mexicana del siglo pasado, como Martín Luis Guzmán, Juan José Arreola, Juan Rulfo, José Revueltas, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Rosario Castellanos, Francisco Rojas González, Alfonso Reyes, Francisco Tario, Jorge Ibarguengoitia y Andrés Henestrosa,

También se analiza la obra de escritores más jóvenes, muy distintos entre sí —que de alguna forma continúan la tradición cuentística— y que están en plena producción literaria, como Sergio Pitol, Marco Antonio Campos, Hernán Lara Zavala, Guillermo Samperio, Enrique Serna, Miguel Ángel Leal Menchaca, Mauricio Molina, Cristina Rivera Garza y Eduardo Antonio Parra.

Se incluyen aquí también dos textos que aunque no abordan directamente el cuento, si lo tocan tangencialmente: uno sobre el corrido mexicano contemporáneo y otro sobre el teatro de Emilio Carballido.

La sección dedicada a la creación se enriquece esta vez con algunos poemas de Ociel Flores y Uriel Martínez, con los

cuentos y relatos de Marcial Fernández, Adolfo Vergara Trujillo, Izrael Trujillo, Francisco Onofre, Joaquina Rodríguez Plaza, Elena Madrigal, Cecilia Colón, María Rosa Palazón; y el fragmento de una novela corta de Carlos González Muñiz.

Severino Salazar  
Coordinador del número.





# EL JUEGO DE LAS DUPLICACIONES

EN JUAN VICENTE MELO

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE\*

*Je suis un autre.*  
(Arthur Rimbaud)

[ En su prematura *Autobiografía* (1966), Juan Vicente Melo escribió que creía en los signos. Nació el primer día de marzo de 1932 bajo el signo de Piscis, configuración astral marcada por la duplicidad. Dos peces se abrazan en sentido inverso: la cabeza de uno corresponde a la cola del otro y viceversa. Creamos o no en los signos zodiacales, el caso es que su obra narrativa ha llevado el juego de las duplicaciones, los reflejos y los intercambios de identidades hasta sus últimas consecuencias.

El otro yo (el *Doppelgänger*) en la literatura es un descubrimiento relativamente reciente: ocurre en el romanticismo y, concretamente, en el romanticismo alemán.<sup>1</sup> Es un descubrimiento que viene acompañado de otros rasgos, sin los cuales quizá no se hubiera dado: la rebeldía, el sentimiento de la naturaleza, la

\* Escritor y profesor del Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

<sup>1</sup> En la mitología griega y romana aparecen ya numerosos casos de metamorfosis de dioses en otros seres a los cuales duplican, como la de Mercurio en Sosia en la comedia *Anfitrión* de Plauto. De ahí que la palabra "sosia" o "sosias" ha pasado a la lengua española como sinónimo de doble, de otro yo. Sin embargo, la duplicación (que no desdoblamiento del yo) en la Antigüedad y en la mitología no aparece como problema central de la existencia, como en el romanticismo alemán, sino como mero recurso para engañar o vencer a otro en una lid, bélica o amorosa.

reivindicación de la soledad, la inmersión en la noche profunda, la reivindicación de la pasión y el desorden y, sobre todo, la exacerbación del individualismo. E.T.A. Hoffmann reconoció una realidad más profunda que lo llevó a captar, uno de los primeros, la vida del inconsciente y del desdoblamiento psíquico, y fue tal su influencia, que incluso es perceptible en escritores de vocación realista como Guy de Maupassant (“Le horla”, por ejemplo). Edgar Allan Poe se cuenta entre sus discípulos directos. En el ámbito ruso, sobresale Dostoyevski con su segunda novela, *El doble*, de 1845. Pero es en la literatura inglesa —tan dotada para la literatura fantástica— donde el tema de la escisión del yo ha tenido más cultivadores: Stevenson con *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Joseph Conrad con “The secret Sharer” (El cómplice secreto). Fue un tema privilegiado en la narrativa borgiana: “El otro”, “Borges y yo”.

Se trata de un género fronterizo entre el psicológico y la literatura fantástica. Del primero comparte la escisión del yo, la visión esquizofrénica del yo; de la segunda, el resquebrajamiento del mundo supuestamente real para ingresar a otra realidad, insólita y fantástica.

No me he encontrado en mis lecturas de teoría literaria con una tipología de las narraciones que tratan el tema del otro yo. Sólo a partir de mi amplia experiencia como lector ensayaré, por tanto a continuación y bajo el riesgo de cometer errores, esta tipología que puede parecer algo desordenada, imprecisa y arbitraria, debido en parte a su carácter pionero:

1. El desdoblamiento de una personalidad esquizoide, escindida en dos polos antagónicos o simplemente diferentes. Antes de dar el ejemplo literario, mencionaré el caso del gran compositor alemán Robert Schumann (a Melo, gran melómano, le habría gustado el ejemplo), quien se desdobló en dos: Florestan y Eusebius. Florestan reflejaba el lado exuberante de su naturaleza, y Eusebius, su lado reflexivo. Si todo ser humano es virtualmente esquizoide, podemos añadir ese gran tema favorito de la literatura alemana, el de los dos individuos diferentes pero com-

plementarios, que encarnan aspectos básicos pero diferentes de la persona: el racional y el instintivo, el razonable y el emotivo, el clásico y el romántico, el científico y el artista, el político y el poeta, Dios y el Diablo: Narciso y Goldmundo en la novela de Hesse del mismo nombre; Naphta y Settembrini en *La montaña mágica* de Mann; Virgilio y Augusto en *La muerte de Virgilio* de Broch; Fausto y Mefistófeles en Goethe; Adrian Leverkühn y el Diablo en *Doktor Faustus* de Mann. Son los dos interlocutores que en sus largos y densos diálogos reflejan las dos caras distintas pero complementarias de una sola unidad humana y, más específicamente, de la manera alemana de ser humano.

Otro buen ejemplo es "El doble" de Dostoyevski, donde el señor Goliadkin, un modesto empleado, en plena manía persecutoria, llega a ver desdoblada su personalidad en figura de otro compañero de oficina, exactamente igual a él, hasta con el mismo apellido, que acaba suplantándolo en su empleo.

2. Derivada de la forma anterior está la identificación paulatina y morbosa de una persona con otra, ya muerta. Ahí está la esquizofrénica identificación del nuevo inquilino con Simone Shoule, la suicida y anterior inquilina del departamento, en "El inquilino", la aterradora película de Polanski. Desde una óptica fantástica más que psicológica, se trata también de un caso de posesión, como en la genial novela *The Turn of the Screw (Otra vuelta de tuerca)* de Henry James, donde, con magistral ambigüedad, dos inocentes niños son poseídos por perversos fantasmas a fin de revivir en ellos el amor de los vivos.

3. La existencia de rasgos afines en dos desconocidos, coincidencia que provoca conductas y acciones insólitas, como el intercambio de roles sociales: *El príncipe y el mendigo* de Mark Twain. Muy semejante, pero mejor desarrollado, es el tema de *Kagemusha, la sombra del guerrero*, el film de Akira Kurosawa, como también de *El general de la Rovere* de Rossellini. En los dos filmes, un hombre de la calle se ve forzado, por razones políticas, a representar el papel de un poderoso ya desaparecido y termina encarnando a ese otro, suplantándolo.

4. Derivada de la forma anterior está la relación de dos personalidades a quienes los acontecimientos empujan, no sólo a solidarizarse (“esto que te ocurre me ocurre también a mí”) sino también a identificarse a tal punto que se viven mutuamente como el otro yo, el alter ego, y la decisión que tome uno de ellos afectará al futuro inmediato del otro. La diferencia con la forma anterior —donde se opera una sustitución total de personalidades— consiste en que en este caso los dos individuos conservan su individualidad. Ejemplo: “The secret Sharer” (El cómplice secreto) de Joseph Conrad.

5. El otro yo es la encarnación de la indeseable conciencia de culpa del protagonista y, por ello mismo, la encarnación, para él, del mal: “William Wilson” de Edgar Allan Poe.

6. El otro yo es un fantasma, una posibilidad que no se realizó. En términos cibernéticos, es una imagen virtual del yo: un otro yo posible que ejecuta lo que el yo real nunca ejecutó: “The Jolly Corner” de Henry James.

7. El otro yo es el resultado de un experimento de laboratorio, de la ingestión de un proteico brebaje: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson. Los dos individuos no pueden coexistir: mientras el uno está en acción, el otro espera que el primero le ceda su lugar en el mundo.

8. Derivada de la anterior, menciono esa abominación narrativa en que se ha convertido el tema de los *androids* (replicantes), producto del desarrollo de la medicina genómica, y que la ciencia ficción ha tratado en la novela y el cine hasta el abuso, después de haber empezado bien con filmes como *Blade Runner* o el primer *Terminator*. Esta narrativa exige un clon satírico que, como hizo el *Quijote* con las novelas de caballería, o acabe con tanto disparate o le devuelva la frescura original.

9. En el dominio de lo insólito, el yo y el otro yo son dos hermanos siameses cuyas individualidades el relato pone en cuestión, a pesar de que las investigaciones médicas y psicológicas demuestran que cada uno de los siameses posee identidad y carácter personal y distintivo. En “La doble y única mujer”, el

ecuatoriano Pablo Palacio pone en cuestión el yo narrativo al confundir los dos sujetos, yo-primera y yo-segunda.

10. En el campo de la literatura fantástica, el yo y el otro pertenecen a tiempos y espacios totalmente diferentes, y al convocarlos el narrador en la misma historia, con el sueño como mediador, dan incluso lugar a imaginarias figuras geoméricamente inversas: "Las ruinas circulares" de Borges, "La noche bocarriba" de Cortázar.

11. El otro yo responde al deseo de ser otro. En consecuencia, se da una impostura, una usurpación de la identidad social de otro por el deseo de ser ese otro: *The talented Mr. Ripley (A pleno sol)* de Patricia Highsmith.

12. Muy próxima a la forma anterior, está la relación de dominación del amo y el sirviente, según la cual el uno y el otro intercambian roles sociales por una incapacidad del amo de conservar su papel dominante en la sociedad frente al embate del otro, aparentemente más débil. Uno de los mejores ejemplos está en la película "El sirviente" (según Harold Pinter) de Joseph Losey, en donde asistimos a una casi diabólica usurpación del rol del amo por el sirviente.

13. Si toda repetición de actos anula de algún modo el tiempo lineal en favor de un tiempo cíclico o ritual, entonces toda duplicación, todo alter ego contribuye a hacer posible esta anulación: "Las ruinas circulares" y "El otro" de Borges, *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo.

En el caso de Melo, una clave para la interpretación de su novela *La obediencia nocturna* (1969) es la confusión de identidades y la función, no distinguidora, sino generalizadora, del nombre propio. "Todos somos los mismos", dice un personaje. "Todos somos demasiados. Yo soy Rosalinda, Adriana, Aurora. Tú eres Enrique-Marcos. Pero, a la vez y contradictoriamente, nadie es el otro".<sup>2</sup> El punto de partida de esta deliberada

<sup>2</sup> Juan Vicente Melo, *La obediencia nocturna*, México, Era/Secretaría de Educación Pública (col. Lecturas Mexicanas), 1987, p. 111.

confusión de identidades es la identificación del yo con el otro, la afirmación paladina del principio rimbaudiano de que yo soy otro o mejor, yo soy el otro, como en un espejo. Este juego de las identidades, estas metamorfosis de los personajes en otros (Beatriz en la madre anciana; Pixie la cantante en Beatriz; Tula la sirvienta en la madre; el narrador en Esteban; Enrique en el narrador) tienen por objeto facilitar el cumplimiento de un rito, apresurar la conversión del tiempo astronómico en un tiempo ritual, del tiempo lineal en un tiempo cíclico. La abolición de la psicología y del estudio de caracteres en favor de la combinatoria de elementos en el texto nos habla, por otra parte, de la influencia notable del estructuralismo en esta novela.

También en algunos de sus cuentos asistimos a esos intercambios de identidad, cambios súbitos de punto de vista, movimientos hacia lo inexplicable y lo absurdo, que rigen la obra literaria de Melo. Examinar en los cuentos de *Fin de semana*<sup>3</sup> (1964) cómo se configura el yo frente al otro es el propósito de las siguientes páginas.

Tres son los días del fin de semana en esta breve colección: viernes, sábado y domingo, a cada uno de los cuales corresponde una historia diferente.

“Viernes: La hora inmóvil” es la sombría historia de un mandato de venganza y cómo se cumple ese mandato. Llega Roberto Gálvez al pueblo tropical de su infancia con una misión: cumplir el deseo de su abuelo muerto, Gabriel Gálvez, de recuperar el honor y la propiedad —que es también un linaje y un destino— presuntamente mancillado y usurpado por su padre, el mulato Crescencio, criado que cometió, según algunas versiones, una múltiple villanía: mató al abuelo, se quedó con la casa y el dinero y sedujo a Maricel, la madre de Roberto, y la enloqueció. No

<sup>3</sup> Juan Vicente Melo, “Fin de semana”, en *Cuentos completos*. Prólogo de Alfredo Pavón, Veracruz, Conaculta/Gobierno del Estado de Veracruz/Fondo Estatal para la Cultura y las Artes-Instituto Veracruzano de Cultura, 1997, 583 pp.

importa tanto saber si estos crímenes fueron realmente cometidos por Crescencio, como seguir los pasos que Roberto sigue para ejecutar la venganza, y cómo esos pasos dan lugar a una serie de duplicaciones. En un pueblo sin ley, sin policía, sin administradores de una justicia objetiva, la venganza se convierte en acto justiciero.

Dos muertos, Gabriel y Crescencio, son las grandes presencias ausentes de esta historia. Todo gira en torno a las presuntas villanías de Crescencio —digo presuntas porque todas aparecen vistas desde Roberto, es decir, desde el legado de odio de Gabriel—, y en torno al racismo del abuelo, a su enfermizo paternalismo, su desprecio a la mujer —por no ser transmisora del apellido a la descendencia—, terribles prejuicios que abonaron el terreno para que las villanías del criado se desplegaran. Es una historia en la que se enfrentan dos concepciones irreductibles de la vida.

En este denso y magistral cuento podemos apreciar las siguientes duplicaciones:

a) Gabriel Gálvez, el abuelo, ansiaba duplicarse, para perpetuarse, en un hijo varón que llevara su apellido, pero le nació una mujer, Maricel, quien se convirtió —horror de horrores— en amante del mulato Crescencio y murió al dar a luz a Roberto.

b) Roberto Gálvez (doblemente huérfano) es el heredero del odio del abuelo por el usurpador, su padre, el mulato Crescencio. Roberto ha aprendido a odiarlo a tal punto de renunciar a su parentesco. Al recibir esa herencia de odio, aceptarla, vivirla, se convierte de algún modo en el abuelo, quien a su vez perdura en el nieto y perpetúa en él su odio por el usurpador. Todo legado, toda herencia, hace pervivir al testador en el legatario. Por el legado del odio, el ya finado Gabriel se duplica (o resucita) en Roberto, y Roberto se convierte a su vez en legatario y duplicación del abuelo.

c) Existen dos hijos de Crescencio. El mayor, Roberto, ha escapado, niño aún, sin resolverse a ejecutar la venganza. Ausente Roberto, a Crescencio le ha nacido otro hijo al que también ha



llamado Roberto, en un abominable acto de suplantación, una negación total de la existencia del hijo mayor. La duplicación por el nombre enfrenta a los dos hijos y revive en ese enfrentamiento el pasado de odio. Crescencio acaba de morir, y el recién llegado Roberto habrá de ejercer la venganza en el otro Roberto, su hermano menor.

d) El narrador subraya la duplicación física por los parecidos entre los vivos y los muertos. La narración subraya el enorme parecido físico entre el recién llegado Roberto y el finado Gabriel Gálvez, como entre el muchacho (el segundo Roberto) y el recién sepultado Crescencio.

e) La escena de las seis campanadas de la tarde entre Roberto el mayor y Roberto el menor —nos ilustra el narrador— ya ocurrió hace veinticinco años. El tiempo es, pues, cíclico y duplica los acontecimientos como en un espejo. Pero esta repetición —como otras— constituye algo más que un detalle musical que indica los procedimientos narrativos de Melo.

f) Se trata de algo más que detalles musicales. Los muertos viven en los vivos: el encuentro final entre Roberto y el muchacho se convierte en una resurrección de tiempos, una repetición del encuentro final entre Crescencio y Gabriel Gálvez, quien caerá, no asesinado sino víctima de una hemorragia cerebral. Escribe el narrador:

Roberto era don Gabriel Gálvez. Un hermoso, inolvidable espectáculo: la resurrección. Roberto y el muchacho ya no se acordaban de ellos mismos, ya no importaban. Ser los otros. Repetir los actos de los otros, parecerse a ellos, ser ellos, inmortalizarlos, revivirlos.

g) Concomitante al anterior, está el papel duplicador de la memoria: Roberto se recuerda a sí mismo veinticinco años atrás y ese yo del que se acuerda es también *otro*.

h) El narrador (que a menudo cuenta en primera persona, involucrándose en la acción) es también una duplicación. Está omnipresente: es un espejo que refleja todas las acciones significativas, aun las más nimias, del recién llegado Roberto. En un

episodio, este narrador, este espejo, se esconde en la recámara para poder seguir de cerca a Roberto, ser su testigo, su cronista. “¿Está usted ahí?”, pregunta Roberto al narrador y es como si quisiera asegurarse de que el espejo está aún presente para que siga reflejando con palabras sus acciones, su existencia.

Gran lector de Faulkner, Melo recibió su influencia. No sólo se la advierte en cierto retorcimiento estilístico —eficaz, por cierto—, sino sobre todo en sus atmósferas, en el ambiente lúgubre y sombrío que se respira en ellas y, desde luego, en el tema reiterado de la decadencia y destrucción de una familia. Las acciones ocurren casi todas en la noche o en interiores oscuros, subrayándose de este modo la lóbreguez y nocturnidad de los personajes y de las acciones. La densidad estilística es palpable en esos periodos largos cargados de información secundaria; en esas abundantes oraciones explicativas o incidentales; en el uso incesante de los paréntesis y los guiones, empleo que también responde, como él mismo confiesa en su *Autobiografía*, a la necesidad de protegerse.

En “Sábado: El verano de la mariposa”, otro cuento magistral, seguramente el mejor de Melo y uno de los cuentos antológicos de la literatura mexicana, asistimos al apasionado deseo de una solterona que no ha vivido nada importante, de convertirse en otra; asistimos a la metamorfosis de una oruga en radiante mariposa.

El cuento consiste, formalmente, en la descripción de los momentos o movimientos de esa metamorfosis.

Ocurren las acciones en un pueblo atontado por el calor, a las tres de una tarde de siesta, en medio de “una casi audible quietud de las cosas, el sol aplastante”. Sola, la costurera Titina contempla el pueblo soñoliento, el vestido de la señora Lola a punto de terminarse en sus manos, oyendo en el radio “no puedo ser feliz, no te puedo olvidar”, aunque ella no tiene nada de qué olvidarse. Ese “quedarse para vestir santos” puede muy bien adjudicarse a Titina, quien cose el vestido —frente a la imagen de Santa Teresita del Niño Jesús— de una mujer que va a celebrar veinticinco años de matrimonio.

Melo describe, en un primer momento de esta metamorfosis, indirecta y bellamente, el deseo de Titina por sentirse libre de las ataduras, puesto el énfasis de la narración en la marcada diferencia que existe entre el cielo y la tierra, que es lo que ella ve.

El segundo movimiento de su alma consiste en decir no, no a la vida presente: “deseos de hablar con alguien y ya nunca más con ella misma frente al espejo”: decir que no a su soledad: urgencia de otredad, de que haya *otro* en su vida. Piensa entonces en la única otredad ahora presente en su vida: lo que tiene en sus manos, el vestido de la señora Lola que en ese día cumple y celebra un aniversario de bodas.

En el tercer momento asistimos a una apropiación externa del otro. Titina se pone el vestido de la señora Lola. Del desprecio de sí misma, de su soledad, nace el deseo de transformarse en otra, en la mujer que cumplirá años de unión con un hombre. Desprecio de sí misma significa verse tonta, fea, miope, vieja, cursi y llorona como esas solteras que salen en las películas que le dan tanta tristeza.

El cuarto movimiento consiste en salir de la casa, en exhibir socialmente ese otro yo en que se va transformando a partir de la apropiación del vestido ajeno. No se está transformando en la señora Lola, sino en una dimensión desconocida y trascendental de sí misma. Al principio las calles están vacías, sólo habitadas por el rumor de los ventiladores en las casas y no hay a quién pregonar su transformación. Pero se dirige hacia el río, donde las miradas de los pescadores la persiguen.

El quinto movimiento es la sacralización, la investidura ritual de su nuevo yo. Sumerge su cuerpo en las aguas del río: es un bautizo. Acompaña esta audaz acción con plegarias que reclaman la felicidad. Son las palabras de su propio bautizo. El ritual del bautismo la vuelve fuerte, “igual a Dios, dueña de la otra orilla, sabedora del secreto”, “Titina, ella, la que lava pecados, la que redime”.

El sexto movimiento consiste en el regreso a la soledad. Se sabe sola, pero de vuelta de la redención, de la dignificación por

un fuego que no respeta nada ni a nadie: es una soledad trascendente: a partir de sí misma, se ha convertido en otra mujer que es ella misma.

Séptimo movimiento: Ella se encuentra en el origen de las cosas porque ha empezado de nuevo. Sabiéndose el primer ser humano sobre la Tierra, empieza su tarea de nombramiento de las cosas o, más bien, de renombramiento. Todas las cosas deben llamarse Titina. Esto es ya una forma de la felicidad. Se ve a sí misma como Dios en el sexto día, recreadora del mundo. Y ve que todo es bueno.

El octavo movimiento consiste en el primer contacto con un extraño, un turista desconocido, "el enemigo", el *otro* real y objetivo a quien conoce en la calle en medio del torrencial aguacero nocturno, el diluvio que todo lo purifica. En estos momentos, las acciones, curiosamente, son narradas con verbos en abstracto, en infinitivo, como si ella hubiese perdido una identidad personal. La aventura erótica estaba a las puertas, pero no se dio. Y Melo no podía tampoco terminar su cuento de manera tan complaciente. Titina ya vivió su gran momento de felicidad interior, ya fue la oruga transformada en radiante mariposa, de modo que el tiempo rutinario volverá a atraparla con su mortal alfiler. El cuento deja latente, entre otras interrogantes, la que sigue: ¿qué hará Titina con esa libertad y alegría ganadas por un momento? Pregunta que late, como alas de mariposa, al final de esta pequeña obra maestra.

Con más evidencia que en el cuento anterior, es decir, de una manera menos rica y compleja y más esquemática, el deseo por ser otro, por ser el otro, permea el cuento "Domingo: El día de reposo". Antonio desea ser *como* su amigo Ricardo, el afortunado con las mujeres y el dinero. El asco de sí mismo y la envidia lo conducen —desde su imagen de pobre diablo, de oscuro oficinista atosigado por una vida mediocre— a envidiar a Ricardo, a desear ser él, a desearlo. El móvil es semejante al de la novela de Patricia Highsmith antes mencionada, es decir, la suplantación, la impostura. La gran diferencia radica en que la brillante

novela de la Highsmith nos enfrenta a un minucioso proceso de suplantación real y total de otra persona, mientras que en el cuento de Melo la suplantación ocurre inexplicablemente y de modo efímero. Melo pierde rigor en este relato que pudo haber sido una magnífica muestra de impostura. Es un cuento fallido, un fracaso literario: la suplantación se da, en la práctica, por el fácil y arbitrario expediente de nombrar "Ricardo" allí donde debía decir "Antonio". Por otra parte, no deja de molestar la vulgaridad de la aspiración de Antonio. Difiere de "El verano de la mariposa" en que mientras aquí la mujer opera una sutil transformación desde sí misma en otra posible que estaba latente en sí misma, en "El día del reposo" existe objetivamente un *otro* ajeno a Antonio en el cual éste quiere convertirse. El tema del deseo del otro está insuficientemente desarrollado: no llega hasta sus últimas consecuencias, como en la Highsmith. Se trata, por tanto, de una usurpación psicológica, subjetiva. Por el expediente de la usurpación, en efecto, Antonio logra ser Ricardo, pero sólo por un día, el domingo del reposo. "Se puede", escribe Alfredo Pavón, "adoptar un momento la vida e identidad de otro, pero no suplantarlo ni serlo a perpetuidad". Por ello, prosigue, "y porque en el día del reposo la tragedia sería un contrasentido, configura a un personaje cuya ambición pasajera es cambiar de personalidad, simulando ser otro, más precisamente, ser el otro, aunque sin perder las dimensiones, es decir, consciente de la transitoriedad y del espejismo implícitos en el juego enmascarante".<sup>4</sup>

De la lectura de estos cuentos podemos concluir que el otro yo es casi siempre un espejismo, un juego enmascarante que realiza el yo, sea para protegerse del mundo, sea para protegerse de sí mismo. El yo es la fuente de todos estos desdoblamientos y duplicidades, y el miedo los procrea, los pone en acción y movimiento. Por otra parte, el carácter efímero de las apropiaciones del otro indican, en fin de cuentas, que no podemos librarnos de nosotros mismos sino con la muerte.

<sup>4</sup> Alfredo Pavón. Prólogo a *Cuentos completos*, op. cit., p. 47.

# INÉS ARREDONDO

## O EL ARTE DE NARRAR

VIDA VALERO Y ALEJANDRA HERRERA\*

**S**in duda, uno de los grandes cuentos de la literatura mexicana del siglo XX es “La Sunamita” de Inés Arredondo. Independientemente de su contenido profundamente religioso y significativo, que se abordará más adelante, la estructura de esta obra muestra el manejo magistral de este género por su autora.

Desde el *incipit*: “Aquél fue un verano abrasador. El último de mi juventud.” (“La Sunamita”, p. 88), empieza a operar la intensidad del cuento. Julio Cortázar define la intensidad como: “[...] la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige.” (“Paseo por el cuento”, pp. 335, 336) Así, pues, sin preámbulos, el lector se ve envuelto en la trama y se enfrenta a una serie de interrogantes: ¿Quién cuenta?, ¿qué pasó?, ¿por qué ese verano se señala como un punto sin retorno?, ¿en dónde ocurre la historia que será relatada? Estas preguntas son resultado de la efectividad de la línea ya citada. Inés Arredondo, como sólo los grandes escritores, atrapa a su lector y no lo dejará ir, sin antes terminar el cuento y contestar las preguntas iniciales, resultado de una tensión que, mediante la dosificación de datos y claves, irá *in crescendo*. A veces, dice

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

Cortázar “[...] la intensidad es de otro orden, y yo prefiero darle el nombre de tensión. Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera.” (*Ibid.*, p. 336)

En el caso de este cuento, Inés Arredondo se vale de estos dos aspectos estructurales, para crear el clima que rodea a sus personajes y envuelve a sus lectores. Así es como aparece la imperturbable Luisa, protagonista de esta historia, en el segundo párrafo del texto. Ella es la narradora, ella es quien, desde su modo sereno de estar en la vida, relata la necesidad de acudir al llamado de un tío moribundo. Las frases sueltas, dichas como sin importancia apuntalan la tensión narrativa: “[...] ningún estremecimiento, ningún augurio me hizo sospechar nada.” (Arredondo, *loc. cit.*) Las palabras “estremecimiento”, “augurio” y “sospechar” generan, en el lector, pues nada es gratuito, la certeza de que algo extraño, desagradable e incluso trágico ocurrirá. Pero, ¿qué es?

Las siguientes páginas describen el encuentro de Luisa con su pasado infantil y con el tío —quien fue casi un padre para ella—, ahora moribundo. A su llegada al pueblo, las voces lejanas, oídas en su infancia, se escuchan nuevamente, propiciando así un ambiente de ensoñación y nostalgia, que trasciende el espacio narrativo, para envolver al lector en una articulación de palabras, plena de significados en donde las imágenes animan los recuerdos, a tal grado que los vuelven realidades. Este es el lenguaje que da cuerpo y materia al texto de Inés Arredondo:

No, no recordaba, vivía a medias, como entonces. ‘Mira, Licha están floreciendo las amapas.’ La voz clara, casi infantil. ‘Para el dieciséis quiero que te hagas un vestido como el de Margarita Ibarra.’ La oía, la sentía caminar a mi lado, un poco encorvada, ligera a pesar de su gordura, alegre y vieja; yo seguía adelante con los ojos entrecerrados, atesorando, mi vaga tierna angustia, dulcemente sometida a la compañía de mi tía Panchita, la hermana de mi madre. (*Loc. cit.*)



En esta cita destaca la frase “vivía a medias, como entonces”, porque evidencia una falta de satisfactores que tiene que ver con la infancia vivida por la narradora, una niña recogida por la caridad de los tíos, por tanto, sometida a sus deseos y normas de conducta. Parece que es ahora, en el momento del regreso, cuando ella se encuentra segura de sí misma. De ahí su tranquilidad al recibir el telegrama que anuncia la cercana muerte del tío. La ensoñación generada por los recuerdos, se interrumpe al toque de campanas de la iglesia que termina con la siesta, es el fin de ese momento en el que el calor agobiante sepulta a la gente en sus casas, los comercios se cierran y el tiempo se detiene. La protagonista abre los ojos y cae en cuenta de que ya nada es igual, aunque así lo parezca. Es el conflicto del viajero que regresa y si bien reconoce lo que ve, hay una sensación de extrañamiento que le empaña los recuerdos. Es el borde del cuchillo que separa el ser del no ser:

El zaguán se encontraba abierto, como siempre, y en el fondo del patio estaba la bugambilia. Como siempre. Pero no igual. Me sequé las lágrimas y no sentí que llegaba, sino que me despedía. Las cosas aparecían inmóviles, como en el recuerdo, y el calor y el silencio lo marchitaban todo. Mis pasos resonaron desconocidos. (*Ibid.*, p. 89)

Llama la atención la frase con la que la narradora describe el reencuentro con la casa familiar: “[...] no sentí que llegaba, sino que me despedía” (*Loc. cit.*), la cual nos remite al *incipit*: “El último [...] verano de mi juventud.” (*Ibid.*, p. 88) Al parecer en esta historia hay una despedida, un dejar de ser, una renuncia a la vida y, por tanto, una espera de la muerte. Pero, el lector todavía no sabe en qué términos se dará tal cambio, únicamente se encuentra seducido, atrapado en el río de palabras que Inés Arredondo desborda.

Así, el lector que ya ha intuido que no se augura un buen final, se olvida de él y se deja llevar por un ambiente relajado y tranquilo en el que Luisa reencuentra un pasado del que casi ya no hay memoria, el de su niñez y adolescencia. Las conversa-

ciones con el tío, los cuidados que la sobrina le prodiga, las tareas domésticas revelan a una Luisa serena, alegre, que comparte y revive los lejanos recuerdos a través de diálogos que podrían darse entre “[...] los abuelos con sus nietos.” (*Loc. cit.*) De esta forma, la protagonista reconstruye la historia familiar, los objetos cobran vida:

[...] este anillo de montura tan antigua era de mi madre, fijate bien en la miniatura que hay en la sala y verás que lo tiene puesto [...]

Volvían a hablar, a respirar aquellas señoras de los retratos a quienes él había visto, tocado. Yo las imaginaba, y me parecía entender el sentido de las alhajas de la familia. (*Ibid.*, p. 90)

Así, pues, los objetos testigos de la historia infantil de Luisa renuevan su significación, la atmósfera de ensoñación creada por la autora abre una puerta para que el lector con sus propios recuerdos transite por ese espacio propicio para la memoria, por la evocación de épocas pasadas, por todo lo que conforma su historia. Y así el cuento rompe sus propios límites para que el lector participe en la experiencia estética.

A diferencia de la tragedia o la épica, el cuento no habla de héroes, sus temas pueden ser cotidianos, lo que ocurre en las vidas cada día, sin embargo: “Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta.” (Cortázar, *op. cit.*, pp. 331, 332)

Por otro lado, el ambiente es de un calor agobiante, parece como si el calor fuera para Inés Arredondo una obsesión que presenta de manera diferente en sus cuentos. En su análisis de “Estío”, Antonio Marquet sostiene:

[...] al intenso calor corresponden cambios profundos, no sólo en la casa, sino en el cuerpo y en la mente. El calor promueve un momento de intensa corporalidad, de ofuscamiento y por ello de comprensión y, por último de conclusión. Aparentemente resulta absurdo el encadenamiento del ofuscamiento como precondition para comprender y sin embargo, el calor como

una especie de coartada remite al erotismo, que permite percibir pasiones ocultas, marcadas por el tabú del incesto. ("El hombre araña y Edipo a través de Inés Arredondo, Angelina Muñiz-Huberman y Mayra Montero", p. 313)

En "La Sunamita" el calor se equipara a la vida, son los días luminosos durante los cuales la gente trabaja y canta, sale de sus casas y se integra a las labores cotidianas. (Cfr. Arredondo, *op. cit.*, p. 94) Como se verá más adelante en el cuento, es también el clima que propicia los deseos carnales y graves transgresiones.

Por otra parte, los días de lluvia en este pueblo —cuya ubicación geográfica se desconoce—, son días de retiro, ya que nadie sale de sus casas, días espirituales porque: "[...] todos se recogen y esperan a que la vida vuelva a comenzar. Son días [...] casi sagrados." (*Ibid.*, p. 93) Así, los días de lluvia son prácticamente muertos y el frío también se relaciona en este contexto con la muerte, es un frío que viene del cuerpo del moribundo y que hace necesaria la salida al corredor para poder respirar el aire caldeado. Parecería, entonces, que el calor es igual a vida, lluvia y frío, igual a muerte. Pero no es así de esquemática esta división, durante los días lluviosos una rosa acompaña lejana, pero solidariamente el sufrimiento de Luisa:

[...] ahora comienza a amanecer y en el cielo limpio veo, ¡al fin!, que los días de lluvia han terminado. Me quedo largo rato contemplando por la ventana cómo cambia todo al nacer el sol. Un rayo poderoso entra y la agonía me parece una mentira; un gozo injustificado me llena los pulmones y sin querer sonrío. Me vuelvo a la rosa como a una cómplice, pero no la encuentro: el sol la ha marchitado. (*Ibid.*, p. 94)

De modo que el sol, fuente primigenia de calor y de vida, marchita la rosa, ésta muere con sus primeros rayos, metáfora que augura el destino de la propia Luisa, tan joven y bella como la efímera flor.

Otro augurio que deja verdaderamente angustiada a Luisa es el trueno que anuncia inútilmente una lluvia que no se desata:

“Una tarde oscurecida por nubarrones amenazantes [...] Me quedé quieta, escuchando aquel grito como un trueno, el primero de la tormenta [...] Nadie sabe como yo lo terribles que son los presagios que se quedan suspensos sobre una cabeza vuelta al cielo.” (*Ibid.*, p. 90) Y efectivamente, empieza el *via crucis* de la protagonista. Es el momento en el que Don Apolonio está agonizando, pero, ¿por qué tanta alteración, si precisamente iba a acompañar al tío a la hora de su muerte? Inés Arredondo da la respuesta a través del sacerdote, quien pide a la narradora, a nombre de su tío que se case con él *in articulo mortis* para heredarle su fortuna; y es aquí donde ella pierde el control de sí misma y de su entorno. En un ambiente fantasmagórico, muy propio de la literatura gótica, en el que las sombras se contraen y se dilatan por las llamas de las velas, la protagonista cede a la presión de los otros: parientes, criada y sacerdote, que a toda costa quieren que el matrimonio se efectúe. Apenas razona: “¿Por qué me quiere arrastrar a la tumba? [...] Sentí que la muerte rozaba mi propia carne.” (*Ibid.*, p. 91)

Esther Avendaño tiene razón cuando vislumbra en esta escena los tintes de una danza macabra. (*Cfr. Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo*, p. 84) En primer lugar, habría que destacar la plasticidad de la descripción del ambiente, puede afirmarse que se trata de un cuadro expresionista que el lector tiene frente a sí, en el que la iluminación se da a través de la luz producida por las velas que hacen más dramático el claroscuro de las sombras de objetos y personajes. Además, el contenido ideológico del poema medieval, *La danza de la muerte*, alude a la igualdad entre todos los seres humanos, a la hora de morir. Este poema anónimo se estructura a partir del diálogo que se da entre la Muerte con diferentes tipos de personas, que van desde el más alto clero y la nobleza, hasta los de los más bajos estratos sociales; incluso con los que profesan diferentes religiones. “A todos lo que aquí non he nombrado,/ de cualquier ley e estado o condición,/ les mando que vengan muy toste priado,/ a entrar en mi danza sin excusación [...]” (*La danza de la muerte*, p. 96)

Luisa y su tío se igualarán, ella seguirá siendo joven, pero su alma, después de vivir la experiencia del matrimonio, se tornará tan decrepita como el cuerpo de Apolonio.

El miedo que el matrimonio le provoca a Luisa se irá acrecentando frente a los acontecimientos por venir. Como poseída, como si otro actuara por ella, entre arcadas generadas por la náusea y repulsión hacia el anciano, Luisa pronuncia un lacónico "sí", con el cual la boda se realiza. El lector no puede olvidar la frase de la prima que tratando de convencerla le dice: "—Y luego te quedas viuda y rica y tan virgen como ahora." (Arredondo, *op. cit.*, p. 92) Pareciese que su condición virginal hubiese sido tan notoria que hasta su prima subraya la conveniencia práctica del matrimonio: la herencia sin perder la virginidad. Y aquí es donde ocurre que después de la paz que encontró los primeros días en la casa familiar, seguirá el infierno. Luisa se siente profundamente amenazada, la pregunta, dadas las condiciones, podría ser ¿de qué? Todo indica que el tío morirá, pero la actitud y conducta zozobranes de Luisa envuelven al lector en una atmósfera de horror. A tal grado es el sufrimiento de la joven que en la cuarta noche nupcial se suma a la respiración estertórea del tío, como un juego que la atrae porque su final habrá de ser fatal: la muerte de los dos. Ella prefiere morir a sentirse atada al viejo.

El ambiente tampoco consuela el ánimo de la narradora, son aquellos días de lluvia en los que todo se detiene, pero la mente de Luisa no descansa, el horror la ronda constantemente, ahora es el terror de la muerte no consumada: "La muerte da miedo, pero la vida mezclada, imbuida en la muerte da un horror que tiene muy poco que ver con la muerte y con la vida [...] Y esto no, el pacto terrible entre la vida y la muerte que se manifestaba en ese estertor inútil, podía continuar eternamente." (*Ibid.*, p. 93)

Así, pues, el conflicto de este cuento es el lazo conyugal que se establece entre el tío y la sobrina, pero se desconocen muchos datos de Luisa ¿por qué se viste de negro antes de acudir al

llamado de su tío?, ¿qué pasó con sus padres?, ¿por qué vivió la infancia y la adolescencia en casa de los tíos?, ¿por qué se fue de ella?, ¿a dónde se fue?, ¿a qué se dedica? Probablemente Inés Arredondo podría conocer todas las respuestas, pero no las explicita, pues sabe que en un cuento es innecesario dar santo y seña de lo que no atañe directamente al conflicto. No importa, pues en el espacio ficticio del cuento aparece Luisa sin historia previa, lo que el lector verá es su desvanecimiento frente a una determinada situación en la que la autora logra: “[...] ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa.” (Cortázar, *op. cit.*, p. 335)

Como se mencionó al inicio de este ensayo, “La Sunamita” presenta un alto contenido religioso. La transgresión a las normas de la doctrina cristiana, pecados, aparece en varias ocasiones. Quizá el pecado más grande y castigado por todas las religiones es la soberbia, pues consiste en sentirse por encima de los demás e, incluso, equipararse con Dios; Luisa cae en él, aunque aparentemente de manera inconsciente. En primer lugar, ella tiene en alta estima el valor de la virginidad, por lo menos no hay indicios de que no sea virgen, en cambio, sí hay claves que aluden al rechazo de Luisa para relacionarse con los hombres; por ejemplo, cuando recuerda que en su adolescencia su tía Panchita le decía: “—Bueno, hija, si Pepe no te gusta ... pero no es un mal muchacho.” (Arredondo, *op. cit.*, p. 88) Y más aún cuando la narradora se describe a sí misma:

Tensa, concentrada en el desafío que precede a la combustión, la ciudad ardía en una sola llama reseca y deslumbrante. En el centro de la llama estaba yo, vestida de negro, orgullosa, alimentando el fuego con mis cabellos rubios, sola. Las miradas de los hombres resbalaban por mi cuerpo sin mancharlo y mi altivo recato obligaba al saludo deferente. Estaba segura de tener el poder de domeñar las pasiones, de purificarlo todo en el aire encendido que me cercaba y no me consumía. (*Loc. cit.*)

Puede verse en esta cita que Luisa no sólo aleja a los hombres con su "altivo recato", sino que su pureza la hace capaz de permanecer en el fuego sin quemarse, también tiene el poder de mantenerse por encima de las pasiones; se siente bella y satisfecha de la juventud de su cuerpo, es casi como una diosa intocada por los bajos instintos. Muy pronto Luisa verá que no está tan exenta de desencadenar pasiones de manera irreversible.

Contra todo lo esperado, Don Apolonio mejora, ni el médico mismo se explica cómo. Sin embargo, Inés Arredondo sí lo explica, es otro pecado el que hace que el viejo repare las fuerzas: la lujuria. Lo que enciende la pasión del viejo es justamente aquello que había ensoberbecido a Luisa, la juventud de su cuerpo, su rubia belleza y quizás sobre todo esa virginidad que ella esgrimía como un escudo que hacía que los hombres se mantuviesen a distancia. De ahí el miedo al lazo conyugal que implica el deber y obligación de la entrega. La desesperación de Luisa es tal que no acepta la realidad del matrimonio, continuamente piensa que ese infierno no puede continuar:

El miedo, el horror que me producían su vista, su contacto, su voz, eran injustificados porque el lazo que nos unía no era real, no podía serlo, y sin embargo yo lo sentía sobre mí como un peso, y a fuerza de bondad y de remordimientos quería desembarazarme de él. (*Ibid.*, p. 94)

En este contexto, surge otro pecado: el quinto mandamiento de la ley de Dios ordena: "No matarás". Evidentemente Luisa no va a ahogar a su tío ni encajarle una navaja, pero no puede soslayar su creciente deseo de que ya se muera: "Yo lo seguía cuidando, pero ya sin alegría, con los ojos bajos y descargando en el esmero por servirlo toda mi abnegación remordida y exacerbada: lo que deseaba ya con toda claridad, era que aquello terminara pronto, que se muriera de una vez." (*Loc. cit.*)

Quizá pocos escritores, como Inés Arredondo, para transparentar el alma: siempre debatiéndose en la contradicción, entre hacer y no hacer, entre decir y no decir, entre el deseo y el deber, en suma: entre el bien y el mal.

Luisa, conocedora de las trampas que el ser humano y la religión católica imponen, sabe que el trabajo en penitencia hace resarcir el alma de la culpa, de una culpa que no corresponde a un hecho consumado, sino, como diría Freud, a una fantasía, mero mecanismo de defensa frente a la hostilidad del mundo real.

La descarada lujuria del tío aparece con su notable mejoría, sin embargo, la invalidez causada por su edad lo hace depender absolutamente de Luisa, y mientras ella lo atiende, percibe su lúbrica mirada:

Precisamente la mañana en que lo senté por primera vez recargado sobre los almohadones sorprendí aquella mirada en los ojos de mi tío. Hacía un calor sofocante y lo había tenido que levantar casi en vilo. Cuando lo dejé acomodado me di cuenta: el viejo estaba mirando con una fijeza estrábica mi pecho jadeante [...] (*Ibid.*, p. 95)

La voz de aquel padre que regalaba a Luisa las joyas de las mujeres de la familia y que revivía los añejos recuerdos, ahora se vuelve dominante y regañona, demandante y exigente. En ese ambiente hostil y repugnante, llega la hora tan temida y paradójicamente negada por la protagonista, es el trueno que ahora no presagia, sino desata la tormenta:

—Recoge el libro. Se me cayó debajo de la cama, de este lado.

Me arrodillé y metí la cabeza y casi todo el torso debajo de la cama, pero tenía que alargar lo más posible el brazo para alcanzarlo. Primero me pareció que había sido mi propio movimiento, o quizá el roce de la ropa, pero ya con el libro cogido y cuando me reacomodaba para salir, me quedé inmóvil, anonadada por aquello que había sentido, esperado: el desencadenamiento, el grito, el trueno. Una rabia nunca sentida me estremeció cuando pude creer que era verdad aquello que estaba sucediendo, y que aprovechándose de mi asombro su mano temblona se hacía más segura y más pesada y se recreaba, se aventuraba ya sin freno palpando y recorriendo mis caderas; una mano descarnada que se pegaba a mi carne y la estrujaba con deleite, una mano muerta que buscaba impaciente el hueco entre mis piernas, una mano sola, sin cuerpo. (*Ibid.*, pp. 95, 96)



La eficacia de la descripción de esta escena sórdida, a través de una sinécdoque, causa, probablemente, más en las lectoras que en los lectores, una identificación con la protagonista, mediante la cual se entra en una atmósfera de pesadilla donde no se puede menos que compadecer a Luisa y al mismo tiempo, tal como ocurría en la representación de una tragedia, surge el miedo de vivir una experiencia similar. La adjetivación que la autora da a la mano del tío: “temblona”, “descarnada”, “muerta”, “sola”, en suma, “sin cuerpo” configura un ambiente de repugnancia y asco, y al mismo tiempo le confiere al relato un tinte irreal, fantasmagórico, gótico: oscuridad, muertos que reviven, miembros sueltos y autónomos. Todo esto hace dudar a Luisa de la realidad de este suceso.

Después de esta escena, Luisa ya no tiene regreso ni posibilidad de ser la misma de antes, en este momento cobra sentido la frase que señala aquel verano como: “El último de mi juventud.” Ahora el tío le exige que sea su mujer: “—¡Qué! ¿No eres mi mujer ante Dios y ante los hombres? Ven, tengo frío caliéntame la cama. Pero quítate el vestido lo vas a arrugar.” (*Ibid.*, p. 96) Esta cita justifica plenamente el epigrafe del cuento: “Y buscaron una moza hermosa por todo el término de Israel, y hallaron a Abisag Sunamita, y trajéronla al rey./ Y la moza era hermosa, la cual calentaba al rey, y le servía:/ mas el rey nunca la conoció [en sentido carnal].” (Reyes I, 3-4, *apud*, Arredondo, p. 88)

Sin embargo, se trata de una nueva versión del mito de la sunamita, la de Inés Arredondo, que se desarrolla en la provincia mexicana y probablemente corresponde a la primera mitad del siglo XX. Así, pues, los mitos universales por su misma naturaleza se narran y se repiten en diferentes modalidades y momentos, pues siguiendo a Mircea Eliade: “Todo mito, independientemente de su naturaleza, enuncia un acontecimiento que tuvo lugar *in illo tempore* y constituye por este hecho un precedente ejemplar para todas las acciones y ‘situaciones’ que, más tarde, repetirán este acontecimiento.” (*Tratado de historia de las religiones*, p. 385)

Por lo tanto, el mito bíblico de la sunamita se repite cuando se establece la relación entre un viejo y una joven, claro que con sus variantes, por cierto este asunto ha sido un tópico en la pintura medieval, por ejemplo en las obras de El Bosco y Cranach. En este cuento, el tío Apolonio, además de que le caliente la cama —como la Sunamita al rey David—, sí, desea carnalmente a su joven sobrina. De ahí el pavor que ha tenido Luisa desde el día del matrimonio. Ella sabe que éste es un vínculo sagrado y que por tanto no hay escapatoria, una vez dicho el sí, sólo la muerte del tío o de ella podrá separarlos, de ahí el deseo de que muera el tío, o incluso ella, ya que no puede con el vínculo, la única salvación es la muerte. El matrimonio es un acontecimiento trascendente que cambia todo para el creyente, el divorcio no es una posibilidad concreta y menos en esa época.

Tomando en cuenta que el tío ha sido una figura paterna importante para Luisa, y aunque no hay lazos consanguíneos que los unan —pues él era el esposo de la hermana de su madre—, de todas formas, puede hablarse de otra transgresión: el incesto. Si bien no hay ninguna razón que explique la prohibición del incesto es un hecho que éste es un tabú tal como lo describe Roger Caillois:

Se presenta como un imperativo categórico negativo. Consiste siempre en una prohibición, nunca en una prescripción. No está justificado por ninguna consideración de carácter moral. No debe infringirse por la única razón de que es la ley y que define de manera absoluta lo que está permitido y lo que no lo está. Se halla destinado a mantener la integridad del mundo organizado y al mismo tiempo la buena salud física y moral del ser que lo observa. (*El hombre y lo sagrado*, p. 17)

Así, el incesto, aunque no lo sustente ninguna razón, es una prohibición y transgredirla implica una violación al orden cósmico y social. En “La Sunamita”, el tío no tiene el menor reparo en abusar sexualmente de Luisa, aunque haya sido para ella un padre, un abuelo. Por su parte, la protagonista tampoco alude al parentesco como causa de la repugnancia que el viejo le produ-

ce. Tal parece que ésta se debe a su deseo de mantenerse virgen, pues para ella “[...] la lujuria [es] el más horrible pecado.” (Arredondo, *op. cit.*, p. 96); y, desde luego, al horror que le produce la cercanía erótica y decrepita del tío. Por otra parte, el contexto social aprueba la unión, pues aparentemente es inofensiva por transitoria, es una solución pragmática para que la sobrina reciba sin problemas la herencia del tío. No obstante, el tiempo pasa y, como ya se mencionó, el tío reclama sus derechos de marido. El trauma para Luisa es tan grande que pierde toda noción: “Todo continuó suspendido en el tiempo, sin futuro posible.” (*Loc. cit.*) Ante este callejón sin salida, la protagonista huye, pero el apremiante aviso de que el marido se muere la hace regresar, no sin antes acudir al confesor y relatarle el infierno en que vive. Sin embargo, a éste no le interesa ni el incesto, ni la lujuria de Apolonio: “Comprendo, pero si no vas será un asesinato. Procura no dar ocasión, encomiéndate a la Virgen, y piensa que tus deberes...” (*Loc. cit.*) En resumen, a lo que el sacerdote alude con “tus deberes” es a los de esposa, el matrimonio es un vínculo que —como todo lo sagrado— produce sentimientos de miedo y respeto: no tiene salida. Y si a esto añadimos la actitud machista tan propia de la época y, sobre todo, en la provincia, Luisa está en completa desventaja frente al ahora marido, pues bien sabido es que el hombre de la casa es quien tiene en sus manos el poder. La respuesta que el sacerdote da a Luisa refuerza esta ideología cuando aconseja a la joven que regrese junto a su esposo, pues de no hacerlo sería tanto como matarlo, es decir, ella debe seguir sometida al yugo matrimonial. Por otra parte, cuando le dice: “[...] procura no dar ocasión [...]”, de alguna manera está responsabilizándola de la lujuria de Apolonio, cuando sí algo no desea Luisa es la cercanía erótica. Es justamente ese rechazo, su recato lo que enciende la pasión del viejo, aunque esta misma actitud de ella era la que mantenía a distancia a otros posibles pretendientes. Pues bien, cuando Luisa regresa forzada por el consejo de su confesor a la casa de su marido, éste revive otra vez.

Toda narración relata un conflicto de la índole que sea, la resolución, para bien o para mal, del problema necesariamente producirá un cambio, una transformación, ya sea en los personajes o en las situaciones. En "La Sunamita", el cambio opera sobre todo en los protagonistas, Apolonio pasa de un estado moribundo a otro saludable, y de tío complaciente a marido lujurioso. Luisa pasa de ser una figura virginal a la más completa abyección, según ella como si fuese la peor de las suripantas. El lector, sin embargo, puede llegar a desconfiar de la versión que ofrece la narradora de sí misma, ya se sabe que la primera voz es siempre parcial y subjetiva, y aún más porque al inicio del cuento, Luisa se autodescribe como un ser capaz "[...] de domar las pasiones, de purificarlo todo en el aire encendido que me cercaba y no me consumía." (*Ibid.*, p. 88) Pero, como se ha visto a lo largo del texto, no ha sido así; al contrario desata los deseos y las pasiones a tal grado que, casi al final de la historia, dice de sí misma y de su entorno: "Ahora la vileza y la malicia brillan en los ojos de los hombres que me miran y yo me siento ocasión de pecado para todos [...]" (*Ibid.*, p. 96) De este modo, la protagonista asume que su vida se transformó después del matrimonio, y así confiesa: "[...] yo no pude volver a ser la que fui." (*Loc. cit.*) Luisa cambia, efectivamente su virtud ha sido mancillada, pero la perspectiva desde la que ella se miraba y veía su entorno, es completamente subjetiva, pues antes se sentía capaz de dominar los instintos de los hombres, y no pudo hacerlo, el tío la sometió a su lujuria; ahora se siente que todos los hombres ven en ella un objeto de deseo carnal, pero esta percepción es tan arbitraria como la primera, es ella la que se persigue, la que se castiga, pues en realidad no cambia la rigidez de su espíritu y sus valores religiosos y morales se mantienen intactos.

En este cuento de Inés Arredondo, lo que presencia el lector es el desvanecimiento de la personalidad de Luisa, una personalidad sostenida débilmente por los valores de la fe católica, que son para ella lo único de lo que pudo apropiarse dada su preca-

ría situación infantil; la religión es su refugio, su puerto seguro. No obstante su desintegración se debe a que esos valores religiosos, no pueden ser el único sustento de una vida, y de ahí la significación del cuento. No se trata de una tesis de la autora, sino de una posible lectura que surge a partir del propio texto. Para Luisa el principio fundamental que rige su vida es la pureza, la virginidad, por eso concibe a la lujuria como el peor de los pecados, mantenerla es su orgullo, motivo que la llena de soberbia. Su ceguera le impide cuestionarse sobre su propio proceder, le impide, también, defenderse, pues el tío dependía absolutamente de ella, sin embargo, ella se somete, porque su fobia la rebasa. La protagonista es castigada duramente, pues el castigo está dentro de ella, por eso no tiene escapatoria. Puede inferirse, entonces, que no es válido mantener como eje de la vida un solo valor, pues existen otros que redimen al ser humano y permiten que su vida se dé a través de otras opciones éticas, tanto afectivas como existenciales.

La posibilidad de darle significación a un tema, y así proponer en un texto diversas lecturas, diferentes interpretaciones, nuevos descubrimientos de la condición humana, hace de Inés Arredondo la gran cuentista que muestra en cada uno de sus relatos el dominio nada fácil del oficio de escritor.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Directa*

ARREDONDO, Inés, "La Sunamita, en *Obras completas*, 3a. edición, México, Siglo XXI, 1998, pp. 88-96. (Los once ríos)

### *Indirecta*

ANÓNIMO, *La danza de la muerte*, edición de F. A. de Icaza, Madrid, *Códice del Escorial*, 1920.

- AVENDAÑO-CHEN, Esther, *Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo*, México, Universidad de Occidente, 2000. (Río subterráneo)
- CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 1942.
- CORTÁZAR, Julio, "Paseo por el cuento", en Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1972, pp. 330-338. (Lecturas universitarias, 14)
- ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, 13a. edición, México, Era, 1998.
- MARQUET, Antonio, "El hombre araña y Edipo a través de Inés Arredondo, Angelina Muñiz-Huberman y Mayra Montero", en *Revista Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 18, México, 2002, UAM-Azcapotzalco, vol. 18, pp. 299-330.

TOMÁS BERNAL ALANIS\*

“Porque en México la sociedad, el gobierno o la religión —en una palabra, todo—, es confuso, complejo. En el fondo hay una llaga, una úlcera sangrienta encubierta por capas superpuestas de diversas civilizaciones...”

Carleton Beals

### VIDA Y OBRA

La Revolución mexicana de 1910 cimbró las conciencias de la sociedad mexicana que buscaba su identidad en los largos caminos de su historia. Una historia llena de batallas, invasiones, pérdidas, que sangraban, el aún débil espíritu nacional.

Una expresión nacional que no terminaba de desarrollar su riqueza y potencialidad en el campo del arte, la cultura y la identidad como un proceso más acabado de ideas y representaciones aceptadas por las masas y las otras clases sociales.

En este intermedio de dudas aparece el escritor Francisco Rojas González (1903-1951), que con su obra literaria va a formar parte de esa inmensa corriente llamada: literatura indigenista,

\* Profesor-investigador del Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

que está inmersa en un río más amplio, conocido como literatura social, en la cual se pueden inscribir; la literatura indigenista, la literatura urbana (proletaria), la literatura de compromiso social, entre otras, que emergen de esa vorágine que significó la lucha armada de 1910.

La producción literaria de Francisco Rojas, no es muy extensa, pero sí representa una mirada penetrante a la realidad nacional que se estaba viviendo después de la Revolución mexicana. Su mirada se centra principalmente en la cuestión indígena, y el crítico literario José Luis Martínez la resume así: "Recreación poética e histórica de personajes o acontecimientos de aquella época, colecciones de cuentos y leyendas; investigaciones históricas, arqueológicas y antropológicas sobre las supervivencias indígenas..."<sup>1</sup>

Es la búsqueda de una expresión nacional —o de ese rostro del que nos hablaba Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*— lo que permite encontrar nexos, diferencias, polémicas, contrasentidos, rupturas entre nuestro pasado y nuestro presente.

Aquí, una vez más la presencia innegable de ese sincretismo entre el mundo prehispánico y el mundo hispano como elementos trascendentales en el espacio y tiempo del horizonte mexicano que configuran dos tradiciones que se funden y se separan en el curso del río de nuestra historia y se bifurcan en la cultura y el desarrollo de las ideas.

Es ese continuo mundo de negación y afirmación, que es lo que en verdad caracteriza a la época posrevolucionaria como un momento culminante en la creación de una cultura nacionalista basada en las raíces prehispánicas y la herencia colonial, como lo ha expresado Joseph Sommers:

<sup>1</sup> Martínez, José Luis, *Literatura mexicana siglo XX, 1910-1949*, México, Conaculta, 1990, p. 65. Para este autor, como para muchos otros, estas corrientes literarias se encuentran inmersas en el nacionalismo como forma de expresión en busca de identidad e integración nacionales.



"En términos culturales, el énfasis nacionalista de la Revolución engendró un movimiento que se dedicó al estudio y a la reinterpretación de la herencia nacional a partir de su pasado histórico, desde los tiempos prehispánicos, la colonia y los primeros años del México independiente. Se lograron conocimientos profundos y se afirmaron nuevos valores autóctonos, generalizándose, por vez primera, un sentido dinámico nacional, una confianza en la capacidad creadora de los artistas mexicanos para expresar, en términos propios, las realidades y los problemas de un país cuyos dirigentes tenían ahora la conciencia de haber tomado las riendas del destino nacional".<sup>2</sup>

En ese contexto de efervescencia cultural le tocó vivir al escritor Francisco Rojas González, por eso su obra va a mostrar estas preocupaciones por intentar explicar un mundo que parece se termina y otro que no termina de nacer. Rojas González escribe dos novelas: *La negra Angustias* (1944) y *Lola Casanova* (1947), ambas protagonizadas por mujeres bragadas, formadas en un mundo cruel y difícil que hace de su carácter una condición de enfrentamiento con un mundo hostil. La revolución o sus rescoldos enmarcan en gran medida sus escritos literarios. Fue además un consumado escritor de cuentos entre los que destaca el libro *El diosero* (1952), publicado póstumamente y donde se enfrasca nuevamente por presentar un mundo indígena vivo, presente en el México contemporáneo.

Así como una serie de ensayos de corte histórico, antropológico y sociológico que dan cuenta de su conocimiento e interés por los problemas nacionales y las realidades indígenas.

La vida y obra de Francisco Rojas, que nace en Guadalajara, Jalisco en 1903 está ligada a los retos y desafíos del México posrevolucionario que está preocupado por definir más claramente el rostro de lo mexicano. Al ser trasladado a La Barca —como apunta el antropólogo Andrés Fábregas Puig; Rojas González

<sup>2</sup> Sommers, Joseph, *Francisco Rojas González: Exponente literario del nacionalismo mexicano*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1966, p. 13. Tal vez, sea, el estudio más completo y meticuloso sobre la obra de este escritor y antropólogo.

experimenta otras realidades que serían fundamentales en su trabajo posterior.

“De manera que nació en un barrio tapatío de prosapia india y pasó su niñez en medio del ambiente rural de Jalisco; dos hechos que estarán presentes en su futura reflexión antropológica y en su obra literaria: los ambientes rurales de México y los indios como pueblos culturalmente distintos”.<sup>3</sup>

Entra a trabajar a la Secretaría de Relaciones Exteriores en la década de los años veinte, pero su interés por los problemas sociales le hacen tomar algunos cursos de Etnología en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, lugar de estudio e investigación científica en el cual conoce a Miguel Othón de Mendizábal y a Andrés Molina Enríquez, ambos profesores e investigadores del Departamento de Etnología Primitiva.

Este hecho marca sus posteriores derroteros en el campo de las ciencias sociales como auxiliares en el proceso de reconstrucción nacional del Estado posrevolucionario. Con Mendizábal y Molina Enríquez inicia una amistad y un compromiso de trabajo —realizando prácticas de campo— en varios estados de la República e integrándose al Bloque de Obreros Intelectuales en 1929 —esta asociación se había creado en 1922— y publicó algunos artículos en la *Revista Crisol*, actividad que realizó de 1929 a 1938.

Ingresó al Departamento de Estadística Nacional, con la finalidad de revisar el censo de 1930. Realiza trabajo de campo en el Valle del Mezquital con Miguel Othón de Mendizábal y se agrega al desarrollo de la creación del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, bajo la dirección del investigador Lucio Mendieta y Núñez.

Esto le permite participar en la recién creada *Revista Mexicana de Sociología* de 1939 a 1948 y se encarga de realizar

<sup>3</sup> Fábregas Puig, Andrés, “Prólogo” a Francisco Rojas González, *Ensayos indigenistas*, México, El Colegio de Jalisco/CIESAS, 1998, p. 9.

Cartas Etnográficas de México sobre distintos grupos indígenas de México. Este conocimiento de la realidad indígena irá formándose a la par de su pasión por la escritura y descripción de esos pueblos por los cuales transitó en su desempeño profesional como etnólogo y funcionario.

Inicia una serie de trabajos que describen las posibilidades de encontrar otras formas de explotación y trabajo en el Valle del Mezquital<sup>4</sup> que es un territorio inhóspito para la agricultura, y que por tanto, busca otra opción en la jarciería, o sea, en la fabricación de: reatas, lazos, escobetas, etcétera. Así principiaba la carrera antropológica de Francisco Rojas González germen de su obra literaria.

## LOS OBJETIVOS REVOLUCIONARIOS

Una de las ideas que permean el campo de la política en el México posterior a la revolución es encontrar la aplicación de los programas de justicia social que propiciaron en gran parte la llamada Revolución mexicana.

En este renglón, los aspectos estudiados son diversos y los resultados también. El Estado se preocupa por tratar de integrar a todos los sectores de la población en un proyecto de modernización.

Objetivo que no era fácil, cuando se da en un país con un fuerte legado colonial que no permite romper las viejas estructuras de pensamiento y acción de algunos sectores sociales que se oponen a ese deseo de ser modernos y civilizados.

Aquí es donde se muestra en su desnudez total la paradoja de fabricar un país moderno que se sigue sosteniendo en prácticas ancestrales.

<sup>4</sup> Para mayor información véase Francisco Rojas González, "Las industrias otomías del Valle del Mezquital", en *Revista Mexicana de Sociología*. Año I, vol. I, núm. I, México, UNAM, 1939, pp. 88-96.

“Esto es lo que nos dice la historia; pero esto mismo debemos aprender que se debe dar más y más atención a la vida cotidiana, y a las creencias actuales de nuestros indígenas”.<sup>5</sup>

Ese fue el gran reto al que se enfrentaron los antropólogos, etnólogos, abogados, sociólogos, economistas, historiadores, entre otros, por desarrollar una política que a la vez que modernizará a estos grupos sociales fuera posible mantener sus creencias, tradiciones, costumbres, en fin, su forma de vida.

¿Cómo civilizar a una población carente de educación y espíritu cívico? ¿Cómo integrar a una economía de mercado a una situación de intercambio “primitiva”? Estas son sólo algunas preguntas que se hicieron los intelectuales de la época, los constructores del México posrevolucionario.

En un texto representativo de estos dilemas el abogado Lucio Mendieta y Nuñez, exponía dicho problema de integración en los siguientes términos:

“La economía del indio se encuentra limitada por su cultura. Y precisamente esa limitación cultural de la economía del indio, es lo que hace extraordinariamente complejo el problema de elevarla.

¿Hasta qué punto tenemos derecho de perturbar a los grupos indígenas imponiéndoles los aparentes bienes y los indudables males de nuestra civilización?

...si no tenemos precisamente derecho, si tenemos necesidad de sumarlos a la cultura y economía generales”.<sup>6</sup>

Ahí está ese fenómeno complejo superpuesto en capas civilizatorias de las que nos hablaba el epígrafe del historiador americano Carleton Beals, que hace referencia a una llaga que no logra curarse totalmente. En ese enfrentamiento de mundos, de culturas, de formas de ver y explicar la realidad del gran nudo de la historia de México.

<sup>5</sup> Enriquez, Julio, *La nueva Etnología*, México, periódico *El Nacional*, 1941, p. 9.

<sup>6</sup> Mendieta y Nuñez, Lucio, *La economía del indio*, México, s. ed, 1938, p. 54.

Nudo que se expresa en la obra literaria de Francisco Rojas con mucha nitidez y precisión muy pocas veces alcanzado en un libro de cuentos como lo es: *El diosero*, prodigio de una mirada antropológica que sabe describir con elegancia un mundo que necesita de comprensión, pero a la vez, de un sentido crítico para su existencia como tal.<sup>7</sup>

La tensión entre el mundo indígena y el mestizo, es patente en esa larga lucha por encontrar los elementos que nos ayuden en la construcción de una identidad nacional, y la literatura es una ayuda indispensable en este largo proceso de reconocimiento de lo propio y lo ajeno, de la cual, *El diosero* es una muestra palpable de este "conflicto" del México actual.

## LA LITERATURA SOCIAL

Es difícil hablar de una literatura social que no esté comprometida. Se le aprueba o se rechaza, pero siempre hay una posición para mirar, enjuiciar, tomar partido hacia ella.

El panorama de las letras mexicanas no está exenta de dicha circunstancia, por tanto, la literatura social reivindica una postura de lucha, de entrega, de defender algo, a veces indefendible. La historia de la literatura mexicana se encuentra llena de casos así.

Desde la misma conquista empieza el germen por defender ese pasado que se violentó y negó. Qué decir del siglo XIX, maestro por excelencia de las desgarraduras del ser mexicano. Y ya en el siglo XX, el episodio violento que representó la Revolución mexicana en donde la negación del pasado porfiriano obedecía a la configuración de una nueva realidad, que era necesaria para legitimar el peso y efecto de la lucha.

<sup>7</sup> Las corrientes del hispanismo y el indigenismo obedecen a esta lucha por descifrar un mundo lleno de pasado que perdura en la construcción de un México moderno y mestizo.

Así aparece la novela proletaria, la indigenista, entre otras, que reivindican una lucha, una postura, que no queda solamente en la escritura y en la obra, sino que la mayoría de las veces se expresa en una posición ideológica y política. El caso del escritor Francisco Rojas González, es evidente, su trabajo antropológico permea en gran medida su obra literaria.

*El diosero*, es un claro ejemplo, de cómo una actividad profesional puede desembocar en el conocimiento de otras realidades. El trabajo de Rojas González nos lleva por esos recovecos de la historia mexicana, del pasado al presente, como una forma para unir voces diferenciadas en un tiempo común.

Un claro ejemplo de estos desfases temporales y mentales se ve muy bien reflejado en el primer cuento *La Tona*,<sup>8</sup> donde la relación entre un mestizo y un indígena obedece a códigos culturales diferentes:

- ¿Y qué nombre le vas a poner a mi ahijado, compadre Simón?  
—Pos vera usted, compadrito doctor.... Damián porque así dice el calendario de la iglesia... y Bicicleta, porque esa es su tona, así me dijo la ceniza...  
—Conque ¿Damián Bicicleta? Es un bonito nombre, compadre..."<sup>9</sup>

Pero también otros valores, que suministran la legitimidad en las relaciones sociales como: la autoridad, que alimentan en gran parte el organismo social indígena centrado en el respeto y la obediencia como lógicas por mantener un *status quo*, que en nuestro mundo civilizado se ha fragmentado o desconocido. Este tipo de soporte ético se encuentra en el cuento *Los novios*, donde el anciano todavía conserva una ascendencia sobre los futuros esposos:

<sup>8</sup> Que en lenguaje antropológico responde al tema de la representación que se tiene del hombre en relación a su mana, o ese espíritu, que lo va a habitar durante toda su vida. Es el Tótem de las sociedades llamadas primitivas, pero que, en las civilizadas también aparecen.

<sup>9</sup> Rojas González, Francisco, *El diosero*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 16.

"Ahora la pareja se ha arrodillado humildemente a los pies del "Prencipal". La concurrencia los rodea. El "Prencipal" habla de derechos para el hombre y de sumisiones para la mujer... de órdenes de él de acatamientos por parte de ella".<sup>10</sup>

Pero también hay casos de ese sincretismo religioso entre las deidades prehispánicas y la imposición española, como en el cuento *Nuestra señora de Nequetéje*, donde se nos muestran los móviles psicológicos por entender ese mundo prelógico o primitivo —según expresiones del pensamiento antropológico— en las comunidades indígenas. ¿Pero acaso las sociedades civilizadas no tienen sus dioses?

Los cuentos de *El diosero* encierran en sí un mundo, con todas las contradicciones que pueda tener una cultura. En él se rescatan valores, tradiciones, creencias, entre otros, que definen una forma de ser y pensar del indígena mexicano.

El autor, nos adentra a ese "México profundo" que sigue corriendo por las aguas subterráneas del México actual y *El diosero*, es un mapa étnico, de culturas y lugares, invaluable para el estudio, conocimiento y comprensión de los elementos socioculturales que le dan cohesión al mundo indígena.

Como bien dice la ensayista Sylvia Bigas Torres, en su obra: *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*, respecto de las características que encuentra en dichos cuentos: "El autor penetra en estas comunidades indias y mestizas con ojo observador y a la vez humanístico. Mira de cerca al indio y con actitud comprensiva y gran sentido del humor capta su idiosincrasia".<sup>11</sup>

Francisco Rojas González, retoma el viejo problema indígena para mostrarnos un mundo existente en los momentos dorados

<sup>10</sup> Rojas González, Francisco, *op. cit.*, p. 23.

<sup>11</sup> Bigas Torres, Sylvia, *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*, México, Universidad de Guadalajara/Universidad de Puerto Rico, 1990, p. 107.

del sueño modernizador, recordemos la película *La ley de Herodes*, la cual busca embriagarnos de ese falso progreso y esperanza que hizo de las comunidades indígenas el lugar de jauja para muchos políticos herederos de la revolución.

Sus constantes viajes lo hicieron un gran conocedor de distintas etnias en diferentes regiones del país. El papel antropológico que asumió en su vida profesional queda plasmado en sus obras literarias con una frescura que sólo el conocimiento directo de la vida indígena y sus problemas le pueden dar.

Y así el mundo lacandón, Tzotzil, yaqui, huichol, entre otros, nos enmarca la preocupación sociológica que tiene el autor como investigador y narrador sobre las condiciones de: pobreza hambre, explotación a que ha sido sujeto el indio por los mestizos o ladinos como queda demostrado en los cuentos *Las vacas de Quiviquinta* y *La cabra en dos patas*.

En el primer cuento, el hambre hace presa de sus habitantes, por lo cual, Martina, indígena y madre, se tiene que alquilar como nodriza de un niño blanco. El mundo blanco y el indígena se rigen por distintas lógicas y sus encuentros no son frecuentes:

“El rumor del mercado adquiere un nuevo ruido; es el motor de un automóvil que se acerca. Un automóvil en Quiviquinta es un acontecimiento raro. Aislado el pueblo de la carretera, pocos vehículos mecánicos se atreven por brechas serranas y bravías”.<sup>12</sup>

En el segundo, el poder del dinero en las sociedades modernas sigue una lógica mercantil donde todo se puede comprar o vender, incluso hasta a las personas, porque se les trata como objetos, en este caso, la joven indígena o “una cabra de dos patas”. El diálogo de compra propuesta por el blanco recibe una lección del indígena que responde sensatamente a esta propuesta así:

<sup>12</sup> Rojas González, Francisco, *op. cit.*, p. 29.



"A lo mejor tú sales ganando un nieto mestizo. Un hijo de blanco que será más inteligente que tú. Un mestizo que valdrá más de diez pesos en mestizos...

...Y como yo creo con tu mercé que las cruza son buenas, quisiera yo también mejorar mi casta. Pero la mía, no la ajena. Cien pesos que te doy por tu mujer. Tráimela yo no pongo condiciones."<sup>13</sup>

## MUNDOS ENCONTRADOS

No podemos negar que los pasados sobreviven al presente. En 1928 Moisés Saénz, se quejaba del abandono que se tenía hacia el indígena. La Revolución no había cumplido su cometido de lucha contra la injusticia y el olvido, la redención de la población indígena era más una retórica que una necesidad real.

Pero también hay excepciones en la historia, como es el caso del cuento "La plaza de Xoxocotla", donde un candidato (Lázaro Cárdenas) cumple su promesa de campaña ante el asombro de los habitantes descreídos de una larga lista de personajes políticos que visitan el pueblo, encuentran alguien que sí cumple.

En sus tesis sobre el cuento, el escritor argentino Ricardo Piglia nos habla sobre la función de éste, como constructor de realidades que aparecen ocultas en la vida:

"El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta".<sup>14</sup>

Eso es lo que nos recuerda la magia de los cuentos de Rojas González, el mirar esas realidades cotidianas de la población

<sup>13</sup> En este diálogo, Francisco Rojas confronta dos mundos, dos formas de valorar la condición humana. Cita extraída de *El diosero*, pp. 89-90.

<sup>14</sup> Piglia, Ricardo, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 111.

indígena, que creemos ocultas, pero que, sin embargo, son experiencias que siempre han estado ahí, conviviendo con nosotros y comulgando juntos en la construcción de esa experiencia maravillosa que es la condición humana. Y *El diosero* es un espécimen ejemplar de esta aventura.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASKINAZY, Siegfried, *México indígena*, México, Cosmos, 1939.
- BEALS, Carleton, *México desconcertante*. México, Gráfico, 1931.
- BIGAS TORRES, Sylvia, *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*, México, Universidad de Guadalajara/Universidad de Puerto Rico, 1990.
- ENRÍQUEZ, Julio, *La nueva Etnología*, México, periódico *El Nacional*, 1941.
- MARTÍNEZ, José Luis, *Literatura mexicana, siglo XX, 1910-1949*, México, Conaculta, 1990.
- MENDIETA Y NÚÑEZ, Lucio, *La economía india*, México, s. ed., 1938.
- PIGLIA, Ricardo, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- ROJAS GONZÁLEZ, Francisco, "Las industrias del Valle del Mezquital", en *Revista Mexicana de Sociología*, año I, vol. I, núm. 1, México, UNAM, 1939.
- , *Ensayos Indigenistas*, México, El Colegio de Jalisco/CIESAS, 1998.
- , *El diosero*, México, FCE, 1979.
- SOMMERS, Joseph, *Francisco Rojas González: Exponente literario del nacionalismo mexicano*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1966.
- VASCONCELOS, José, *La raza cósmica*, Madrid, Agencia Mundial de Librería, 1925.

# LA HISTORIA DOBLE EN DOS CUENTOS DE *EL DIOSERO* DE FRANCISCO ROJAS GONZÁLEZ

MARIO CALDERÓN\*

Francisco Rojas González, en *El diosero*, penetra en el modo de vida y las costumbres de varios núcleos indígenas mexicanos (otomíes, tzeltales, zoques, pames, lacandones, yaquis, huicholes, mazahuas y chinantecos), así como en otras obras narrativas se había ocupado de otros núcleos sociales: en *La negra angustias* se centra en los negros; en *Lola Casanova* se describe a los criollos; y varios de sus libros de cuentos se refieren a la vida citadina mestiza.

En este trabajo deseo exponer la doble historia, una superficial y otra profunda que se puede encontrar en dos cuentos de *El diosero*, empleando como herramienta la teoría freudiana, en especial, el conocimiento de *La interpretación de los sueños* para determinar esas dos historias, la consciente y la inconsciente que, debido a la plasticidad, convierten estos cuentos en polisémicos o literarios. Se pondrá en práctica aquí una propuesta metodológica para la lectura del inconsciente que aplicada en la vida diaria aporta resultados objetivos.

Los cuentos de los cuales nos ocuparemos son "El diosero", que fue seleccionado en la *Antología del cuento mexicano moderno*, así como "La plaza de Xoxocotla".

\* Profesor e investigador de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

## "EL DIOSERO"

"El diosero" es el cuento que da título al libro. En el texto se encuentran claras dos realidades: consciente e inconsciente. Por tanto, admite dos lecturas.

La primera, la consciente, presenta la historia que sigue:

Un antropólogo, el narrador testigo de los acontecimientos, atraviesa la selva lacandona. Se dirige hacia "El Caribal" del caballero Pancho Viejo con la finalidad de informarse sobre el modo de vida de los indígenas de aquella zona. En el camino se acoge a la hospitalidad de Kai-Lan, señor del Caribal de Puná, quien le brinda "un taco" y, sin proponérselo, la oportunidad de observar vida y costumbres de una familia, la de un sacerdote. Se encuentra una sociedad patriarcal, amable y armónica donde un hombre convive con tres esposas.

La mujer, como en cualquier sociedad primitiva, es considerada un ser impuro. Esto se advierte mientras Kai-Lan, el protagonista, modela un dios que sea capaz de matar tormentas y controlar pasiones.

Se maneja una concepción mágica de la vida con principios idénticos a los enunciados por el *Popol Vuh*: la semejanza entre macro y microplano con convicción de que "corresponde el abajo con el arriba". Esto se ve cuando el antropólogo avisa que seguirá su camino. El anfitrión con una varita entre el pulgar y el índice, es decir desde su micromundo, mide el tiempo y la cantidad de agua que caerá sobre la selva, la macrorrealidad. Se trata de un modo de conocimiento que manejan también actualmente los campesinos mexicanos. Por ejemplo, los labriegos en Guanajuato, cuando observan que una nube tiene punta, dicen que trae víbora y que caerá un gran aguacero mezclado con borrascas, es decir, que azotará como azotan, según ellos, las víboras chirrioneras que son las más comunes en esa región. Comparan la forma alargada de la nube con el cuerpo alargado de las serpientes.

Más tarde, en su casa, su plano propio, termina de modelar al ídolo, su dios que acaba dominando la tormenta y "en la pelea

perdió su bonita cola de quetzal y la dejó en el cielo”<sup>1</sup> (p. 104), un arco iris, símbolo de paz.

El tema es la lucha del hombre por sobrevivir en la naturaleza salvaje. Este objetivo se logra mediante la cacería y los recursos propios de la magia.

Si atendemos al modelo actancial de Greimas para comprender el cuento, considerando que una obra narrativa corresponde a un enunciado, el sujeto es Kai-Lan, el diosero; el destinador, en este caso, es el medio ambiente. Los moradores de la casa son los adyuvantes y no existen oponentes. El objeto perseguido es el control de la naturaleza con el fin de sobrevivir; el destinatario está constituido por el propio sujeto y por los adyuvantes.

La estructura del cuento es tradicional, lineal. El lenguaje se caracteriza por ser plástico.

En la otra cara, la oculta, que corresponde al inconsciente, se desarrolla esta historia:

Un antropólogo se dirige al lugar donde se encuentra el caballero Pancho Viejo para informarse sobre la vida de los lacandones. En el trayecto es hospedado por el sacerdote Kai-Lan. En la casa de este personaje se sucederán acontecimientos que se interpretarán considerando que la otra cara de la realidad, la latente, puede conocerse al descifrar los símbolos del inconsciente que corresponden a los símbolos de los sueños. Los significados de esas estructuras son válidos en la literatura, porque según afirma Freud, “El simbolismo onírico va mucho más allá de los sueños. No pertenece a ellos como cosa propia, sino que domina de igual manera la interpretación en las fábulas, mitos y leyendas, en los chistes y en el folklore”.<sup>2</sup>

El escritor puede construir de manera artificial un lenguaje polisémico utilizando los valores que los objetos poseen en el

<sup>1</sup> Todas las citas sobre los cuentos corresponden a Francisco Rojas González, *El diosero*, FCE, México, 1986.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *La Interpretación de los sueños*, tomo I, Alianza, México, 1991, p. 62.

sueño. La condición para crear un lenguaje connotativo de esta naturaleza es la plasticidad pues

“Lo plástico es susceptible de representación en el sueño y puede ser incluido en una situación, en tanto que la expresión abstracta ofrecería a la representación onírica dificultades análogas a las que hallamos al querer ilustrar un artículo de fondo de un diario político”.<sup>3</sup>

En el cuento “El diosero” es posible hablar de que existe este tipo de connotación porque hay plasticidad. El método para interpretar los símbolos de los sueños y el significado de las obras artísticas, sueños artificiales creados por los narradores y poetas, deberá basarse en la observación de las analogías,<sup>4</sup> como cree Freud, citando a su vez al filósofo Aristóteles, y añade que un modo de formación onírica de la mente humana, quizá el más complicado, “reúne los rasgos de ambos objetos en una nueva imagen, utilizando para ello, hábilmente las analogías que los mismos pueden poseer en la realidad”.<sup>5</sup> El propio iniciador del psicoanálisis se fundamenta en las analogías expresadas por sus pacientes cuando habla de que “Agudas armas y objetos alargados y rígidos tales como troncos de árbol o bastones, representan los genitales masculinos (la analogía se da por la forma), y armarios, cajas, coches y estufas los femeninos”.<sup>6</sup> La analogía en este último caso se da por los conceptos de “cerrado” y tal vez “fuego hogareño”.

En esta segunda historia, un hombre Kai-Lan, con “graciosa postura simiesca (es decir como primitivo), está sentado (debe entenderse asentado para considerar el micro y el macroplano) y sonríe amistoso (se encuentra cómodo, feliz y por eso es capaz de brindar amistad). En sus manos cortitas y móviles, juguetea un bejuco” (p.92). Esto significa que en su mundo pequeño se

<sup>3</sup> *Ibid.*, tomo II, p. 180.

<sup>4</sup> *Ibid.*, tomo I, p. 232.

<sup>5</sup> *Ibid.*, tomo II, p. 164.

<sup>6</sup> *Ibid.*, tomo I, p. 61.

entretiene con su sexo, el bejuco es símbolo fálico porque "La madera vertical es símbolo masculino".<sup>7</sup>

Luego se dan indicios de una tormenta psicológica en el fragmento: "En un claro que es islote perdido entre el océano vegetal que amenaza desbordarse en olas crujientes y negras" (p. 92).

En la "champa", el anfitrión vive con tres mujeres:

"Jova, arrodillada cerca del metate" hace las tortillas. Esto significa que se encuentra en disposición, en espera del coito. El objeto metate posee ese valor para el inconsciente colectivo del pueblo expresado en la siguiente adivinanza:

Tú boca arriba  
yo boca abajo  
te echo las bolas  
y te trabajo.

Téngase presente también que, en ese trabajo, la mujer ejecuta un ejercicio constante de subir y bajar y esa actividad es símbolo de coito.<sup>8</sup>

Aparece a continuación la siguiente escena. Jacinta, otra de las esposas de Kai-Lan, carga a su hija. Y comenta el narrador testigo que "revuelve entre las brasas del fogón un faisán abierto en canal del que sale un tufillo agradable" (p. 92). Por el olor, en realidad, se comunica que ésta es la mujer que prefiere el narrador.

Esto se deduce de la siguiente interpretación freudiana de un sueño donde se asocia el sentido del gusto con el apetito sexual:

El inocente motivo de este sueño es el que sigue. El sujeto fue de visita con su mujer, después de cenar, a casa de unos vecinos, gente buena, pero nada apetitosa (atractiva). La señora de la casa, una amable anciana, se hallaba cenando a su llegada y obligó al sujeto a probar de su cena. (Para designar

<sup>7</sup> *Ibid.*, tomo III, p. 121.

<sup>8</sup> *Ibid.*, tomo II, p. 192.

estas apremiantes invitaciones a tomar algo se usa entre hombres una expresión compuesta de sentido sexual). El sujeto rehusó repetidamente, alegando que no tenía apetito, pero la buena "Señora insistió, diciendo: No; no se me irá usted sin tomar algo. Tuvo, pues, que probar lo que le ofrecían, y al acabar dijo: está muy bueno". Después, al volver a casa con su mujer, criticó tanto la pesadez de la señora como la calidad de lo ofrecido. *Él no puede ver esto*, que no aparece claramente en el sueño como dicho, es un pensamiento que se refiere a los encantos físicos de la señora y quiere decir que el sujeto no encuentra placer ninguno en contemplarla.<sup>9</sup>

Ella, Jacinta, revuelve carne entre brasas (fuego sexual); él percibe una fragancia seductora.

La otra mujer de la casa, "Nachak'in, de pie, metida en su amplio algodón de lana mira impávida el ajetreo de sus compañeras" (p. 93). Se encuentra erguida. Goza vida cómoda "de lana" pues a ella corresponde ese día subir a la hamaca de Kai-Lan; no trabaja durante el día. Baja los ojos ante la curiosa mirada del visitante y "pliega los labios en una sonrisa terriblemente picaresca. De su cuello robusto y corto, cuelga un collar de colmillos de lagarto" (p. 93).

Con términos de apreciación con base en el inconsciente colectivo del pueblo mexicano se podría describir la actitud de esta mujer como "lagartona", coqueta, experimentada en asuntos relativos al erotismo. Relacionamos posición, actitud, vestimenta y adornos con el flirteo recordando que, según Freud, todos los actos humanos soportan como explicación la sexualidad. Es conveniente además, a modo de justificación mayor, hacer referencia a Ortega y Gasset cuando afirma que el hombre es "él y sus circunstancias":<sup>10</sup> coincide con el pensamiento freudiano pues el psicoanalista considera que un mecanismo de defensa puede ser descargar en el otro los propios defectos.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>10</sup> José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, 2a. edición, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1969, p. 30.



“Fuera de la “champa”, la selva (lugar de lucha encarnizada), el escenario donde se desenvuelve el drama (el problema aquí planteado) de los lacandones” (p. 93). “Frente a la casa se encuentra el templo del que Kai-Lan es único sacerdote y feligrés (p. 93). Se trata de una barraca techada con hojas de palma. Esta descripción connota sencillez, vida y ceremonias ligeras. Existe únicamente un muro (límite, barrera, prohibición) que se ve al poniente. Dentro se localizan “deidades doblegadas de las pasiones, moderadoras de los fenómenos naturales que en la selva se desencadenan con furia diabólica, domadores de bestias, amparo contra serpientes y sabandijas y resguardo opuesto a los “hombres malos” del más allá de los bosques” (p. 93).

La última oración indica que se trata de deidades enigmáticas y contrarias al hombre civilizado.

Escuchando “la voz de la selva (acaso los instintos incontenibles) de tono invariable y de intenciones tozudas como las del mar” (p. 94), el huésped espera “el taco” que la hospitalidad de Kai-Lan prometió para continuar su camino hacia el caribal de Pancho Viejo donde se carece de “kikas”, mujeres. El sitio se halla río abajo. El mensaje que subyace es la referencia a un lugar austero donde inclusive el río de la vida o la sensualidad se encuentra lejano. “El taco”, por su forma, es un símbolo fálico, placer fálico; en el cuento se trata de un doble placer: la comida para la realidad primera y el erotismo para el inconsciente.

Mientras el visitante come pechuga de faisán, el macho, Kai-Lan manifiesta inquietud, interroga las nubes (la incertidumbre, la confusión; trata de comprender el ambiente). Después recoge del suelo una varita que eleva entre el índice y el pulgar; por el arco que forman sus dedos se mira el sol a punto de llegar al cenit (tal vez mide la carga erótica de las circunstancias o su propia capacidad sexual, la varita obviamente es símbolo fálico).

Luego informa el resultado “—Poco andarás, viene agua, mucha agua” (p. 95).

Advierte al visitante que aunque pretenda huir, como es su intención, no lo logrará pues el aguacero habrá de impedirselo.

El investigador niega rivalidad, insistiendo en llegar esa misma noche a la austeridad representada por "la champa" de Pancho Viejo. Aquí es importante el significado de Pancho, Francisco que es "libertad".<sup>11</sup>

Se presenta un paisaje exuberante, barroco y, según Jung, "Los paisajes en el sueño (como en el arte) frecuentemente simbolizan un estado de ánimo inexpresable. En este sueño la semi-oscuridad del paisaje indica que la claridad de la conciencia del día está disminuida".<sup>12</sup>

El anfitrión se encuentra confundido frente al problema del visitante masculino y la posible reacción de sus mujeres.

El narrador contesta otra vez que "Pancho Viejo me espera", es decir, que no representará rivalidad sexual.

Se pone de pie (asume posición activa), acaricia la cara de la pequeña dormida en brazos de su madre (incita a la naciente femineidad dormida, latente en los brazos de Jacinta). Téngase presente que el hombre es él y sus circunstancias y que cuando se sueña a un niño con determinadas características, en realidad se trata del mismo protagonista. Cuando se dispone a salir, gotas enormes (voluptuosidad) lo detienen, la tormenta (el conflicto) se ha desencadenado. "Kai-Lan sonríe al ver cumplido su pronóstico: agua... mucha agua" (sexualidad, mucha sexualidad).

"El rayo (la electricidad, la tensión) brama a poco bajo un techo color de acero" (p. 95).

La tormenta se cierne sobre las ramazones de los árboles (relaciones entre personas) que rascan las nubes (tocan la incertidumbre). La voz de la selva (tal vez el instinto permanente) se acalla para dar lugar al ruido de las cataratas (la sensualidad desbordada). El agua sube evidentemente, pues Jacinta deja a la

<sup>11</sup> Gutiérrez Tibón, *Diccionario de Nombres Propios*, FCE, México, 1986, p. 106.

<sup>12</sup> Carl G. Jung, *El Hombre y sus Símbolos*, Caralt, Barcelona, 1984, p. 211.

niña (la inocencia, lo inexperto) acostada en la hamaca de Kai-Lan (adopta una actitud o una faceta diferente a la presentada en su relación con el diosero) y seguida de Jova alza sus ropas con impudicia (provocación, coquetería) hasta arriba de la cintura y empiezan a elevar un dique (constituye una posibilidad de salida, un escape) para el agua.

“Kai-Lan con el mentón entre sus manos mira cómo la tempestad crece en intensidad y en estruendos” (p. 96).

Mientras, Jacinta toma en brazos a su hija (la mujer nueva), la estrecha contra su pecho, “En la cara de la joven hay ahora sombras de congoja”. Jova, aparentemente estoica comienza a destazar un sarahuato enorme (comienza a exhibir también sus instintos); la piel de la bestia (la hembra) taladrada por la flecha (acaso el miembro viril) de Kai-Lan “va despegándose de la carne rojiza hasta dejar un cuerpo desnudo (instinto al descubierto) muy semejante en volumen y muy parecido en forma al de la indita mofletuda que llora (inquieta) entre los brazos de Jacinta” (p. 96).

Entonces, el anfitrión solicita al antropólogo un cigarrillo (un pacto o una posibilidad de paz).

Se encuentra preocupado, celoso. Esto se advierte cuando dice al antropólogo que no se meta en lo que no le importa. Sin embargo, de manera aparentemente cordial exhala fumarolas que la ventisca se encarga de disolver.

“Entre tanto, el cielo (lo alto, lo desconocido) no acaba de volver sus odres (carga) sobre la selva... (naturaleza o condición salvaje)” (p. 96).

“El fragor aturde y la luz lívida (perspectiva de satisfacción) deja ciegos (vencidos sin saber qué hacer) por instantes” (p. 96).

“En “la champa” nadie habla, el pavor supersticioso de los indios (con relación a los instintos, obviamente) es menor que los temores del hombre civilizado” (p. 97).

“Kai-Lan se pone de pie (en actitud activa) mira hacia afuera por la tupida cortina (lo cerrado, lo oculto) que descuelga el

temporal. Habla en lacandón a las mujeres (es decir se refiere a su vida íntima con ellas en su propia clave)"(p. 97) y justifica la situación diciendo "el río es el río" (p. 97). El río, según Jung significa la vida que fluye, el transcurso del tiempo.<sup>13</sup>

"En efecto, el Jataté se ha hinchado. Sus aguas arrastran como pajillas (fácilmente), troncos (hombres), ramas (relaciones) y piedras (insensibilidad) (p. 97).

Kai-Lan opina que sus dioses están viejos y que él creará otro que acabe con el agua. Intenta construirlo, pero lo deshace cuando se entera de que el dios ha sido profanado por ojos de mujer; pareciera que el dios debiera obtenerse únicamente de las fuerzas masculinas. Esta sociedad primitiva revela que el hombre, en realidad, teme a la mujer y se protege de ella. Esto lo confirma Julia Kristeva diciendo:

En las sociedades en donde ocurre, la ritualización de la impureza está acompañada de una gran preocupación por establecer una división de los sexos, lo cual significa dar a los hombres derechos sobre las mujeres. Éstas, aparentemente situadas en posición de objetos pasivos, no por ello son menos percibidas como poderes solapados, intrigantes, maléficos de las que sus dominadores deben protegerse.<sup>14</sup>

Entre tanto, Jova atiza el fuego del hogar que chisporrotea; las llamas (equivalencia del fuego sexual<sup>15</sup>) alumbran un poco la choza en donde empiezan a cuajarse las sombras (la ausencia de éxito).

"Mas la tempestad no cede, los nubarrones columpian de las cumbres y dejan caer sobre el caribal su sombra" (p. 99). Entonces destruye al dios por su inutilidad y empieza la factura de otro que también es deshecho por haber sido profanado por la mirada de la niña.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>14</sup> Julia Kristeva, *Poderes de la Perversión*, 2a. edición, traducción de Nicolás Rosa y Viviano Ackerman, Siglo XXI, México, 1988, p. 95.

<sup>15</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, tomo II, p. 184.

“Nachak’in, amurriada tal vez por su frustrado himeneo, se ha sentado con las piernas cruzadas, y la cara a la pared; cabecea presa del sueño. En medio de la choza, la lumbre (el calor sexual) crepita. Es de noche” (p. 100).

Finalmente se modela un dios cuadrúpedo con hocico de nauyaca, cuerpo de tapir y cauda enorme y airosa de quetzal. Se trata naturalmente de un procedimiento de magia. Freud dice que ésta “responde a fines muy diversos, tales como someter los fenómenos de la naturaleza a la voluntad del hombre, protegerle de sus enemigos y de todo género de peligros”.<sup>16</sup> Para controlar la situación, el sacerdote está invocando su condición de macho, su masculinidad o su dios. Como diría Jung, su “Sí-mismo”, pues dice de él que éste

no está totalmente contenido en nuestra experiencia consciente del tiempo (en nuestra dimensión espacio-tiempo), está también simultáneamente omnipresente. Además, aparece con frecuencia en una forma que sugiere una omnipresencia especial; esto es, se manifiesta como un ser humano gigantesco, simbólico, que abarca y contiene todo el cosmos. Cuando esta imagen surge en los sueños del individuo, podemos esperar una solución creadora para su conflicto, porque entonces se aviva el centro psíquico vital (es decir, todo el ser se condensa en unicidad) con el fin de vencer la dificultad.<sup>17</sup>

Mientras tanto, “Jova ha montado un ingenio de varas cerca del fogón”(p.101). Ha construido una trampa destinada a cautivar al esposo.

El investigador observa que Kai-Lan ahora sostiene entre sus manos una tea, cuya flama desafía sorprendentemente al ventarrón (p. 102). Su sexualidad, sus instintos, empiezan a imponerse; quizá su Dios (las fuerzas oscuras de su inconsciente) ha respondido y le ha brindado vigor, masculinidad.

<sup>16</sup> Sigmund Freud, *Tótem y Tabú*, Alianza, México, 1993, p. 107.

<sup>17</sup> Carl G. Jung, *op. cit.*, p. 197.

“Las mujeres nuevamente se debaten en el barro (su propia condición) en pelea furiosa contra el agua (sexualidad, vitalidad), que ya ha rebasado el pequeño bordo (prohibición) que la contuvo” (p.102). El antropólogo corre a prestar auxilio a las mujeres. A poco se halla hundido hasta la cintura en el lodo (la inmoralidad) y comprometido en la lucha (vida de los lacandones). Mientras Jacinta y él acercan piedras (resistencia, dureza) y fango (inmoralidad), Jova levanta un vallado (prohibición, censura) que más tarda en alzarse que en ser arrastrado por la corriente (denota su debilidad). “El hombre va y viene bajo el enorme paraguas (símbolo fálico) de la selva” (p. 102).

“Jacinta ha resbalado, el agua la arrastra un trecho” (p. 103). Se ha rendido, desfallecido ante sus instintos. Según la opinión de Freud: “Cuando el sujeto es femenino no presenta su interpretación la menor dificultad, pues acepta siempre el sentido simbólico corriente de la caída, o sea la entrega a una tentación erótica”.<sup>18</sup>

Jova (la experiencia, la madurez) logra pescarla por la melena y con la ayuda del antropólogo es capaz de “sacarla del trance”. “Un enorme tronco que flota en las aguas (sexualidad masculina) barre totalmente nuestra obra” (p. 103). Elimina el esfuerzo de las voluntades. Nada hay que hacer; sin embargo, las mujeres siguen empeñadas en su pugna.

De pronto cesa la tormenta y Kai-Lan festeja con júbilo.

“Nachak'in, a quien correspondía ese día copular con el diosero, mira, sin hacer nada para evitarlo, cómo el cuerpo del sarahuato se chamusca, se carboniza (su instinto carnal frustrado); una nube (confusión) negra y hedionda (mal humor) hace irrespirable el ambiente” (p. 103).

Las mujeres al ver la traza ridícula del visitante, ríen porque está encenegado (sucio moralmente) de pies a cabeza.

<sup>18</sup> Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, tomo II, *op. cit.*, p. 230.

El antropólogo trata de limpiar el fango de sus botas (la mala impresión, inmoralidad o modo de conducirse) mientras Kai-Lan le tiende un calabazo con “balché” (es decir que le “da calabazas”). Este hecho le hace patente su falta de éxito sexual y constituye una especie de burla o de compasión por no haber aprovechado la oportunidad que tuvo con Jacinta).

Entonces Nachak'in, provocativa, trata de echar un brazo al cuello del diosero y éste la separa diciendo que ya es otro día.

Antes de partir, el visitante regala a las mujeres peines rojos y un espejo (símbolos de pasión y admiración). Ellas agradecen con sonrisas amplias y anchas (sociabilidad).

Kai-Lan le obsequia con un pernil de sarahuato que escapó de la chamusquina (el permiso de recordar) y él corresponde con un manojo de cigarrillos (propuesta de paz).

Finalmente Kai-Lan comenta que su dios salió bueno porque mató la tormenta. Advierte que en la pelea perdió su bonita cola de quetzal y la dejó en el cielo. (Es decir que su potencia varonil ya no es la misma porque perdió una parte). Téngase presente, según la explicación de Freud, que “la íntima conexión del vuelo con la imagen del pájaro explica que los sueños de volar son sueños de erección”.<sup>19</sup> Efectivamente, en la bóveda celeste, el arco iris brilla (el nuevo pacto entre el sacerdote y sus mujeres). Este es el símbolo del arco iris, según la narración bíblica de la aparición de ese fenómeno natural después del diluvio que representó un pacto entre Dios y los hombres.

Esta segunda historia, que subyace bajo la realidad aparente, relata la incursión de un hombre, el investigador, en el mundo de los lacandones, la casa de un sacerdote, el diosero, quien vive una relación de poligamia con tres mujeres: Jacinta una mujer muy joven y madre de una niña, Nachak'in hembra en plenitud, y Jova una india de edad avanzada y con carácter reservado. Una de ellas, Jacinta se siente atraída por la presencia del visitante, que también la desea sexualmente, mientras Nachak'in

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 229.

espera impaciente su turno para subir a la hamaca del esposo esa noche. Se desencadena una tormenta de sensualidad por parte de las mujeres y de impotencia por parte del dueño de la "champa", el diosero. Nachak'in encamina su coquetería hacia su marido; Jacinta inexperta, casi niña, vive momentáneamente un flirteo irresistible con el antropólogo, que padece también una atracción subyugante.

Kai-Lan, el anfitrión, a pesar del problema de ver tambalearse su dominio de macho sobre las tres mujeres, nunca niega su hospitalidad (ésta es una cualidad ya muy reconocida en los mexicanos), crea o invoca a su Dios, las fuerzas de su inconsciente, para imponer su hombría. Después de esfuerzos significativos, su propio Dios, su autosugestión quizá, responde y logra restaurar su dominio varonil sobre las hembras; sin embargo advierte que su poderío no es el mismo, se vio disminuido porque el dios-pájaro que voló al cielo (su erección sexual), perdió la cauda que apareció en el firmamento en forma de arco iris; el visitante con muestras de cordialidad se despide. En esta historia tiene lugar el fenómeno que Jung llama "sincronicidad" que es "una coincidencia significativa entre sucesos exteriores e interiores que no están conectados causalmente".<sup>20</sup>

Este hecho muestra que psique y materia son el mismo fenómeno, uno visto desde dentro y otro desde fuera.

En esta segunda historia, el sujeto es el diosero, Kai-Lan; el objeto, el control sexual de las mujeres.

El visitante, narrador, es rival, el oponente; y el Dios Zoomorfo, la potencia masculina, es adyuvante.

El dēstinador estuvo representado por la casualidad y el destinatario fue el propio sujeto, el sacerdote.

El diosero es un cuento interesante porque en él se ejemplifica un caso de omnipotencia de ideas en la persona de un sacerdote lacandón pues, según él cree, con la sola fuerza de su pensamiento pudo controlar el mundo exterior, la naturaleza, así como

<sup>20</sup> Carl G. Jung, *op. cit.*, p. 207.



también el conflicto de exclusividad sexual con sus "kikas" o concubinas. En este texto se muestra, además, que el hombre crea a Dios, no Dios al hombre.

Este cuento, que tiene lugar en el territorio maya, constituye una visión indígena de la realidad que se opone al Popol Vuh pues, mientras que en el libro maya se narra que los Dioses crearon al hombre mediante varios intentos (una vez fue elaborado de madera y destruido al resultar inútil porque esa criatura no alababa a su Dios; otra fue creado de maíz blanco, negro y amarillo, versión que fue la definitiva). En "El diosero", en congruencia con las ideas de Freud y de Marx, es el hombre quien fabrica a su Dios y también lo destruye en una ocasión por inútil. Está por demás repetir que esta es una obra narrativa con altísimo valor literario, el cual descansa precisamente en la doble posibilidad de interpretación.

La sociedad lacandona se observa hospitalaria, pero con una división extremosa de sexos. En esta separación la mujer resulta marginada y, como se infiere de lo expuesto por Julia Kristeva, se le teme, por eso se le asignan prohibiciones.

En lo que se refiere al estilo literario reflejado en el texto, éste presenta fluidez y exuberancia de léxico, acumulación de elementos, es decir, recargamiento de forma, y plasticidad. El estilo es neobarroco.

En síntesis, el cuento "El diosero" posee valor literario por su clara bivalencia significativa, difícil de precisar si fue reflexiva o intuitiva, pero que constituye, junto con las obras de Yáñez y Rulfo, uno de los hitos de la literatura mexicana de mediados del siglo xx.

## "LA PLAZA DE XOXOCOTLA"

El cuento "La Plaza de Xoxocotla" tiene un narrador testigo, nuevamente un antropólogo que presenta con aparente objetividad lo que escuchó en el estado de Morelos.

El tema tratado en el cuento resulta novedoso y fuera de lo común en la narrativa mexicana, por tratarse del cumplimiento de las promesas de un político.

La primera historia planteada en forma coherente y sin motivos ciegos, relata que, por la ponchadura de una llanta del automóvil Ford del candidato a la Presidencia de la República, un político norteco pide ayuda a los habitantes del pueblo de Xoxocotla, Morelos. Ellos lo atienden; el político pregunta por las necesidades de esa población. El delegado municipal, sin fe alguna, responde que una escuela con maestra, el entubado del agua y la construcción de una plaza.

El candidato se aleja prometiendo solucionar esas necesidades.

Los ancianos no creen en el cumplimiento de esas promesas, porque su experiencia les ha enseñado que la función de los candidatos es prometer, no cumplir.

Los jóvenes son más optimistas. Ellos aparentemente ingenuos piensan que el candidato cumplirá con lo prometido.

Un día regresa el candidato convertido en Presidente de la República y satisface las peticiones que le fueron expresadas en su primera visita; los lugareños quedan satisfechos, perplejos y agradecidos.

El sujeto es Eleuterio Ríos, el delegado municipal, representante del pueblo de Xoxocotla, Morelos.

El objeto perseguido es el bienestar, el progreso.

El destinador fue la casualidad que provocó la ponchadura de una llanta del automóvil Ford del candidato a la Presidencia de la República. Por este percance, el político pidió auxilio al pueblo de Xoxocotla y pudo conocer su problemática, que posteriormente solucionó.

El destinatario es el propio sujeto, el pueblo.

Los hombres viejos y desilusionados de Xoxocotla son los oponentes que finalmente cambian de actitud al ver el cumplimiento de las promesas del candidato.

Al final, el adyuvante, quien busca el bienestar del pueblo, es el candidato que termina siendo presidente.

Los personajes en éste, como en otros cuentos del mismo libro, son sólo rostros de un personaje colectivo principal, que es el pueblo.

En Xoxocotla, los ancianos son escépticos y burlones debido a su propia experiencia en torno a la poca importancia que el gobierno siempre ha concedido a las peticiones del pueblo.

Los jóvenes, en cambio, aún tienen fe en su gobierno, quizá porque no han sido todavía desilusionados.

La psicología nos ayuda a interpretar el texto para comprenderlo mejor. Desde esta perspectiva en el cuento se hallan los siguientes problemas:

a) Aparece el yo escéptico del mexicano viejo de Xoxocotla en conflicto con el superyo: el sistema político que nunca había cumplido sus promesas. De este modo apareció un mexicano sin fe e irónico que saluda, por desconfianza, únicamente con el roce de la mitad de la palma de su mano y que exhibe un modo de mirar “largo y hondo” sólo para que se entere el interlocutor que “no está haciendo tonto a nadie”.

b) En esta historia se resuelve un problema edípico añejo pues la patria es sustituto de la madre; el gobierno, presidente o rey, según Freud, es representante del padre<sup>21</sup> que, en su papel de macho imponente y violador, aleja al hijo de los beneficios de la comprensión materna creando rebeldía o conflicto de autoridad de parte del yo del mexicano contra un gobierno manipulador y autoritario que no permite el desarrollo de los ciudadanos.

Antes del auxilio del presidente, el ello del pueblo se encuentra en crisis, el tánatos en la forma de calor, parece vencer al eros, a la vitalidad: “las mujeres en las cocinas se habían quitado las camisas y los niños encuerados buscaban las sombritas”, (p. 115) es decir, que niegan su propia naturaleza, van en contra de sí mismos; la mujer, pudorosa por costumbre, se desnuda, y

<sup>21</sup> Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, tomo II, *op. cit.*, p. 192.

los niños, generalmente traviosos, se han vuelto quietos y buscan sólo las sombras. Los animales, que para el inconsciente representan los instintos del hombre,<sup>22</sup> también se encuentran inhibidos e inclusive se niegan y contradicen su propia condición: “los cerdos (la representación de la comodidad) gruñían porque sentían derretirse; las gallinas (la significación de pasividad) con el pico abierto escarbaban la arena caliente (parecen inconformes deseando desaparecer) y con las alas extendidas se revolcaban queriendo refrescarse; los perros (la valentía, la bravura, el arrojo) con las colas entre las patas babeaban (parecían tontos) como si tuvieran del mal” (p. 115)

Se revela contenido latente en el significado de nombres de lugares y de personajes:

—Xoxocotla del náhuatl xoxoco, un árbol que a su vez procede de xócoc “cosa muy agria” y la desinencia abundancial “tla”: lugar donde abundan los árboles y cosas muy agrias, ácidas.<sup>23</sup>

La coincidencia ocurre en el texto porque se compara a los hombres escépticos o amargados con las plantas o cosas ácidas.

—Puente de Ixtla. Es una población del sur de Morelos. Procede del náhuatl ixtli “cara o superficie” y tla “desinencia abundancial”.<sup>24</sup>

En el cuento tiene sentido el nombre de esa población porque el candidato se dirigía a esa cara, esa superficie; ahí “daría la cara”, se presentaría en un acto político.

—Eleuterio de leudh “elevarse, subir”. De raíz indoeuropea.<sup>25</sup> Río: “transcurso de la vida”, según el valor asignado por Jung,<sup>26</sup> por tanto, para el inconsciente, el nombre significa “transcurso de la vida que asciende”. Nombre y obra se relacionan en tanto que la palabra Eleuterio nombra a un delegado municipal, representante de Xoxocotla, un lugar donde los moradores, por la

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>23</sup> Luis Cabrera, *Diccionario de aztequismos*, Oasis, México, 1982, p. 156.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>25</sup> Gutiérrez Tibón, *op. cit.*, p. 83.

<sup>26</sup> Carl G. Jung, *op. cit.*, p. 196.

ayuda del candidato a la Presidencia de la República, elevan su nivel de vida al obtener, mediante la gestoría de su representante político, una escuela con su respectiva maestra, una plaza y el entubamiento del agua.

—Odilón Pérez. Odilón, del gótico “audila”, feliz.<sup>27</sup>

Y Pérez del latín “piedra”: “piedra feliz”.

Nombre y obra tiene nexos porque se trata de un hombre que es utilizado como mensajero por Eleuterio Ríos y se caracteriza por tonto, duro de cabeza, piedra feliz, pues dice literal al presidente, la respuesta irreverente que hace el delegado por desconocimiento de la situación ante el Presidente de la República “que si no puede aguardar tantito, que no tengo su quiahacer” (p. 115).

Odilón se comportó duro de cabeza, como piedra.

—Andrea Sierra. Andrea es el femenino de Andrés que en griego significa “varonil”.<sup>28</sup> Sierra: conjunto de cerros o elevaciones. Andrea Sierra “varonil o fuerte entre altibajos o problemas”.

Nombre y obra coinciden porque, en el cuento, es el nombre de una mujer que enseñaba a leer a los niños de Xoxocotla, a pesar de dificultades tan graves como carecer de escuela.

—Remigio Morales. Remigio del latín “remero”.<sup>29</sup>

Morales, de moro, ir en contra de algo, esto se infiere por la historia de la cultura, pues los moros fueron enemigos de los españoles durante siete siglos.

Remigio Morales “el que rema o sobrevive en la oposición”. Nombre y obra son coincidentes porque es el nombre de un político, el nuevo delegado municipal, a quien Eleuterio Ríos entregó el poder cuando terminó su periodo.

—Trina Laguna. Trina de trinidad. Procede del latín “trinitas”: reunión de tres.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Gutiérrez Tibón, *op. cit.*, p. 182.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 232.

Laguna: sitio donde el agua se estanca.

Nombre y obra muestran relación porque se trata de una mujer que vendía pulque; el cuento narra que en la casa de Trina Laguna se reunían tres a tomar pulque (estancamiento de agua), Eleuterio, el policía y la comerciante, doña Trina.

—Próculo Delgadillo. Próculo. Del latín “nacido mientras el padre está lejos”.<sup>31</sup>

Delgadillo, delgado, poco importante.

Nombre y obra se relacionan si recordamos que este hombre fue el único que rió cuando Eleuterio se estaba mofando del candidato, Próculo es el más burlón o más amargo, es decir, el más huérfano de patria y de gobierno.

—Tirso Moya. Tirso del latín *thyrsus* y éste a su vez procede del griego donde era el emblema de Dionisio, dios del vino. Llevaba la figura del dios como cetro y se usaba con carácter mágico religioso en las bacanales.<sup>32</sup>

Moya posiblemente del latín “modius”: medida de capacidad.<sup>33</sup>

Nombre y obra coinciden si entendemos que, en el cuento, este personaje es quien anuncia al delegado municipal la presencia del poderoso presidente (una especie de dios). Anuncia al tiempo, cierta medida de capacidad, medida de bienestar.

—Lucrecita. Lucrecia. Del latín *lucretius*. La relación con *lucrum* “ganancia, lucro” se debe a etimología popular.<sup>34</sup>

Se explica la conexión nombre-obra si reflexionamos que en el cuento esta niña desempeñó la función de avisar también al delegado municipal la llegada del Presidente de la República, ella representó para el pueblo la anunciación de un pequeño lucro, el incipiente progreso.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>33</sup> Gutiérrez Tibón, *Diccionario Etimológico Comparado de los Apellidos Españoles, Hispanoamericanos y Filipinos*, Diana, México, 1988, p. 164.

<sup>34</sup> Gutiérrez Tibón, *Diccionario de Nombres Propios*, *op. cit.*, p. 154.

Si se intenta ordenar los datos del contenido que subyace bajo la realidad aparente aparecidos en el texto, encontraremos, al interpretar su simbología, otra historia, la profunda, la del inconsciente:

En la patria, madre de los mexicanos, el candidato a la presidencia, representante del gobierno, símbolo del padre, se dirige a Puente de Ixtla, se supone que a propiciar un acto partidista de convencimiento popular. Un puente, explica Freud, en el sueño tiene el valor de miembro viril en actitud de coito<sup>35</sup> y la palabra ixtla significa superficie, cara, por tanto, el aspirante a representar al gobierno, la paternidad, se encamina a realizar un acto comunicativo de persuasión en una superficie, un lugar donde habrá un encuentro, y se mostrarán las caras, todo saldrá a la superficie. Recuérdesse que en un acto de comunicación, el emisor, que en este caso es el candidato, desempeña la función de sujeto activo (idea de virilidad) mientras que el receptor, en este relato el pueblo, equivale a la pasividad (idea de lo femenino), y reflexiónese, al propio tiempo, que en un acto de comunicación se sucede simbólicamente una penetración, un coito; por tanto, se narra de manera subliminal que el candidato al gobierno de la República se dirigía a hacer suya, a convencer, a la población de Puente de Ixtla; pero en la curva del tordo, un pájaro pardo, o sea en un obstáculo de la capacidad fálica (ese es el valor asignado por Freud al pájaro)<sup>36</sup> al automóvil Ford "(Ford)", "actitud para vadear",<sup>37</sup> se le tronó una llanta, le faltó aire, vitalidad suficiente y el candidato tuvo que "dêscolgarse", es decir, acudir de manera forzada a solicitar sombra (protección) y agua (vitalidad) a Xoxocotla, lugar de amargura debido al escepticismo provocado por un gobierno paternalista que hace promesas que

<sup>35</sup> Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, tomo II, p. 194.

<sup>36</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, tomo III, p. 131.

<sup>37</sup> Gutierrez Tibón. *Diccionario Etimológico Comparado de los Apellidos Españoles, Hispanoamericanos y Filipinos*, p. 246.

nunca cumple. De este modo, en Xoxocotla, los habitantes de condición o naturaleza (el ello) padeciente presenten conflicto (su voluntad, su yo) con la cultura, lo establecido (el superyó). En Xoxocotla se advierte rebeldía, un problema contra la autoridad, el gobierno, provocado, en el fondo, por circunstancias edípicas, pues el gobierno, el padre, celosamente y de manera antidemocrática y mentirosa, como violador, se ha impuesto y ha privado a los hijos de Xoxocotla de los beneficios, acaso las caricias, de la patria y por ello se recibe al candidato con recelo e ironía. En ese instante hasta ríe Prócuro Delgadillo (un insignificante hombre, como hijo nacido lejos del padre). A petición del futuro presidente, los hijos de Xoxocotla (de la amargura) le solicitan una escuela con maestra (los hijos piden educación, enseñanza para llegar a ser como el padre), una plaza (símbolo de centro de atención o consideración) y el entubamiento del agua, o sea, el encuadramiento, la regulación o civilización de su vitalidad, en síntesis, piden que se “dé forma” al sentido o contenido de su vida.

Un día, cuando el ello de los pobladores padece tanto sufrimiento que hasta se advierten actitudes contrarias a sí mismos por el calor intenso (la comodidad representada por los cerdos está a punto de derretirse; las gallinas, acaso la pasividad, escarban queriendo desaparecer; los perros, la bravura, la furia, el arrojito, presentan síntomas de tontismo mediante baba; las mujeres pudorosas por tradición, se habían quitado la camisa; y los niños típicamente traviosos, buscaban las sombritas y pedían agua, vida.) llega a Xoxocotla el candidato convertido en presidente a resolver el problema edípico: con impulsos vitales, de eros, se opone al Tánatos, al escepticismo, la carencia y la pobreza.

De este modo, el pueblo de Xoxocotla, a través del delegado municipal, su representante, don Eleuterio Ríos (elevación del transcurso de la vida), asciende un poco a la civilización, al superyó. El progreso es comunicado primeramente por Tirso Moya (anuncia el emblema de medida de capacidad). Después Odilón Pérez comunica la llegada del visitante y, haciendo



honor al significado de su nombre, se comporta de manera feliz, sin darse cuenta, con la dureza o la falta de entendimiento de una piedra. Luego corresponde a Lucrecia representar su papel anunciando la llegada del pequeño lucro. Mientras, el representante del pueblo convivía bebiendo pulque con un gendarme en casa de Trini Laguna quien, de ese modo, completa el libreto de actuación de "reunión de tres estancados en el agua". Al final, los pobladores de Xoxocotla, Morelos, se muestran sociables, saludan con toda la mano e inclusive con las dos al "hombre", presidente. Dan categoría de verdadero hombre a quien se sostiene y cumple las promesas. Presentan, de esta manera, capacidad de gratitud deseando recordar a su benefactor mediante el deseo de construirle una estatua.

Es este un cuento optimista, escrito con triunfalismo, quizá en honor al presidente Plutarco Elías Calles, personaje en quien Rojas González creía pues, durante su mandato, trabajó para su gobierno en la Secretaría de Relaciones Exteriores.

El cuento, al interpretarse mediante este análisis de tipo psicoanalítico, muestra literariedad o polisemia que le da categoría de buena literatura: se encuentran por lo menos dos realidades equivalentes y comparables: la patria como una madre; el gobierno como el padre, y los individuos padeciendo un conflicto de autoridad por razones edípicas.

Se observa claramente, además la lucha del impulso vital, eros, contra el Tánatos: la evolución mediante la lucha de contrarios.

Se observan también dos realidades: la historia común, la visible, la del consciente; y la otra, la del inconsciente que se determina al descifrar los símbolos propios del sueño y del significado de nombres de lugares y de personas.

## BIBLIOGRAFÍA

CABRERA, Luis, *Diccionario de aztequismos*, Oasis, México, 1982.

- KRISTEVA, Julia, *Poderes de la Perversión*, 2a. edición, traducción de Nicolás Rosa y Viviano Ackerman, Siglo XXI, México, 1988.
- JUNG, Carl G., *El Hombre y sus Símbolos*, Caralt, Barcelona, 1984.
- FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, tomo I, Alianza, México, 1991.
- , *Tótem y Tabú*, Alianza, México, 1993.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, 2a. edición (Colección Austral), Espasa-Calpe, Madrid, 1969.
- Popol Vuh*, Ermilo Abreu Gómez (versión y prólogo), Colofón, México, 1993.
- ROJAS GONZÁLEZ, Francisco, *El diosero*, FCE, México, 1986.
- TIBÓN, Gutiérre, *Diccionario de Nombres Propios*, FCE, México, 1986.
- , *Diccionario Etimológico Comparado de los Apellidos Españoles, Hispanoamericanos y Filipinos*, Diana, México, 1988.

# A IMAGEN Y SEMEJANZA DE...

## LOS ANIMALES

CARLOS GÓMEZ CARRO\*

Por desdicha, el cuervo  
siempre soltará el queso.

(*Viaje al centro de la fábula*, 1981)

“ [ n Guatemala siempre hemos perdido”, apuntaba Augusto Monterroso (Tegucigalpa, 1921-Ciudad de México, 2003) al recibir el premio Príncipe de Asturias, en el año 2000. Dicho esto en tierra de hidalgos, sonaba más a ironía, como ocurre en la mayor parte de su obra, que a recelo o queja. Jugaba a la paradoja del Conejo, aquél del relato “El conejo y el león”, con el que comienza su libro *La oveja negra y demás fábulas* (1969), en donde un estudioso sorprende al mundo al publicar un tratado en el que demuestra que, en contra de lo que la gente piensa, el León es “el animal más infantil y cobarde de la selva” y el Conejo el “más valiente y maduro”. Nada menos que la refutación de los supuestos de Darwin (el león no es como lo pintan, uno concluye; tampoco el ser humano) acerca de la evolución de las especies y la supervivencia del más fuerte. El Conejo, como Monterroso, no necesita presumir de lo que carece ni necesitaba dañar a sus semejantes para sentirse bien consigo mismo.

Es el mismo escritor que en otra parte, “Estatura y poesía” (*Movimiento perpetuo*, 1969), nos revela la relación directa que

\* Área de Literatura del Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

existe entre la corta estatura y la aptitud para la poesía, y confiesa: “Desde pequeño fui muy pequeño”. Uno se acuerda de Libertad, el personaje de Quino, cuando el padre de Mafalda después de saber su nombre la mira con incredulidad y ésta le dice: “No me juzgue por mi tamaño”. Y qué bueno si se es pequeño porque, como además señalara el escritor: “lo bueno, si breve, dos veces bueno”, con lo cual, aparte de refutar, tal vez, la grandilocuencia de aquellos escritores que, como la rana, dilatan y dilatan el tamaño de su obra (la presentan aquí y allá y disertan sobre cualquier asunto), insatisfechos aún de que no esté en proporción de su imagen, se pregunta, esta vez con Horacio, “por qué nadie está contento con su condición”. En ello se advierte una tensión constante en su obra entre el deseo y la realidad. La sensación de que hay que tener cuidado con lo que se desea, pues qué tal si se cumple y no nos apetece, a fin de cuentas esa novedad.

La obra de Augusto Monterroso es minimalista por convicción (y por tamaño). Más que por las dimensiones internas de su ficción o por el número acotado de sus textos, por la sobriedad de los esquemas narrativos que emplea. El juego mesurado que propone a partir de la puesta en juego de unos cuantos elementos narrativos, cuidadosamente dispuestos en una arquitectura de grandes espacios vacíos, sugeridos. Minimalista, también, en contraste con una cultura predominantemente barroca. Es una herencia, lo decía Severo Sarduy, anterior, incluso, a la colonización europea. De la arquitectura monumental de Teotihuacan y Palenque a los murales de Diego Rivera, pasando por la Coatlicue, tan parecida formalmente al Sagrario Metropolitano de la Catedral de la Ciudad de México, las sutilezas en torno a la verdad y a la mentira de los dramas de Alarcón, los atisbos genéricos de Sor Juana o la mitología comparada en los murales de Orozco, los enmascaramientos de Tezcatlipoca, máscara sobre máscara, cuando engaña a Quetzalcóatl (quien a sí mismo se engañaba para cometer incesto), los disfraces ideológicos de Santa Anna, el conservadurismo liberal de Porfirio Díaz, las mentiras verdaderas de César Rubio, el de *El Gesticulador* de

Usigli, y las verdades que se esconden bajo el mutismo y las máscaras del ejército zapatista. En un mundo concebido para celebrar las grandes hazañas, Monterroso se decide por lo pequeño y simple.

Cuando dice que “en Guatemala siempre hemos perdido” se disculpa por no admirar el estruendo de la victoria (a menos que sea la tortuga la que vence), por no aspirar a ser el más sabio (pues terminaría por ser un incomprendido más, como el búho), por no desear “la parte del león” (aunque el león se la ofrezca), ni ser el que vuela más alto (aunque sueñe, a veces, con ser el que vuela más alto). Tal vez porque sabe que en él mismo, al menor descuido, pueden aparecer todos esos defectos que caracterizan casi siempre a la zoología humana. ¿Qué pretende Monterroso con todo ello?: Enseñarle a la mosca la forma de salir del frasco. (En *Movimiento perpetuo*, el escritor apunta un epígrafe tomado de Ludwig Wittgenstein: “¿Qué se propone uno con la filosofía? Enseñar a la mosca a escapar del frasco.”)

Monterroso se encarama, para perderle el miedo al miedo, en las alturas para escrutar el comportamiento humano: Es el esquema de trabajo que siguió desde el referido relato de “El conejo y el león”, en donde el psicoanalista observa subido a “un altísimo árbol”, lo que el hombre hace desde que es hombre. Monterroso llegó a la ciudad de México en 1944, perseguido por las hienas que se disputaban el poder en Guatemala, y aquí se quedó, en el Altiplano mexicano, que fue el modo que encontró de subirse al árbol. Ya era en gran medida lo que era, un escritor minimalista, satírico, pero aquí supo que se valdría de la fábula para engendrar sus historias, un género que parecía haber dicho todo lo que podía decir y que en él cobró una vigencia inesperada. Dispuesto aquí, en el Altiplano, pudo observar con mayor nitidez cómo los defectos y debilidades de la condición humana adquieren en su más primitiva forma los rasgos de nuestro origen animal.

Pero si en el escritor sólo hubiese la idea de satirizar la condición humana, lo más probable es que le pasara lo que a “El

mono que quiso ser escritor satírico" (*La oveja negra y demás fábulas*), uno de sus textos más celebrados, quien después de reconocer que lo peor del ser humano se encontraba en sus amigos más cercanos y en él mismo, decide dedicarse al misticismo y al amor al prójimo, que resultan de lo más aburrido. Lo que parece entrever es la posibilidad de revertir la fatalidad humana: acaso no todos debieran admirar el poder y no todos necesitan transitar por la triste vicisitud de pretender ser lo que no se es. Disfrazados como camaleones que tal como la rana, a quien, en la búsqueda de una autenticidad fingida, terminan por confundirla... con un pollo. Subido al árbol, observa y se observa. Perseguido por la dictadura, llega a México. Cómo burlarse de los gruñidos del dictador y cómo dejar de tenerle miedo. Cómo salir del frasco.

En Monterroso se advierte el horror del perseguido (si lo mejor de Bloy, como advierte el escritor, fue dictado por el hambre, lo mejor de él mismo fue dictado por el miedo). Es algo que, aparte de su experiencia vivencial, pudo haber aprendido del mago Cortázar, como el guatemalteco llama al argentino. Es sabido que el autor de "El perseguidor" era especialmente diestro en el relato breve (no obstante su estatura), y en algunos de ellos como "La noche boca arriba", "Continuidad de los parques", "Casa tomada" o "Bestiario", se advierte la sensación del ser que es vigilado, la sensación de que algo desconocido, indescifrable y agazapado nos acecha desde un sitio desconocido. La pesadilla que no termina ni siquiera por definirse. La sensación de peligro que siente el animal cuando acude a abreviar irremediabilmente al claro del bosque, a sabiendas de que el horror lo espera.

En "el mago", las cosas se invierten. Los sueños son la realidad, París es Buenos Aires y la humanidad la conforman once diminutos conejos alrededor de un dios que no sabe que es dios. "La autopista del sur" se convierte en una aporía de Zenón de Elea y podemos vernos desde los irracionales ojos de un axólotl y la vida (cuyo futuro es un pasado que ignoramos, pero presentimos) es un palíndromo escrito por Alina Reyes. La sensación

de que en uno se continúa el contrario, que las pesadillas existen. Que las pesadillas se encuentran de este lado de la realidad. Ese es el horror que, agazapado, habita el zoológico de Monterroso, en el que, igual, el conejo cree contenerse para no desatar su furia en contra del "cobarde" león, la mosca se sueña águila y al ser águila se arrepiente y quiere volver a ser mosca, pues a pesar de sus sueños de grandeza, adora, como tantas personas que uno conoce, pararse en la inmundicia. Hay un terror que paraliza (por el que "siempre hemos perdido") y que siente la tortuga, perseguida apenas por Aquiles; es el miedo que paraliza al mono y lo hace desistir de escribir todo lo que sabe acerca de sus congéneres y de él mismo. El sentimiento que corroe al profesor de su relato "Obras completas" (*Obras completas y otros cuentos*, 1959), sentimiento que convertido en secreta envidia lo lleva a inducir a que su discípulo, un joven escritor que mucho promete, desista de su vocación literaria y se convierta, como él, en un estéril erudito. Es el terror al que se sobreponen en ocasiones sus personajes para contrariar un destino, como el de los personajes de "El eclipse" (relato que apareció en una *plaque*, antes de su primer libro, en 1947). Un español extraviado en el mayab, formado en la tradición aristotélica, es capturado por un grupo de indios. Para evitar su muerte, aquél los amenaza (recurriendo a la certeza que tiene de un próximo eclipse) con oscurecer el cielo si es llevado a la piedra de los sacrificios. Éstos discuten, lo inmolan al tiempo que rezan en voz alta las, por ellos, conocidas fechas en las que han y habrán de suceder los eclipses de sol, a pesar de no saber nada acerca de Aristóteles. En Monterroso, pues, encontramos esa lucha constante por sobreponerse al horror anunciado como fatalidad.

La parálisis que surge del horror, del horror del perseguido, del que "siempre" ha perdido. El burro que teme volver a tocar la flauta. La tortuga quien no cree que pueda volver a ganar, el conejo que no sabe si correr o dejar que la historia se repita. En "Leopoldo (sus trabajos)", uno de los relatos de *Obras completas y otros cuentos*, un escritor en ciernes se prepara largo tiem-

po para acometer su obra. Desarrolla diversos borradores, afina el estilo hasta conseguir una abundante versión que cree definitiva, sobre la que hará, poco después, una depuración de tal magnitud que la versión última sólo contendrá unas cuantas líneas: 'Era un buen perro. Pequeño, alegre. Un día se encontró en un ambiente que no era el suyo: el campo. Cierta mañana, un puercoespín...' El miedo del mono, quien una vez más no sabe si debe escribir, "la porfiada historia del escritor que no escribe" ("Rosa tierno", en *Movimiento perpetuo*).

"El dinosaurio" (*Obras completas y otros cuentos*), su cuento más emblemático, se construye bajo ese procedimiento estético, "reduccionista" (un cuento que ni siquiera es cuento, "sino novela, de una línea", le confesaba el autor a José Miguel Oviedo). Adivinamos extensas páginas laboriosamente concebidas a lo largo de años de dura batalla frente a la página en blanco. Un largo borrador continuamente perfeccionado. Pero he aquí que el escritor se convence, como expusiera Salvador Elizondo, que la tarea del escritor no consiste en escribir, sino en borrar. O como lo expusiera con su enorme sabiduría Jorge Luis Borges: para qué dilatar en quinientas páginas lo que bien puede expresarse en unos minutos (y por qué no, en unos segundos, concluía posiblemente el guatemalteco). Mejor suponer que ese texto ya existe y pasar a su comentario. En consecuencia, "El dinosaurio" comienza a perder peso bajo la implacable tarea del podador y la incansable búsqueda de la obra perfecta concebida en una sola frase que funcione como una especie de "aleph", desde el cual se mirara toda su obra, puesto que sería la síntesis de esa obra. Un texto en el que se advirtieran influencias y propósitos.

La continuidad, por un lado, de la pesadilla que se sigue durante la vigilia: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía se encontraba allí.", expresa, lacónico, el texto entero. Si el cuento es un palíndromo simbólico, como los del mago Cortázar, el dinosaurio es él mismo quien despierta y se mira como en un espejo. El temor de ser lo que se odia. O, tal vez, como lo tradujera Efraín Huerta en uno de sus poemínimos: "Cuando/Desperté/



La/Putosauria/Todavía/Estaba/Allí". Horrorizado de sus propios gustos, se desprende del simple análisis, el dinosaurio contempla la naturaleza de sus deseos.

En un relato de la tradición china, un dragón se entera del gusto de un hombre por los de su especie. La imagen se multiplica en los jarrones, tapices, cortinas de la casa del admirador. Es entonces que el dragón decide visitarlo, pero al verlo, el hombre huye despavorido, con lo cual aquél concluye que en realidad al sujeto no le gustan tanto los dragones. En un cuento de Henry James, "El papel tapiz", se sugiere la idea de que un solo tema secreto recorre la prolija obra de un novelista, la tarea del lector sería descubrirlo, como el oculto dibujo dispuesto en un tapiz oriental. En el cuento "El dinosaurio" se advierte la perseverancia de un tema que, acaso, se pierde en la historia de la literatura y que resume Herbert Allen Giles en un relato de 1889, "El sueño de Chuang Tzu": Un hombre despierta con la sensación de haber soñado que era una mariposa, al tiempo que se pregunta si no es una mariposa que ahora sueña que es un hombre. El asunto se complica en el caso de Gregorio Samsa, quien despierta convertido en una cucaracha. Lo terrible es que jamás volverá a despertar de este sueño. En el sueño de Chuang Tzu se advierte la idea del laberinto que produce el reflejo de un doble espejo. En el segundo espejo se ve la imagen del primero y la de éste en aquél, la ilusión del infinito: el hombre se ve en la mariposa y ésta en aquél, y así sucesivamente (el sueño contenido en otro sueño que a su vez contiene al primero). La metamorfosis se hace eterna. El fenómeno lo reproduce ostensiblemente Monterroso en "La cucaracha soñadora" (*La oveja negra y demás fábulas*). No obstante, en la percepción de Kafka, la ilusión se rompe, la imagen doble queda clausurada, y el soñador queda atrapado en la pesadilla de la que ya no regresa y lo que le da al texto la impresión de perplejidad y horror, porque uno espera, de algún modo, que el orden reaparezca y Gregorio regrese a su anterior identidad; a menos, claro, que el ser cucaracha haya sido (y así es) desde siempre su única identidad.

El ardid de Monterroso tiene otras vetas. Su visible inclinación por el relato corto tiene sus orígenes en la sobriedad de Rulfo, indirecta a pesar de todo, a quien retrata en la fábula de "El zorro es más sabio"; también por la simpatía sentida por los maestros de los "short shorts" y de quienes se sentía cerca: Chejov, Maupassant, Crane, Von Kleist o Joyce; no obstante, apunto una más que se advierte en "El dinosaurio"; aparte de lo que podría llamarse el "complejo de Bartleby" que asola al escritor que no escribe (que se dedica, inexorable, a borrar lo que escribe), las recurrencias palindrómicas y mágicas del autor de Rayuela, los laberintos de Kafka y de Borges (al que llegó tarde por considerarlo un epígono de aquél), en donde los espejos son "abominables", a esa herencia, presumiblemente de la literatura china de los sueños dentro de otros sueños; añadido, decía, la de uno de los sueños más enigmático de la historia, el de Coleridge.

"Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de su estancia, y al despertar encontrara en su mano esa flor... ¿entonces qué?" Hay en él un propósito presumiblemente maravilloso. En una flor, en cualquier flor, es posible encontrar el Paraíso. Quien entrega una flor (por lo general a una dama), entrega el Paraíso; al menos como promesa. La flor es, además, símbolo del instante, puesto que su esplendor es momentáneo. En el instante se cifra lo eterno. Mientras más intenso es el instante, más memorable: indeleble. El modo, casi siempre cursi, de declararle a la amada: "tú eres aquello que he soñado". La idea de que el Cielo es posible encontrarlo en esta tierra. Pero sólo en esos instantes que parecen sueño y de los que nos queda una flor (que se marchita) como única prueba. La flor es también un talismán. Nos permite transgredir la realidad convencional, plana, por otra maravillosa; transgredir el destino y rescatar a la dama de la fatalidad de pasarse la vida en manos del celoso dragón que la vigila y la mantiene encerrada en un castillo, por demás mágico.

En el relato de Monterroso, la "prueba" es el dinosaurio. Y lo que demuestra es que se estuvo esta vez en el Infierno. La idea

de que al despertar, podemos seguir no en el sueño, sino en la pesadilla. Si en la vida podemos continuar el Paraíso en una flor; mas podemos, desde la perspectiva del guatemalteco, concebir en ella el Infierno. En este sentido, el dinosaurio resulta una metáfora más contundente y, posiblemente, más realista que la de la flor. Mas si pensamos, como lo hacía él, que en Guatemala los escritores jóvenes, antes que escribir, se tienen que ir a la guerrilla y mueren ahí (su epitafio se convierte en un poema, al revés de lo que suponía Eliot: "Every poem an epitaph") o tienen que trabajar en la clandestinidad en las ciudades. Para Monterroso, el humorismo es la fase superior del pesimismo. Para él, Kafka lo fue (recordaba sintomáticamente cómo el escritor de Praga se tiraba al suelo de risa cuando su amigo Max Brod le leía pasajes de *El proceso*), un humorista; tal vez así habría que leer, entre otros, a Beckett y a Cioran.

De cualquier manera, el escritor pensaba que "escasamente existe un animal más risible" que el dinosaurio, a pesar de su irremediable parecido con los dictadores hispanoamericanos. El humorismo, por eso y por otras cosas, quizás sea el método, al menos el de Monterroso, de salir del frasco: su talismán, porque a lo mejor la filosofía no nos enseña nada acerca de la vida y de sus faunas, pero sí la literatura.

Historia fantástica  
Contar la historia del día en que el fin del mundo  
se suspendió por mal tiempo. (*La letra E*, 1987)



## CUARTETO DE CUENTISTAS

NACIDOS EN LA SEGUNDA MITAD DE LOS CUARENTA  
(CAMPOS, LARA ZAVALA, SALAZAR Y SAMPERIO)

ÓSCAR MATA\*

[ este trabajo se asoma a la obra de cuatro cuentistas venidos al mundo en la segunda mitad de los años cuarenta; esto es, justo cuando se iniciaba la segunda mitad del siglo XX y nuestro país estrenaba al primero de los presidentes civiles que formaron la dilatada era del prigobierno. Fue la época de la “baby boom generation” que entre otras muchísimas cosas trajo los conflictos estudiantiles de 1968 —Nueva York, París, México— y una explosiva proliferación de escritores en nuestro país, de la cual pretenden dar cuenta los diversos diccionarios de escritores mexicanos. La población literaria de nuestro país creció desmesuradamente durante la segunda mitad del siglo pasado y las primeras generaciones o promociones numerosas de escritores están formadas por autores nacidos en los años cuarenta; aquí nos ocuparemos de algunos cuentistas nacidos en esos tiempos. Los cuatro autores de cuentos son los siguientes: Hernán Lara Zavala (1946), Severino Salazar (1947), Vicente Samperio (1948) y Marco Antonio Campos (1949); tres de ellos nacidos en la ciudad de México y el restante, Severino Salazar, oriundo del pequeño poblado de Tepetongo, Zacatecas. Uno de los tres capitalinos, Lara Zavala, es hijo de madre yucateca y padre campechano, por lo que disfrutó de varios periodos vacacionales en el pueblo

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

de sus ancestros, Holpechén, en la parte sur de la península de Yucatán. La nostalgia por la tierra provinciana va a inspirar buena parte de las obras de Severino y de Hernán, en contraste con el escenario de esmog y cemento de las narraciones de los chilangos Samperio y Campos.

Aunque las vidas de estos cuatro escritores tienen no pocos rasgos comunes y a lo largo de sus existencias han coincidido en centros de estudio, lugares de trabajo, publicaciones periódicas y casas editoriales, para no mencionar congresos ni coloquios o encuentros de escritores, no se les considera aquí como integrantes de una generación literaria, o miembros de algún grupo, algo que para algunos estudiosos de nuestras letras no existe, mientras otros los llaman la “Generación intermedia” o la “Generación de en medio”, sino en su calidad de cuentistas, de escritores que han cultivado el género narrativo breve. Por lo demás, ellos se enseñaron a leer y escribir cuando los autores de la “Generación de medio siglo” se daban a conocer, fueron inscritos en primaria en los años en que Juan José Arreola publicaba *Los Presentes*, conocieron a los grandes autores del boom latinoamericano cuando estudiaban la preparatoria, escribieron sus primeros textos cuando se daba a conocer la “Generación de la onda”, con la cual siempre mantuvieron distancia, y cursaron carreras universitarias distintas a la que solían escoger los escritores mexicanos que los precedieron: la abogacía. Hernán Lara es ingeniero y además estudió letras inglesas, lo que también hizo Severino Salazar; sin embargo, Marco Antonio Campos es egresado de la Facultad de Derecho de la UNAM. Los cuatro asistieron a un taller literario cuando hacían sus pininos: Marco Antonio Campos al de Juan Bañuelos, Guillermo Samperio al de Andrés González Pagés en el IPN, Severino Salazar y Hernán Lara al de Juan José Arreola en la Facultad de Filosofía y Letras. Con el paso del tiempo han tenido trabajos muy similares, por no decir idénticos: Campos y Lara Zavala han ocupado el puesto de director de Literatura en la UNAM y también han estado al cargo de diversas publicaciones en esa universidad, Gui-

lermo Samperio fue director de Literatura en el INBA; sólo Severino Salazar se ha mantenido al margen de los puestos administrativos consagrándose a la docencia en la UAM-Azcapotzalco, una actividad que también llevan a cabo de manera regular los otros tres: Lara Zavala en la Facultad de Filosofía y Letras, Marco Antonio Campos en universidades extranjeras y Samperio en la UDLA y en su taller de cuento. Los cuatro han ganado uno o más premios literarios y han podido pasar prolongadas estancias en el extranjero. Son, pues, mexicanos que han estado en el mundo. En lo referente a la política, la suya de ninguna manera es una literatura comprometida; en sus cuentos se denuncia la injusticia y se protesta contra los actos represivos, también se advierte una identificación con las causas progresistas, pero nada más. El movimiento estudiantil de 1968, que sucedió cuando ellos andaban entre los dieciocho y los veintidós años, apenas aparece de manera muy secundaria en sus cuentos. Lara Zavala narra la brutalidad de unos soldados que golpean a unos estudiantes escondidos en Ciudad Universitaria y el miedo de los que lograron esconderse en un departamento de Tlatelolco, en el cuento "En la oscuridad";<sup>1</sup> en "Libro corazón" de Severino Salazar se menciona muy de pasada "una revuelta de estudiantes comunistas";<sup>2</sup> Marco Antonio Campos escribió una novela, no cuento, en torno a esos dramáticos sucesos. Huelga decir que como cualquier autor posmodernista que se respete, estos cuatro autores no sólo han cultivado un género, pues además de cuento han escrito novela, ensayo y poesía. Por lo que se refiere al instrumental de trabajo, han ido de la pluma a la máquina de escribir y de ésta a la computadora, sin olvidarse del lápiz.

El más versátil de los cuatro es Marco Antonio Campos, quien además fue el primero en publicar, el poemario "Los naipes del

<sup>1</sup> Hernán Lara Zavala, "En la oscuridad" en *De Zitičén*, México, Conaculta, 1994, pp. 83-98.

<sup>2</sup> Severino Salazar, "Libro corazón" en *Mecanismos de luz y otras iluminaciones*, México, Ficticia, 2003, pp. 17-28.

perro” en el libro colectivo *Noticias contradictorias* (1972).<sup>3</sup> Para Campos cada género no es sino un nuevo medio para expresar sus intereses y obsesiones. Al cumplir los cuarenta años escribió lo siguiente en la presentación a su *Antología personal*:

En poesía he querido dejar de alguna forma la historia del alma; en narrativa, sobre todo en novela, ambicioné más subrayar el entorno político; en crítica y en ensayo fueron respuestas a autores que admiré o me parecieron dignos de tomarse en cuenta.<sup>4</sup>

A lo anterior se debe añadir una importante labor de traductor, en especial de poetas italianos contemporáneos. En su faceta de narrador, Marco Antonio Campos es autor de dos novelas: *Que la carne es hierba* (1982),<sup>5</sup> que sucede durante el movimiento estudiantil de 1968 y *Hemos perdido el reino* (1987), una “Non fiction novel” a la manera de *A sangre fría* de Truman Capote, a partir de los sismos que sacudieron a la ciudad de México en 1985. Como narrador, quizá por su condición de poeta, Marco Antonio Campos se desenvuelve mejor en el cuento que en la novela. Se dio a conocer como cuentista en 1977, con *La desaparición de Fabricio Montesco*, en la cual se mantenía al margen de las referencias rockeras tan socorridas por los escritores de la onda para mostrarse como un escritor mundano, que frecuenta la lectura de los clásicos. Su segunda colección de cuentos, *No pasará el invierno* (1985), está ambientada en los estratos medios de la ciudad de México. El enfrentamiento sin concesiones con el más implacable de los enemigos, ni más ni

<sup>3</sup> Marco Antonio Campos, “Los naipes del perro”, en *Noticias contradictorias*. México, UNAM-Punto de partida, 1972.

<sup>4</sup> Marco Antonio Campos, *Antología personal*, México, Premia, 1992, p. 9.

<sup>5</sup> Las dos novelas y los dos libros de cuentos de Marco Antonio Campos fueron publicados originalmente por Joaquín Mortiz. El Fondo de Cultura Económica los reeditó en 1999, con el título *Esos fueron los días*, en su colección Letras mexicanas.



menos que con el otro yo, viene a ser uno de los temas fundamentales del Marco Antonio Campos cuentista, de ahí que resulte natural su devoción por Jean-Arthur Rimbaud. El otro tema fundamental de los cuentos de Marco Antonio Campos es la mujer, el eterno femenino, más exactamente el imposible eterno femenino. Sus personajes son hombres importantes, triunfadores que de súbito se topan con el desdén o el rechazo femenino. Fabricio Montesco es un músico reconocido, pero ello no impide que su esposa lo abandone. Él se traga su orgullo y busca una reconciliación que no se produce. En "María del Sol", de *No pasará el invierno*, una preparatoriana desdeña a Francisco, quien ha dado muestras de valentía al liarse a golpes con "El Wanna", el tipo más bruncudo de la escuela, para defender al hermano menor de la muchacha. Da una pelea memorable, en la cual casi vence al temible golpeador. Ello le granjea la admiración y el respeto de sus compañeros. Sin embargo, cuando Francisco busca a María del Sol, con la esperanza de que ella al menos le exprese su agradecimiento, la muchacha lo ve con un desdén tal que le hace más daño que los golpes de "El Wanna". Los moretones sanan en unos días, las decepciones ¿cuándo? Quizás el antidoto contra ellas sea medirlas y ficharlas antes de acercárseles, en todo momento considerarlas un deporte, un renglón más en el currículum...

Guillermo Samperio es un cuentista nato, pocos como él con la capacidad para escoger un hecho, un acontecimiento cualquiera y convertirlo en una narración breve. La inmensa mayoría del material que ha dado a la imprenta es cuento, narraciones con menos de cinco mil palabras de extensión que giran en torno a un hecho determinado, lo que lo convierte en un especialista del género; también ha publicado algunos poemas en prosa y prosas poéticas, lo cual confirma su condición de autor de piezas pequeñas e intensas. Luis Chumacero, su compañero en el Taller de Narrativa del INBA —que en 1973-1974 fue dirigido por el enorme Tito Monterroso— solía llamarlo "El Balzac de la Portales" por la facilidad para fabular que posee este paisano

de Carlos Monsiváis. Al igual que Marco Antonio Campos, Samperio ve la vida como un combate, la identifica con una pelea de box, en la que “se la partes o te la parten”. El boxeo es la destrucción del hombre por el hombre, me comentó un aficionado de hueso colorado; nuestra existencia es así, dice Samperio, pero el castigo que la vida misma nos propina es más demoledor, más sabiamente dosificado; cuando menos te lo esperas, cualquiera —un fotógrafo callejero, por ejemplo— te lanza un gancho, comenta la narradora de “La cuestión de los engranes”.<sup>6</sup> La de Samperio es una prosa dura, hecha con el puño bien apretado; en ella no deja de advertirse la burla, pero una burla paralizada brutalmente, por la contundencia de un madrazo fuera del ring.

Con más de una docena de libros y alrededor de un centenar de cuentos en su palmarés, los mejores ejemplos del quehacer narrativo de Samperio son aquellos en que nos muestra, con un desparpajo envidiable, a los que no logran salir bien librados de la pelea de todos los días, mucho menos del combate final. Acaso su cuento más representativo sea “Lenin en el fútbol”. Un portero intenta organizar un sindicato de futbolistas, que agrupe a nivel nacional a todos los jugadores de las tres divisiones. Él, en sus años de sudar la camiseta, se ha dado cuenta de que son muy contados los profesionales de las patadas que económicamente la hacen, pueden abrir un negocio y hasta salir en comerciales de televisión, lo cual es a todas luces injusto. La lectura de “un libro de Lenin que habla sobre los sindicatos y lo pinches que son los patrones” lo anima a luchar por los derechos de su gremio. Recibe el apoyo de bastantes compañeros y de uno que otro periodista; pero los directivos y los dueños, esos tiburones acostumbrados a llevarse la tajada del león, rechazan sus demandas alegando que son jugadores, ju-ga-do-res, no trabajadores. El líder es víctima de sistemáticos ataques de desprestigio

<sup>6</sup> Guillermo Samperio, *Lenin en el fútbol*, México, Grijalvo, 1980. El cuento apareció originalmente en *Fuera del ring*, México, INBA, 1974.

en todos los medios, de entradas asesinas en el campo de juego, de atentados contra él y su familia en su domicilio, del abandono de sus antiguos seguidores...; para no hacerles el cuento largo, un *off side* en el que Samperio muy rara vez cae, al movimiento laboral se lo llevan entre las patas, sin que al "luser" —así le gritaría la porra brava— al menos le quede el consuelo de salir en un comercial de televisión, pues es rete feo.

En contraste con Marco Antonio Campos y Guillermo Samperio, quienes se dieron a conocer a los veintitrés y a los veintiséis años respectivamente, Hernán Lara Zavala y Severino Salazar tomaron las cosas con calma provinciana y publicaron su primer libro cuando tenían más de treinta años, tal y como le aconsejó Rilke al joven poeta.

El Hernán Lara Zavala que escribe cuentos es provinciano y ciudadano del mundo, como los modernistas. Nació y creció en la ciudad de México, pero todos los años pasaba sus vacaciones en Holpechén, Campeche, un pueblo de cinco mil habitantes, cuna de su padre. Hombre de ciencias y técnicas, es además humanista: se recibió de ingeniero industrial mientras cursaba letras inglesas, estudios que continuó en Inglaterra y culminó con una maestría. Lara Zavala también ha publicado novela y ensayo,<sup>7</sup> sin embargo el cuento resulta el campo más propicio para su pluma. Pocos escritores pueden presumir de un primer libro como *De Zitilchén* (1981),<sup>8</sup> obra de un hombre maduro que evoca su infancia y el inicio de su adolescencia. Zitilchén, pueblo ubicado en la parte sur de la península de Yucatán, viene a ser uno de los contados lugares arquetípicos de la literatura mexicana, representantes de una región específica de nuestra geografía, como Las Palmas de Laura Méndez de Cuenca y la zona costera del golfo de México, o la Comala rulfiana de los

<sup>7</sup> Los ensayos son: *Las novelas en el Quijote*, México, UNAM, 1989 y *Contra el ángel*, México, Vuelta, 1991. La novela es *Charras*, México, Joaquín Mortiz, 1990.

<sup>8</sup> Hernán Lara Zavala, *De Zitilchén*, México, Joaquín Mortiz, 1981.

altos de Jalisco. Zitilchén es el ombligo del mundo, el universo provinciano que algunos de sus moradores dejan atrás para ir en pos de “una ilusoria prosperidad” a la monstruosa ciudad, cuando lo mejor de la existencia no reside en el éxito económico, sino en pertenecer a una comunidad y vivir en un sitio donde la realidad apenas se distingue de la fantasía, donde (para sólo mencionar un prodigio) la mítica Xtabay se les aparece a unos niños con la apariencia de una mujer alta, blanca y rubia... En 1994 *De Zitilchén* fue reeditado con cinco nuevos textos, dentro de la tercera serie de las Lecturas Mexicanas del Conaculta. No se puede hablar de una adición venturosa, pues los nuevos textos no conservan el espíritu y el tono de los nueve cuentos originales; aunque quizá sean el anuncio de una saga.

En contraste con el ambiente provinciano de Zitilchén, *El mismo cielo* (1987) es un libro cosmopolita, compuesto por once cuentos que se desarrollan en buena parte del globo terráqueo: Chicago, Praga, Barcelona, Japón, Francia e Inglaterra. En todas y cada una de las historias aparece un mexicano, ya como protagonista o como mero personaje secundario; todos están en el mismo planeta, a fin de cuentas bajo el mismo cielo. Lara Zavala experimenta el fin de la juventud, el inicio de una etapa en la cual quedan atrás el aliviane y las ganas de cambiar el mundo; en la madurez la vida se vuelve tan compleja y opresiva que la sed llega a ser mucho más que una necesidad física. El cuento que pone fin al volumen, “Crucifixión”, es una pieza de antología. Dividido en cuatro partes, correspondientes a las estaciones del año, narra la iniciación de Mandy que la conduce hasta un túnel “donde en el fondo habitan ángeles y arcángeles, serafines y querubines, donde el ojo no ve y el oído cesa de oír”.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Hernán Lara Zavala, *El mismo cielo*, México, Joaquín Mortiz, 1987, p. 153.

Para Severino Salazar todas las historias llevan a Zacatecas, de la misma forma en que los zacatecanos llevan con ellos su tierra natal a todos y cada uno de los lugares a los que los conduce su diáspora, como la familia de "Tepetongo en la azotea". Zacatecas es un estado con fronteras muy dilatadas, pues algo hay de ese suelo dondequiera que se asiente uno de sus nativos, también es una entidad hondamente enraizada en el tiempo desde mucho antes de que en la Nueva Galicia se explotara el Mineral de Nuestra Señora de los Zacatecas. Severino Salazar Muro nació y creció en Tepetongo, un pueblo situado a media hora de Jerez. Hizo ahí sus primeros estudios, se trasladó a la ciudad de Zacatecas para cursar la preparatoria en un internado y finalmente debió viajar a la capital de la República para estudiar letras inglesas. Durante su primer año en la ciudad de México sucedió el movimiento estudiantil de 1968 y Severino regresó a su tierra cuando las clases se suspendieron.

Siempre de alguna u otra forma en Zacatecas, Severino Salazar fue el último de los escritores que ahora nos ocupan en darse a conocer, en 1984, con la novela *Donde deben estar las catedrales*, Premio Juan Rulfo para primera novela. Debutó en plena madurez, a los 37 años, y esa tardanza en empezar a publicar contrasta con la frecuencia con la que de ahí en adelante ha dado libros de cuentos, novelas cortas y novelas a la imprenta, todos y cada uno de ellos inspirados y ambientados en Zacatecas, o al menos con algún lazo ahí. En su calidad de cuentista ha publicado los siguientes libros: *Las aguas derramadas* (1986), *Llorar frente al espejo* (1990), *Cuentos de Navidad* (1997), *Los cuentos de Tepetongo* (2001) y *Mecanismos de luz y otras iluminaciones* (2003). También es autor de novelas cortas: *La arquera loca* (1992) y *Tres noveletas de amor imposible* (1998), así como de las novelas *El mundo es un lugar extraño* (1989), *Desiertos intactos* (1990), *Pájaro vuelve a tu jaula* (2003) y *El imperio de las flores* (2003). Severino Salazar sólo ha publicado libros de narrativa que, a la manera faulkneriana, suceden en un solo lugar.

De los cuatro cuentistas aquí estudiados, Severino Salazar es el narrador más digno de lectura y estudio, el que ha logrado plasmar el conglomerado de historias más rico e interesante. La obra entera de Severino Salazar gira en torno a un enigma: ¿qué es la vida?, o mejor dicho: ¿nuestra existencia tiene algún sentido? Para nadie es un secreto que la escritura y la fabulación tratan de interpretar al mundo, de volverlo legible, con una fortuna que varía de autor en autor. En el caso de Severino Salazar es muy poco lo que se consigue, pues el escritor toma nota del misterio vital y nos lo muestra, pero no aventura explicaciones humanas para un hecho divino. Esta aceptación del enigma que encierra ese don extraño que es la vida le confiere no poca de su grandeza a la obra del zacatecano. “Dios nos da a cada uno nuestro destino. Y hay que conformarse con su santa voluntad”, le dice una abuela a su nieta en “Membrillos de terciopelo”.<sup>10</sup> La anciana termina así la lección: “Y no pedirle explicaciones, porque si las hay, que siempre las hay, no están muchas veces a nuestro alcance para entenderlas”.<sup>11</sup> Uno de los personajes de *Las aguas derramadas* dice que hay que escarbar muy profundo en la existencia para lograr arrancarle algo. En *El mundo es un lugar extraño*, Juana Gallo asevera que la vida no es sino “una sufridera que no termina”, que va pasando ininterrumpidamente de padres a hijos. Las citas acerca del sinsentido de nuestras vidas podrían formar un rosario con todo y letanía; todas y cada una de ellas son expresiones coloquiales, muestras de sabiduría popular adquirida en siglos de padecer en este valle de lágrimas. En este mundo también hay paliativos que tan sólo atemperan este sinsentido: el amor y el arte, extrañamente la religión no. Acaso la más conmovedora encarnación de tal aserto sea la cantante de cabaret Terry Holiday, en “Jesús, que mi

<sup>10</sup> Severino Salazar, “Membrillos de terciopelo” en *Mecanismos de luz...*, pp. 41-50.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 41-50.

gozo perdure”. Es joven y bella, tiene talento y es admirada; sin embargo, no deja de contemplar la vida a distancia, “como una catedral en ruinas”, y eventualmente su hermosura la hace víctima de un sanguinario general.

Ay de aquel escritor sin obsesiones y Severino Salazar escribe obsesionado por las catedrales, en especial por la belleza y la majestuosidad de la catedral de Zacatecas. La catedral captura su mirada, eleva sus pensamientos y le inspira sus mejores metáforas: un incendio es una catedral de llamas, “ese espacio en medio de la carne perfumada y ácida del membrillo, vacío y hermoso como una catedral”.<sup>12</sup> La canción más celebrada de Terry Holiday decía que “el amor era como construir una avenida de catedrales de cristal por los caminos del alma”.<sup>13</sup> La mayoría de los críticos han hecho notar este hecho, por lo que no se ahondará al respecto. En cambio, pocos han advertido la importancia de las aves en la narrativa de Severino Salazar. Son seres privilegiados, que pasan buena parte de su vida en las alturas. Símbolo por excelencia de la libertad es el vuelo de un ave, pocos hechos producen más felicidad que los trinos de un pájaro. Las aves son libres pues vuelan, no están atados a la tierra como los seres humanos; no padecen hambre ni frío, ya que año tras año emigran en busca de mejores climas. Los pájaros abandonan un árbol ya muerto, se posan en las torres de las catedrales, vuelan por encima de sus cúpulas y, en fin, están muy por arriba de las miserias humanas. Muy poco se les ve en las historias que nos cuenta Severino Salazar, aparecen en ellas a cuentagotas, como indicio de una realidad superior, que nosotros sólo podemos mirar de lejos.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>13</sup> Severino Salazar, *Los cuentos de Tepetongo*, México, UNAM, 2001, p. 57.





## "LA CENA", DE ALFONSO REYES: BELLO CASO DE DESTINO FATAL RESUELTO

JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA\*

Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras de la vigésima centuria constituyen una suma de esfuerzos para construir un país, nuestro país. De Porfirio Díaz a López Mateos —por hacer un corte intencionalmente abrupto—, México, valga la perogrullada, cambió mucho. Lo interesante, en todo caso, sería ir distinguiendo los pasos y los vaivenes de esos cambios; el sentido que le dieron los hombres que tuvieron que enfrentar la aventura de ser actores de un espacio de tiempo bastante prolongado de la historia de México. Sobre todo de la historia de la cultura, la historia de las ideas y de la sensibilidad: la que se compromete y se escribe en las páginas de los libros que aspiran a algo más que resumir una trayectoria vital en cifras o en hechos escuetos.

*Grosso modo*, los escritores que nacen a fines del siglo XIX reciben la influencia de la aventura estética del Modernismo. Participan de la atmósfera cultural de la época: lecturas, métodos de enseñanza, ritmo de vida, los problemas propios del país y las tensiones internacionales... y los que logran adentrarse plenamente en el periodo siguiente tendrán que confrontar sus primeras experiencias con un vertiginoso cambio. Por un lado

\* Profesor e investigador del Departamento de Humanidades, UAM-A. Área de Literatura. Coordinador del Eje Curricular de Habilidades Comunicativas.

los avances científicos y tecnológicos y, por otro, los avatares políticos, corren al parejo de búsquedas estéticas que van forjando el perfil del país cuyos nuevos problemas ahora presenciamos.

La vanguardia, la discusión entre nacionalismo y universalidad, la novela indigenista, las generaciones agrupadas en revistas literarias, el "boom", la novela de la onda, los escritores que dejan de ser abogados o médicos, las promociones literarias a partir de los años sesenta, etcétera, son terreno fértil para la reflexión y la toma de posición en la práctica literaria. En la búsqueda fatigosa de una expresión propia y diferenciadora y en la suma de proyectos culturales, los escritores empeñan su esfuerzo. Y un requerimiento se vuelve insoslayable: el amor a la literatura y la inteligencia.

Los dos primeros decenios del siglo XX son decisivos para la historia de la cultura y de las letras. La lucha contra la permanencia de Porfirio Díaz en el poder se extiende a todos los ámbitos. Los jóvenes inician esta centuria con multitud de proyectos que, de muchas formas, son parte de esa lucha por un nuevo estado de cosas. El "Ateneo de la Juventud" se convierte en una tribuna en la que se canalizan las inquietudes de un grupo de artistas que son capaces de ver más allá de su medio; pero, al mismo tiempo, tampoco se niega a coexistir con otras intenciones igualmente valiosas.<sup>1</sup> La efervescencia es el signo de estos tiempos. Conferencias, discusiones, mítines, propuestas coinciden con el primer esfuerzo de democracia en el siglo que comienza.

Después, la alternancia en el poder y las asonadas determinan la suerte de muchos de nuestros escritores que encontraron refugio en la diplomacia. De este modo, los cargos diplomáticos son otorgados o cancelados de acuerdo con los vaivenes

<sup>1</sup> Véase, a propósito de este momento histórico, el excelente estudio de César Rodríguez Chicharro, *Alfonso Reyes y la Generación del Centenario*.

políticos; pero la vocación literaria no claudica y se continúa escribiendo a pesar de los inconvenientes. Si el escritor subsiste gracias a modestos cargos en la administración pública, la cátedra y las conferencias son otros caminos para allegarse fondos y así equilibrar economías casi nunca boyantes.

La década de los veinte es particularmente inquieta. Se re-crudece la pugna entre los que defienden un arte nacional —y, por lo tanto, consideran que los que no comulgan con sus ideas son sus enemigos— y los que ponen sus ojos en los movimientos de otros países para airear el medio cultural mexicano.<sup>2</sup> Muralista, estridentista y contemporáneo son designaciones que implican declaraciones de principios y trincheras ideológicas. La publicación de la antología de Jorge Cuesta inicia un debate que, probablemente, aún no finaliza. La inclusión de unos poetas y la exclusión de otros era, aparte de bandera estética, la confirmación de que su posición como grupo literario estaba firme. La respuesta —una de ellas— se da en la antología de poesía mexicana que prepara Maples Arce en Francia. La aparición en ésta de un mal poema de Ortiz de Montellano y la nota son una revancha, personal y de grupo, que ilustra la circunstancia de esos años azarosos.

El intento de los promotores del teatro "Ulises", la bohemia literaria, las mujeres hermosas, los mecenas le dan un sabor muy especial a esos años. A finales de los treinta llegan los refugiados españoles y se involucran de inmediato con los proyectos de nuestros artistas. Fundan editoriales y revistas y forman parte de las ya existentes —labor que se prolongará, afortunadamente, muchos años—, como *El hijo pródigo*. Los intelectuales mexicanos, aparte de los problemas del país, están atentos al acontecer del mundo. La Primera Guerra Mundial, La Revolución

<sup>2</sup> A este respecto es muy ilustrativa la respuesta de Alfonso Reyes al periodista Héctor Pérez Martínez. En *A vuelta de correo* puede leerse una de las frases con mayor sentido programático: "Para ser buen mexicano hay que ser provechosamente universal".

Rusa, La Guerra Fría, el fin de la República Española y La Segunda Guerra Mundial son acontecimientos que los mantienen vigilantes y obligados a la reflexión. El mundo cambia rápidamente y hay que estar al día.

Culturalmente, las décadas de los treinta y los cuarenta son una suerte de asimilación y sedimentación de los esfuerzos anteriores. El furor iconoclasta de los estridentistas no se pierde, aunque sus huellas en los poetas posteriores no son muy visibles. El generoso internacionalismo de los poetas españoles concuerda con los intentos y esfuerzos de los escritores mexicanos para ensanchar su capacidad de comprensión, y la relación fue realmente afortunada.

Los años cuarenta y los cincuenta ven surgir, en México, ya debidamente incorporados al entorno mundial, los mejores resultados, que afortunadamente no se detendrán, de los poetas en cierta forma herederos del Ateneo y de Contemporáneos, principalmente: Efraín Huerta, Octavio Paz, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime Sabines, Rosario Castellanos ... Poetas que adquieren un compromiso político y una actitud estética que rompen las barreras de los límites nacionales repitiendo, en consonancia con la nueva realidad, el propósito de los modernistas.

Una interesante promoción de novelistas participa del fenómeno que después se llamaría "boom latinoamericano" e inicia la vertiente que tantas páginas ha provocado: el "realismo mágico". De Agustín Yáñez a Carlos Fuentes, pasando por Arreola, Rulfo y Revueltas, entre muchos otros, la narrativa participa de los recursos de renovación estilística y elementos expresivos que exigen de sus lectores una nueva actitud. El territorio nacional deja de ser una escenografía y se transforma en un personaje fundamental de la ficción. La ciudad de México o diversas regiones de la República adquieren una nueva dimensión en el tratamiento narrativo. El pulso de la República de las Letras se ha acelerado.

Quizás el contacto mayor entre los países se dé en los sesenta. Los problemas de una nación tienen, necesariamente, ecos

en otros lugares. Los problemas se vuelven comunes porque cada vez existe mayor interdependencia mundial. La voracidad de los países poderosos condiciona un orden internacional cada vez más injusto que comienza a hacer crisis en esos años. El movimiento estudiantil de 1968 y la matanza de estudiantes en Tlatelolco no son sino el reflejo de una situación cada vez más desesperanzada, y es sólo una consecuencia de otros movimientos similares. Todo esto prefigura el último tercio del siglo, que hará que la gente, azorada, contemple la imposibilidad de pensar que el día de mañana será mejor. Seguramente el signo de la posmodernidad, como lo explicó Octavio Paz.

Y en los sesenta surge la primera generación gringa nacida en México, como la definió Gustavo Sainz. La que toma el inglés y el rock como identificación y crea un movimiento narrativo que remueve la conciencia de los lectores habituados a un ritmo distinto, y gana nuevos adeptos: la llamada "novela de la onda". Ellos y los poetas, como José Emilio Pacheco, son capaces de advertir las señales del desastre.

Éste es el mundo en que se mueve Alfonso Reyes. De Porfirio Díaz y la lucha de Madero hasta la consolidación de presidentes civiles en México, los hechos fueron conformando un país cuya lucha más enconada fue por llegar a la modernidad. Ahora, en los primeros años del siglo XXI, el carro de la historia ya pasó y tal parece que no nos pudimos subir. A casi un siglo de distancia, el tiempo parece haber regresado ... para empeorar. El siglo XX sorprendió los ciudadanos con un poder enquistado y con un gabinete de científicos. Este nuevo siglo nos consterna porque el gabinete, en pleno, es de ignorantes. Y, con todo, el arte —la literatura en este caso— sigue intentando responder por el país. Alfonso Reyes es una señal en el camino. La circunstancia política y social determina y explica gran parte de su obra; pero ésta existe aun a pesar de aquélla.

Obvio es decirlo, pero la producción de Alfonso Reyes es vasta; y lo es más la que se ha escrito alrededor de ella. Él fue —es— en su dimensión más exacta un hombre de letras. Y supo

hacer de la experiencia literaria una vital experiencia humana. Fue un hombre siempre con "...un aire de sabiduría, de haber ido lejos y estar de vuelta con muchos secretos clásicos";<sup>3</sup> un individuo que, en el amoroso cultivo de la literatura, encontró el modo más seguro para intentar comprender su mundo. Y en el cultivo de las letras y de la inteligencia conoció a muchos hombres y a los hombres. Como dice Anderson Imbert:

[...] Reyes, con ser uno de nuestros escritores más exquisitos, más originales, más sorprendentes, fundó su obra en la salud humana. Otros quisieran olvidarse de la postura del hombre para ver si al sesgo el mundo les dice algo; se mutilan o hacen valer sus mutilaciones; se entregan al frenesí sofisticado o al sopor; corroen la honra, niegan la luz, traicionan al corazón... No Reyes. Alfonso Reyes es un escritor clásico por la integridad humana de su vocación, por su serena fe en la inteligencia, en la caridad, en los valores eternos del alma. La peculiaridad del universo [...] de Reyes no es extravagancia sino afinamiento de las direcciones normales del hombre.<sup>4</sup>

Cada quién tiene sus libros preferidos y la posibilidad de buscar a través de ellos ciertos guiños de los autores. De la obra de Reyes habrá quien prefiera los textos sobre Grecia; o los tratados; o los estudios sobre autores españoles (con qué amenidad desbroza el camino para llegar a Góngora)...; acaso *Visión de Anáhuac*, con la circunstancia de que es, probablemente, la obra más citada de Reyes. Yo prefiero quedarme con los cuentos, *El Deslinde* y la respuesta que le escribe —y publica en Brasil— al periodista Héctor Pérez Martínez.<sup>5</sup> Los prefiero porque en ellos está, según mis gustos personales, el Alfonso Reyes más amante de la literatura y el más comprensivo de su medio y de su entorno.

<sup>3</sup> Enrique Anderson Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, p. 12.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>5</sup> V. *supra*.

*El Deslinde* es la propuesta de Reyes de los prolegómenos a una teoría literaria. Allí acota su campo y morosa, lentamente, va despejando el camino hasta llegar a la comprensión cabal del fenómeno literario. Ningún señalamiento está de más, ningún concepto es inútil. Es una obra erudita, pero ahí está vertido todo el amor por los libros que Alfonso Reyes supo aquilatar; y que él, como muy pocos, podía realmente compartir. La lectura, parece decirnos siempre, debe ser una experiencia triunfal. Y triunfo era la celebración de los antiguos griegos después de la victoria. Es decir, el intelecto en su más alta potencia.

La respuesta al periodista Héctor Pérez Martínez es ejemplar en cuanto a la forma de entablar una polémica. En la nunca suficientemente debatida pugna entre el deber de un escritor de adoptar una postura nacionalista, Héctor Pérez Martínez acusaba a Alfonso Reyes de que, dada su importancia y su influencia, no había dirigido sus esfuerzos ni tomado partido por la necesidad de que la literatura se mexicanizara. Tal vez, aventuraba Pérez Martínez, la larga estadía de Reyes en el extranjero le había hecho perder la proporción de las cosas, y de ahí una actitud que parecía cómoda. Alfonso Reyes, cortés y comprensivo, le recuerda que mucha de su producción se refiere a asuntos mexicanos; y que es indispensable que existan opiniones antagónicas para que se extienda el abanico de posibilidades y el sentido común encuentre su justa guía; y, finalmente, le hace ver que nadie puede estar ajeno a las manifestaciones culturales de todos los tiempos y todas las naciones: que para ser buen nacionalista se debe ser provechosamente universal. Una polémica inteligente que se resolvió en amistad.

Me gustan los cuentos de *El plano oblicuo*, "libro originalísimo en lengua española por el rápido deslizamiento de lo real a lo fantástico ("La cena") y por sus procedimientos expresionistas".<sup>6</sup> Y, además, porque en estas historias hay,

<sup>6</sup> Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 139.

además de ese profundo conocimiento de la literatura, la veta del humor, de la sonrisa inteligente y de destreza narrativa. De esta colección me voy a detener en “La cena” cuento justamente citado con profusión, pues reúne y concentra las características de su obra de ficción:

Una característica de sus ficciones es que prefiere excitar la imaginación del lector con detalles sugeridores en vez de satisfacer su curiosidad con una trama o un desenlace; fantasía para lectores agudos, ya avezados y acaso fatigados de tanto leer novelas.<sup>7</sup>

Escribe Adolfo Castañón:

Reyes tuvo desde siempre una relación algo ambigua con el universo de la novela, el cuento y la narración. Todo parece indicar que prefirió resaltar en sí mismo las figuras del poeta y del crítico dejando un poco en la penumbra al cuentista y al narrador. Sin embargo, algunas de sus mejores páginas entre las miles que escribió son cuentos y relaciones. [...] El narrador es, al parecer, la voz literaria que más nos acerca al hombre de encanto, al conversador gracioso que fue Alfonso Reyes.<sup>8</sup>

En efecto, algunas de esas mejores páginas están en “La cena”, cuento fechado en 1912 y publicado, en 1920, en *El plano oblicuo*. Muchas páginas se han escrito a propósito de ese texto. Y casi todas ellas han destacado dos aspectos: una alusión autobiográfica y su relación con el cuento fantástico. Hay abundante documentación al respecto. Ahora bien, yo creo que, además, no deben ignorarse otras características: el fino sentido del humor que le permitió aludir a su momento histórico; su conocimiento de la literatura, y, por esto mismo, su capacidad para ir más allá incluyendo el libre flujo de la conciencia, el borrar la frontera entre el sueño y la vigilia y crear otro tiempo al lado del

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>8</sup> Adolfo Castañón, “Reyes, el duende la comedia y los sentidos”, en Alfonso Reyes, *Mitología del año que se acaba*, p. 9.



tiempo "real". Es decir, los recursos del cuento fantástico en función de técnicas narrativas que, más adelante, innovarían el hacer literario. Como afirma Adolfo Castañón:

Aquí —en "La cena"—, Alfonso Reyes pasa en un parpadeo de la realidad al sueño y del delirio a la implacable vigilia innovando el género, ejerciendo con discreción, virtuosismo y concentrada sabiduría, astucia literaria.<sup>9</sup>

Astucia literaria que, en rigor, es conocimiento de todas las fuentes y todos los pretextos para hacer literatura; y para advertir el signo de los tiempos en ese hacer que es como una serpiente que se muerde la cola. Ese siempre estar de regreso de todas partes y de ninguna. Ese avizorar la página que puede —y debe— perdurar a despecho de las etiquetas y de las modas.

Por eso resulta interesante advertir cierta relación autobiográfica del autor con este cuento. Y no es que esto no haya sido parte de los mecanismos de la literatura, sino que, en el más cumplido de los casos, aspectos de la vida que nutren el oficio literario son decantados, tamizados por la experiencia literaria. Escribe Alfonso Reyes. "No es exactamente el relato de un sueño, pero algo se tomó de mis sueños, lo que refiero en 'La cena'".<sup>10</sup> Y refiere, además, el asunto de los recuerdos: "En aletazos de recuerdo, cruzan por el fondo de mi conciencia escenarios que no sé si vienen de mis sueños o de mis viajes verdaderos."<sup>11</sup> Sueños, recuerdos y viajes como parte de un entramado literario. Por otra parte, la idea de la identificación del narrador con fantasmas se encuentra en otro relato de Reyes, "Diálogos de mi ingenio y mi conciencia": Aquellos dos fantasmas, el varón dotado de alas y la hembra armada de cuchillo, se reproducían en numerosa prole de gnomos, que todos se parecían a mí."<sup>12</sup> Y

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>10</sup> Alfonso Reyes, *Albores. Segundo libro de recuerdos*, p. 66.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>12</sup> *Id.*, "Unos manuscritos olvidados" en *Obras completas*, t. III, p. 203.

quizás no sea ocioso señalar que una de las hermanas de Reyes llevaba el nombre de Amalia.<sup>13</sup>

Tratadistas como Tzvetan Todorov, Roger Caillois y Louis Vax, por sólo citar a algunos, han dedicado buena parte de sus esfuerzos al cuento fantástico. Roger Caillois ofrece una útil definición:

En lo fantástico [...] lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible sobreviniendo de improviso en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición. El cuento fantástico no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y de los efectos. En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros. Si en adelante el prodigio da miedo, es porque la ciencia lo destierra y que se lo sabe inadmisibles, espantoso. Y misterioso: no se ha observado bastante que el cuento de hadas, por ser tal, excluía el misterio.<sup>14</sup>

Roger Caillois, además, proporciona una lista de los temas constantes de los relatos fantásticos. En ésta se encuentra el de “la inversión de los territorios del sueño y la realidad”.

Alfonso Reyes, por su parte, apunta tres elementos que son importantes en la esencialidad de lo fantástico: lo cotidiano, lo equívoco y lo posible. Y a esto hay que añadir “cierto sentimiento de pavor en la base de los cuentos fantásticos”,<sup>15</sup> y el hecho de que la novela fantástica representa un esfuerzo de emancipación de lo histórico hacia lo puramente literario,<sup>16</sup> ya

<sup>13</sup> *Id.*, *Parentalia. Primer libro de recuerdos*, p. 25.

<sup>14</sup> Roger Caillois, *Imágenes, imágenes...* (*Sobre los poderes de la imaginación*), p. 11.

<sup>15</sup> Alfonso Reyes, “Los estímulos literarios” en *Obras completas*, t. XIV, p. 270.

<sup>16</sup> *Id.*, “El deslinde”, en *Obras completas*, t. XV, p. 135.

que la capa histórica se adelgaza más o menos, sin desaparecer del todo en teoría (...).<sup>17</sup>

De ahí que se pueda advertir, sin mayores esfuerzos, que “La cena” es un magnífico ejemplo de relato fantástico, pues se encuentra el recurso de la irrupción de lo insólito en el mundo cotidiano, la inversión de los territorios del sueño y la realidad y la posibilidad de provocar en el lector y en el protagonista una interpretación vacilante de los hechos. Escribe Edelmira Ramírez:

Una de las cualidades de esa exquisita fábrica que Reyes logró crear es el tratamiento de la atmósfera en la que se desenvuelve el relato desde la primera hasta la última frase. El protagonista-narrador construye una atmósfera adecuada, llena de presagios premonitorios y, sobre todo, de indicios sutiles que constituyen el ambiente propicio a la presentación del acontecimiento sobrenatural, el cual deja adecuadamente el narrador para el final con un toque sorpresivo propio de lo fantástico. La irrupción de lo insólito en la aparente normalidad en que transcurre la cena se presenta por medio de un solo acontecimiento, lo que también es común en la literatura fantástica.<sup>18</sup>

El asunto de la historia es sencillo. Son tres personajes reunidos en una cena: Alfonso, el invitado, a la vez protagonista-narrador, y dos damas, doña Magdalena y Amalia. Pero, además, otro personaje, en ausencia y representado por un retrato, invade la atmósfera del lugar y origina los presagios. De esta manera, el cuadro del ausente adquiere un lugar privilegiado en la historia.

Alfonso es el protagonista y el narrador. Como narrador tiene un nivel de superioridad respecto del lector, puesto que narra algo ya vivido, por lo que tiene la facultad de manipular los datos. Como protagonista, está en disposición de vivir la aventura, lo imprevisto, que desde el punto de vista de la lógica es lo

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 124-125.

<sup>18</sup> Edelmira Ramírez, “Lo fantástico en “La cena” en *Asedio a Alfonso Reyes. 1889-1989*, p. 50.

que ofrece la posibilidad inicial de desencadenar los acontecimientos que narra, y cumple una función determinante, muy compleja, en el momento de la irrupción de lo irreal.<sup>19</sup>

Ahora bien, estos datos del género fantástico le permiten a Alfonso Reyes esbozar una maliciosa sonrisa para hablar de su tiempo y de la experiencia literaria. En "La cena", Alfonso espera encontrar, en la casa a la que fue invitado, un espacio confortable y lleno de buen gusto. Y si bien al principio se siente algo decepcionado, poco después se colman sus expectativas. Entonces, el lugar se convierte en un reflejo de la época: la paz porfiriana, impuesta pero duradera. Escribe Alfonso Reyes:

Los Científicos, dueños de la Escuela, habían derivado hacia la filosofía de Spencer, como otros positivistas, en otras tierras, derivaron hacia John Stuart Mill. Con todo, los directores positivistas de la Escuela temían la evolución, la transformación, la Historia... México era la inmovilidad, la paz. Se trataba de una nación civilizada que había alcanzado el "equilibrio final".<sup>20</sup>

Es decir, un territorio pacífico en el momento de la cena —tiempo de suyo simbólico de la tranquilidad— le permite a Alfonso Reyes una alusión a la realidad nacional de su tiempo, urgido de cambios en los que el propio Reyes estaba comprometido. Por eso las damas de la invitación son una especie de arquetipo de las damas del porfiriato. Y el deseo de que le hable de París al militar del cuadro es, asimismo, constatación del ideal de los hombres de su tiempo: París como ideal de la cultura, de lo bello, elegante y refinado... Y siempre estaba de fiesta. El fino humor de Alfonso Reyes, su fina ironía, le permitieron, dentro de la narrativa fantástica, dejar entrever estos apuntes.

Por otra parte, "La cena", narrativamente, es el libre fluir de la conciencia. Sin ignorar los datos que inscriben el cuento en terrenos de lo fantástico, vale la pena observar que el cuento

<sup>19</sup> Para un estudio detallado de lo fantástico en "La cena", véase *Ibid.*

<sup>20</sup> Citado por César Rodríguez Chicharro en *op. cit.*, p. 10.

termina donde comienza. A las nueve de la noche, Alfonso se encuentra frente a una puerta. Las nueve campanadas indican la duración del viaje de la mente por una historia insólita; y también señalan el camino hacia su casa. Durante las nueve campanadas se dieron cita los dos momentos de la vida de todos los hombres. Porque ¿no es cierto que uno despierta, muchas veces, antes de despertar realmente? Y anticipa las cosas que tiene que hacer. Y también es cierto que uno llega a todas partes aun antes de que siquiera se mueva.

Alfonso Reyes siempre estuvo atento al acontecer literario de su tiempo. Y en muchos sentidos fue un adelantado. Y fue cuidadoso lector de Marcel Proust. Y escribió acerca de la obra de este "socio fundador de la corriente de la conciencia."<sup>21</sup> Escribió Alfonso Reyes:

En el capítulo terminal de *La prisionera* Proust presenta a sus cargados de sí mismos, como si arrastraran una larga cauda de tiempo: las tres dimensiones del espacio y la cuarta del tiempo. Todos los instantes se hacen presentes y cada hombre es, de pronto, la suma de todos los hombres que ha sido. El perdido tiempo se junta, se acumula en todo momento, desde otro sistema de referencia einsteniano en que el correr y el desaparecer de las cosas se reducen a quietud y a permanencia constante.<sup>22</sup>

Palabras que bien podrían aplicarse a "La cena". Sobre todo cuando, antes de salir, se descubre Alfonso con un nada extraño parecido con el militar del cuadro. El tiempo se ha acumulado. Él se descubre en otro hombre. El cuento es, así —como dice Juan Ramón Jiménez del propio Alfonso Reyes—, "un bello caso de destino fatal resuelto."<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Adolfo Castañón, *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*, 98.

<sup>22</sup> Citado en *loc. cit.*

<sup>23</sup> Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, p. 181.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II. México, FCE, 1974. 511 pp. (Breviarios, 156)
- CAILLOIS, Roger. *Imágenes, imágenes...* (*Sobre los poderes de la imaginación*). Barcelona, Edhasa, 1970.
- CASTAÑÓN, Adolfo. *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*, México, UNAM, 1991. 168 pp. (Textos de Difusión Cultural; Serie El Estudio)
- RODRÍGUEZ CHICHARRO, César. *Alfonso Reyes y la Generación del Centenario*. México, UAM, 1998. 187 pp. (Col. Ensayos, 7)
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Españoles de tres mundos*. Madrid, Afrodisio Aguado Editores, 1960. 299 pp.
- MARTÍNEZ, Humberto (antologador). *Alfonso Reyes. Abecedario*. México, UAM-A, 1989. 97 pp.
- REYES, Alfonso. *Obras completas*, t. XIV. México, FCE, 1962.
- , *Obras completas*, t. XV. México, FCE, 1963.
- , *Antología*. México, FCE, 164 pp. (Col. Popular, 46)
- , *Textos. Una antología general*. México, SEP/UNAM, 1981. 357 pp.
- , *Mitología del año que se acaba. Memoria, Fábula, Ficción*. México, Colección Popular Ciudad de México, 1990. 155 pp. (Serie Narrativa)
- VARIOS, *Asedio a Alfonso Reyes. 1889-1989*. México, IMSS/UAM, 1989. 145 pp.

EZEQUIEL MALDONADO\*

"Anacronismo (gr. aná-chronikós; de aná, contra, fuera de y chrónos, tiempo). m. s. XVIII al XX. Error que consiste en suponer acaecido un hecho antes o después de la época en que sucedió".

Martín Alonso

## INTRODUCCIÓN

La acepción que ofrece Martín Alonso sobre el concepto anacronismo se deriva de una etimología que conserva el significado original de la palabra. El sentido actual de este concepto se refiere a lo que ya no se usa o está en desuso. Frente a los valores de la modernidad o posmodernidad el concepto hoy alude a lo caduco, lo que ya no vale, lo que no tiene vigencia. Por lo tanto, ubico esta noción compleja de *anacronismo* a los relatos de *Ciudad Real* de Rosario Castellanos, en la comprensión de ser parte de los diversos tiempos que integran el presente.

En este ensayo hago referencia a otro *anacronismo*, colonialismo tardío, para explicitar una fase del capitalismo mexicano todavía vigente en nuestro país y en América Latina. Se expresa en las condiciones de explotación de la mano de obra indígena y

\* Profesor-investigador de la UAM-Azcapotzalco, Departamento de Humanidades, Área de Literatura.

campesina, en un modo de producción peculiar en las zonas indígenas, en la caracterización de sus condiciones de vida y de muerte, en la descripción morosa de personalidades taimadas, vengativas, aprovechadas que no pensarían dos veces en asesinar o aplastar a gente de su propia comunidad, pero también solidarias y audaces en determinadas condiciones de su existencia como lo narra Rosario Castellanos.

Castellanos no conoció la caracterización del colonialismo tardío, la hubiese adoptado en sus ensayos. Si intuyó y reflejó espléndidamente el concepto en sus novelas y cuentos. Por desgracia, los relatos de *Ciudad Real* no recrean un mundo olvidado, anacrónico, sino reflejan, aún hoy en 2004, un universo vigente: *la eternidad de lo probable*. En la parte central del ensayo realizó una sinopsis de cada uno de los relatos y analizo con cierto detenimiento el título *Ciudad Real* con sus variadas aristas y su calidad de ciudad emblemática en la obra rosariana.

## COLONIALISMO TARDÍO: ESPEJO FIEL DE UNA ÉPOCA

En el contexto mexicano, la categoría 'colonial' funciona para evidenciar formas de explotación y sumisión aparentemente ya rebasadas e instaladas en el museo de los anacronismos sociales. Esta categoría hoy trasciende modos de producción y muestra a una organización del trabajo con rasgos pertenecientes a otra época.

El concepto "indio", por ejemplo, aún permanece como una categoría colonial que implica desprestigio, sumisión, burla, hostigamiento; es una categoría social, dice González Casanova,<sup>1</sup> que no ha trascendido como categoría política. En México, la mayor

<sup>1</sup> Pablo González Casanova, "Las etnias nacionales y el Estado multiétnico" en *Democracia y Estado multiétnico en América Latina*. La Jornada y Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades/ UNAM, 1996, p. 25.



parte de los grupos étnicos se dicen a sí mismos indios, mientras que en Ecuador se autodenominan indígenas. Y aun contradictorio es el concepto campesino que utilizan los indios bolivianos. Otro ejemplo, las lenguas indígenas mantienen un *status* similar al que les otorgaron los conquistadores: lenguas de sumisión, incomprensibles, denotan el atraso de las culturas indígenas y su permeabilidad a la cultura *nacional*. El acontecimiento en México de una literatura escrita en zapoteco, tzeltal o mixe, se le percibe anacrónico en un universo que se torna *moderno* y globalizado.

El panorama de los pueblos mexicanos, y latinoamericanos, a veces idealizado por antropólogos sociales, plantea fisuras y contradicciones manifiestas aun en el actual ascenso de sus movimientos. La presencia de una lucha de clases interna, la estratificación de clases y la *movilidad* social, afecta lazos solidarios. Indios caciques ostentan privilegios o indios pobres que explotan y discriminan a otros más decaídos como el caso de la “Convención” en Perú: unos indios pobres, contratados por un latifundista, contratan a otros más pobres —los *allegados*— para que realicen el trabajo encomendado. “El sistema se volvió más diferenciado cuando los *allegados* siguieron los mismos pasos y contrataron a otros indios para que fueran sus arrendatarios; estos subarrendatarios se llamaban *sub-allegados*”.<sup>2</sup> En México se habla de una elite indígena enquistada en diversas comunidades, especie de cacicazgo que controla rituales, la administración económica y la política y acumula bienestar y cierta riqueza. En las comunidades triquis, en el estado de Oaxaca, funciona un sistema de cargos que distribuye riqueza e impone jerarquías: los “nobles” o de linaje superior detentan elevados cargos, y a la “gente del común” se le otorgan cargos menores, reflejo de relaciones no “del todo democráticas”.<sup>3</sup> En los Altos

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>3</sup> César Huerta Ríos, “Análisis genético-funcional del sistema de cargos en una etnia en transformación” en *Boletín de Antropología Americana*, México, diciembre de 1994, pp. 70-71.

de Chiapas, al interior de comunidades indias, varios cargos de elección popular están en manos de maestros bilingües, auténticos instrumentos del Estado con un nuevo tipo de cacicazgo ideológico, intermediarios que transmiten órdenes del gobierno local o nacional a los miembros de la comunidad.<sup>4</sup> Ante la centralización del poder en algunas comunidades, luchas internas y/o enfrentamientos religiosos, siempre con trasfondo político, no es gratuita la afirmación: "Desde la conquista, los indios han sido controlados y dominados por indios, siempre bajo la protección de los conquistadores o de las clases dominantes..."<sup>5</sup>

Otra razón que impide la unificación de los indios como categoría política y social, en sí y para sí, es que son la matriz principal del campesinado latinoamericano. Una gran parte se convierten en 'mestizos', en campesinos o trabajadores agrícolas bajo una bandera o nacionalidad más amplia, se identifican con una cultura nacional y estatal. Al uniformarse y "reconocerse" como peruanos y mexicanos —ya no serán quechuas o choles— bajo leyes, estatutos, preceptos de la nación-Estado los indios retornan a su condición de eternos perdedores. Paradójicamente, esta igualdad ante la ley descubre o subsume a unos indios sin los atributos para alcanzar la ciudadanía *integral*: no hablan español, su vestimenta, costumbres y hábitos son *extrañas* a las occidentales. El reconocimiento como *nacionales* es muy tardío en algunas regiones. Todavía en 1935, a decir de Arguedas, "era difícil tener desde el interior de los Andes una imagen del Perú: los campesinos (...) no se reconocían en los símbolos nacionales; ignoraban el significado de la bandera o del himno."<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Mario Humberto Ruz, "Los mayas de hoy" *Del Katún al siglo*, México, Conaculta, 1992, p. 253.

<sup>5</sup> Pablo González Casanova, *op. cit.*, p. 26.

<sup>6</sup> José María Arguedas, *Los ríos profundos*, edición de Ricardo González Vigil, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 44.

Esa uniformidad, vinculada a prejuicios ancestrales, se expresa cuando no sólo el colonialismo interno los identifica como campesinos sino cuando doctrinas y teorías de corte eurocéntrico en su proyecto campesinista negaron riqueza y diversidad de múltiples etnias. Tratamiento similar el que *igual*a a todos los indios de América Latina, *ecuatorianos* o *mexicanos*, sin distinguir un quichua de un tzeltal.<sup>7</sup> En sociedades donde no todos los campesinos son indios ni todos los indios campesinos, ¿quiénes son unos y quiénes los otros? La definición conceptual de indio reviste una maraña de intereses, verdades a medias y prejuicios ancestrales. Son indios quienes viven en comunidades, visten atuendos tradicionales y hablan lenguas distintas al español, etcétera. El indio que cuenta en el censo es aquel que no habla castellano, vive en el campo, pertenece a una comunidad. Y de ahí las estadísticas maquilladas política e ideológicamente sobre la cantidad de indios que habitan en Nuestra América.

Pablo González Casanova, respecto de la definición de indio, señala dos significados: “uno relacionado con el sistema global en que los indios viven y trabajan, y otro relacionado con las diversas culturas, lenguas y organización política de las comunidades indias (...) Los indios son la categoría social remanente y renovada de las relaciones de producción y dominación coloniales”.<sup>8</sup> A decir de este autor, los indios siguen conservando los papeles que la época clásica colonial les otorgó y desempeñan nuevos papeles en el “neocapitalismo periférico” con estratificaciones y negociaciones de corte colonial. De los más de 40 millones de indios que habitan en nuestro continente la Celam define sus rasgos comunes: a) ser descendientes de los aborígenes amerindios; b) mantener una relación vital con la tierra;

<sup>7</sup> En varias obras literarias de corte indigenista autores como Gregorio López y Fuentes en su ambición por caracterizar a una comunidad india con los atributos y defectos de todos los indios mexicanos, las cincuenta y seis etnias, uniforman lo que es rico y diverso. Véase su novela, *El indio*.

<sup>8</sup> González Casanova, *op. cit.*, p. 29.

c) tener un fuerte sentido comunitario y religioso; d) conservar en mayor o menor grado su propia lengua, y e) conservar ciertas peculiaridades en sus formas de vida familiar, de vestir, de alimentación, de salud y de transmisión de la educación.<sup>9</sup> La revolución mexicana. Fue un acontecimiento que trastoca las relaciones sociales de la época y marca el destino, hasta el momento, de todo un pueblo. Movimiento social y económico, político y cultural que relega relaciones de producción capitalistas agotadas y libera un impulso creador entre las masas. Sectores de la burguesía y pequeñoburguesía que habían permanecido a la zaga y otros colaborando con el viejo régimen porfirista permanecen atentos al curso revolucionario. Calibran contradicciones y avizoran en figuras populares como Francisco Villa con su división del Norte y Emiliano Zapata con campesinos del centro mexicano a genuinos representantes de sentimientos populares. Se alían a generales como Carranza y Obregón y toman las riendas del proceso. Traicionado Zapata y derrotado Villa no hubo obstáculo alguno en institucionalizar una revolución de corte democrático-burguesa. Sin embargo, la clase en el poder, con algunos sectores radicalizados, requería la justificación de un proyecto nacionalista no sólo en la pacificación plena del país sino para la cimentación de bases modernizadoras.

En el estado de Chiapas, la revolución arribará tardíamente y será más una manifestación externa la que detone el proceso local más que las agudas contradicciones internas. Chiapas sufre la *invasión* de una fuerza militar externa, venida del norte de México, y provoca una guerra civil entre sectores que apoyarán el movimiento constitucionalista y quienes lo rechazan.<sup>10</sup> Con la caída de Carranza y el fin de la guerra civil chiapaneca

<sup>9</sup> Documento del Departamento del CELAM, 16 de agosto de 1985. *Apud.* Marcelo de Barros y José Luis Caravias, *Teología de la tierra*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1988, p. 72.

<sup>10</sup> Thomas Louis Benjamín, *Camino a Leviatán*, México, Conaculta, 1990.

en 1920, los grupos conservadores chiapanecos mantienen la dirección política de un estado que ha sufrido cambios irreversibles. "Cinco años de administración revolucionaria y guerra civil habían roto el aislamiento rural y el poder absoluto del hacendado sobre los campesinos y trabajadores. Se había iniciado la politización en el campo..."<sup>11</sup>

El proyecto cultural de la clase dominante se dio a la búsqueda de la *mexicanidad* o de lo típicamente mexicano. En ese ámbito *convivieron*, entre 1920 y 1940, tres corrientes de pensamiento en busca del estereotipo mexicano: el indigenismo, el hispanismo y el panamericanismo.<sup>12</sup> Era sumamente difícil para los sectores en el poder ignorar la presencia del principal contribuyente en vidas, sangre y sudor. La retórica oficial identificó al pueblo de México como el protagonista esencial de la gesta y principal destinatario de sus beneficios.<sup>13</sup> Ese discurso reconoce al indio con plenitud de derechos pero en la realidad se promueven como estereotipos de la mexicanidad al charro y a la china poblana, terratenientes vinculados a la clase en el poder. Artistas, narradores, ensayistas mexicanos señalan la necesidad de recuperar "lo indígena" en pro de la cultura mexicana. Ello implicaba el reconocimiento de las contribuciones indias a la nación. Los medios de difusión de la época, cine y teatro, tiras cómicas, espectáculos musicales, promocionan la figura del indio como personaje y, poco a poco, ya convertido en estereotipo, se le fue identificando como parte inherente de la mexicanidad. Se revaloró sobre todo el indio del pasado prehispánico frente al olvido del indígena contemporáneo.

<sup>11</sup> Thomas Louis Benjamín, *Camino a Leviatán*, México, Conaculta, 1990.

<sup>12</sup> Ricardo Pérez Montfort, "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana" en *Cultura e identidad nacional*, México, FCE/Conaculta, 1994, pp. 343-383. No es objeto del presente ensayo la revisión de esas tres expresiones. Sólo analizo características del indigenismo de la época.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 344.

Este indigenismo popular avanzó con la ayuda de concursos como el de "India Bonita" en 1921 logrando combinar la extravagancia con el sentimiento nacionalista del pueblo, por un lado, y los afanes modernizadores y eurocéntricos de la clase gobernante. Esta Venus india y otras actrices representantes *genuinas* de lo mexicano evidenciaban ya los rasgos de *lo indígena* que el pueblo reconocería como tal: forma de vestir, ademanes, sumisión en la conducta, cabello trenzado, un habla peculiar, y el color de la piel oscurecido, gracias al maquillaje.<sup>14</sup> A través del cine y la música popular se perfila esa imagen estereotipada pero fue en el teatro y carpas populares donde se configuró plenamente ese indio argüendero y juguetero: "el personaje carecía de *conciencia revolucionaria* y su comicidad radicaba en los retruécanos y malos entendidos. La ridiculización de sus gestos, y sobre todo de su forma de hablar, parecía ser lo que más gustaba al público (...) salía vestido de pantalón y camisa de manta, huaraches y una gran faja alrededor de la cintura. Su cabello era negro y despeinado, y tenía cierta apariencia de sucio y desarreglado".<sup>15</sup> Estos personajes caminaban de brinquito y la forma de hablar, imitando un léxico *campirano* mezcla de castellano y lengua otomí o tzeltal, creaban el estereotipo de lo que sería el indio mexicano, de esa época y hasta nuestros días.

## CIUDAD REAL

Rosario Castellanos, en sus novelas y cuentos, de corte testimonial, narra las vicisitudes de terratenientes en su *convivencia* con indígenas en el estado sureño de Chiapas. Son los años de gobierno de Lázaro Cárdenas, 1934-1940, quien promueve una Reforma agraria de corte capitalista que *destraba* caducas rela-

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>15</sup> Alfonso Morales, *El país de las tandas*, México, Museo de Culturas Populares, 1984. *Apud.* Ricardo Pérez M., *op. cit.*, p. 359.

ciones de producción junto con el impulso de una educación masiva y la defensa del petróleo mexicano frente a transnacionales. Reforma agraria que disminuye algunos privilegios a latifundistas quienes perciben como amenaza las últimas expresiones de la llamada guerra cristera: momentánea cancelación del culto católico privado frente a la ampliación del culto privado. Rumores de toda especie circulan entre los hacendados: rebeldías, alzamientos de indios, *propiciadas* por leyes que el cardenismo ha promulgado creando división entre los propios indios: “unos quieren seguir, como hasta ahora, a la sombra de la casa grande. Otros ya no quieren tener patrón”,<sup>16</sup> señala una indígena.

En un ensayo escrito en 1964,<sup>17</sup> Rosario Castellanos analiza el valor testimonial de la literatura mexicana de mediados del siglo XX. Compara a autores como Yáñez y Fuentes que en sus obras abarcan el ámbito de la época, el multifacético México con sus diversas regiones y estratos sociales frente a lo que se ha llamado novela regional y que ella caracteriza como un fenómeno de reducción: “El punto de mira del novelista se fija en grupos que de ninguna manera podrían ser representativos de la nación. Porque son minoritarios, porque son marginales”.<sup>18</sup> Castellanos se refiere a los indios sobrevivientes de la conquista y no asimilados por el mestizaje racial, sí el ideológico, y que figuraron —en el pleno sentido de la palabra— en la literatura indigenista. Castellanos confronta esa corriente literaria con la que abre el antropólogo Ricardo Pozas mediante su *Juan Pérez Jolote. Biografía de un Tzotzil*.<sup>19</sup> En esta obra valora la objetividad del tratamiento y la individualidad del personaje como aciertos

<sup>16</sup> Rosario Castellanos, *Balún-Canán*, en *Obras*, t. I, México, FCE, 1996, p. 36. Todas las citas en el texto pertenecen a esta edición.

<sup>17</sup> Rosario Castellanos, “La novela mexicana y su valor testimonial”, en *Juicios sumarios*, México, Universidad Veracruzana, 1966, pp. 114-130.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>19</sup> Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote. Biografía de un Tzotzil*, 3a. edición, México, FCE, 1959.

que distancian con una novelística que masificaba e idealizaba a indios. En línea similar a Pozas, y más en el terreno literario, coloca obras de Carlo Antonio Castro, María Lombardo de Caso y a ella misma con sus novelas *Balún-Canán* y *Oficio de tinieblas*.

Rosario Castellanos rebasó con creces el indigenismo en boga no sólo en el tratamiento sino en el manejo de un estilo depurado y sobre todo en sus temas, que define en la línea de la concepción dialéctica.<sup>20</sup> En sus cuentos, más que en su novelística, trasciende asuntos indígenas y en *Los convidados de agosto* se involucra en “la vida provinciana y arcaica” de mujeres predestinadas a una existencia banal y sin sentido —“Las amistades efímeras”— a otra atormentadas ante la inminente soledad y la devaluada condición de soltera, *Los convidados de agosto*, o aquellas rechazadas por una sociedad racista y cruel, “Vals capricho”, y el secreto de una traición desencadena la idea de la venganza en una agraciada joven. En su tercer libro de relatos, *Álbum de familia*, Castellanos abandona temas indios y provincianos para insertarse en ámbitos urbanos. Por ejemplo, el que nombra al texto se refiere a “la elección de una manera de vivir para realizar una vocación literaria”. En los otros relatos describe reuniones de intelectuales sofisticados que ven pasar su existencia enfrascados en reuniones infinitas o la confrontación de las dificultades culinarias y la experiencia de la vida matrimonial sin sentido, en un medio tono sarcástico. En *Otros textos*, Castellanos recrea con carácter autobiográfico espacios de su niñez y juventud: “Primera revelación; Crónica de un suceso inconfirmable y Tres nudos en la red”. Son textos que se publicaron en forma dispersa y que tal vez ella no encontró cabida en sus tres tomos de cuentos.

En este ensayo me abocaré primordialmente a la revisión de su primera y última aproximación al mundo indígena a través de sus relatos agrupados en *Ciudad Real*. Como sabemos, el título resulta ¿apócrifo? en tanto las situaciones referidas en

<sup>20</sup> Vid. Rosario Castellanos, *Juicios sumarios*, op. cit., p. 126.



el cuento se apoyan en el nombre que aún ostenta la ciudad coleta: San Cristóbal de las Casas. El nombre de Ciudad Real es la referencia obligada entre la población coleta mientras que los indios mencionan a Jobel y, en ambos casos, parecieran reminiscencias de un pretérito irreversible. En esta parte realizo una breve semblanza de los cuentos con la pretensión de ubicar pistas o clave que ayuden a su mediana comprensión.

En el relato "La muerte del tigre" se describe el peregrinaje de la etnia los Bolometric después de ser vencidos y humillados por el hierro invasor. Los sobrevivientes huyen a la montaña y a la selva y ya no intentan defenderse, "¿Cómo? Si habían olvidado el arte de guerrear y no habían aprendido el de argüir". Arriban a una Ciudad Real en plena decadencia y son objeto del escarnio y desaprobación de los coletos. Juvencio Ortiz, de oficio enganchador, los contrata por un miserable salario para la cosecha del café en Tapachula. Del destino de estos Bolometric nada se volvió a saber.

Un caxlán moribundo arriba al paraje de Mukujá, en el cuento "La tregua". Su presencia es vista como de mal agüero por la población indígena. Ésta, amparada en supersticiones milenarias, precipita la muerte del blanco. Ante pésimas cosechas y múltiples enfermedades, breve tregua, se preparan ante el próximo sacrificio.

En "Aceite guapo", Daniel Castellanos Lampoy, en el umbral de la vejez, decide convertirse en *martoma*, mayordomo de un santo católico. Pide dinero prestado y habla con el sacristán de la iglesia de San Juan Chamula. Los principales le conceden la mayordomía de Santa Margarita. El sacristán escucha los temores y las dolencias del *martoma* frente a la santa y le aconseja el bebedizo aceite guapo para comunicarse en castilla con su patrona y no en tzotzil. Enloquece bajo los efectos de esa droga y los principales lo expulsan del santuario.

El hallazgo de una moneda sella el destino de Teodoro Méndez Acubal en un ámbito de intolerancia y prejuicios coletos contra los indios. En "La suerte de Teodoro Méndez Acubal", dicho

sino se revierte cuando decide invertir su hallazgo en la efigie de una virgen. El comerciante que lo ha visto reiteradas veces frente a su vitrina decide que el indio es un ladrón. Cuando Teodoro entra al establecimiento, con la audacia que le dio el aceite guapo, el tendero grita pidiendo socorro. Los gendarmes registran al indio y encuentran una moneda de plata, lo que *confirma* su calidad de ratero.

En el relato “Modesta Gómez” se muestran las penalidades y desprecios que sufre Modesta. Siendo una niña fue regalada a la familia coleta los Ochoa que, entre los diversos oficios que aprendió, ya de grande desempeña el de atajadora: despoja de su mercancía a las indias a cambio de un mísero pago. Con este oficio, Modesta Gómez desquita su rabia e impotencia golpeando y atracando a seres aún más indefensos que ella.

Héctor Villafuerte de familia coleta arruinada y él mismo sin oficio ni beneficio obtiene el puesto de secretario municipal en la población india de Tenejapa, en el cuento “El advenimiento del águila”. Este puesto implicará un ascenso en su economía mediante la triquiñuela de adquirir otro sello de la efigie nacional, el águila, que va al calce de los escritos oficiales que redacta a la comunidad, ya que el actual se ha borrado por completo. Exige cinco mil pesos a los indios por la reposición de un sello que en Ciudad Real le costará diez pesos.

“Cuarta Vigilia” es el relato de Leónides Durán, la niña Nides, que vive a la sombra de su avariciosa abuela y comparte con ella el embeleso de contar y admirar “centenarios de oro y cachucos macizos de Guatemala”. A la muerte de la protectora, previo asalto de carrancistas y el robo del tesoro, la niña Nides oculta un cofre vacío regalo de la abuela. En su vejez, la niña Nides seguía vigilando su cofre.

La joven Alicia Mendoza, originaria del Distrito Federal, consigue un modesto empleo como enfermera en la Misión de Ayuda a los Indios en la lejana población chiapaneca de Oxchuc, en “La rueda del hambriento”. En su recorrido por Oaxaca y Ciudad Real percibe la extrema miseria en que viven los indios. Un

médico, cínico y borracho, es el encargado de la Misión de Oxchuc. El entusiasmo inicial de Alicia se va diluyendo ante la visión de un galeno que se ha deshumanizado en su trato cotidiano con la comunidad indígena. La muerte de un recién nacido por carencia de leche y la negativa del doctor a concederla hasta que los indios la paguen acelera la partida de Alicia.

En "El don rechazado" José Antonio Romero, joven antropólogo de buen corazón, le relata a alguien, posiblemente al lector, su drama: no comprende una lógica, la indígena, diametralmente opuesta a la suya. Incidentalmente conoce, vía la Misión de Ayuda a los Indios, a Manuela y a su hija Marta. Después de reiterados ofrecimientos que elevarían condiciones y niveles de vida de estas indígenas, comenta a su interlocutor(a) el grado de confusión ante el rechazo a sus dádivas por quienes no desean cambiar y están a gusto en su mala vida.

En "Arthur Smith salva su alma", este joven norteamericano, afiliado a una secta protestante, vuela a los Altos de Chiapas al campamento Ah-Tún, con la firme convicción de salvar almas indígenas. Ahí vive una organización de pastores norteamericanos, esposas e hijos, con todas las comodidades del *american way of life*. Esta organización, así la nombran los pastores, inculca normas elementales de ética y reprueban alcohol y cigarrillo, a diferencia de los católicos de la zona, que toleran estos vicios. Sin embargo, la formación cívica, los valores regionales, el uso de la lengua tzeltal están ausentes de sus intereses. A. Smith, con ayuda del lingüista indígena Mariano Santíz, se aboca a la traducción del evangelio al tzeltal. La muerte de un niño indio por la carencia de antibióticos le va revelando a Smith el genuino papel de una organización, médicos, botánicos y geólogos con intereses específicos y no les importa si viven o mueren indios. Descubre también que la organización considera enemigos a "nativos que nunca se sabe de qué manera van a reaccionar ni qué es lo que urden en sus mentes primitivas y salvajes". En una atmósfera de tensiones con el pastor y los investigadores, A. Smith decide romper con la organización e iniciar una nueva vida.

*Ciudad Real*, nombre que utiliza Castellanos para nombrar a su libro de cuentos. Este apelativo es una referencia obligada que permea todos los acontecimientos del texto. Para los ladinos significa el poderío de la gran ciudad, fortaleza inexpugnable que ha resistido embates de la indiada, como los “quince mil chamulas en pie de guerra, sitiando Ciudad Real... La victoria se inclinaba siempre del lado de los caxlanes (otra cosa hubiera sido inconcebible)”.<sup>21</sup> Para los indios es un obligado tránsito y escala comercial, contratación de empleos sellados por la injusticia, oficio de pedigüeños y un ámbito que recuerda miedos ancestrales y presentes.

“Ciudad Real no era ya más que un presuntuoso y vacío cascarón, un espantajo eficaz tan sólo para el alma de los indios, tercamente apegada al terror. Los Bolometric atravesaron las primeras calles entre la tácita desaprobación de los transeúntes que esquivaban, con remilgados gestos, el roce con aquella ofensiva miseria”.

Para ambos, espacio de encuentro y desencuentro, de leyes y normas establecidas, de hábitos ancestrales, de recelos mutuos. Babel que desune o integra el plurilingüismo indígena, con el español como lengua franca, frente al monolingüismo de la mayoría mestiza.

Ciudad Real no siempre se llamó Ciudad Real. Antes de que el estado de Chiapas fuese anexado a México la ciudad tuvo hasta cinco nombres: Jobel, Hueyzacatlán, Villa Real de Chiapa de los Españoles, Villaviciosa, San Cristóbal de los Llanos.<sup>22</sup> No es sino hasta 1536 que a San Cristóbal de los Llanos se le bautiza como Ciudad Real.<sup>23</sup> Con la incorporación formal de Chiapas

<sup>21</sup> Rosario Castellanos, *Ciudad Real*, en *Obras I Narrativa*, México, FCE, 1989, p. 261. Las siguientes notas que aluden al texto se colocarán entre paréntesis.

<sup>22</sup> Vid. R. Castellanos, *Juicios sumarios*, op. cit., p. 131.

<sup>23</sup> Vid. Emilio Zebadúa, *Breve historia de Chiapas*, México, FCE/Colmex, 1999, p. 79. Señala H. Favre que se funda Ciudad Real en el corazón mismo de la región, “dentro del amplio valle pantanoso conocido por los indios con el nombre de Jovel”. Henri Favre, *Cambio y continuidad entre los mayas de México*, 2a. edición, México, INI, 1984.

a México (1822), y su anexión en septiembre de 1824, Ciudad Real fue nombrada en 1829 como San Cristóbal. Es hasta 1848 cuando se le impone el actual nombre de San Cristóbal de Las Casas.<sup>24</sup>

El emblemático nombre, Ciudad Real, funciona como clave que cohesiona e imprime vida a historias y personajes en conflicto. Un drama que, aún en el tercer milenio, permanece trabado en las agudas contradicciones mestizas/ indígenas, la compleja convivencia de los descendientes de la estirpe india vencida con los descendientes de los vencedores: "Si los primeros han perdido la memoria de su grandeza, señala Castellanos, los otros han perdido los atributos de su fuerza y la decadencia en que todos se debaten es total".<sup>25</sup> No es casual que en el primer relato, "La muerte de el tigre", Castellanos describe el elevado grado de postración en que se encuentra la afamada ciudad:

"Ciudad Real fue asiente de la gobernatura de la provincia. Detentó la opulencia y la abundancia del comercio; irradió el foco de la cultura. Pero sólo permaneció siendo la sede de una elevada jerarquía eclesiástica: el obispado. Porque ya el esplendor de Ciudad Real pertenecía a la memoria. La ruina le comió primero las entrañas. Gente sin audacia y sin iniciativa, pagada de sus blasones, sumida en la contemplación de su pasado, soltó el bastón del poder político, abandonó las riendas de las empresas mercantiles, cerró el libro de las disciplinas intelectuales".<sup>26</sup>

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 96 y 104.

<sup>25</sup> R. Castellanos, *Juicios sumarios*, *op. cit.*, p. 433.

<sup>26</sup> R. Castellanos, *Obras I*, *op. cit.*, p. 238. Según H. Favre ya desde 1790 el primer gobernador intendente de Chiapa señaló: muy pronto me di cuenta de la decadencia en que se encuentran estas provincias, agobiadas por la pobreza y sin industria ni comercio, con las iglesias en ruinas, sin ornamentos ni oficios decentes..", *op. cit.*, p. 60. En sentido similar T. L. Benjamín, *El camino a Leviatán*, México, Conaculta, 1990. Tal marasmo y estado de decadencia se debía, según la Sociedad Económica de Chiapas, "al establecimiento de la Intendencia en 1790 y a que sin el estímulo que significaba el reclutamiento de la mano de obra, el indígena se contentaba con producir únicamente lo necesario para su propio consumo". Pp. 36-37.

La decadencia o el marasmo económico-político-social de Ciudad Real se complementará con el carácter anacrónico de usos y costumbres que tienen una manifestación peculiar en el lenguaje, en el fenómeno llamado voseo que responde a un proceso distinto en comparación con el resto del país. Por ejemplo uso del pronombre vos en lugar del tú y que a la niña indígena Modesta Gómez, del relato homónimo, se le prohíbe hablar de vos al niño de la casa grande: "Es tu patrón, y con los patrones nada de confiancitas" (p. 266). Uso redundante del adverbio posesivo su en conversaciones cotidianas: "su hermana de Vicente" etcétera. Morales Bermúdez relaciona esta forma de hablar por el relativo aislamiento de Chiapas y su cercanía con el español de el área centroamericana: "la estructura mental de indígenas y mestizos de la región muestra que los factores económicos y sociales no obran del mismo modo en todos los lugares".<sup>27</sup>

Estos anacronismos lingüísticos, según Castellanos, expresan hábitos mentales que reflejan formas de vida relacionadas con una organización social petrificada, notable ejemplo lo constituye Ciudad Real, con estratos de una oligarquía que "pretenden ser tan hidalgos, tan caballeros, tan nobles que sólo desean vivir de sus rentas"<sup>28</sup> e imponer una rígida diferenciación de clases entre señores e indios. Una Ciudad Real plagada de instituciones donde predomina la fuerza más que la justicia con usos y costumbres propios de la época feudal, ausentes aún la libre contratación y el trabajo asalariado, y con expresiones laborales que parecieran calca de épocas ya rebasadas por la historia y aún vigentes en los albores del tercer milenio:

"Hay oficios (tolerados algunos; respetados otros; recompensados los demás por buenas ganancias) en los que el despojo aparece como una forma lícita de comercio. El oficio de atajadora, por ejemplo, que consiste en

<sup>27</sup> Jesús Morales Bermúdez, *ON O T'ÍAN. Antigua palabra. Narrativa indígena Chol*, México, UAM-Azcapotzalco, 1984.

<sup>28</sup> Henri Favre, *op. cit.*, p. 39.

arrebatarse a los indígenas los productos que van a vender a la ciudad y arrojarles después una monedas que no representan un precio equitativo ni menos acordado por las dos partes. El de enganchador, que sirve de intermediario entre quienes solicitan el trabajo de indio y quienes lo prestan y cobra por sus servicios la parte del león. Hay costumbres que, aunque violen las leyes, no son nunca castigadas. La del ama de casa que no vacila en recurrir al rapto cuando precisa de servidumbre; la del dueño de rancho que paga a sus peones un suelo irrisorio; la del comerciante que defrauda, por todos los medios a su alcance, a los clientes ignorantes y pobres. La del profesionista que dispensa sus consejos como si fueran un favor y no un trabajo a veces retribuido con exceso”.<sup>30</sup>

Según la caracterización de Rosario Castellanos al denominar su obra literatura testimonial, estos cuentos rebasan el apellido y se ubican, a secas, en el plano literario: como *saber* y como *placer*. Hay un cultivo deliberado de la forma que organiza, pule, y perfecciona los recursos del lenguaje con un propósito artístico. Estos saber y placer superan la sencilla coexistencia y se funden en un placer estético, como actividad superior del espíritu. El saber que radica en el fondo y en el significado artísticos. “El tigre” y “Arthur Smith salva su alma” cumplen con tales exigencias estéticas y son dignos representantes de antologías con carácter *universal*.

De la misma manera en que Rosario Castellanos aborda de forma innovadora temas como el de la mujer, la perspectiva empleada en la vida de los indios es igualmente fresca y novedosa. Su mirada no idealiza este mundo, lo presenta tal cual es, borda anécdotas y recrea personajes como posiblemente los conoció. Esta forma de presentar la trama de sus historias muestra la injusticia permanente, el círculo de violencia en el que habitan indios e indias, cuyo notable ejemplo es el relato “Modesta Gómez”.

Sin duda la emblemática Ciudad Real le permitió una reflexión sobre su ser mestiza. Afirmó siempre que no era lo mismo ser

<sup>29</sup> R. Castellanos, *Juicios sumarios*, *op. cit.*, pp. 134-135.

mujer en cualquier lugar que ser mujer en Chiapas. Su pertenencia a este espacio posee una significación que marca su identidad. Los anacronismos mencionados ocupan un lugar en nuestra época: expresiones reales y simbólicas del mundo colonizado. Éste conlleva, asimismo, la otra cara de la moneda de la modernidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Norma, *Ninfomanía: el discurso feminista en la obra de Rosario Castellanos*, Madrid, Editorial Pliegos, 1984.
- BENJAMÍN, Thomas Louis, *El camino a Leviatán*, México, Conaculta, 1990.
- BONIFAZ, Óscar, *Rosario*, México, Presencia Latinoamericana, 1984.
- CASTELLANOS, Rosario. "Ciudad Real", "Los convidados de agosto", "Álbum de familia" y "Otros textos" (Primera revelación, Crónica de un suceso inconfirmable y Tres nudos en la red), en *Obras I Narrativa*, México, FCE, 1996.
- , *El uso de la palabra*, México, Excélsior, 1974.
- , *Mujer que sabe latín*, México, SEP/FCE, 1984
- , *El mar y sus pescaditos*, La literatura y el tiempo, México, Editores Unidos Mexicanos, 1982.
- , *Declaración de fe*, México, Alaguara, 1996.
- CARBALLO, Emmanuel, "Rosario Castellanos", en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ediciones del Ermitaño/SEP (Lecturas mexicanas), 1986.
- FAVRE, Henri, *Cambio y continuidad entre los Mayas de México*, 2a. edición, México, INI, 1984.
- FRANCO, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México* (versión actualizada), México, Colmex/FCE, 1994.
- LIENHARD, Martin, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1990.



- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, "Cabecita blanca: ¿una especie en extinción?", en *Sin nimágenes falsas sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, PIEM/Colmex, 1995.
- MORALES BERMÚDEZ, Jesús, *ON O T'IAN. Antigua Palabra. Narrativa indígena Chol*, México, UAM-Azcapotzalco, 1984.
- , *Memorial del tiempo o vía de las conversaciones*, México, INBA, 1987.
- MEGGED, Nahum, *Rosario Castellanos. Un largo camino a la ironía*, 2a. edición, México, Colmex, 1994.
- ZEBADÚA, Emilio, *Breve historia de Chiapas*, México, Colmex/FCE, 1999.



## ENRIQUE SERNA, *AMORES DE SEGUNDA MANO*:

### EL JUEGO ENTRE EL PLACER, EL GOCE Y LA REFLEXIÓN CONCRETA

TATIANA SORÓKINA\*

[ En el presente artículo se interpreta el libro *Amores de segunda mano* de Enrique Serna a partir de dos conceptos de Barthes: el *placer* y el *goce* de la lectura. Se sugiere concebir las nociones en su oposición a pesar de que son sinónimos en el lenguaje habitual. Así, el placer se propone relacionar con el *proceso* de la lectura, mientras que el goce se plantea como una especie de estimación que surge después de la lectura y a menudo impulsa ciertos disturbios emocionales. Asimismo, la lectura —del placer y del goce— aviva una deliberación interpretativa (el concepto de la *reflexión concreta*) descrita por Ricoeur. El propósito del trabajo consiste en mostrar la pertinencia de aplicación de las mencionadas conjeturas teóricas a los cuentos del escritor mexicano cuya obra provoca repercusiones distintas: algunos lectores sienten disgusto, otros la valoran de manera elevada. Ningún lector se queda indiferente.

Enrique Serna es uno de los autores cuya narrativa genera reacciones muy diversas, pero siempre fuertes. No es exagerado afirmar que muchos lectores manifiestan su disgusto, inclusive después de reírse, o muestran una especie de desasosiego al terminar de leer sus textos. Algunos se expresan abiertamente en contra de lo leído: tan afectados, heridos o desconcertados se sienten. Otros no formulan el efecto experimentado en términos

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

negativos, sin embargo, reconocen cierto tipo de rebeldía que surge en contra de lo relatado. En definitiva, la obra de este escritor impacta fuertemente a nivel emocional y también intelectual.<sup>1</sup> Esta colisión, repetida de un lector a otro,<sup>2</sup> se volvió enigmáticamente atractiva para una reflexión y es el motivo del presente trabajo. Por otro lado, la última relectura —no menos impactante, pero en un sentido diferente— del famoso ensayo de Barthes “El placer del texto” avivó ciertas reconsideraciones que permitieron emparentar y enlazar las ideas de dos autores, procedentes de ambientes discursivos distintos: artístico y científico.

El autor francés observa la literatura desde la perspectiva del lector y habla de las huellas excitables que ésta produce. Para su *hifología*<sup>3</sup> emplea los conceptos del placer y del goce, observándolos desde varias perspectivas. Esta malla conceptual, hilada como condición del discurso literario permite comprender mejor una obra artística. En lo que se refiere particularmente a los *Amores de segunda mano*, un libro de cuentos<sup>4</sup> en cierto sentido provocativo, su lectura desde el horizonte del *placer* y del *goce*, tal vez, puede parecer más conciliadora que un primer acercamiento al texto, que una lectura “natural” o “espontánea”.

<sup>1</sup> Es errónea la creencia común de que la literatura pertenece únicamente al campo de las emociones cediendo el afán intelectual a los científicos. Es imposible llegar a la esencia de cualquier obra artística, comprenderla sin un esfuerzo analítico-intelectual.

<sup>2</sup> En mi práctica de discusión tanto con los lectores de edades y madurez profesional diversas, la impresión de los cuentos de Serna se repite; todavía no he tenido ni un solo ejemplo de indiferencia.

<sup>3</sup> Barthes vincula la teoría del texto con la noción de *hifos*: el tejido y la telaraña.

<sup>4</sup> En el libro de Serna se puede encontrar tanto cuentos como relatos. En este artículo se utilizan indistintamente los términos *relato* y *cuento*, aunque es conocida la diferencia genérica entre ellos.

Precisamente esta conjetura origina ciertas observaciones teóricas paralelas a un escrutinio exploratorio de una obra literaria. La meta es conectar los supuestos de Barthes, nacidos como consecuencia de su ímpetu por la lectura, con un hecho discursivo real manifestado por el libro de Serna. ¿Realmente los postulados de la teoría literaria pueden ser aplicados y hacer la lectura preeminente? o ¿son resultados de esta última? ¿Hasta dónde una obra literaria puede ser vinculada con las abstracciones analíticas? Finalmente, una variedad de cuestionamientos semejantes impulsó y formó el presente artículo.

## LA TEORÍA

El ensayo de Barthes, como cualquiera otro con el mismo grado de metafóricidad, puede ser comprendido de maneras diferentes. El asunto se complica cuando se trata de aprovecharlo aunque, en definitiva, esto conduce a un mayor grado de comprensión de los postulados teóricos. La creación literaria, por lo general, no es un proceso mecánico de aplicación de los modelos teóricos; este caso no es una excepción.<sup>5</sup> Sin embargo, se puede afirmar que el mencionado libro de cuentos coincide atinadamente con los escarceos analítico-filosóficos.

El concepto del *placer del texto*, bastante complejo y difícilmente “taxonomizado”, se refiere a varios espacios y niveles atributivos. Por un lado, se refiere a “ciertas rupturas”, que surgen entre “los códigos antipáticos” en el momento de entrar en contacto. Es cuando se trazan dos límites:

Un límite prudente, conformista, plagiarlo [...], y otro límite, móvil, vacío [...] que no es más que el lugar de su efecto: allí donde se entrevé la muerte del lenguaje. Esos dos límites —*el compromiso que ponen en escena*— son necesarios (p. 15).

<sup>5</sup> En los textos de Serna se observa claramente su preparación y erudición en la materia teórica.

Las obras modernas, a propósito, poseen esta duplicidad límite, mediante la cual se evalúan. El límite subversivo forma un extremo, el “de la violencia”, que puede parecer privilegiado. Sin embargo, dice Barthes:

No es la violencia que impresiona al placer, la destrucción no le interesa, lo que quiere es el lugar de una pérdida, es la fisura, la ruptura, la deflación [...]. La cultura vuelve entonces bajo cualquier forma, pero como límite (p. 16).

Entonces, es precisamente el límite entre la cultura y su destrucción bajo la “materialidad pura” del lenguaje y del discurso lo que se privilegia y que puede crear el placer del texto.

Por otro lado (desde el enfoque de las conceptualizaciones psicoanalíticas tan de moda en la época de Barthes), extiende el placer del texto hacia el extremo personalizado, hacia el erotismo:

En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay “zonas erógenas” [...]; es la intermitencia la que es erótica [...]; es ese centello el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición (p. 19).

A la vez, precisa, el placer del texto no se equipara con el *strip-tease* corporal ni con el suspenso narrativo, pues es un placer “mucho más intelectual” y se logra a través de “la superposición de los niveles de la significancia” (p. 22). Barthes completa su idea, distanciándola de la explicación puramente psicoanalítica: lo placentero del texto emana del “régimen” de lectura: “para leer a los autores de hoy es necesario reencontrar el ocio de las antiguas lecturas: ser lectores aristocráticos” (p. 23). Con esto, realza una lectura que no busca la anécdota, que no “devora”, ni “traga”, sino que permite “masticar” el texto digiriéndolo despacio, gradualmente y creando un placer a lo largo de la percepción de lo escrito.

La excitación —agrega en un lugar del ensayo<sup>6</sup>—, que puede activar el placer, no necesariamente debe ser heroica, ni “triumfante”, ni “musculosa”; “ninguna necesidad de cimbrarse” (p.32). Barthes habla del placer que puede tomar forma de una *deriva*, aclarándola mediante lo *Intratable* o, inclusive, la *Neceidad*. Está consciente de la ambigüedad de las explicaciones (“estoy obligado a dejar que el enunciado de mi texto se deslice en la contradicción”, pp. 33-34), sin embargo, se puede suponer o aun adivinar que habla de una satisfacción profunda, y tal vez subconsciente, del disfrute del mismo movimiento de lectura, de un hábito desarrollado y constantemente explotado por el lector.

\*\*\*

Junto con el placer del texto, Barthes implanta el concepto del *goce*. A pesar de que este último se explica de manera más dilatada, aparece frecuentemente coligado o mezclado con el primero. Si el texto de placer se sustenta por la cultura y está asociado con una práctica *confortable*<sup>7</sup> de la lectura, el texto de goce funciona en el sentido contrario y remite a él desde un horizonte distinto. El texto de goce:

pone en estado de pérdida, desacomoda [...] hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos (p. 25).

Al mismo tiempo, reflexiona Barthes, uno proviene del otro, ya que el texto de goce “no será más que el desarrollo lógico, orgánico, histórico, del texto de placer”. En realidad, esta afirmación ontológica es difícilmente equiparada con otras tesis suyas. Así,

<sup>6</sup> La estructura del ensayo de Barthes no es lineal: muchas tesis se entrecruzan y se amplían en diferentes fragmentos teniendo como núcleo el tema central.

<sup>7</sup> El adjetivo es del mismo Barthes.

el placer y el goce se enuncian como dos fuerzas paralelas que “no pueden encontrarse y que entre ellas hay algo más que un combate, una incomunicación” (p. 34).

A nivel de las abstracciones especulativas, es bastante difícil vincular las dos nociones y aun no resulta fructífero “un bello movimiento dialéctico de síntesis” (una “contradicción viviente”, p. 35): a nuestro parecer, los conceptos de Barthes se encuentran en espacios aunque adyacentes, sin embargo, desiguales. Así, el hábitat del placer se encuentra en el *proceso* mismo de la lectura, como se mencionó anteriormente; mientras que el goce puede ser aplicado a los *efectos* de la lectura, a las conjeturas producidas por el texto.<sup>8</sup> Todo indica que entendidos de esta manera, los conceptos de placer y de goce no son contradictorios, y ambos pueden coexistir sin que uno refute o se confunda con el otro. La vinculación entre el placer y el goce se refleja en la narrativa corta del mencionado escritor mexicano donde puede considerarse como una materialización de la teoría barthesiana.

## EL CONFLICTO

El libro de Serna *Amores de segunda mano* contiene once cuentos. Todos, sin excepción, tienen cualidad de una narración reveladora.<sup>9</sup> A menudo los acontecimientos de cada historia, aparentemente insignificantes, se hilan (uno tras otro en orden cronológico) manifestando su sentido y tamaño real para los personajes y también para el lector-cómplice. Así, sin prisa y ocupando casi la mitad de las páginas del cuento, se describe un día de Eleanore Wharton en “El desvalido Roger”:<sup>10</sup>

<sup>8</sup> En estas páginas se trata únicamente de los textos literarios (artísticos).

<sup>9</sup> Acaso excederé las citas, pero mediante ellas se puede acercarse, aunque en grado mínimo, al cuerpo de la obra.

<sup>10</sup> La escena se desarrolla en Estados Unidos, su país natal.



- su “vicio de quedarse aletargada entre las sábanas”,
- su repudio a la obligación de “embellecerse”,
- su individualismo que “lindaba con la misantropía”,
- su analfabetismo geográfico (“¿Dónde quedaba México? ¿Junto a Perú? [...] ¿Dónde estaba México? Era el país de los mariachis que cantaban tango, de esto estaba segura, pero no podía ubicarlo geográficamente”),
- su compasión originaria (“el pequeño damnificado le había devuelto ganas de luchar”) y el amor que “vence todas las dificultades”.

La otra mitad del cuento representa la “acción”, a saber: la búsqueda y el hallazgo —ya en el territorio mexicano— del objeto de su ternura, motivada por un programa de la “maldita Panasonic” (“lo más latoso de sus descomposturas era tener que lidiar con el técnico de la compañía”). Este objeto fue un niño mexicano con su “carita convulsa y adorable” que “sentimentalmente ya le pertenecía”, porque la necesitaba en este estrechamiento del sismo de 1985.

La trama se despliega teniendo México como fondo de la historia, México visto por una persona extranjera:

El recorrido por las calles de México fue una sucesión de sorpresas, la mayoría desagradables. La ciudad era mucho más imponente de lo que suponía [la protagonista - TS]. Más imponente y más fea. Vio tantos perros callejeros que se preguntó si no serían sagrados, como las vacas en la India [...]. Los gigantescos charcos podían ser efecto del terremoto, concediendo que hubiera dañado el drenaje, pero ninguna catástrofe natural justificaba la proliferación de puestos de fritangas, el ruido ensordecedor de los autobuses, la insana costumbre de colgar prendas íntimas en los balcones de los edificios. El paisaje no mejoraba en el interior del taxi. El conductor tenía cara de asesino pero llevaba el tablero del coche abarrotado de imágenes religiosas. ¿A quién podía rezarle un troglodita como él?

La seducción de las palabras es obvia, las sentencias son muy tenaces, ninguna frase merece ser saltada u omitida. El relato une al lector y al autor, el punto de contacto es el placer de “masticar” la historia, por un lado, y el placer de contarla, por el otro.

Sin embargo, es en estas páginas donde la lectura (suponiendo que también la escritura) adquiere un matiz diferente. Sigue siendo una lectura placentera, pero un sentimiento, más bien presentimiento, empieza a amenazar la percepción armónica del texto. Surgen despacio y literalmente invaden las descripciones y los sucesos que provocan la risa que crece en la ironía y termina con el sarcasmo. (No hay que olvidar que el tiempo de la narración es un momento muy doliente.) ¿Todo, para sacudir al lector<sup>11</sup> y aun lastimar sus sentimientos?:

- “El agua de México era veneno puro”,
- la sospecha de que las personas más amables son en realidad más hipócritas,
- la corrupción como algo común y normal,
- la desconfianza: “¿Cómo podían [los habitantes de la zona de derrumbes - TS] respirar este aire de muerte y mantenerse tan joviales, como si asistieran a un picnic?”,
- “las galanterías y los manoseos de *latin lover*”,
- la descripción de los hospitales y muchas otras.

Finalizada la lectura del cuento, la inicial perturbación del lector se convierte en un disgusto, una irritación o inclusive enfado. Una repulsa natural en contra de la obra.

El relato, tan real como ficticio, desconcierta al lector, le despierta una antipatía (en realidad, ¿ésta se refiere a lo narrado existente, al mismo texto o a su autor?), la hostilidad empieza a dominarlo. Recordando a Barthes: la historia en general no es pacífica y, en efecto, el texto de goce surge en ella “siempre bajo la forma de un escándalo (de una falta de equilibrio)”. ¿Qué pasa con el lector? Se convierte en un sujeto dividido que, a través del texto, goza simultáneamente de “la consistencia de su yo y de su caída” (p. 35). Esta metafórica caída puede ser revelada por la impresión negativa producida por el texto. No tiene

<sup>11</sup> Me refiero al lector mexicano, el primero y más importante destinatario del escritor también mexicano.

nada que ver con la sentimentalidad, ni ilusión moral, sino que emerge como una “figura fija”: “violenta, cruda, algo necesariamente musculoso, tenso, fálico” (*ibid.*). Al final, el desasosiego producido por la lectura se vuelve tan ardoroso que obliga al lector a manifestarse.<sup>12</sup>

Tal parece que Serna, a lo largo de su libro, mantiene al lector bajo el impacto de la sensibilidad golpeada, del disgusto vehemente. Lo curioso es que el autor coloca este cuento, tal vez el más cruel de todos, casi al principio del libro. Los demás, entonces, ya no pueden ser percibidos absolutamente independientes: la huella de “El desvalido Roger” se queda hasta la última página (y se puede decir, en toda la obra de Serna). Es aquí donde está uno de los “secretos” del narrador: excitar —a nivel de lo subconsciente— la lectura, aglutinando la del placer y la del goce y, de esta manera, invocar el compromiso del lector.<sup>13</sup>

## EL PERSONAJE

Otro rasgo importante de la narración corta de Serna es una variedad temática que se logra introducir a través de los personajes de diversas categorías:

—Una bailarina de cabaret (“pero con los shows de calidad”) ya entrada en años y cuyo único deseo es escuchar, como antaño,

<sup>12</sup> ¿No se equivocó Barthes cuando afirmó que el goce no era *decible*? El placer se plasma en el sentir mismo del texto, mientras que el goce necesita una salida, consolución desahogándose en un discurso replicante.

<sup>13</sup> En algunas ocasiones he escuchado sobre lo aburrido que parece la obra de Serna. Pienso que no es sino una maniobra inconsciente de la autoprotección. Aquí se puede recordar al mismo Barthes: “el aburrimiento no puede otorgarse la prerrogativa de ninguna espontaneidad” (p. 43), en otras palabras, es consecuencia producida por el texto en que el lector simplemente no “ama” la demanda. Además, se puede considerar que “el aburrimiento no está lejos del goce”, que el amparo emocional en el hastío se hace comprensible.

los aplausos. Se dirige al lector directamente (pues, el que escucha —el narrador— está representado por la figura del lector):

No hace falta que me dé la razón, a leguas se ve que usted sí comprende, por eso le quería contar mi vida, para ver si es tan amable de hacerme un favorcito. Ahí en el pasillo, detrás de las cajas de refresco, tenemos nuestro cuarto Gamaliel y yo. Tenga, es todo lo que traigo, acéptemelo por caridad, ya sé que no es mucho pero tampoco le voy a pedir un sacrificio. Nomás que nos mire, y si se puede, aplauda (“El alimento del artista”).

—Un cura de San Luis de La Paz quien, “satisfecho y limpio de conciencia”, se venga de una moribunda anciana en los últimos minutos de su vida de manera asombrosa:

¿No te sorprende verme aquí? No debes de creer que te perdoné, que el tiempo cicatriza las heridas. Con la lentitud y la elegancia de un obispo me acerco a tu lecho de muerte mirándote con lascivia, como tú me mirabas cuando querías seducirme y yo te rechazaba por tener una sola pierna, la pierna que ahora palpo, acaricio y estrujo con una rabia que te devuelve la vida, que te hace reaccionar con débil furia en un fracaso intento de apartar el cuerpo que deseaste con tan poca fortuna en el pasado. Estoy dándote lo que me pedías. ¿No era ésta tu fantasía de minusválida cachonda? (“La extremaunción”).

—Una mujer, sirvienta de jovencita, que estudiaba para ser secretaria con mucho empeño y aptitud teniendo una “buena ortografía, su depurado léxico, su destreza en el manejo de las malditas palabras”. Ahora, “con el rostro carcomido por el acné” es una ambulante (“otro pueblo y otra plaza”) que se gana la vida escribiendo cartas a petición de los analfabetos:

Ha perdido a sus mejores clientes, las amas de casa que se forman al amanecer en la cola de la leche. Merecido se lo tiene, por dormilona y por borracha (“Eufemia”).

—Un tal Roberto que “se inició como travesti en el carnaval de Veracruz” grabando “esta mugrosa telenovela” y tuvo mu-

cho éxito imitando a las mujeres populares para la clientela del Marabunta Club. Un día tuvo que encontrarse a sí mismo,<sup>14</sup> pero en la carne de un “naco pintarrajeado”, “el mugroso joto”, quien, en realidad, actuó como travesti mejor y sin narcisismo. Finalmente, el protagonista aprendió a despreciar*la*<sup>15</sup> y casi le tuvo lástima,

porque una estrella no debe guardar rencor a segundonas y Roberto podrá ser vanidoso, voluble, tonto si ustedes quieren, pero nunca se ha dejado cegar por el amor propio (“Amor propio”).

—Una señora Beltrán cuyo valor de vida se medía por las visitas; mientras más numerosas, mejor. En sus propias palabras, las quiso mucho, le “sobraba cariño para repartirlo entre la gente y como no se conformaba con unos cuantos amigos tenía que hacer nuevas conquistas, agrandar el círculo” y no le importaba cómo lo veían sus hijos:

Llegaban a la casa y antes de venir a saludar iban a servirse un trago. Pero eso sí, ninguno tenía la decencia de traer una botella [...] Hubo un momento en que nosotros, los de la casa, no conocíamos a la mitad de las visitas. Venían amigos del pariente del jefe de un conocido (“La última visita”).

En unas cuantas páginas el autor exterioriza el zumo de las vidas particulares, pero —como sucede en la literatura que eleva lo individual al término común— identificadas por los demás prójimos de la misma “casa”. La unión de las historias en un solo volumen crea un mosaico de la sociedad entera y permite vislumbrarla desde varios enfoques y a través de distintos personajes.

Además, existe otro principio que liga las historias. El autor habla por lo general de los personajes que provocan, de manera

<sup>14</sup> Algunos pueden llegar a una interpretación diferente al leer el cuento.

<sup>15</sup> El pronombre *la* en el texto original no aparece con cursiva y es motivo de interpretaciones diferentes. Se puede relacionarlo con la palabra *estrella*.

natural, *una* lástima o compasión: los impulsos dignos y muy humanos. A pesar de esto, en el lector se crea un desconcierto prácticamente irreflexivo que lo obliga a regresar —una o varias veces más— al texto, dudar de la misericordia propia y descubrir la causa de su perplejidad y vacilación.

La idea de “La noche ajena”, por ejemplo, parece muy evidente desde su primera lectura. Un hombre habla de su adolescencia y su relación con la familia; el punto central de este monólogo consiste en acusar a sus padres porque crearon un ambiente de “esclavitud”, “un apacible caparazón de mentiras”. Es que el hijo menor nació ciego, y los padres establecieron “una especie de penitencia: estaban reparando el daño que le hicieron trayéndolo al mundo”. Al hermano mayor también lo involucraron en esta “comedia”, y él les recrimina por su “tarea de ilusionismo por un equívoco sentido de deber”: “Lo más injusto y desesperante, lo que a la postre me condujo a la rebelión y al odio, fue tener que pasar por ciego en todos los órdenes de la vida”.

En realidad, a lo largo del cuento el narrador trata de justificar su propia norma de vida, y convence de ello al lector, que comparte la severa crítica: los padres al igual que el hermano son culpables.

Sin embargo, existe algo en este cuento, asimismo en los otros del libro, que instiga al lector, atento y susceptible, a sospechar de la facilidad con que se llega a la conclusión, misma que la del protagonista de que las verdades pueden herir, “pero a la larga quitan un peso de encima”. El propio título, “La noche ajena”, sustenta la incertidumbre (¿por qué la noche?, ¿ajena para quién?); pero junto con el último fragmento y por supuesto sin salir de la establecida red narrativa, la causa de la perplejidad puede ser descubierta. Con la mención rápida y breve, casi entre paréntesis:

Desde hace 20 años no les he visto el pelo. Vendo enciclopedias, rehuyo el matrimonio, vivo solo con mi luz. Quisiera creer que desde lejos les he

administrado un veneno lento. Pero no estoy seguro: lo que para mí es un veneno para ellos es un sedante [...].

Se revela el mensaje original del autor:<sup>16</sup> ¿qué significa el discurso de una persona que lo único que hace es culpar —tal vez ciertamente desde una lógica racional— frente a la idea y la conducta de gratitud (dice el hermano menor: “nuestra ilusión vale más que tu franqueza”, “yo sí me tiento el corazón para lastimar a la gente”)?

El cuento influye en el lector de tal manera que él cambia su credo inicial. La armonía de lectura se establece gracias al sentido común que comparten el lector y el narrador; terminado el texto, vienen las perturbaciones: el sentido común no funcionó en las situaciones descritas. Lo mismo se puede observar desde la perspectiva del placer y del goce. El escrito fluye y crea gusto en el proceso de “desmenuzar minuciosamente”, produce un placer de sumergirse en los giros verbales; está abolida “la falsa oposición entre vida práctica y vida contemplativa” (Barthes, p. 95) del lector. Finalizada la lectura, “la separación del texto” se hace evidente: el agitado lector se encuentra frente a un pensamiento nuevo y diferente. Es cuando la lectura resulta el goce, “la gran pérdida subjetiva”:

Mi goce sólo puede llegar con lo *nuevo absoluto*, pues sólo lo nuevo trastorna (enferma) la conciencia (¿ocurre esto fácilmente, no lo creo; nueve veces sobre diez lo nuevo no es más que el estereotipo de la novedad)

Lo Nuevo no es una moda, es un valor fundamento de toda crítica: nuestra evaluación del mundo no depende ya [...] de la oposición entre lo *noble* y lo *vil*, sino de la oposición entre lo Antiguo y lo Nuevo [...] Lo Nuevo es goce (Freud: “En el adulto, la novedad constituye siempre la condición del goce”) (Barthes, p. 66).

<sup>16</sup> En la teoría literaria, las figuras del autor y del narrador no se mezclan.

Que tan nueva es la propuesta, más bien, las propuestas literarias de Serna, lo decide el lector: la práctica personal varía enormemente<sup>17</sup> para insistir en afirmaciones tajantes.

## EL TÍTULO

Merece ser mencionado el papel que juega el título en la comprensión y la interpretación de una obra literaria. La elaboración del título es todo un proceso: puede ser transformado varias veces a lo largo de la creación de un discurso.<sup>18</sup> En un trabajo ya publicado, el título se presenta como un hecho ya formado e integrado a la composición de la obra; en ésta, su función es imprescindible y muchas veces fundamental para la interpretación literaria. Asimismo, más breve es la obra, mayor virtud tiene el título (muy ilustrativo en este sentido es el género poético donde cada palabra obtiene un significado especial).<sup>19</sup> El cuento pertenece a los géneros menores y definitivamente puede reflejar de manera clara la importancia que tiene el título en su textura.

El libro que estudiamos y los cuentos de Serna tienen en su mayoría títulos insólitos, en cierto sentido:

- Amores de segunda mano
- El alimento del artista
- El desvalido Roger
- Hombre con minotauro en el pecho
- Borges y el ultraísmo

<sup>17</sup> En mi práctica lectora el autor mexicano se aleja mucho de los estereotipos culturales.

<sup>18</sup> Umberto Eco en su guía "Cómo se hace una tesis", destaca el rol del encabezado en la producción de un trabajo científico.

<sup>19</sup> Desconozco si existen trabajos sobre el tema, sería interesante conocerlo o hacer exploraciones en esta área. Mi consideración se basa en la práctica docente donde sugiero realizar el análisis literario incluyendo el estudio sobre los títulos como una fase indispensable.



- El coleccionista de culpas
- La noche ajena
- La gloria de la repetición

(Los demás parecen más ordinarios —“Eufemia”, “Amor propio” y “La última visita”—, aunque algunos presentan dificultades para su catalogación: “La extremaunción”.)

Se sabe que los nombres de los personajes también tienen un valor descriptivo particular, por tanto los escritores los utilizan frecuentemente como un recurso literario. Sin embargo, si los llamados *nombres hablados* ayudan al lector a entender el lugar de los personajes en la obra desde su primera mención, los títulos funcionan con cierta diferencia. En la primera lectura muchas veces no aclaran absolutamente nada; se podría decir que, al contrario, ocultan el alcance del texto. Paralelamente, en este encubrimiento se puede desenmascarar una invitación. Primero, los títulos atraen por su singularidad, hacen visibles los textos, como un anuncio o comercial. Por otro lado, los títulos inspiran y excitan una lectura que tiene que revelar su sentido y el mensaje del autor.

Igualmente, será difícil comprender las narraciones cortas de Serna sin considerar los títulos. A su vez, éstos forman parte de la estructura de los cuentos; más aún no sólo inician la lectura, también la hacen tornar (en el segundo o más intentos) y, se puede decir, la finalizan. En otras palabras, la mayoría de los cuentos examinados están contruidos de tal manera que el lector tiene que realizar su lectura como si estuviera en una espiral elevando (aquí equivale a *profundizando*) su perspicacia de comprensión en cada lectura, por supuesto, con debidas reflexiones sobre la vinculación entre el título y el contenido de lo relatado. Además, el rol del título incrementa su valor si se consideran los finales abiertos.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Los finales de los cuentos, que normalmente coinciden con sus culminaciones, pueden ser un interesante tema de investigación, tanto a nivel general como explorando la obra de Serna particularmente.

Una lectura espontánea —en definitiva, la primera— de “El coleccionista de culpas”, por ejemplo, no permite descubrir la noción de culpa, más aún, confunde: el título, que anuncia la propuesta de la lectura, complica la comprensión del cuento, no transcribe el mensaje de la obra. Sin embargo, deja una huella vacilante que influye en que el lector empiece a “descodificarlo” (distinguiendo y vinculando los detalles de la narración). Entonces, resalta la palabra *culpa*, mencionada varias veces por el narrador particularmente cuando cierra un acontecimiento con ese término, marcando así los diferentes periodos del argumento. “Recogidas” las culpas, el cuento se entiende desde otro enfoque: la descripción no parece tan impávida y ya se siente la voz y el temperamento del autor mismo, no sólo del narrador. La posterior reflexión sobre el título (¿por qué el *coleccionista*?) puede dar más pistas para la comprensión y la interpretación del texto.

El mismo recurso se observa en todos los cuentos de Serna respecto de los personajes y los títulos; probablemente forma parte de su estilo, cuyo efecto apoya la posible asociación con la lectura placentera y la del goce barthesianos.

## EL CUERPO

Detrás del placer del texto y de “la verdad escandalosa del goce”, Barthes coloca la noción del erotismo. Lo incorpora en el mismo concepto de texto, más bien, al *cuerpo* de texto que (“según los eruditos árabes”) tiene dos acepciones. Una pertenece al cuerpo del que habla la ciencia: “es el texto de los gramáticos, de los críticos, de los comentadores, de los filólogos (es el fenotexto)”. La otra acepción entiende el texto como un cuerpo “hecho únicamente de relaciones eróticas” (p. 28). Al texto se le confiere la forma humana y, entonces, el texto debe ser tratado desde esta perspectiva.

Introduciendo la metáfora, Barthes logra articular *los* elementos de diferente índole dentro de un solo sistema literario;<sup>21</sup> la famosa triade conceptual de *autor-texto-lector* (a propósito, no alcanzó a fusionar las tres realidades y las sigue sosteniendo como sistemas separados, aunque relacionados entre sí), recibe ahora su designación unificadora como el *cuerpo del texto* que se comprende como un ser viviente y, por tanto, no aislado de las demás realidades personificadas, sensuales y eróticas por su naturaleza.

“Ni la cultura ni su destrucción son eróticos”, es decir, ni el placer ni el goce por sí mismos no son eróticos: “es la fisura entre ambos la que se vuelve erótica” (p. 15). “¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso *allí donde la vestimenta se abre?*” (p.19). Es fácil coincidir con la última aseveración, sin embargo, ¿cómo relacionarla con el medio ambiente textual? ¿Dónde está la fisura que marca el erotismo discursivo?

Tal vez, en el *deseo* recíproco: “el cuerpo del texto *me desea*, yo estoy perdido en medio de texto”, “*yo deseo al autor* [...] tanto como él tiene necesidad” de mí (p. 46). Este deseo, al igual que el placer y el goce, no son sino las apariciones no analíticas, irracionales, que se encuentran en el nivel del erotismo desatinado. Merece la pena mencionar que tampoco surge en la aproximación con cualquier material literario: éste tiene que seducir y atraer al lector. En este sentido, la narración de Serna representa tal *cuerpo*, el cuerpo que se siente y se vive encarnado en la imaginación del lector. “Hombre con minotauro en el pecho” no sólo relata una historia de un cuerpo tatuado por Picasso, también manifiesta la quimera de su erotismo (en términos de Barthes) puesto en la realidad ficticia. El cuerpo adquiere una vida autónoma de la vida de su dueño; más aún, se apodera de él y le prescribe su *modus vivendi*.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> “Entiendo por literatura no un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o de enseñanza, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir”(p. 123).

<sup>22</sup> ¿Cómo no recordar el famoso cuento del escritor ruso Gógol “Nos” (‘La nariz’)?

En general, lo físico de los personajes se destaca como un elemento importante en la obra. Pero no se trata de presentar el retrato de los protagonistas; al contrario, construir las figuras o rostros de cada uno de ellos es prácticamente imposible: sólo se mencionan algunos detalles; de vez en cuando es la edad o complejión, en ocasiones la pertenencia a un tipo psicológico u otro. Sin embargo, todos son reales, y tal parece que es precisamente el aspecto erótico (de un empuje vital) que los convierte en personas cuyas existencias no se ponen en duda.

El autor no está obsesionado únicamente por su entrega ideológica,<sup>23</sup> también, por su voluptuosidad. En dos cuentos, “El desvalido Roger” y “La noche ajena” este principio sensual está —¿extrañamente?— ausente, por lo menos en la superficie de las narraciones. Sin desarrollar este tema (aunque lo merece) se puede advertir que se trata de un erotismo denegado, de una anti-sensualidad que encierra a los protagonistas dentro de una vida presuntuosa y vacía, disminuyendo así su estimación como seres humanos. Finalmente, la exhibición del cuerpo humano en los cuentos tiene un carácter trascendental.

Aquí vale la pena recordar la perspectiva histórico-antropológica del cuerpo humano (en este caso no discursivo). Las observaciones comparativas comprueban su significado simbólico y su imagen transitoria:

En las sociedades tradicionales, de composición holística, comunitaria, en las que el individuo es indiscernible, el cuerpo no es objeto de una escisión y el hombre se confunde con el cosmos, la naturaleza, la comunidad [...]

A la inversa, el aislamiento del cuerpo en las sociedades occidentales (véase *infra*) nos habla de una trama social en la que el hombre está separado del cosmos, de los otros y de sí mismo. El cuerpo, factor de individuación en el plano social y en el de las representaciones, está disociado del sujeto y es percibido como uno de sus atributos (Le Breton, 2002:22 y 23).

<sup>23</sup> El término de Bajtin relacionado con el vocablo *idea* y no *política*.

En definitiva, el cuerpo y erotismo literarios, que están incrustados en los cuentos de Serna, pueden ser percibidos e interpretados desde una faceta social. Más aún, aumentan el sentido irónico y *escalpelante* de su obra y, en varios sentidos de estos vocablos, se convierten en un rasgo distintivo y de notable efecto. Ambos conceptos al fin hacen juego con el goce placentero de la narración.

## LA ACCIÓN INTERPRETATIVA

Paul Ricoeur, el contemporáneo tanto de Barthes como de Serna, desarrolla una teoría hermenéutica donde la lectura se describe desde la perspectiva de dos actitudes. Una tiene por objetivo explicar el texto (la actitud explicativa) y la otra consiste en la interpretación del texto. La actitud interpretativa enuncia “el verdadero destino de la lectura”, en las palabras de Ricoeur, que se revela en un discurso replicante y equivale al habla real, una de las nociones centrales de la teoría lingüística:

La lectura es posible porque el texto no está cerrado en sí mismo, sino abierto hacia otra cosa; leer es, en todas hipótesis, articular un discurso nuevo al discurso del texto. Esta articulación de un discurso con un discurso denuncia, en la constitución misma del texto, una capacidad original de continuación, que es su carácter abierto (Ricoeur, 2002:140).

La *continuación* determina y puntualiza la interpretación. A su vez, la interpretación es imposible sin el proceso de apropiación del texto por parte del lector.<sup>24</sup>

Dice Ricoeur que la comprensión del texto no es un fin en sí mismo, “sino que mediatiza la relación consigo mismo de un

<sup>24</sup> Creo que este concepto es de suma importancia y utilidad en la enseñanza de la lectura. Tal vez, el problema de que muchos jóvenes no manifiestan gusto por la lectura se encuentre precisamente en la incapacidad o imposibilidad de involucrarse con lo leído, apropiarse del texto.

sujeto" (*ibid.*, p.141). Entonces, la apropiación se relaciona con que "la interpretación de un texto se acaba en la interpretación de sí de un sujeto" (*ibid.*). Este proceso del "acabamiento de la inteligencia del texto en una inteligencia de sí mismo" se denomina *la reflexión concreta* (*ibid.*). En otras palabras, todo lo que circunda en torno a la lectura (la explicación, la interpretación, la apropiación, etcétera) conduce, a fin de cuentas, a la autocomprensión.

No es tan inmediata la relación entre el texto y el lector. En el mundo moderno racionalista se asigna un lugar específico e independiente a la literatura: los debates sobre lo real en oposición a lo ficticio son muestras de esto. Sin embargo, no es difícil admitir que la acción interpretativa se produce por el placer o, su contrario, el goce, ejercida, en este artículo, probablemente de manera muy libre.

Acaso la lectura de goce revela con mayor fuerza el sentir y el pensar del lector, así como se vio en las reflexiones sobre los cuentos de Serna. La inquietud o la antipatía del lector están provocadas por una inconformidad: el texto lo hizo sumergir en un conflicto o problema (la razón de la obra) que le es ajeno; llegar, junto con la historia, a un desenlace, pero sin el poder de intervenir ni cambiar nada en la trama. Se acaba la lectura, pero no termina la fuerza del texto: se renueva en un juicio exegético, en una *reflexión concreta* por parte del lector.

El libro de Serna se lee con mucha fluidez, aunque es arduo y espinoso: el placer armonizado por el goce o viceversa. El propio autor<sup>25</sup> se parece a una araña tejiendo su red para un destinatario, ingenuo y desprevenido. Quizás, los cuentos seducen al lector tanto, debido a la perplejidad que exige ser develada: deshacerse del desasosiego, del nerviosismo casi inconsciente, y motiva para replicar y discutir, para explicar y explicarse.

<sup>25</sup> Frecuentemente autocrítico y burlón de sí mismo.

“Borges y el ultraísmo”. El cuento —en la superficie de su trama— se ve bastante ordinario en lo que representa su anécdota, casi mediocre; pero su trivialidad abierta (¿intencional?) insinúa exploraciones más profundas del cuerpo del texto. ¿Borges? ¿El ultraísmo? ¿Qué tienen que ver con la historia? La respuesta, a nivel de la *reflexión concreta*, apacigua, justo como en las adivinanzas.

“La gloria de la repetición” concluye el libro. ¿El título se refiere a la repetición del cuento, del libro o de las circunstancias de la vida del joven narrador? ¿Qué se glorifica? En un primer instante, el lector se queda perplejo...

El libro *Amores de segunda mano* (¿qué significa la frase?) revela a un autor con fuertes tendencias críticas.<sup>26</sup> Esto acredita una lectura de alto grado suspicaz y preparada. La búsqueda, prácticamente obligatoria, de un sentido encubierto y excitante, de un sentido originario, que no puede ser expresado de manera directa: las reglas de la especie literaria no lo permiten.

\*\*\*

En el trabajo presentado se destacaron algunas ideas de Barthes para observar su materialización en la obra de Serna. Esta acción interpretativa permitió extenderlas hacia las ideas de Ricoeur. Una sencilla tesis surgió como conclusión: no sólo la lectura se convierte en la lectura del placer o la lectura del goce, también lo es el análisis y la interpretación explicativa del texto. Y está dentro del mismo espacio de los cometidos propios del lector.

<sup>26</sup> Merece la pena compararlo con el escritor ruso del siglo XIX Saltykov-Schedrín, para encontrar en su obra la misma predisposición literaria que se descubre en una aguda crítica de la sociedad: la risa, la ironía, el sarcasmo son los recursos predilectos de ambos escritores.

## BIBLIOGRAFÍA

- SERNA, Enrique, *Amores de segunda mano*, Cal y arena, México, 1994.
- BARTHES, Roland, *El placer del texto*, Siglo XXI, México, 2000.
- Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, FCE, México, 2002.
- LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión, Argentina, 2002.



VICENTE FRANCISCO TORRES\*

Hace diez años, en noviembre de 1994, salió de las prensas de la Universidad Autónoma Metropolitana (Libros del Laberinto), un libro mío que tenía como objetivo central valorar y difundir la obra completa de tres escritores prácticamente desconocidos: Rafael Bernal, Ramón Rubín y Francisco Tario. *La otra literatura mexicana*, que así se titulaba el volumen en cuestión, ha cumplido su objetivo pues se hicieron ediciones de algunos libros inencontrables de Ramón Rubín y yo mismo me encargué de la edición de una novela de Rafael Bernal que no existía como libro sino apenas como un conjunto de cuadernillos que aparecieron como suplementos en el periódico *La prensa. Caribal* (Lecturas Mexicanas, 2002) resultó una novela de 600 páginas que vino a ampliar el conocimiento de la narrativa del autor de *El complot mongol*.

Hoy que la editorial Lectorum acaba de entregar en dos volúmenes los *Cuentos completos* de Francisco Peláez, mejor conocido como Francisco Tario (1911-1977), se presenta una buena oportunidad para revisar lo escrito y leído sobre este autor.

Francisco Tario (1911-1977) surgió como escritor en 1943 al publicar *La noche y Aquí abajo*. Esos libros eran abiertamente

\* Profesor investigador del Departamento de Humanidades, en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco.

distintos, pues mientras el primero estaba constituido con casi puros cuentos fantásticos, el segundo era una novela realista.

*La noche* constituye un verdadero hito porque está pensado como un libro unitario que tiene las siguientes características: dos relatos están contados por animales (un perro y una gallina); seis por objetos (un féretro, un buque, dos melodías, un muñeco, un traje y un yate); y seis por seres humanos (dos por locos, uno por dos genios, uno por un suicida, uno por un "indio" y otro por un vacacionista) y uno por un fantasma.

Los objetos y los animales aparecen humanizados y dan una visión sombría del hombre: es despiadado, salaz, borracho y mentiroso. Diez de los quince textos son de carácter fantástico y los restantes más o menos realistas. Todos los relatos tienen un común denominador: transcurren durante la noche.

He utilizado la palabra fantástico y quiero apuntar que, de las distintas definiciones que existen sobre el género, me satisface la que proporciona Roger Caillois quien, de paso, distingue lo fantástico de lo maravilloso, dos conceptos que a menudo se confunden:

El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita (...) el cuento de hadas sucede en un mundo donde el encantamiento se da por descontado y donde la magia es la regla. Allí lo sobrenatural no es espantoso, incluso no es sorprendente, puesto que constituye la sustancia misma de ese universo, su ley, su clima. No viola ninguna regularidad: forma parte de las cosas, es el orden o más vale la ausencia de orden de las cosas.

El universo de lo maravilloso está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinan, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias. Además, este mundo encantado es armonioso, sin contradicción, no obstante fértil en peripecias, ya que conoce, él también, la lucha del bien y del mal: existen los genios malos y las hadas malas. Pero una vez aceptadas las propiedades singulares de esta sobrenaturaleza, todo permanece notablemente homogéneo.

En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición. El cuento fantástico no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y de los efectos. En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros. Si en adelante el prodigio da miedo, es porque la ciencia lo destierra y que se lo sabe inadmisibles, espantoso. Y misterioso: no se ha observado bastante que el cuento de hadas, por ser tal, excluía el misterio.<sup>1</sup>

El perspicaz ensayista Roger Caillois intentó enumerar los temas constantes de los relatos fantásticos y su lista quedó de la manera siguiente:

- a) El pacto con el demonio.
- b) El alma en pena que pide para su reposo que una acción sea cumplida.
- c) El espectro condenado a un vagar desordenado y eterno.
- d) La muerte personificada que aparece en medio de los vivos.
- e) La "cosa" indefinible e invisible pero que pesa, está presente y mata o daña.
- f) Los vampiros.
- g) La estatua, el maniquí, el autómatas o la armadura animados.
- h) La maldición del brujo que acarrea daños.
- i) La mujer fantasma venida del más allá.
- j) La inversión de los territorios del sueño y la realidad.
- k) La habitación, la casa o la calle borradas del espacio.
- l) La detención o la repetición del tiempo.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Roger Caillois, *Imágenes. imágenes...* (*Sobre los poderes de la imaginación*). Traducción de Dolores Sierra y Néstor Sánchez, Barcelona, EDHASA, pp. 10 y 11.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 25-28.

A la lista que Roger Caillois formuló en 1958, Louis Vax agregó los siguientes temas:

- a) El hombre lobo.
- b) Las partes separadas del cuerpo humano.
- c) Las perturbaciones de la personalidad como resultado del hipnotismo o de afecciones psíquicas.
- d) Las alteraciones de la causalidad: "Los ríos no retornan hacia sus fuentes, los deseos no se realizan en cuanto son formulados, los muertos no regresan para atormentar a los vivos, los muros no se pueden atravesar, no es posible estar en dos lugares a la vez".<sup>3</sup>

Además de ampliar la lista de Caillois, Louis Vax enumeró una serie de terrenos que lindan con lo fantástico y lo alimentan:

- a) Lo feérico.
- b) Las supersticiones populares.
- c) La poesía, es decir, la elaboración lingüística polivalente que enriquece los cuentos.
- d) Lo horrible, lo macabro.
- e) La literatura policial, en cuanto a misterio se refiere.
- f) Lo trágico (el hombre, en el relato fantástico, aparece como víctima de algo o alguien a quien no puede vencer).
- h) La utopía, porque lo fantástico y lo utópico reinan en la imaginación.
- i) La alegoría, la fábula. "Nunca pretendió La Fontaine hacernos creer que los animales hablasen. El lenguaje de los animales es una convención literaria".
- j) El ocultismo.
- k) El psicoanálisis. "Los fantasmas consistirán, entonces, en alucinaciones de enfermos. Los sentimientos de extrañeza,

<sup>3</sup> *Arte y literatura fantásticas*. Traducción de Juan Merino, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, p. 30.

de influencia, los presentimientos se encuentran tanto entre los héroes, víctimas de los cuentos fantásticos, como entre los esquizofrénicos, los paranoicos y los psicasténicos”.

- l) La parapsicología.
- m) Los juegos de lo visible y lo invisible.

Cuando el antólogo cubano Rogelio Llopis quiso establecer diferencias entre el relato fantástico europeo y el hispanoamericano, acotó lo siguiente:

“el primero fue gótico por la arquitectura de los castillos donde se desarrollaba mientras el segundo es ecléctico —combina el humor, la sátira, el realismo, el surrealismo, el onirismo y lo terrorífico—, pretende ampliar la percepción de la realidad y es una mezcla de cosmopolitismo y autoctonismo, pues a los temas heredados de la novela gótica europea les agrega los mitos negros, indios y criollos”.<sup>4</sup>

Con estas coordenadas, bien podemos intentar un acercamiento a los libros de Tario. Y nada mejor que comenzar por *La noche*, que ofrece textos con los temas arriba señalados.

“La noche del féretro”, “La noche del buque naufrago”, “La noche del vals y el nocturno”, “La noche de la gallina”, “La noche del perro”, “La noche del muñeco” y “La noche del traje gris” pueden considerarse fantástico-maravillosos porque desde que iniciamos la lectura de cada cuento sabemos que ingresamos a un juego, a un mundo que no existe porque ni los ataúdes, ni los trajes, ni las gallinas hablan. Dice un perro: “Mi amo se está muriendo. Se está muriendo solo, sobre su catre duro, en esta helada buhardilla, a donde penetra la nieve”.<sup>5</sup> Continuamos la lectura atrapados por la insólita conducta del ataúd que se agita hasta tirar el cadáver; nos subyuga el deseo del buque por

<sup>4</sup> Citado por Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Ediciones Júcar (La Vela Latina), 1974, p. 336.

<sup>5</sup> Francisco Tario, *La noche del féretro y otros cuentos de la noche*, México, Editorial Novaro (Nova-Mex), 1958, p. 70.

quedar entre las profundidades del océano y no envejecer en los muelles sucios, cerca de la basura, de los retretes y de los viciosos. La gallina descubre que la ceban para matarla y se venga comiendo de una planta venenosa para que muera quien ingiera su carne. El traje gris, que ha sido casto, se va de parranda y descubre que el vicio es triste. “La noche del perro” es un conmovedor homenaje a la amistad y a la imagen romántica, decimonónica, del poeta.

Cuentos propiamente fantásticos, que dan un vuelco a la realidad, resultan sólo tres: “La noche de los cincuenta libros” porque más allá del desbordamiento escatológico de su anécdota asistimos a la coincidencia de una muerte real con el fin en una pesadilla. En “La noche de Margaret Rose” los planos de la realidad y la fantasía se invierten. El lector piensa que el narrador se encuentra con una muerta y sucede que quien cuenta es un fantasma y la mujer una viva que lo invoca.

En “La noche de La Valse”, un pintor tiene un encuentro sexual con una muerta escapada de una pintura. Es interesante observar que aquí y en “La noche del traje gris” Tario acentúa el erotismo y, en “La noche del loco”, combina la demencia con la sexualidad enfermiza para contar cómo un trastornado va a un cementerio para robar el cadáver de una mujer que lo acompañará a cenar.

Aunque en “La noche del indio” Tario diga que al narrador se le apareció Cristo con una gorrita a cuadros, no deja de ser un cuento de denuncia, realista, como “La noche del hombre” y “Mi noche”. Con esto no quiero decir que una narración realista sea inferior a una fantástica. No, simplemente sugiero que estos tres cuentos rompen con el plan que, podemos intuir, tenía el volumen.

En la edición de los *Cuentos completos de Francisco Tario*, Mario González Suárez incluye *La puerta en el muro* (1946), que es una larga fantasía sin comienzo ni final bien definidos; quizá en ella funcione como cuento la historia de un hombre que ahoga a una prostituta. Lo demás son reflexiones diversas, seme-

jantes a las de *Equinoccio* y, la que nos conduce al nombre de esta obrita, es la que dice que, quizá detrás de la puerta, detrás de la muerte, nos espera algo tan horrible como la vida, algo tan triste como una calle polvorienta y desolada.

Curiosamente, aquí encontramos un párrafo que ayuda a entender el sentido de *Aquí abajo*, su novela realista:

"Las ceremonias pueblerinas, de no llegar a Dios —como me imagino—, sirven al menos para mostrarle qué dolorosa y lamentable es la especie humana; qué cándidos son sus pobres espíritus atormentados y qué urgencia vital tienen de buscar por todas partes un soporte, una ayuda. Sirven, positivamente, para que Él se detenga con mayor calma a escuchar esta música de abajo y contemplar —no sé si fraternal, paternal o socarronamente— esos rostros extáticos, con la fe de los niños, y esos cogotes humanos que nadie ha explicado satisfactoriamente, y, que, en los pueblos de tan quemados y humildes parecen sarmientos".<sup>6</sup>

Como puede verse, la obra de Tario no era ajena a las preocupaciones existencialistas que en los años cuarenta se ejemplificaron en la obra de José Revueltas. Además, en el prólogo de este tomito, José Luis Martínez decía que el autor se apartaba de las tendencias imperantes (narrativa rural, social, costumbrista, histórica y psicológica) para abrir un mundo nuevo, apenas habitado por unos cuantos escritores. Y su afirmación era acertada porque antes de Tario ya teníamos, en México, las obras de José Martínez Sotomayor, las novelas líricas de los Contemporáneos, los libros de los estridentistas y algunos trabajos de Julio Torri. En América, por citar un par de ejemplos, ya estaban los libros del cubano Enrique Labrador Ruiz y del venezolano Julio Garmendia. El uruguayo Felisberto Hernández, su contemporáneo, acariciaba también un proyecto no realista.

*Yo de amores qué sabía* (1950) es un recuerdo infantil sobre los padres perdidos y tiene tan poca importancia literaria como

<sup>6</sup> Francisco Tario, *La puerta en el muro*, México, Colección Lunes, 1946, pp. 39-40.

*La puerta en el muro. Breve diario de un amor perdido* (1951), a pesar de su intención lírica, no pasa de ser un conjunto de añoranzas que a menudo caen en el lugar común. Esta es la anotación que cierra, ¡lástima!, la preciosa edición de Los Presentes: "Amarte, sí; ni lo preguntes. Mientras viva".<sup>7</sup>

Francisco Tario, nos dice Esther Seligson, vivió parte de su infancia y adolescencia en un pueblo de la costa atlántica asturiana, Llanes; regresó a México, fue futbolista, estudió piano, se hizo copropietario de un cine en el Acapulco de los años cuarenta, se casó, viajó en trasatlánticos, publicó sus primeros siete libros entre 1943 y 1952. En 1957 dejó México, recorrió Europa con su mujer, sus dos hijos y la nana Raquel; se instaló definitivamente en Madrid en 1960 donde murió del corazón en diciembre de 1977...<sup>8</sup> La misma escritora también dice:

Durante esos días viví la presencia de la escritura de Tario, sin conocerlo sino a través de su pueblo de infancia, un sitio cercano a enormes acantilados que descienden verticalmente hacia el mar, un Llanes marcado por su prehistoria, donde aún hay pesados peñascos y fósiles, y es posible sentir la vibración de los druidas (...) El pueblo está pues, a la orilla de un mar alborotado con un enorme rompeolas donde hay un constante furor oceánico (...) Francisco Tario era terriblemente bromista, estaba lleno de fantasmas como ese Llanes que es literalmente un pueblo de fantasmas.<sup>9</sup>

La cita anterior es muy importante porque apunta lo que será el ambiente de "Aureola o alvéolo", uno de los mejores cuentos de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952). Y no se trata sólo de los acantilados y las aguas turbulentas, sino de la inquietud por la presencia de los fantasmas que encontraremos en "T.S.H." y "El mar, la luna y los banqueros". *Tapioca Inn*, como

<sup>7</sup> Francisco Tario, *Breve diario de un amor perdido*, México, Ediciones Los Presentes, 1951, p. 90.

<sup>8</sup> Esther Seligson, prólogo a la antología de Francisco Tario titulada *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, México, INBA, 1988, p. 7.

<sup>9</sup> Alejandro Toledo y Daniel González Dueñas, "Francisco Tario: un retrato a voces", México, revista *Casa del Tiempo*, núm 86, junio de 1989, pp. 12 y 22.



*La noche y Aquí abajo* es un buen libro que tiene sus tropiezos pero ya apunta abiertamente, como un proyecto, hacia el asedio de los tópicos fantásticos: “La polka de los curitas” y “Usted tiene la palabra” abordan el paso inadvertido de la vida a la muerte y viceversa; “Aureola o alvéolo” y “El mar, la luna y los banqueros” hacen ya del fantasma un truco, pues en el primero un fantasma asesina a su propio cuerpo concreto y en el segundo nos topamos con el buque fantasma que muda a sus pasajeros en locos con camisa de fuerza; “Ciclopropano” insinúa el tráfico equivocado de cuerpos y espíritus.

Por otra parte, encontramos una defensa explícita de los proyectos que Tario abordó en *La noche* y en el mismo *Tapioca Inn*:

“Los novelistas, en general, carecen de imaginación, excepto algunos ya muy leídos. La literatura realista no me interesa; me abruma. ¿Y a usted? No soy de los que admiran a un literato porque exponga con precisión algebraica la forma en que yo, mi padre, mi hijo y los hijos de mis hijos suelen llevarse un pitillo a la boca o introducirse un supositorio en el ano.”<sup>10</sup>

En una rara entrevista que Toledo y Dueñas reprodujeron en su retrato a voces, Tario abundaba:

Ante todo convendría hacer notar que lo verdaderamente fantástico, para que nos convenza, nunca debe perder contacto con la llamada realidad, pues es dentro de esta diaria realidad nuestra donde suele tener lugar lo inverosímil, lo maravilloso. Por tanto, hacer literatura fantástica es probar a descubrir en el hombre la capacidad que éste tiene para ser fabuloso o inmensamente grotesco. No se trata aquí de arrancar lágrimas al lector porque el niño pobre no tuvo juguetes en la noche de Reyes, sino porque su padre —un hombre perfectamente honorable— quedó convertido en seta mientras regaba el jardín de su casa. Lograr que lo inverosímil resulte verosímil, ésa es la tarea. Y a mayor simplicidad y audacia, mayor mérito.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Francisco Tario, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, México, Tezontle, 1952, p. 96.

<sup>11</sup> Alejandro Toledo y Daniel González Dueñas, *op. cit.*, p. 16.

Esta audacia imaginativa de que habla Tario se manifiesta de manera extraordinaria en el cuento final de *Tapioca Inn*, “La semana escarlata”, porque no sólo su idea es magnífica —un apacible profesor de música, durante sus sueños, se convierte en un asesino real—, sino porque está perfectamente construido y tiene un desenlace sorprendente. Y cuando hablo de un desenlace sorprendente no debe olvidarse que estamos hablando de cuento fantástico, del “cuento de cuentos”, del “fruto de oro de la imaginación”, como nos dice Adolfo Bioy Casares en la clásica *Antología de la literatura fantástica*.<sup>12</sup>

“La semana escarlata” era ya un sólido puente hacia *Una violeta de más*. (*Cuentos fantásticos*), el libro de relatos más acabado que Tario nos dio en 1968, porque su idea, como las que moverán los últimos cuentos que publicó en vida, son redondas, insólitamente concebidas y llevadas a cabo con pulcritud y un derroche de imaginación. En ellas el autor alcanza con creces ese ideal de que lo inverosímil sea verosímil.

En *Una violeta de más* (1968), Tario retoma y transforma con su prodigiosa imaginación algunos tópicos de la narración fantástica, y además, logra que cada texto reciba un final inesperado; con cada cuento hace una pequeña pistola de repetición que produce impacto hasta en el lector avezado, aquél que se propone adivinar el desenlace.

*Una violeta de más* pone la realidad patas arriba. En “El mico”, un changuito de piel sonrosada sale por la llave de la tina de baño del narrador y hay una larga convivencia hasta que éste da a luz un ser parecido al que había llegado por el grifo. “La vuelta a Francia”, que se desarrolla en un manicomio, tiene un humor impávido y es un cuento del absurdo porque un alienado se queda durante días y noches —hasta convertirse en un fantasma— transitando en su bicicleta por las calzadas de la casa de locos.

<sup>12</sup> Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, 4a. edición, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971, p. 17.

El humor de Tario no sólo sabía ser grotesco, sino negro, como vemos en ese cuento donde un vegetariano se convierte en antropófago (devoró a un rollizo niño de pecho) y sueña que visita a un dentista para que le afile los dientes. En "Ragú de ternera" el desenlace sorpesivo se da porque uno cree que el canibal es el que narra las cosas al doctor cuando a final de cuentas es el doctor quien le muestra sus afilados colmillos al paciente detective.

Un humor macabro está en esa historia donde un muerto, en venganza porque no lo habían enterrado con su pata de palo, regresa y le da tremenda mordida en un cachete a la viuda desobediente.

El humor grotesco está en "Ortodoncia", donde un chimuelo prueba varias dentaduras postizas que le sientan mal hasta que, una noche de cumpleaños, después de festejar comiéndose una avellana, se le cae la única muela que le había salido.

Arriba dije que Tario retoma los tópicos fantásticos y les da un giro personal. Eso se observa en "Asesinato en do sostenido mayor", "Un inefable rumor" y, por supuesto, en su cuento más famoso: "Entre tus dedos helados". En el primero, un hombre entra en un espejo para encontrarse con una rubia. Para acabar con el adulterio, la esposa rompió el espejo y nunca hubo cuerpo del delito. En el segundo tenemos una ambigüedad: el ruido de un grillo se empalma con el ruido de la llegada de la muerte. En el tercero encontramos el alma que asiste al entierro de su cuerpo. Un ingrediente que Tario adiciona al tema es un sesgo incestuoso porque la hermana ama al narrador.

El sueño fue un territorio ideal para nuestro autor porque allí todo es posible, desde unos hombres que salen de un estanque llevando velas encendidas hasta un cuento donde el personaje de un sueño narra el romance que sostiene con la esposa del hombre que sueña. Y aquí tendríamos que recordar "La semana escarlata" donde el sueño actúa y tiene consecuencias sobre la realidad.

Desde *La noche*, pasando por *Tapioca Inn*, los fantasmas fueron caras presencias para Tario, incluso yo me atrevería a decir

que una obsesión y hasta una firme creencia. En *Una violeta de más*, síntesis magistral de todos sus temas y recursos, aparecen esas invisibles presencias. Están en “El balcón” para conocer una realidad que no habían frecuentado en vida, en “El éxodo” donde se humanizan, sufren promiscuidad y son un pretexto para que Tario recree la arquitectura morisca española; “La mujer en el patio” y “La banca vacía” muestran dos fantasmas femeninos y nos dicen que los fantasmas viven mientras las personas son recordadas.

Desde su primer libro, Tario entregó un sinnúmero de cuadros surrealistas y, en el último, no podían faltar. Podríamos ejemplificar con la del caballo que aparece sentado en un sillón, rodeado de elegantes damas y caballeros en amena plática.

Si Tario fue poco valorado en vida, hoy que contamos con sus *Cuentos completos* es justo recordar a los jóvenes que, en su momento, fueron llamando la atención para que la obra del enigmático escritor fuera rescatada. Cerremos con estas observaciones del siempre puntual José María Espinasa:

El surrealismo lo toca sin apasionarlo, porque fue un escritor-estero, y no un escritor-río, hecho de distintas aguas, sabores y humores, con anhelo de movimiento pero en reposo, enfrentándose a sí mismo una y otra vez, en un nudo de corrientes adversas. No es que en México no haya antecedentes para lo que hace Tario. Ahí están Díaz Dufoo, Torri y tal vez Efrén Hernández, y más allá de nuestras fronteras geográficas Ramón Gómez de la Serna. Pero lo que sorprende es la mezcla: no se parece a ninguno de ellos. No fue un estilista, aunque se percibe un constante trabajo sobre la frase y sus ritmos. Quiso ser, y lo fue, pero no de la manera que quería, un escritor fantástico. Extraña fantasía la que nace del impulso lírico y acaba en tortura terrible (una razón, tal vez, para su silencio).<sup>13</sup>

<sup>13</sup> José María Espinasa, “La sonrisa de un murciélago”, México, revista *Casa del Tiempo*, núm. 86, junio de 1989, p. 26.

## BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, 4a. edición, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971.
- CAILLOIS, Roger, *Imágenes, imágenes*. (Sobre los poderes de la imaginación). Traducción de Dolores Sierra y Néstor Sánchez, Barcelona, EDHASA, 1970.
- TARJO, Francisco, *Aquí abajo*, México, Antigua Librería Robredo, 1943.
- , *Equinoccio*, México, Antigua Librería Robredo, 1946.
- , *La puerta en el muro*, México, Colección Lunes, 1946.
- , *La noche y otros cuentos de la noche*, 2a. edición, México, Editorial Novaro (Nova-Mex), 1958.
- , *Yo de amores qué sabía*, México, Ediciones Los Presentes, 1950.
- , *Breve diario de un amor perdido*, México, Ediciones Los Presentes, 1951.
- , *Acapulco en el sueño*, México, 1951, Imprenta Nuevo Mundo. Con fotografías de Lola Álvarez Bravo.
- , *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, México, INBA-UAM, 1988.
- , *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, México, Tezontle, 1952. Con ilustraciones a color de Alberto Beltrán.
- , *Una violeta de más*, México, Joaquín Mortiz (Nueva Narrativa Hispánica), 1968.
- , *Cuentos completos*, 2 vols., México, Editorial Lectorum, 2004. Prólogo de Mario González Suárez.
- VAX, Louis, *Arte y literatura fanásticos*. Traducción de Juan Merino, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.

### *Hemerografía*

- ESPINASA, José María. "La sonrisa de un murciélago", México, revista *Casa del Tiempo*, núm. 86, junio de 1989, pp. 25-30.

TOLEDO, Alejandro y Daniel González Dueñas, "Francisco Tario: un retrato a voces", México, revista *Casa del Tiempo*, número 86, junio de 1989, pp. 11-24.

———, "Francisco Tario: los años oscuros", en *Dominical*, suplemento de *El Nacional*, 27 de junio de 1993, pp. 16-20.

# LA NARRATIVA DE

## MIGUEL ÁNGEL LEAL MENCHACA

ARTURO TREJO VILLAFUERTE\*

*Para Josefina, Tisbe y Trilce, mis amores,  
y para la terrible Musa que me inquieta y conmociona.*

*A José Emilio Pacheco, por todo lo que nos ha dado.  
A Gustavo Sainz, por todo lo que me enseñó.*

[ El estado de Zacatecas cuenta, entre otros tantos atractivos y riquezas turísticas y culturales, con cuatro grandes narradores —entre otros—, que lo honran: Alberto Huerta (13 de enero de 1945), Severino Salazar (Tepetongo, 12 de junio de 1947), Juan Gerardo Sampedro (8 de octubre de 1955) y Miguel Ángel Leal Menchaca (Fresnillo, 24 de abril de 1950). De los dos primeros me he ocupado en su momento con un ensayo y algunas reseñas, el tercero es aún joven y está construyendo su obra, y ahora quisiera ocuparme del último, quien tiene, hasta el momento, cuatro libros publicados.

Cuando me encontré con los libros de cuentos de Miguel Ángel Leal Menchaca, me sorprendió porque, de nueva cuenta, tuve que reflexionar sobre las múltiples posibilidades y la riqueza del género sobre todo en los aspectos temático y estilístico. Tanto en *Ansiedad que persigue*, su primer título publicado en

\* Profesor investigador de la Universidad Autónoma Chapingo e integrante del Programa Universitario de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades de la misma institución.

1994, como en *Obituario* —el segundo(1995)—, *Mujeres abordando taxi* (1997), su tercer volumen, luego con *Doce de cal* (2001), y el más reciente título publicado hasta el momento: *De veras, maestro* (Daga Editores, México, 2001, 116 pp.), la narrativa del autor que nos ocupa no se disfruta, en el sentido estricto del término, sino que se padece, se sufre.

Las historias contenidas en sus volúmenes, son hilarantes y cruciales, ejecutadas por personajes —como los que creaba y pedía José Revueltas— contingentes, siempre por suceder, en los extremos de la vitalidad o de la sordidez, pero en espera de lo que sucederá que los redimirá o envilecerá sin remedio: el sino terrible de la existencia humana donde se mezclan naturaleza y socialización para formar el carácter histórico del hombre, que le da su característica de finito y a la vez de inmortal como humanidad; lo paradigmático y paradójico del ser y del hacer humano. Pero mientras que la Historia nos señala como significativos a los grandes acontecimientos que marcan a la humanidad, en los cuentos de Leal Menchaca hay un muestrario de destinos y de calvarios que culminan, en algunos casos, con muertes sublimes y trágicas (como si no estuviera de más decir que todas las muertes son trágicas).

*Ansiedad que persigue* (Ed. Universidad Autónoma Chapingo, México, 1998, 78 pp.) es el primer volumen publicado por Miguel Ángel Leal Menchaca y en él reúne un conjunto de textos opresivos, angustiantes, paradójicos —esta última característica la maneja como una constante del autor que ahora nos ocupa, en un ensayo muy amplio sobre tres autores de mi generación, los otros dos son Emiliano Pérez Cruz y David Martín del Campo— y sumamente cotidianos, puesto que lo planteado por el escritor zacatecano en ellos no es fantástico ni maravilloso, sino lo *normal* y lo habitual, a lo que está expuesto cualquier mujer u hombre en nuestro tiempo.

Los diecisiete relatos ahí reunidos tienen diferentes grados de intensidad y, unos más que otros, logran atrapar al lector y sumergirlo en esas, a veces, delirantes escenas que Leal



Menchaca describe con pulcritud, en algunas, y con barroquismo en otras. Entre fondo y forma, en muchas ocasiones gana la primera porque la anécdota estremece y aprehende; en otras gana la segunda porque independientemente de la anécdota, el autor es minucioso y sus palabras forman un tinglado que no permite ver un más allá sino sólo lo que él quiere mostrar.

Otra característica de los relatos ahí reunidos son algunos finales abiertos, ambiguos, donde no termina de saberse qué va a pasar o qué fue realmente lo que ocurrió. Eso sucede en el cuento que le da título al libro, "Ansiedad que persigue", donde la bella Elena aparentemente queda encinta, pero nunca se sabe de quién. Igual sucede en "La vigilia estéril" y otros más. Esa misma ambigüedad se registra en el texto llamado "La mentira", donde nunca se llega a saber de quién son las hijas y cuál es la relación de ellas con el supuesto padre: ¿incesto?, por ejemplo. Esa misma circunstancia campea en "Ella", donde se recuerda de inmediato el primer cuento publicado por Julio Cortázar: "Casa tomada"; puesto que el ambiente que plantea "Ella", además de opresivo, es de total envolvimiento y, conforme se avanza en el relato de Leal, como en el de Cortázar, se va descubriendo el por qué de esa aprehensión, aunque también, mientras se lee, flota la ambigüedad de quién es ella: ¿una tarjeta de crédito, una mujer, una televisión?, para luego llegar a la conclusión tras de un intenso y agobiante recorrido.

"Delirio" es, válgaseme la expresión y el barbarismo, otro relato delirante puesto que, conforme avanzamos en la historia, enigmática y ambigua, nos vamos enterando de que una mujer menciona a un "Él" (¿el del delirio?), que la persigue y se entrega a él para, al final, hacer ambivalente el texto y, de nueva cuenta, dejar perplejo al lector.

Luego vienen los textos donde se producen las jugarretas del destino, las ironías de la vida, como sucede con "¡Qué poca madre!", donde un Cristo en su cruz, acompañado de Dimas y Gestas, piensa que esa actuación le proporcionará algún beneficio, pero resulta que sucede algo abajo, entre el público asistente

a la representación, y en un momento dado nadie les hace caso a los tres actores principales de esa ceremonia. Igual sucede con “Cambio de ruta”, donde un chofer con mujer e hijos, además de otros “asuntitos” por ahí, decide que ahora sí va a cambiar de vida, va a sentar cabeza con una bella muchacha de cutis apiñonado y soberbio cuerpo. En su mente ya corren las imágenes de su nueva vida al lado de esa beldad, pero el destino hace lo suyo y cambia diametralmente la historia. Siento que éste es uno de los mejores cuentos del volumen, bien narrado, muy real y emotivo, con un desenlace previsible aunque no el esperado.

*Ansiedad que persigue* reúne también otro tipo de relatos de corte intimista como “Se llamaba Sara” o “Del tiempo recuperado”; luego los de índole contingente, donde todo está por suceder como “Extraña coincidencia”, en el cual el personaje deja atrás todo su mundo, estable, para vivir o morir en una aventura; o el caso de “Una pareja diferente”, donde el sujeto —centro de la acción—, luego de convivir con una rara mujer y con su absurda familia, comprende que debe poner punto final a una situación que lo rebasa y lo hace sumamente infeliz, para lo cual recurre a una pistola. En los primeros se recupera un pasado, o la reflexión sobre hechos pretéritos, como sucede en “De añoranza”; en los segundos todo está instalado en la incertidumbre del porvenir, del instante siguiente donde todo se decide.

Igual en el volumen se encuentran textos que no son muy afortunados, como “Tal vez un sueño”, pero que, sin embargo, en el contexto del libro no desentonan ni dejan de tener las características generales temáticas que hemos señalado en las líneas anteriores.

En este primer volumen de relatos de Miguel Ángel Leal Menchaca, ya estaban presentes sus obsesiones y apremios que, después, se concretarían en *Mujeres abordando taxi* y luego en *Doce de cal*. *Ansiedad que persigue* es sin ninguna duda un libro meritorio y pujante, con fuerza y vitalidad, con los detalles

propios de una primera incursión en el género, los cuales son salvables y no afectan, en esencia, lo que es propiamente el cuerpo narrativo del tomo.

*Obituario* (Ed. Universidad Autónoma Chapingo, México, 1996. 66 pp.) contiene un grupo de historias determinantes y cruciales, las cuales nos llevan a la consideración de que “no somos nada” y debemos de entender a este “Obituario”, en el sentido de lo que es la existencia humana: una fecha de nacimiento y otra de muerte, donde se resume el hacer y el deshacer. Sin embargo, el hombre, para siquiera conseguir un buen epitafio, pugna y sopesa los lados buenos y malos de su vida, los altibajos del destino para poder concretarse en lo que significa el padecer o el disfrutar, al que venimos a enfrentarnos en esta vida.

*Obituario* contiene narraciones verosímiles y contundentes, porque aun en sus finales sorpresivos —“como en “Capricho”—, está la certeza de que esa historia es terriblemente real, verdadera, y el rasgo común entre el joven homosexual y su padre macho es que ambos son, en estricto sentido, igual de “raros”. También vienen algunos cuentos crueles y sórdidos para hacernos saber que el mundo es inhumano a pesar de los humanos. La nota roja, el pecado, las relaciones contranatura, los crímenes, la venganza, todas las etapas de la pasión humana pululan y se hacen presentes en las páginas de este muestrario de humanidad donde, como señala Cioran, está la parte del hombre que permite apreciar al santo.

Haciendo uso de un lenguaje crudo y no por ello menos depurado, el escritor zacatecano nos arroja al rostro la parte oscura del ser humano, los móviles más entrañables para llegar al crimen o al desprecio, pero también en este título nos entrega, para demostrar su capacidad narrativa, historias góticas y fantásticas. Tal sería el caso de “Resplandor en el atardecer”, donde un espejo o el otro yo concibe y exalta el lado erótico de las monjas, la desinhibición de la carne que se concreta en la misma carne o en el lado onírico del espíritu.

Con *Obituario*, Leal Menchaca demuestra que sabe observar y narrar, que nada de lo humano le es ajeno y que todo, absolutamente todo, es digno de ser contado, narrado, siempre y cuando se haga con claridad y sencillez, sin falsa pompa ni escarnio. De los doce títulos reunidos en este volumen que ahora nos ocupa, la mayoría se sostienen por su intensidad y por la anécdota, porque no hay desperdicio y porque, con la pequeña ayuda del lenguaje, todos son verosímiles. Aunque también es justo y bueno decir que hay distintas intensidades que van de "La espera", donde una mujer hace uso de la Ley del Tálion y realiza su ansiada venganza, hasta el ritmo semi-lento de "Virna" y "La vuelta", donde el más allá hace acto de presencia. Sin ninguna duda, *Obituario* es un libro que deja una sensación de desasosiego en el lector, pero debemos decirlo, si no fuera así, acaso ni siquiera hubiera sido de nuestro agrado, porque un buen libro de cuentos, por principio, debe de conmovernos y éste lo logra.

Siguiendo con el hilo que lo conduce a presentar situaciones paradójicas y paradigmáticas, en su penúltimo libro, *Mujeres abordando taxi* (Ed. Universidad Autónoma Chapingo, México, 1997. 110 pp.) nuestro autor parecería que realiza un estudio de género o un pretexto para estudiar al otro(a), a la mujer. Pero no es así de entrada: es una exploración del lado femenino del ser humano, pero conforme se avanza en la lectura, vamos descubriendo que sí, en efecto, son mujeres al borde de un ataque de nervios, mujeres que están a punto de tomar decisiones significativas para el desarrollo y el devenir de sus vidas, pero también de otras vidas.

No obstante, las situaciones que plantea nuestro autor no son tan simples y ni siquiera se puede hablar de "género" en las historias. De pronto se descubre que en realidad el autor está señalando vicios y virtudes, actitudes y similitudes del género humano en su conjunto. Cuando Gustave Flaubert menciona "Madame Bovary soy yo", en realidad lo que intenta demostrar es que en la literatura no existen los sexos, sino las situaciones vitales y que, definitivamente, lo que conmueve al lector es la

anécdota y el cómo se cuentan las cosas, independientemente de quien escriba.

Contra lo que pregonan muchas escritoras feministas y hembristas, en el arte y sobre todo en la literatura no pueden existir termómetros o señales claras que determinen un género: es tan interesante leer a Virginia Woolf como a Henry Miller. Por eso, ante los relatos de *Mujeres abordando taxi*, bien se podría señalar que se entrega la historia de doce apóstoles femeninas que pregonan su condición de mujer, sin tapujos, valientemente, y con la convicción de que no son ni más ni menos, sino sencillamente género humano, dignas representantes de un sexo, expuestas a la misma explotación y situaciones que el otro sexo, el hombre. Las mujeres ahí narradas no existen ni están en el vacío: está la contraparte, los hombres, los machos, quienes intentan conquistarlas, seducirlas, abandonarlas.

Precisamente, para ser fiel a sus paradigmas y paradojas planteadas en sus tres libros anteriores, en *Doce de cal*, el nuevo título de Miguel Ángel Leal Menchaca, trata de hombres, de sujetos del género masculino, de machos, donde encontramos las condiciones particulares para hacer patente y explícito el dicho: “una de cal por todas las que han sido de arena”, sobre todo al ser ellos los abandonados, dejados, burlados, humillados y coronados con los terribles cuernos.

Desde *La Biblia*, pasando por *Madame Bovary* —lectura, por cierto, que realiza el personaje llamado “Doroteo” de la historia del mismo nombre— hasta los personajes de nuestras escritoras actuales como Ángeles Mastretta y Laura Esquivel, además de Mónica Lavín, Ethel Krauze y otras autoras, el perfil de las protagonistas femeninas se ha vuelto un estereotipo, el mismo que ha sido reforzado por las telenovelas: la mujer sufridora pero aguantadora. Leal Menchaca en *Mujeres abordando taxi*, por ejemplo, realiza otro tipo de planteamientos respecto del lado femenino de la humanidad: la mujer es vista como un sujeto independiente, ni subordinada ni como apéndice del hombre.

Ahora la nueva argumentación de nuestro autor va en el sentido de que también los hombres lloran, tienen derecho a la ternura y, si quieren, pueden hacer del baño sentados. En *Doce de cal* (Ed. Los libros de la Tinta Indeleble, México, 2001, 112 pp.) encontramos una galería de situaciones con hombres ofendidos, humillados, usados, mancillados. No podría ser de otra manera, puesto que la opresión y la maldad de los sistemas económicos, políticos y sociales no tienen sexo, sencillamente se da, sucede y repercute en el ser humano, sea hombre o mujer. Otra cosa que debemos notar en este panorama de maridos burlados que conforman este volumen, es la malicia literaria de nuestro autor para hacer paráfrasis, analogías y contundentes metáforas, las cuales nos permiten pensar en que debemos estar atentos porque, a lo mejor, el próximo cornudo puedo ser soy yo —toco madera—, o usted, querido lector.

La gran lección que nos proporciona Leal Menchaca es de que nadie está exento de la posibilidad del cuerno, que éste sí es como lo pintan. Que más vale cuerno leído (o visto) en cabeza ajena que en la propia. Estas doce faenas con los doce astados de distintas ganaderías y calidades, tiene páginas memorables como el de “La apuesta: cornudo o contento”, en las cuales un profesor quiere pruebas de qué tan proba es su cónyuge y hace una apuesta. Otras son las contenidas en “Las voces del engaño” (nos recuerda una salsa-historia a la manera de Rubén Blades), donde dos jóvenes descubren la imposibilidad de su amor por culpa de la infidelidad de los padres de ambos.

Mención aparte debe de tener un relato con una muy buena paráfrasis: un sujeto apodado “Pito dulce”, quien sin ánimo de albur, ha metido muchos sustos en su pueblo, lugares aledaños y circunvecinos, es llamado a cuentas y cuando le llega el momento de la justicia, pide clemencia y exige que no lo capen. Este texto nos recuerda irremediablemente el relato rulfiano de “¡Diles que no me maten!” y, precisamente, se llama “Diles que no me capen”, el cual, si nuestro autor no tuviera armas estilísticas y temáticas, además de mucha malicia literaria, el relato se

le caería, cosa que no sucede: se mantiene porque, de entrada, nos recuerda el relato “¡Diles que no me maten!” de Juan Rulfo, pero también porque es otro texto, renovado y revitalizado, que a la vez no tiene absolutamente nada que ver con el texto del autor jalisciense como tal.

“Doroteo” es la historia de un mártir que pone las mejillas para recibir el castigo de su esposa y luego, como lo acostumbra nuestro autor de Zacatecas, viene lo paradigmático y paradójico: el sujeto que le ayuda a hacer justicia y lavar la afrenta, termina quedándose con la mujer y el taller del personaje, quien ahora tendrá que quedarse muchos años en la cárcel.

“La venganza”, “Era inocente” y “La familia pequeña vive mejor” son relatos emparentados con las narraciones de Rubén Fonseca o del género negro: hay dosis de violencia, generadas por el desamor, la frustración, la pasión y la necesidad de hacer justicia, además de que nos enfrenta y presenta finales inesperados, o no considerados como los que uno se podría esperar en ese tipo de historias, pero verosímiles totalmente puesto que son muy comunes en la vida real y llenan, a diario, la nota roja de los diarios.

Ironía, desparpajo, humor voluntario e involuntario y grandes dosis de sarcasmo se encuentran en “Matrimonio y mortaja”, “Extraña coincidencia”, “Una pareja diferente” y “Todas son iguales”, aunque con distintos niveles, pero en los cuatro textos hay la suficiente malicia y oficio literario, como para que no los soltemos y sigamos pegados a la lectura hasta saber qué está pasando con estos sensacionales cornudos o vikingos de antología.

Miguel Ángel Leal Menchaca por desgracia es poco conocido por la crítica, pero por su calidad innegable, por las historias que presenta, debería de tener una mejor suerte, una mejor crítica, mayor difusión y —eso sí tiene, me consta— muchos más lectores. Los méritos de nuestro autor saltan a la vista, porque narra de manera directa, sin ambages ni eufemismos, nos ofrece un material fresco y actual, clásico y tradicional —siempre han

existido las mujeres y los “cornudos” en la literatura— y sin embargo renovado, puesto que ahora, en su más reciente título, *Doce de cal*, se encarga del supuesto “amo de la creación”, el hombre, de sus incertidumbres ante el amor y sus peripecias ante el desamor.

Tendríamos sólo que advertir: cuidado con el cuerno del juicio porque es nocivo para la salud. En esta galería de astados, están doce formas de enterarse de cómo se puede sanchar y ser sancheado sin límite de tiempo, de cómo puede crecer el cuerno en cabeza ajena (creo) y, lo más importante, de este volumen (y los otros): nos conduce a la reflexión y a pensar en cuidar nuestra testa para que no nos la coronen.

Por lo demás, aparte de la reflexión implícita que contiene todo buen libro, estas obras de Leal Menchaca nos hacen ver su buen manejo de las herramientas literarias por lo que, espero, *Doce de cal*, *Mujeres abordando taxi*, *Obituario*, *Ansiedad que persigue* y *De veras maestro* (una selección de sus mejores cuentos de sus cuatro libros anteriores), se vuelvan lectura imprescindible para muchos lectores, que es precisamente hacia donde apuntan los libros: a la búsqueda de los lectores inteligentes que merezcan ese libro y los otros.

Bondojito-Chapingo-Iztapalapa, a 15 de marzo del 2004.



# JUAN RULFO, LA HISTORIA Y SU VIDA

## EN LOS CUENTOS DE *EL LLANO EN LLAMAS*

FELIPE SÁNCHEZ REYES<sup>1</sup>

La literatura lleva cargas de verdad.

*Hegel*

La creación literaria es más filosófica, hace más visible lo universal que la historia, es la fiel descripción de hechos, acontecimientos efectivos y verosímiles.

*Aristóteles*

¿N

o acaso el escritor abreva su pluma en tinteros llenos de demonios infernales y ángeles melancólicos, de textos apolíneos y frases dionisiacas?

En la narrativa mexicana contemporánea, a pesar de que cada año aparece una infinidad de novedades literarias, predominan sus desencantos y demonios infernales, aparecen pocas obras valiosas, pocos escritores se han consolidado ya por su valor literario o aportaciones a la literatura y, de ellos, pocos trascienden.

El lector no debe confundir a estos escritores con los manejados por la mercadotecnia que impone modas literarias y obras chatarra que responden al lema del arte actual: *less is more; less is bore* (lo menos es más; lo menos un fastidio): L. Venturini. Ella impone sus gustos al público —secretarías y lectores de *best*

<sup>1</sup> Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco y CCH-Azcapotzalco.

*sellers*— con pésimas obras, no toma en cuenta la calidad literaria ni aporta nada nuevo a nuestra literatura, publica obras bajo pedido, y crea obras de desecho, como en la música comercial.

Ante esta grave situación actual de la literatura mexicana, tenemos que volver los ojos a nuestros grandes escritores de los cuarenta o cincuenta que revisan y pulen sus obras antes de publicar, y aplican la sabia enseñanza, "*escribir es una larga tarea de aprender a borrar*". De ellos sobresale un escritor, fiel reflejo del alma e infortunio de nuestros campesinos, cuya obra es universal por su calidad literaria y su crítica a los hechos históricos que le correspondió vivir: Juan Rulfo.

Sin embargo, de su obra, ¿qué podemos decir que resulte novedoso e interesante si antes ha leído ensayos acerca de ella? Parece que todo ya está dicho en la antología crítica de Campbell u otros ensayos de este breve recuento: unos abordan la orfandad de sus personajes; otros, la mexicanidad y su problemática (Manuel Ferrer Chivite); otros más, sus modos narrativos (Luis Fdo. Veas); y otros son estudios psicológicos o sociológicos. De allí que acercarse a la obra de este autor resulte una empresa nada fácil.

De Rulfo sabemos que tuvo gran inquietud por la historia del país, su interés se fragua desde la escuela: en el Seminario obtiene examen de honor en historia patria. En el archivo de gobernación lee a cronistas de la conquista, testimonios indígenas y relaciones históricas del siglo XVI, sobre quienes —dice Edmundo Valadés— tiene un gran conocimiento que le ayuda a realizar una breve transcripción de textos de fray Reginaldo de Lizárraga. Conocía con perfección las crónicas mexicanas, Arreola siempre le aconsejó que hiciera apuntes de sus lecturas históricas y José Luis Martínez confirma, "*ante su insistencia, tuve que mandarle una de mis matrículas de tributos*".<sup>2</sup>

En los cuarenta, en Guadalajara, Rulfo prologa la edición facsimilar del libro *Noticias históricas de la vida y hechos de*

<sup>2</sup> Martínez, José Luis, "Unos recuerdos caseros y el milagro de Juan Rulfo" en Dante Medina, *Homenaje a Juan Rulfo*, p. 52.

*Nuño de Guzmán*, escrito en el siglo XIX por el erudito José Fernando Ramírez. En 1972, posee un gran conocimiento de cronistas, historiadores y relaciones, platica con el historiador Federico Munguía aborda tópicos históricos del sur y suroeste de Jalisco, aunque, a veces, distorsiona la verdad histórica. En 1983, sostiene en la Universidad de Colima la conferencia, "*Hipótesis sobre Historia Regional*", y se adentra en el periodo precortesiano de las regiones de Colima y Amula.

Debido al interés que Rulfo demuestra por la historia, en este breve ensayo me acercaré a su obra, revisando los hechos históricos que reflejan algunos cuentos de *El llano en llamas*. A través de ellos quiero constatar si los hechos fueron reales o si su pluma se aleja de ella y se vuelve ficción pura, como él mismo: "*nada de lo que he escrito ha sucedido; pudo suceder o podrá suceder*". ¿Será cierta su afirmación? Trataré de aclarar mis dudas a través de este ensayo que he estructurado de la siguiente manera. Primero narraré, en forma cronológica, los hechos históricos a los que hacen alusión algunos de sus cuentos y luego revisaré la edad que poseía en el momento de los sucesos, para saber si los vivió a través de familiares o los presencié.

En su libro de cuentos aborda cuatro etapas históricas importantes en la vida de nuestro país y de él: los años posteriores a la revolución (1915-1920), la lucha cristera (1926-1929), la campaña de alfabetización en el gobierno de Cárdenas (1935-1938), y la reforma agraria y mundo musical, durante el periodo de Ávila Camacho (1940-1946).

## LOS AÑOS POSTERIORES A LA REVOLUCIÓN MEXICANA (1915-1920)

Estos sucesos (1915-1920) aparecen reflejados en el cuento "*El llano en llamas*", testimonio de la época crucial que padeció nuestro país. En 1915 o 1916 aún hay brotes rebeldes en todo el

país y la población sufre las consecuencias de esta guerra civil: bandidaje e interrupción del comercio y comunicaciones —“*el descarrilamiento del tren en la cuesta de Sayula*” (p. 94-96)<sup>3</sup>—, depresión agrícola y escasez de alimento —“*quemaban las trojes de la hacienda* (p. 87) o *las milpas secas y dobladas*” (p. 88).

De entre estos bandidos destaca Pedro Zamora —“*¡Allí vienen los de (Pedro) Zamora!*” (p. 85)—, máximo depredador de la región abajeña de Jalisco que con su gente asuela esos lugares: roba y viola mujeres —confiesa el “Pichón”: “*me agarraron por la mala costumbre que yo tenía de robar muchachas*” (p. 99)—, saquea e incendia haciendas y pueblos —“*nos habíamos levantado de la tierra para llenar de terror los alrededores del Llano*” (p. 88), plagia y mata hacendados y soldados por placer.

Pedro Zamora abandona esa región en 1919 o 1920 y parte rumbo a Canutillo para reunirse con Francisco Villa. Es acorralado y muerto por los carrancistas, sus compañeros son colgados, los pocos sobrevivientes se aíslan y se separan, como lo dice el Pichón:

ya teníamos tiempo de andar huyendo el bulto de los federales; por eso remontarnos los pocos que quedamos, echándonos al cerro para escondernos de la persecución. Y acabamos por ser unos grupitos malos [...] de no saber que nos colgarían a todos hubiéramos ido a pacificarnos [pp. 85-86] [...]. Con Zamora anduve cinco años [p. 98].

Estos sucesos históricos los conoció a través del abuelo materno y de su padre, como lo veremos a continuación. Para ese momento, 1920, Rulfo tiene tres años y el país en ruinas: sin ley ni gobierno estable, ejército y rebeldes se exceden en arbitrariedades; a la guerra y el hambre se une la influenza española de 1917. La población sufre las consecuencias de esta revolución interna y la familia de Rulfo también, como aparece en el cuento:

<sup>3</sup> Todas las citas las he extraído de la siguiente edición: Juan Rulfo, *El llano en llamas*, México, FCE, 1994.

“en las faldas del volcán se estaban quemando los ranchos del Jazmín (p. 90)”.

Este rancho —alguna vez Rulfo confesó a Arreola haber nacido allí— rodea a Apulco, hacienda de Carlos Vizcaíno, su abuelo materno. Él recuerda: “*Pedro Zamora para obtener del abuelo hacendado Carlos Vizcaíno cincuenta mil pesos que no tenía disponibles, lo colgó de los dedos pulgares, ocasionándole la pérdida de ambos dedos*”. Su abuelo murió en 1921 en San Gabriel, huyendo de los revolucionarios.

Su madre, María Vizcaíno Arias (1897), hija del hacendado hereda la hacienda de Apulco. Se casa el 31 de enero de 1914 en el templo de su hacienda con Juan Nepomuceno Pérez Rulfo (1887-1923), quien radica allí y administra, en San Pedro Toxín, la hacienda de su padre el licenciado Severiano Pérez Jiménez. También esta hacienda fue quemada cuatro veces por Pedro Zamora y lo testimonia en el cuento: “*nos encaminamos hacia San Pedro (Toxín). Le prendimos fuego y luego la emprendimos al Petacal. Era la época en que el maíz ya estaba por pizcarse y las milpas se veían secas y dobladas [...] se veía muy bonito ver caminar el fuego en los potreros* (p. 88)”.

Hasta aquí quedan los hechos históricos, vividos y padecidos por su abuelo materno y su padre. Pasemos ahora a los datos biográficos de Rulfo. En 1914 nace en Apulco, Severiano, su hermano mayor; en 1916 sus padres huyen del desastre y viven en Sayula, en el domicilio de la abuela materna María Rulfo. Allí nace la niña María de los Ángeles, que muere ese año a causa de la influenza española, y Juan Nepomuceno Carlos Pérez Vizcaíno, el 16 de mayo de 1917, según consta en el acta del Registro Civil, pues en la del bautismo comienza con el nombre de Carlos.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> El historiador Federico Murguía determinó su nacimiento en Sayula —información publicada en su libro *La provincia de Ávalos* (1976)—, confirmado por Rulfo en entrevista con Poniatowska y por el libro de Wolfgang Vogt, *op. cit.*, pp. 20-22.

De 1917 a 1919 su familia parte a Guadalajara donde nace su hermano Paco. En 1920, Pedro Zamora abandona San Gabriel y vuelve "*la paz al Llano Grande*" (p. 85), la familia torna a su pueblo y, frente al templo parroquial, renta una casa. En 1921 fallece el abuelo materno Carlos Vizcaino, en 1923 nace su hermana Eva y su padre es asesinado, hecho que marcará su vida. En 1923, él tiene 6 años y asiste al Colegio Josefino de San Gabriel, en una foto aparece en la primera fila, sentado con las piernas cruzadas, la mirada triste y fija al frente, al centro las madres josefinas, rodeadas de todos los niños.

El asesinato de su padre aparece disfrazado con otros nombres en "Diles que no me maten": "*Don Lupe Terreros es dueño de la Puerta de Piedra [...] al que él, Juvencio Nava, tuvo que matar por eso [...] le negó el pasto para sus animales* (p. 103). El hacendado Guadalupe Nava es Juan Nepomuceno Pérez Rulfo, padre de Rulfo; el asesino, Juvencio Nava es el verdadero asesino Guadalupe Nava, y el coronel que manda traer y matar al asesino, es su tío el sargento David Pérez Rulfo. Este asesinato es recordado por el padre de Felipe Cobián:<sup>5</sup>

El joven Guadalupe Nava mata —10. de junio de 1923— al hacendado Nepomuceno (33 años), padre de Rulfo, a causa de una nimiedad: sucedió una noche en el camino de San Pedro Toxín a Tonaya (por la entrada del potrero La Agüita), en venganza porque Don Cheno lo había regañado cuando sus animales invadieron el potrero de los Pérez. Ebrio Guadalupe Nava le descargó en la espalda todo su rencor y los tiros de una pistola.

Recuerda Rulfo que a los niños los despertaron en la madrugada para que vieran y lloraran el cuerpo muerto de su padre, "*lo han matado anoche. ¿Quién? Hablas de mi padre, él no puede morir y mi llanto se hizo agua como la sangre y cuando oí allá lejos el llanto de mi madre, mi sangre se hizo como el*

<sup>5</sup> Cobián, Felipe, "Nunca conocí al tal Carlos Juan Nepomuceno Pérez" en Dante Medina, *op. cit.*, p. 30.

agua. *Lo mataron y por él se acabó la vida*".<sup>6</sup> Vio tendido y asesinado, al que tantas veces lo había abrazado y montado con su hermano Severiano en la vaca "La Coqueta": su padre agarrándola de los cuernos, a un lado su perro y al fondo la casa de piedras y adobes,

Plasma su pensamiento en el cuento mencionado, "*El coronel* (su tío David Pérez, excombatiente cristero y hermano de su padre) *siguió hablando allá al otro lado de la pared de carrizos: 'Guadalupe Terreros era mi padre [...] estaba muerto [...] es algo difícil creer que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros eso pasó'*" (p. 109). En 1924 muere su abuelo paterno, Severiano Pérez Jiménez, de tristeza por la muerte de su hijo mayor.

Juan nace en Sayula, pero confiesa "*yo tuve uso de razón en San Gabriel, allí jugué, tuve amigos, fui a la escuela, me siento de San Gabriel. Allí pasé los años de mi infancia. La infancia se nos arraiga hasta el final. En mí todavía pesa mucho*".<sup>7</sup> Esa infancia recordaba cuando platicaba con Blas Galindo. Para cuando Pedro Zamora abandona el sur de Jalisco —1920—, Juan tiene apenas tres años, de manera que estos sucesos históricos los vivió a través de su abuelo y padre.

## LA CRISTIADA (1926-1929)

La segunda etapa histórica se refiere a la revolución cristera, reflejada en el cuento, "*La noche que lo dejaron solo*", testimonio de la lucha interna que padeció la región del norte del país de 1926 a 1929, la cual tuvo dos antecedentes previos en 1914 y 1918. La crisis entre la Iglesia y el Estado se agrava durante la presidencia de Calles (1926-1928): el gobierno cierra escuelas

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Harss, Luis, *Los nuestros*, p. 304.

y conventos, y deporta a doscientos sacerdotes extranjeros. Pero, esta lucha no es nueva tuvo dos crisis previas.

En 1914 surgen los primeros enfrentamientos entre católicos y carrancistas, porque el Estado confisca los bienes de la iglesia, destierra a sacerdotes y monjas, emite leyes persecutorias. Él lo recuerda en el cuento, "*Todos se están arrendando para la sierra de Comanja a juntarse con los cristeros del Catorce*" (p. 129). A pesar de eso la iglesia no apoyaba una rebelión armada. El causante del problema es el gobernador Manuel M. Diéguez quien acusa falsamente al arzobispo Orozco y Jiménez de incitar a la rebelión, ordena cateos de templos y casas, la aprehensión de sacerdotes y clausura todos los templos el 16 de marzo de 1914 con disgusto creciente de los católicos.

La segunda crisis —no aparece en los cuentos de Rulfo— se da el 3 de julio de 1918, cuando el gobernador de Jalisco prohíbe ejercer a sacerdotes extranjeros y permite un sacerdote por cada cinco mil feligreses. Ante esto, el 22 de julio el clero suspende los cultos y los católicos boicotean a la prensa. A causa de ello Carranza, a finales de 1918, modifica los artículos 3 y 130 de la Constitución de 1917 que afectaban a la Iglesia.<sup>8</sup>

La tercera surge en 1926 cuando el gobierno deporta a 200 sacerdotes extranjeros y cierra escuelas y conventos. Las autoridades eclesiásticas suspenden el culto el 31 de julio de 1926, lo cual resulta traumático para la población que no tolera la política anticlerical. Surge la rebelión cristera de carácter rural, bajo la dirección urbana de la Liga Nacional de la Defensa de la Libertad Religiosa, y bajo la dirección militar de Enrique Gorostieta. En 1927 las fuerzas cristeras eran de 12 mil y en 1929, de 20 mil hombres.

La lucha —"*¡Viva Cristo Rey!*"— se concentra en los estados de Jalisco —"*la Magdalena [...], los ranchos de la Agua Zarca (p. 128), la sierra de Comanja y los Altos*" (p. 130)—,

<sup>8</sup> Cosío Villegas, Daniel, *Historia general de México* (vol. II), p. 1164.



Guanajuato, Michoacán y Colima; para Calles la religión era cosa de mujeres y Jalisco el “gallinero” de la República.<sup>9</sup> Es la revuelta rural del México viejo, campesino y católico, y su pacificación es lenta e incompleta. Las arbitrariedades que las tropas del gobierno y los rebeldes ponen en práctica, la hicieron más difícil, como se nota en el cuento,

*él vio a su tío Tantis y a su tío Librado, colgados de un mezquite [...], uno de los soldados decía: falta el muchachito —Feliciano Ruelas, el protagonista, lleva una pistola al cinto, unas carrilleras y un tercio de carabinas, de las cuales se deshizo para correr (p. 128)— que le tendió la emboscada a mi teniente Parra y le acabó su gente. Tiene que caer por aquí, como cayeron esos otros que eran más viejos y más colmilludos. Si no viene de hoy a mañana, acabamos con el primero que pase y así se cumplirán las órdenes (p. 129).*

Estas crueldades también son atestiguadas por las imágenes fotográficas de cristeros ajusticiados por federales, por la cabeza de un cristero decapitado y exhibido por sus captores, y por los colgados en fila a lo largo de la carretera junto a las vías del tren de Guadalajara a la Barca, uno en cada poste de telégrafos.<sup>10</sup> En 1929 la Iglesia reanuda los servicios religiosos, se rinde el ejército cristero, y el domingo 30 de junio de 1929 se abren las iglesias al culto regular. Emilio Portes Gil (1928-30) concluye el conflicto cristero y establece un *modus vivendi* con la Iglesia católica.<sup>11</sup>

La revolución cristera también queda impresa en los ojos del niño —nueve a doce años— Juan Rulfo, él los vive de cerca y conoce por diferentes medios. De manera directa, cuando el cura de San Gabriel se une a los cristeros y deja los libros en casa de

<sup>9</sup> Meyer, Lorenzo y Aguilar Camín Héctor, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, p. 104.

<sup>10</sup> Meyer, Lorenzo y Aguilar Camín Héctor, *Historia gráfica de México Siglo XX*, vol. 8, pp. 14-18.

<sup>11</sup> Medina, Luis, *Hacia el nuevo Estado*, p. 70.

la abuela de Rulfo; presencia “los monigotes con el rostro ennegrecido meciéndose al viento, con la soga al cuello”,<sup>12</sup> y en Guadalajara, ve los crímenes a través de las fotos de los diarios.

De manera indirecta, a través de su primo al que en 1947 operan y “le cortan un pedazo de nalga, allí donde hace 20 años (1927) le habían dado un balazo”; a través de las charlas con su tío David Pérez Rulfo que ingresa al ejército en 1928 y combate contra los cristeros en Sayula; y de los arrieros “oyó anécdotas de la revolución y luego las cristiadas alrededor de la hoguera en las noches campesinas”.<sup>13</sup>

Él llora la muerte de parientes devorados por la cristiada y dice:

“Me tocó la época de los cristeros. La abuela no nos dejaba salir de la casa que estaba frente a un cuartel. El cura dejó su biblioteca guardada en mi casa. Me habitué a la lectura.<sup>14</sup> Yo procedo de una región donde se produjo la revolución cristera: los hombres combatieron unos en contra de otros sin tener fe en la causa que estaban peleando [...] esos hombres eran los más carentes de cristianismo”.<sup>15</sup> Confiesa a Poniatowska: “Yo siempre fui anticristero, me pareció siempre una guerra tonta del gobierno y del clero”.

Hasta aquí parte de los hechos históricos, pasemos ahora a su vida. Entre 1926 y 1930 él tiene entre nueve y trece años de edad, vive en San Gabriel: “La primaria (colegio de Religiosas de la Orden Francesa de las Josefinas) la hice en San Gabriel, ese es mi mundo y viví allí hasta los diez años” —1917 a 1927. La escuela cierra en 1925 debido a la revolución cristera y, en 1926, estudia con la maestra María de Jesús Ayala.

<sup>12</sup> Munguía, Federico, “Antecedentes y datos biográficos de Juan Rulfo” en Dante Medina, *op. cit.*, p. 334.

<sup>13</sup> Arreola y Alatorre, “Antonio, dinos de qué se trata” en Dante Medina, *op. cit.*, p. 150.

<sup>14</sup> Rulfo en llamas, p. 58.

<sup>15</sup> Sommers, Joseph, *La narrativa de Juan Rulfo*, p. 21.

En 1927, su abuela Tiburcia Arias interna a él y a Severiano en el orfanatorio —para provincianos de medianos recursos— Luis Silva de Guadalajara. Él ingresa al tercero de primaria y guarda este trauma: “lo único que aprendí allí fue a deprimirme. Era un sistema carcelario, un estado de depresión del que todavía no me he podido curar”.

Cuando ambos estudian en Guadalajara, quedan huérfanos Su madre de 30 años, hundida en la depresión, fallece en San Gabriel sin que los hijos puedan acudir a los funerales del 27 de noviembre de 1927, por a la distancia y pésimas comunicaciones. Termina la primaria en 1930 y en 1931, según testimonio de Luis Gómez Pimienta y de Federico Munguía, cursa el “sexto año doble”, un año más de materias comerciales.

La lucha revolucionaria, cristera y muertes de sus padres determinarán su infancia.

*“Yo tuve una infancia muy dura [...] Fui criado en un ambiente de fe [...] Una familia que se desintegró en un lugar que fue totalmente destruido. Desde mi padre y mi madre, inclusive todos los hermanos de mi padre fueron asesinados. Viví en una zona de devastación. No sólo de devastación humana, sino geográfica”.*<sup>16</sup> *“Yo no viví una infancia feliz. Viví una época muy violenta. Después de la revolución quedaron muchas gavillas que entraban al pueblo a matar. De los seis a los doce años sólo vi muertos en mi casa. Asesinaron a mi padre, a los hermanos de mi padre, a los abuelos: era una casa enlutada. El ámbito era de agitación y violencia. Pero de niño no lo comprendí. Eran [...] llamémoslas tragedias”.*<sup>17</sup>

Su carácter y su vida: *“Yo soy un hombre triste por naturaleza. Ese querer aislarse de la vida, ¿por qué? Eran consecuencias de aquellos tiempos. Aparecieron tardíamente pero aparecieron”.*<sup>18</sup> Estos traumas van a estar presentes en su producción literaria.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>17</sup> *Rulfo en llamas*, pp. 57-58.

<sup>18</sup> *Idem*, pp. 57, 58 y 62.

## LA CAMPAÑA O EDUCACIÓN SOCIALISTA DE CÁRDENAS (1935-1938)

La tercera etapa histórica se refiere a la campaña de alfabetización (1935-1938) o educación socialista impulsada por Cárdenas, que aparece en "*Luvina*". A través de la charla de dos maestros rurales, el que va (1944 o 1947) y el que viene de Luvina (1935-1938), Rulfo (dieciocho a veintiún años) manifiesta su desencanto y el de los profesores por esta campaña que no contempló la miseria del campesinado. En su cuento aborda una de las cuatro campañas de alfabetización por las que atravesó nuestro país hasta 1950.

Creo que el autor, en este cuento, no se refiere a la primera (1921), tercera (1944) o cuarta (1947), sino a la segunda campaña de alfabetización (1935-1938). Me apoyo en que el maestro tiene de 10 a 15 años de haberse titulado y ejerce como maestro; en la ideología infundida a los maestros, y en que el cuento fue escrito cuando ya se aprecian los errores de la campaña.

La primera etapa de alfabetización —utopía educativa— se da en 1921 con José Vasconcelos: su ideal, educar y disminuir el analfabetismo (72%). Concibe la educación como una evangelización por medio de misioneros que funden escuelas rurales y despierten la conciencia cultural. Para abril de 1922, hay 77 misiones y 100 maestros rurales residentes; para 1924, cuando Vasconcelos deja la Secretaría, más de 100 misioneros y 1000 escuelas rurales federales. La segunda se realiza en el periodo de Cárdenas (1935-1938) y pone énfasis en una educación de corte socialista con maestros izquierdistas. La tercera, periodo de Ávila Camacho, con Jaime Torres Bodet en 1944, y la cuarta en 1947 con Miguel Alemán.

El autor no se refiere a la alfabetización de Vasconcelos, porque entonces el maestro rural de *Luvina* no tendría diez o quince años de ejercer —"*tal vez ya se cumplieron quince años*" (p. 123)—, sino más, ni al periodo de Torres Bodet, porque el maes-

tro sería más joven y no tendría más de cinco o seis años de ejercer. Creo que el autor se refiere a la educación de corte socialista de Cárdenas por dos razones. La primera, si la fecha que da el maestro es cierta entonces él se graduaría en 1935 y, si le aumentamos los diez o quince años que dice, nos daría 1945 o 1950 —año en que escribe el autor el cuento. De no ser creíble lo que dice por estar borracho, serían 10 años, y sería la época de Cárdenas.

Y la otra razón para pensar que se refiere a la época de Cárdenas es que

*"fui a ese lugar con mis ilusiones cabales, volvi viejo y acabado. Y ahora usted va para allá (p. 116)... en esa época [...] estaba cargado de ideas. Usted sabe que a todos nosotros nos infunden ideas. Y uno va con esa plasta encima para plasmarla en todas partes. Pero en Luvina no cuajó eso. Hice el experimento y se deshizo"* (p. 123).

Las ideas y el experimento se refieren a las ideas socialistas, pues para esa fecha los maestros llegaron a los lugares apartados del país. Estos hechos seguramente Rulfo los conoce más tarde, cuando platica con los arrieros, vive en la ciudad de México o cuando vuelve a Guadalajara como agente de migración, mas no cuando estudia en el seminario.

Rulfo, para mediados de 1932 tiene 15 años, egresa del orfanatorio Luis Silva y, ante la imposibilidad de entrar a la preparatoria por la huelga en la Universidad de Guadalajara (1934-1936), ingresa en noviembre de ese año al Seminario Conciliar de San José, Guadalajara. Allí permanece tres años, recibe clases de contador privado, Espíritu eclesiástico y literatura. En 1934 concluye su seminario y se aficiona por la fotografía y alpinismo. En 1935 gana un concurso de fotografía, organizado por el diario tapatío *El Occidental*, viaja a México y, a instancias de su tío David Pérez Rulfo, ingresa al Colegio Militar, donde soporta tres semanas de internado y deserta.

Al inicio de 1936 vive en Molino del Rey con su tío, quien le da una recomendación para que ingrese como oficial de quinta

en un archivo de la Secretaría de Gobernación. Intenta estudiar Leyes en San Ildefonso, no lo consigue, tampoco puede ser alumno de Filosofía y Letras, pues no le revalidan los cursos del Seminario; en ambas facultades asiste como oyente. De esa época confiesa a Benítez:

"Asistía a los cursos de Antonio Caso, Lombardo, González Peña y Jiménez Rueda, pero aprendimos literatura en el café de Mascarones con José Luis Martínez, Alí Chumacero, González Durán, gente toda venida de Guadalajara. Comencé a leer a Korolenko, Andréiev, Hansum, Selma Lägerlof e Ibsen. Vivía en Molino del Rey con mi tío el coronel David Pérez Rulfo, miembro del estado mayor del general Ávila Camacho.

En 1936 regresa a San Gabriel, reside unos meses con su abuela materna, busca a arrieros y hombres del campo. Después va a Apulco, toma fotos, lee y toma café a la luz de unas velas. Es tímido, se aísla, coge papel y pluma y llena páginas que destruye. A partir de 1937 trabaja la novela "El hijo del desaliento", ambientada en los barrios del Distrito Federal. En 1940 la desaparece, publica el fragmento "Un pedazo de noche" en la *Revista Mexicana de Literatura*, texto más antiguo de su producción artística que se convierte en el guión del cortometraje, *Un pedazo de noche*.<sup>19</sup> De 1936 a 1940 él tiene de 19 a 23 años.

## LA REFORMA AGRARIA, LOS BRACEROS Y EL MUNDO MUSICAL DURANTE EL PERIODO DE ÁVILA CAMACHO (1940-1946)

De la reforma agraria hallamos ecos en tres cuentos y pasa por tres etapas importantes. En la primera, 6 de enero de 1915, Luis

<sup>19</sup> 1995, IMCINE, 35 mm, 30 min., director Roberto Rochín, actores: Dolores Heredia, Eduardo Von, Armando García.

Cabrera elabora la ley agraria que ordena la dotación de tierras a los pueblos mediante las expropiaciones y crea la Comisión Nacional Agraria con agencias y comités en los estados y poblaciones. En 1917, el artículo 27 de la Constitución faculta a pueblos, rancherías y comunidades para recibir tierras por dotación, pero la aplicación de este artículo fracasa, por la situación del país. En 1928 Elías Calles da marcha atrás al programa y arguye que el reparto de tierras es un fracaso económico.<sup>20</sup>

En la segunda etapa (1935 a 1938), periodo cardenista, grandes áreas cultivadas pasan de los terratenientes a campesinos. Cárdenas expropia casi 18 millones de hectáreas de tierras de cultivo e inicia el fin de la hacienda. En 1935 la reforma agraria acelera el reparto, aumenta el crédito y ensaya nuevas formas con los ejidos colectivos, y moderniza parcialmente al campo. Creo que los campesinos de este cuento, son excombatientes de la Revolución mexicana que lucharon por sus tierras, por estas frases:

*Antes andábamos a caballo y traíamos terciada una carabina [...] nos quitaron los caballos junto a la carabina. Ahora no traemos ni siquiera la carabina. Yo siempre he pensado que en quitarnos la carabina hicieron bien. Por acá resulta peligroso andar armado. Lo matan a uno sin avisarle (p. 11).*

Son personas de 40 a 50 años, que no obtuvieron las tierras en la primera etapa, debido al fracaso de la reforma, al caos del país y a los trámites de acreditación que se demoraron hasta 35 años. De allí que narre la reforma agraria de Manuel Ávila Camacho.

En la tercera etapa, Ávila Camacho (1940-1946) continúa el reparto agrario. Abandona la idea del ejido colectivo de Cárdenas, insiste en que ya no hay tierra que repartir y reparte tierras pésimas o de plano inservibles,<sup>21</sup> como se refleja en el cuento:

<sup>20</sup> Cosío Villegas, Daniel, *op. cit.*, p. 1192.

<sup>21</sup> José Agustín, *op. cit.*, p. 51.

—Del pueblo para acá es de ustedes... Todo el Llano Grande.

Nosotros paramos la jeta para decir que *el Llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río. Del río para allá, por las vegas [...]* donde está la tierra buena. No este duro pellejo de vaca que se llama el Llano. Pero no nos dejaron decir nuestras cosas. El delegado no venía a conversar con nosotros. Nos puso los papeles en la mano y nos dijo:

—No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos.

—Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche hay agua.

—¿Y el temporal? Nadie les dijo que se les iba a dotar con tierras de riegos.

—Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera [...]. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aún así es positivo que nazca nada; ni maíz ni nada crecerá.

—Eso manifiésteno por escrito [...]. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra (pp. 12-13).

## LOS BRACEROS

Esta grave situación del campo, aunado a que en 1941 Estados Unidos entra en la guerra y lleva a luchar a miles de norteamericanos, obliga a los campesinos a emigrar de braceros y trabajar en fábricas o el campo. La política antiagraria de Ávila Camacho de privatizar el campo y denegar solicitudes de tierra, genera descontento entre los campesinos, quienes desesperados por la miseria en el campo, se desplazan a una ciudad o emigran legal o ilegalmente a Estados Unidos en busca de un salario en dólares e inician el bracerismo, como se aprecia en el cuento "Paso del norte":

*De los ranchos bajaba la gente a los pueblos; de los pueblos, a las ciudades. En las ciudades la gente se perdía; se disolvía entre la gente.*

—¿No sabe onde me darán trabajo? Si vete, a Ciudad Juárez. Te paso por doscientos pesos. Busca a fulano y dile que yo te mando. *No vas a ir a Tejas, dile que quieres ir a Oregón. A cosechar manzanas o pegar durmientes. Volverás con muchos dólares (p. 135).*



Los trenes con rumbo a la frontera van llenos. Grandes caravanas de campesinos marchan del interior a la ciudad de México para pedir justicia al presidente y, ante la creciente demanda de campesinos por conseguir las tarjetas para ingresar a Estados Unidos, aparecen el desorden y la corrupción en la entrega de ellas. En 1944, la capital ve en las calles a desesperados campesinos que buscan visa norteamericana. A inicios de 1945, la Secretaría del Trabajo denuncia que varios diputados trafican con tarjetas que permiten a los campesinos emigrar a Estados Unidos como braceros.<sup>22</sup>

—Señor aquí le traigo los doscientos pesos.

—Te voy a dar un papelito pa' nuestro amigo de Ciudad Juárez. Él te pasará la frontera. Aquí va el domicilio y teléfono pa que lo localices [...] No pierdas la tarjeta (pp. 135-136).

## EL MUNDO MUSICAL

Mientras esto sucede en el área rural que bien conoce Rulfo, en la ciudad de México Ávila Camacho promueve la industrialización del país, crece el descontento popular, la mayoría padece para sobrevivir, la carestía iniciada en 1941 aumenta en 1942: escasez y aumento de precios. En su periodo florece la industria filmica —época de oro— y musical en la radio y salones de baile, como se nota en el cuento "*Paseo del Norte*".

En el medio musical, aparecen gramófonos y compañías grabadoras, proliferan salones de baile y orquestas danzoneras,<sup>23</sup> se establecen radiodifusoras y se populariza la radio que transmite música popular, música de moda para la clase media y alta que oye el furor americano del *swing* y del *jazz*, con Ivie Anderson

<sup>22</sup> *Idem*, p. 54.

<sup>23</sup> Jara Gámez, Simón, *De Cuba con amor... el danzón en México*, p. 115, y Flores y Escalante, Jesús, *Salón México*, pp. 120-121.

(1905-1949). Ella es una de las mejores vocalistas de jazz y cantos espirituales que canta con Duke Ellington, con él escenifica una revista musical en el teatro Mayan de Hollywood en 1940 y graba los temas *Trucki'n* (1935), *Me dio fuerte y eso no es bueno* (1941). Pero, debido a que ella sufre de asma y no puede cantar siempre ni con frecuencia, abandona a Ellington en 1942.

En México, marzo de 1944, ella se presenta en *El Patio* e inicia una de sus últimas giras por América del sur, canta ocasionalmente y graba algunos discos en 1946.<sup>24</sup> En "Paso del Norte", Rulfo menciona estos elementos: "*El Carmelo trajo un gramófono y cobra la música a cinco centavos. Desde un danzón (música popular) hasta la Anderson esa que canta canciones tristes (jazz y canto espiritual)* (p. 131)".

Durante el periodo de Ávila Camacho, Rulfo conoce la trágica situación del campesinado de su región y del país, el engaño de la "reforma agraria" y opina:

*"Vi cómo nació la reforma agraria. La tierra se la repartieron el peluquero, el carpintero y el albañil; pero el campesino se quedó sin tierra [...] Eso de que le vamos a ayudar al campesino es un mito". Y propone una solución: "Haciendo desaparecer la parcela individual: sólo deben de quedar el ejido colectivo o la cooperativa. Hay que acabar con el latifundio".*<sup>25</sup>

Acerca de los braceros, en 1943 en Guadalajara él presencia, como inspector en la oficina de migración de la Secretaría de Gobernación por dos años, la triste situación de los campesinos y su largo peregrinar por las ciudades. Sobre este tema confiesa en 1980 a Benítez: "El pueblo donde yo descubrí la soledad, porque todos se van de braceros, se llama Tuxcacuezco, pero puede ser Tuxcacuezco o puede ser otro". Acerca del mundo

<sup>24</sup> Lincoln Collier, James, *Duke Ellington*, pp. 271 y 319; Clayton, Peter y Grammond, Peter, *Jazz*, p. 286.

<sup>25</sup> *Rulfo en llamas*, pp. 63-65.

musical es probable que, siendo tan aficionado a la música, la escuchara a través de la radio en sus ratos de soledad, comprara los discos o bien que, invitado por compañeros del trabajo, acudiera a los salones más famosos de baile —no olvidar su dipsomanía.

De su estancia en la capital dice: “*He vivido cuarenta y cinco años en la ciudad de México y a mí no me dice nada. Para mí la capital es completamente extraña, triste y violenta*”.<sup>26</sup> En lo que se refiere a la vida de Rulfo, en 1941 conoce en el café Nápoles de Guadalajara a Clara Aparicio Reyes —ella 13 años y él 24—, y, después de hallarla en el mismo café, le habla por primera vez en 1944. En 1943 traba contacto en las oficinas de migración de México con Efrén Hernández, y confiesa a Benítez:

Yo trabajaba de archivero en la Secretaría de Gobernación ganando ochenta y cuatro pesos mensuales. Había en gobernación tres archivos: el demográfico, donde estaba Jorge Ferretis; el del registro de extranjeros, donde estaba Manuel Gamio, y el de migración donde yo estaba con Efrén Hernández. En las noches como no tenía amigos, me quedaba en el archivo y escribía una novela, *El hijo del desaliento*, y Efrén Hernández me animaba diciendo que era una buena novela. Nos reuníamos en un café de Dolores donde nació la revista *América*. Había treinta gentes y figuraban entre otros Pita Amor, Margarita Michelena, Jesús Guerrero, Carballido y Sergio Magaña.

Él lo impulsa a tomar con seriedad su trabajo literario y a publicar (1944) el cuento, “La vida no es muy seria en sus cosas”, en la revista *América* (núm. 40, 30 de junio de 1945), publicación de la Secretaría de Educación Pública, que dirigía Marco Antonio Millán.

A inicios de 1943, vuelve por segunda ocasión a Guadalajara, conoce a Juan José Arreola, Antonio Alatorre y Arturo Rivas Sainz, con quienes colabora en la revista *Eos* (4 números, 1o. de junio al 31 de octubre de 1943) y acude a sus tertulias en los cafés Nápoles

<sup>26</sup> Medina, Dante, *op. cit.*, p. 352.

y Apolo. En 1945 publica "Nos han dado la tierra" y "Macario", en los números 2 (julio de 1945, pp. 247-249) y 6 (noviembre 1.º de 1945, pp. 281-283) de la Revista *Pan* (6 números, 30 de junio-1.º de noviembre de 1945), cuyos editores eran Arreola y Alatorre. Alatorre confiesa, "Rulfo no formaba parte de nuestro grupo en sentido estricto",<sup>27</sup> pero ya para el núm. 6 de la revista aparecen, como editores de la revista, Alatorre y Juan Rulfo.

En ese momento vive en casa de su tía. Luego, con la finalidad de recuperarse de los nervios y de su dipsomanía, visita a su hermano Severiano en Tonaya; allí él es muy retraído, se sienta a pensar y meditar a solas. El sábado 6 de enero de 1945 se traslada a México de forma esporádica enero-febrero y agosto de 1945 y 1946, ingresa al Centro de Escritores Mexicanos y deja su trabajo en la Secretaría de Gobernación.

En febrero de 1947 se traslada de forma definitiva a México, vive en una pensión de la colonia Anáhuac y trabaja, como inspector de los obreros en la llantera Goodrich Euzkadi y luego en el departamento de Ventas. A mediados de 1947, vive en Filomeno Mata 17, y vende el rancho a su hermano Severiano para casarse con Clara Aparicio el 24 de abril de 1948. Vive en la calle Dresde núm. 14, colonia Juárez, y recorre el país como agente de ventas de la Goodrich.

Bueno, espero haber demostrado a través de este ensayo que los hechos históricos y biográficos que aparecen en sus cuentos sí sucedieron en la realidad, a pesar de que él lo niegue: "*nada de lo que he escrito ha sucedido; pudo suceder o podrá suceder*". Sin embargo, los hechos verídicos de su infancia fueron piedra dura y áspera que a fuerza de mazo rompió en pedazos y molió hasta convertir en tierra, los tamizó en la artesa de su memoria y transformó en fina arenisca que proyectó, como viejas fotografías de color sepia, en bellas imágenes literarias. Si

<sup>27</sup> Martínez, José Luis, *Revistas literarias mexicanas modernas: Eos, Pan*, p. 224.

quitamos la capa de limo verde al agua del pozo, luego la capa sucia y la dejamos reposar un rato, descubriremos el fondo, igual sucede con los hechos que Rulfo camufla en sus cuentos: si profundizamos en su vida y obra hallamos la historia del país y de su vida.

El mostrar a Rulfo documentado en la historia confirma su interés por los hechos trágicos que dañaron a los campesinos de nuestro país y a él. A pesar de que siempre se le acusa de falsear los hechos y la verdad, refiere sucesos que padecieron él y sus familiares, y emite su visión pesimista.

Él expulsa los demonios de su infancia, se purifica y poetiza su realidad, recreando e interpretándola artísticamente por medio de la ficción que “nos ofrece la posibilidad de reconstruir el pasado[...], a través de la ficción narrativa adiestramos nuestra capacidad de dar orden a la experiencia narrativa del presente y del pasado”.<sup>28</sup> Él vuelve la vista a su origen, se apoya en su realidad y el terruño, la angustia y nostalgia acumuladas en su niñez, las digiere y, en un acto catártico, las sublima y transforma en arte.

Descarga su desolación a través de la escritura. Con el hilo de su tinta nos hipnotiza la mirada y ata nuestras manos. Ya cautivos, nos lleva jalando a su pueblo natal, caminamos por veredas llenas de palabras, nos detiene en los puntos y comas, nos sube por las letras mayúsculas y desciende a planicies de minúsculas, allí nos permite el descanso y nos cuenta sus anécdotas. En el relato circular él se purifica y nos carga con su angustia.

A través de sus cuentos él trata lo particular —su vida, su región y su país— y, a través de su interpretación, lo vuelve poético y universal. En su escritura, nos revela pérdidas y heridas, saca a la luz sus ángeles melancólicos y demonios infernales.

<sup>28</sup> Eco, Umberto, *Seis paseos por los bosques narrativos*, p. 145.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, JOSÉ, *Tragicomedia mexicana I*, México, Planeta, 1997.
- ARISTÓTELES, *La poética* (versión García Bacca), México, Editores Mexicanos Unidos, 1989.
- CAMPBELL, Federico, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, UNAM/ERA, 2003
- CARBALLO, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1994.
- CLAYTON, Peter y Grammond, Peter, *Jazz*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel, *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1997 (vol. II).
- DURÁN, Manuel, *Triptico mexicano: Rulfo, Fuentes, Elizondo*, México, SepSetentas, 1973.
- ECO, Umberto, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1997.
- FLORES Y ESCALANTE, Jesús, *Salón México*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg, *Estética y Hermenéutica* (traducción de Antonio Gómez Ramos), Madrid, Tecnos, 1996.
- HARSS, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1978.
- JARA GÁMEZ, *De Cuba con amor...el danzón en México*, México, Grupo AZABACHE/Conaculta, 1994.,
- LINCOLN COLLIER, James, *Duke Ellington*, Argentina, Javier Vergara Editor, 1990.
- LÓPEZ MENA, Sergio, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México, UNAM, 1993.
- MARTÍNEZ, José Luis, *Revistas literarias mexicanas modernas: Eos 1943, Pan 1945-1946*, México, FCE, 1985.
- MEDINA, Dante, *Homenaje a Juan Rulfo*, México, Universidad de Guadalajara, 1989.
- MEDINA, Luis, *Hacia el nuevo Estado, 1920-1994*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

- MEYER, Lorenzo y Aguilar Camín, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 1993.
- MEYER, y Aguilar Camín, Héctor, *Historia gráfica de México Siglo XX*, México, Patria/INAH, 1988, vol. 8.
- PONIATOWSKA, Elena, *¡Ay vida, no me mereces!*, México, Joaquín Mortiz, 1986.
- RULFO, Juan, *El llano en llamas*, México, FCE, 1994.
- Rulfo en llamas*, México, Universidad de Guadalajara-Proceso, 1988.
- RULFO, Juan, *Aire de las colinas, cartas a Clara*, México, Plaza-Janés, 2000.
- SOMMERS, Joseph, *La narrativa de Juan Rulfo*, México, SepSetentas, 1974.
- VITAL, Alberto, *Juan Rulfo*, México, CNCA, 1998.
- VOGT, Wolfgang, *Juan Rulfo y el sur de Jalisco*, Guadalajara, Ágata, 1994.





# GRAFÍA Y COLOR DE LAS PALABRAS EN

## SEMEJANTE A LOS DIOSSES DE SERGIO PITOL

NICOLÁS AMOROSO BOELCKE\*

Una figura que si bien es admirada por los pocos que tenemos la fortuna de frecuentar su obra, también resulta desconocida para la mayoría, una sombra enorme a la que se le reconocen ciertos méritos, pero a la que se esquiva como un erizo en medio del camino.<sup>1</sup>

**D**esconcertar al lector. Impedirle identificar plenamente lo que está leyendo. Lo que se dice suele ser contrario al fondo del asunto. Son rasgos de la escritura de Sergio Pitol, presente en los primeros cuentos entre los que se ubica *Semejante a los dioses*. Este relato, como en la mayoría de sus otros cuentos del periodo, está narrado desde un presente que regresa al pasado. Pero las coordenadas de ese viaje se tornan paroxísticas. Hay aquí un énfasis en lo escurridizo y febril tanto en lo actual como en lo sucedido. Es un ir y venir constante hacia lo anterior, hacia éste o aquel ayer. Exacerba el recuerdo un ejercicio *dejectuoso* de la memoria, por las condiciones de quien la ejerce, que apenas consigue juntar ciertas partes de lo acaecido y ve más los hilos de la sutura que los propios pedazos así unidos.

\* Profesor-investigador titular de tiempo completo de la UAM-Azcapotzalco.

<sup>1</sup> Roberto Bolaño, "Inclasificable", revista *Equis. Cultura y Sociedad*, núm. 17, México, septiembre de 1999, p. 5.

Un texto de *tortuosa* marcha que inmediatamente cuestiona y hasta niega lo que acaba de afirmar. El concepto tortuoso no es gratuito, condice con lo narrado, es fuente de su expresividad. Avanza, se detiene, duda, se abre, regresa, explora, niega, se interna por los intersticios de la memoria. En ese entramado va surgiendo la historia, nunca definitivamente dicha, jamás acabada, que sólo puede concluir, en el sentido de que ya no hay más palabras, sólo la página en blanco y al voltearla el título del siguiente cuento; sólo puede concluir, entonces, con el vacío que trata de ocuparse con un agujero lleno de dientes: “sumido en la nada total a la que obstinadamente trataba”.<sup>2</sup>

Concluye con una imagen que trata de engullir a otra imagen. Este es uno de los sentidos más singulares de esta narración. Es la imagen la que campea con una fuerza determinante a lo largo del relato. Es una pintura ejecutada en palabras, múltiples pinturas conviviendo con otros actores del cuento. La fuerza, la brutalidad de las imágenes que emergen del relato, subyuga y deslumbra con la contundencia *gráfica* del texto.

“Una lengua aguda en la estúpida boca abierta delirante, bocas violentas y agitadas con dientes como granos de maíz implorantes en esa amorfa mole de carne incolora, blancuzca, con huesos que se mantenían flotando sin orden ni concierto en esa sangre líquido espeso, ponzoñoso y repugnante con trepidantes tonalidades de la púrpura”.<sup>3</sup>

Si tuviera que escribir sobre la obra de Francis Bacon, el gran pintor irlandés, no hubiese encontrado un mejor conjunto de palabras para mostrarlo textualmente, para conceptualizar su trabajo. Esta conjunción entre arte y literatura, producida en forma contemporánea y sin conocimiento mutuo, me parece excepcional. “El espíritu del tiempo” estaba con ellos.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Sergio Pitó, *Semejante a los dioses*, en *Infierno de todos*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1964, p. 47.

<sup>3</sup> Se trata de un *montaje* de distintas partes de *Semejante a los dioses* que luego serán identificadas.

En su autobiografía, Sergio Pitol, declara su interés y reconocimiento de la pintura como el arte que mejor testimonia al siglo XX.

Me iba a interesar más, desde la posición del mero consumidor estético, la pintura que la literatura, entre otras razones porque en la obra plástica encontraría expuestas las grandes obsesiones, vivencias y sobre todo premoniciones de nuestro siglo.<sup>5</sup>

Hace referencia a ciertos pintores que le interesan y aunque no menciona conocer, en aquel momento, la obra de Francis Bacon, el cuento que nos ocupa *parece* inspirado en sus obras. Una de las características de este artista es congelar en la pintura los gestos y expresiones fugaces y transitorios.<sup>6</sup> Su tema es el ser humano al que representa como una criatura torturada y vejada. Violenta y deformante forma de representación pictórica de las figuras. Las personas representadas parecen masas de carne cruda: “dentro de aquella carne blancuzca hubiese surgido al fin un impulso<sup>7</sup> aquella amorfa mole de carne incolora”.<sup>8</sup>

Sus cuadros se convierten en la imagen de la vida interior de las personas martirizadas y heridas.<sup>9</sup> Un rasgo que de igual forma parece vincularlos, a la luz del conjunto de cuentos de ese primer periodo, es que Bacon también posee un sentido profundamente pesimista de la condición humana.<sup>10</sup>

<sup>4</sup> Milan Kundera, *El arte de la novela*, Vuelta, México, 1988, p. 25.

<sup>5</sup> Sergio Pitol, *Sergio Pitol, Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, Empresas Editoriales, México, 1966, p. 35.

<sup>6</sup> Herbert Read, *Diccionario enciclopédico de las artes*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, p. 76.

<sup>7</sup> Sergio Pitol, *Semejante a los dioses*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>9</sup> Anna-Carola Kraube, *Historia de la pintura*, Köneman, Colonia, 1995, p. 118.

<sup>10</sup> Camillo Semenzato, *El mundo del arte*, Océano, Barcelona, 1978, p. 521.

Para la construcción de su obra el pintor recurrió al aprisionamiento del poder en Velázquez y al grito contra la atrocidad de Goya, artista también mencionado por Pitol como un referente importante. La coincidencia se encontraría en el sentido vociferante de las bocas y la expresividad de las imágenes. Y, por supuesto, el recuerdo de una obra particular que parece inspirar la fotografía del cuento, *Los fusilamientos de Príncipe Pío* titulado *El 3 de mayo de 1908 en Madrid* (1814), una atmósfera tétrica a través de las luces, los colores y los humos.<sup>11</sup>

unos fusiles que apuntaban al cuerpo de la mujer<sup>12</sup>  
aquellos negros caños de acero<sup>13</sup>  
un caballo enloquecido por el humo y el crepitar del fuego<sup>14</sup>  
escapar del humo y de las llamas<sup>15</sup>

El escritor asimismo señala a Goya cuando habla de su proceso creativo:

La trama nace en el momento en que empieza a desarrollarse el diálogo y lo dejo seguir por los conductos adecuados; pero en ese momento en alguna parte de la memoria se pone en movimiento todo el océano de imágenes alguna vez percibidas, la pintura, en primer lugar, los Kandinskis vistos en la galería Guggenheim en Nueva York, los Paul Klee del año pasado en Varsovia, los Goyas, ciertas sombras de Rembrandt y de golpe aparece un sueño de cuando era niño...<sup>16</sup>

En tanto, en Bacon, muchas de las influencias eran literarias. Leía en profundidad, pero no en abundancia. Su cita favorita de

<sup>11</sup> Nigel Glendinning, *Grandes genios de la pintura, Francisco de Goya*, Dolmen, Madrid, 2000, CD.

<sup>12</sup> Sergio Pitol, *Semejante a los dioses*, op. cit., p. 38.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>16</sup> Sergio Pitol, *Sergio Pitol, Nuevos escritores mexicanos...*, op. cit., p. 58.

Esquilo —que solía repetir incansablemente— era: “El hedor de la sangre humana sonríe desde él”.<sup>17</sup>

El sentido abominable que la sangre despierta en la sensibilidad del escucha (sí aceptamos, como veremos después, el giro del monólogo teatral) o lector (si nos quedamos en la propuesta original del cuento):

imposible pensar en sangre, sino en un agua ponzoñosa y repugnante<sup>18</sup>  
cascos de caballos en que la sangre, la carne y la sangre de sus hermanos<sup>19</sup>  
la sangre derramada y el llanto de los suyos<sup>20</sup>  
hicieran correr la sangre hasta que los crímenes cometidos<sup>21</sup>  
cuando de la sangre y las cenizas y las llamas<sup>22</sup>

Es una sangre calificada por sus lazos o por el sentido de sus referentes.

En sus *Tres estudios de figuras junto a una Crucifixión*, la inspiración de Bacon se centraba en la Grecia de Sófocles y de Pericles, cuando las Furias resultaban liberadas sobre la Tierra por la insensata e interminable lucha entre Atenas y Esparta. Las tres Furias fueron las divinas vengadoras que pintó durante la segunda guerra mundial para expresar su protesta ante su espeluznante sensualidad.<sup>23</sup> La disposición del tríptico le permitió unir tres repugnantes criaturas en una sola obra. Al mismo tiempo, aislaba cada presencia en un marco dorado, de tal modo que ninguna de ellas pueda aliviar el tormento de las otras. La figura femenina de la izquierda, con el cuello estirado hacia adelante, aparece ensillada con un par de estribos flácidos que cuelgan de los muñones de sus hombros:<sup>24</sup> “que los huesos se mantenían

<sup>17</sup> Andrew Sinclair, *Francis Bacon*, Circe, Barcelona, 1995, p. 103.

<sup>18</sup> Sergio Pitol, *Semejante a los dioses*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> Andrew Sinclair, *op. cit.*, p. 103.

<sup>24</sup> Richard Cork, citado en Andrew Sinclair, *op. cit.*, p. 105.

flotando sin orden ni concierto en un líquido espeso (imposible pensar en sangre, sino en un agua ponzoñosa y repugnante)".<sup>25</sup>

Una parálisis similar afecta al monstruo de la derecha, una cosa jorobada de costillas huesudas incapaz de hacer otra cosa que estirar el cuello y proferir un rugido de impotencia. El realismo de la oreja humana adherida a esta cabeza vociferante choca con la animalidad del cuerpo. Una bestia tan inhumana como sus compañeras nos enseña sus afilados dientes.<sup>26</sup>

boca abierta, donde dientes como granos de mazorca se erigían y acentuaban un gesto de impotencia<sup>27</sup>  
estúpida boca delirante<sup>28</sup>  
unos granos de maíz implorantes y una lengua aguda<sup>29</sup>

La criatura podría estar gruñendo, como un perro furioso advirtiéndole a los extraños que no se aproximen. O podría estar chillando debido a que sus ojos, como los del pobre Gloucester en *El rey Lear*, han sido arrancados. La ambigüedad queda abierta a interpretación, ya que Bacon entiende que un grito puede significar tanto agresividad como dolor.<sup>30</sup> "aquel mundo de bocas violentas y agitadas<sup>31</sup> gritos estridentes que precedieron a su noche".<sup>32</sup>

Bacon había sabido leer las entrañas de la primera mitad de siglo, pulverizarlas y vomitar sus tres Euménides a través de la pintura:<sup>33</sup> "cuyo vómito de fuego".<sup>34</sup>

<sup>25</sup> Sergio Pitó, *Semejante a los dioses*, op. cit., p. 39.

<sup>26</sup> Richard Cork, citado en Andrew Sinclair, op. cit., p. 105.

<sup>27</sup> Sergio Pitó, *Semejante a los dioses*, op. cit., p. 38.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> Richard Cork, citado en Andrew Sinclair, op. cit., p. 105.

<sup>31</sup> Sergio Pitó, *Semejante a los dioses*, op. cit., p. 39.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>33</sup> Andrew Sinclair, op. cit., p. 106.

<sup>34</sup> Sergio Pitó, *Semejante a los dioses*, op. cit., p. 39.

Esa idea de la importancia del quehacer plástico, en contraposición con lo literario, Pitol lo refiere asimismo en *Tiempo cercado*. La protagonista observa los murales en una capilla de Chapingo:

¡Si en la novela que escribía tan desganadamente pudiera alcanzar un nivel semejante! La pretensión le pareció risible. Ocurría con la plástica un fenómeno cuya complejidad intentó después, con escasa fortuna, esclarecer en los ensayos que dedicó a ese tema. ¿Por qué la narrativa de intención política, no sólo la mexicana o la cubana, sino la de toda Hispanoamérica, se quedaba tan a la zaga, constreñida a unas cuantas fórmulas raquíticas, que daba hasta pavor establecer comparaciones con aquel ardiente movimiento pictórico?<sup>35</sup>

A continuación establece la aspiración literaria que en gran medida *Semejante a los dioses* pretende alcanzar:

...un relato, tratando de fijar un instante, como lo aprendiera en Engels, en que todo fuera y a la vez ya no fuera; un lapso en el tiempo que al fluir dejara no sólo de ser lo que era en el momento anterior, sino que se hubiese ya convertido en su contrario...<sup>36</sup>

Una idea del tiempo que es no tiempo, con situaciones que se condensan en un relato que parece acontecer en uno o dos días pero cuyas referencias internas hablan de tres años entre el hecho y el presente en el cual el protagonista está sufriendo su agonía final, provocada en aquel entonces, imposible para un periodo tan prolongado y sin ningún tipo de asistencia médica, sólo el cuidado de una anciana:

vivía en una choza mínima de techos de paja, al cuidado de una sucia y anciana mujeruca que lloraba con la misma frecuencia con que le pasaba una mano descarnada y áspera por el cabello.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Sergio Pitol, *Tiempo cercado*, en *Infierno de todos*, op. cit., p. 62.

<sup>36</sup> Sergio Pitol, *Tiempo cercado*, op. cit., p. 63.

<sup>37</sup> Sergio Pitol, *Semejante a los dioses*, op. cit., p. 40.

Una singularidad espacial donde el acontecimiento vivido aparece reflejado en una fotografía amarillenta y sucia que el protagonista se esfuerza por leer sin conseguirlo y que sugiere un hecho de un pasado mediato aunque su condición física nos informa de alguien que tan sólo es un saco de huesos sin concierto. La incertidumbre es el sino del relato. El lector tiene que colmar el sentido, no por la falta de información de hechos sino por la perplejidad de la vida.

No es lo mismo una descripción continua, más o menos exhaustiva y "objetiva", que una discontinua en la que el lector tenga que "llenar" más blancos para "leer", "comprender" y "tematizar" al personaje.<sup>38</sup>

La espacialidad es incierta, se menciona un lugar, la periferia de San Rafael (una casucha miserable de las orillas de San Rafael).<sup>39</sup> Ahora bien, si este es el centro de la acción no puede mencionarse como un lugar próximo, vecino de sí mismo: "los pueblos vecinos, Peñuela, Amatlán, Coscomatepec, San Rafael".<sup>40</sup>

Así diría en su autobiografía el significado que tiene San Rafael para él; lugar que, por otra parte, aparece en otros relatos suyos: "Córdoba y sus alrededores, un fantasmal San Rafael que no es otro sino una versión retocada de Huatusco".<sup>41</sup>

Es intención que la historia transcurra en una incertidumbre temporal y espacial con la propensión de potenciar el discurso interno, aquello que constituye el núcleo de terribles experiencias, por ello la apelación a lo sucio y a la sangre. Curiosamente no hay ningún requerimiento del olfato, dada la característica de lo mostrado, la fetidez, lo hediondo, serían calificativos que vendrían a redondear lo expuesto. El autor espera que sea el lector quien le adhiera esa dimensión tan estrechamente ligada a lo

<sup>38</sup> Luz Aurora Pimentel, *Relato, estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI editores, México, 1998, p. 69.

<sup>39</sup> Sergio Pitó, *Semejante a los dioses*, op. cit., p. 42.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>41</sup> Sergio Pitó, *Sergio Pitó, Nuevos escritores mexicanos...*, op. cit., p. 25.



dicho. La convocatoria aparece a través de una alusión a determinada presencia convocada: “para deleite de las moscas, en una costra áspera y viscosa”.<sup>42</sup>

Un sentido enmascarado, subterfugio de las palabras que dicen pero no describen.

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta.<sup>43</sup>

En todos los cuentos que integran esa primera etapa de su producción, las referencias al momento histórico están siempre presentes, y la Revolución mexicana ocupa un lugar preponderante.

Aquellos últimos tiempos apacibles en los que el hombre sólo tenía que combatir a los monstruos de su alma, los tiempos de Joyce y Proust, quedaron atrás. En las novelas de Kafka, Hasek, Musil y Broch, el monstruo llega del exterior y se llama Historia.<sup>44</sup>

En *Semejante a los dioses* la situación no presenta esa claridad aunque las circunstancias parecen ubicarlo en el conflicto y la violencia religiosa a mediados de los *veinte's* y particularmente en la constitución de la iglesia cismática.

Sin embargo, según Turner, la novela histórica que “inventa” el pasado goza una total autonomía en cuanto a que su autenticidad y sentido no dependen de su vinculación a un pasado específicamente identificable y, por tanto, no invita a una comparación inmediata con la historia documentada.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Sergio Pitol, *Semejante a los dioses*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>43</sup> Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, revista *Equis. Cultura y Sociedad*, núm. 21, México, 2000, p. 39.

<sup>44</sup> Milan Kundera, *op. cit.*, p. 18.

<sup>45</sup> María Cristina Pons, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI editores, México, 1996, p. 69.

El cuento, este cuento, es una apuesta literaria, poética, un juego. Como tal, sus componentes son alterados.

Los juegos curiosamente son reacios al tiempo<sup>46</sup>

Cada quien puede describir y elegir retrospectivamente la infancia que desee. Porque en esa época el tiempo no cuenta.<sup>47</sup>

Más que un cuento parece ser el monólogo de una pieza teatral. Es como un vómito de ideas, sinsabores, terror y muerte. Recordemos que por esa época era un asiduo concurrente a diversas puestas en escena y declara su fervor por Beckett.

Indudablemente que la lectura de Faulkner me soltó la mano en mis primeras narraciones, que la de Carpentier me descubrió la posibilidad de lograr ciertos ritmos en la prosa y la de Beckett me ayudó a ordenar ciertas vivencias.<sup>48</sup>

Da la sensación de que se trata de una producción del teatro del absurdo, movimiento cuya pieza fundacional es *La cantante calva* (1950) de Ionesco, seguida de *Esperando a Godot* (1953) de Beckett.

El absurdo implica a menudo una estructura dramática a-histórica y no dialéctica. El hombre es una abstracción eterna incapaz de encontrar algún punto de apoyo en su búsqueda ciega de un sentido que siempre se le escapa. Su acción pierde todo sentido (significación y dirección): la fábula de estas obras es a menudo circular, no guiada por una acción dramática, sino por una búsqueda y un juego con las palabras.<sup>49</sup>

Esta vinculación con lo teatral estaría definida desde un punto de vista conceptual, desde lo formal nos encontraríamos con un

<sup>46</sup> Sergio Pitol, *Sergio Pitol, Nuevos escritores mexicanos...*, op. cit., p. 16.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

<sup>49</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, p. 3.

Monólogo interior: el recitante lanza en desorden, sin preocuparse de la lógica o de la censura, los fragmentos de frases que le pasan por la mente. El desorden emotivo o cognitivo de la conciencia es el efecto principal buscado.<sup>50</sup>

La vinculación con Beckett que señalamos se expande al movimiento que aquel protagonizara como antecedente ineludible y copartícipe de su desarrollo, el *Nouveau Roman*. Uno de sus postulados está en el sentido visual que imponían a su literatura, rasgo predominante en el cuento que nos ocupa. No sólo se evidencia en la descrita *vinculación* con Bacon, sino en otros aspectos como el juego con los colores. Las coincidencias no son tampoco estrictas, un factor de distanciamiento se encuentra en el hecho de que

Los “nuevos novelistas” se mostraban reacios al uso de la literatura como arma moral o política (el *engagement* sartreano).<sup>51</sup>

Acababa de aparecer la *Revista Mexicana de Literatura* que dirigían Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. Nos parecía un baluarte del artepurismo, una embestida de la torre de marfil contra los principios del arte positivo que nosotros exigíamos —“nacional en su forma, socialista en su contenido”.<sup>52</sup>

El conjunto de la obra de Pitol de ese periodo tiene una intención de encaje con la historia, mexicana en su caso, y sus referentes apuntan en la misma dirección, el propio Sartre como lo hubiese declarado y Carpentier que no sólo definía el compromiso del escritor con un sentido político sino también latinoamericano

¿Y qué es la historia toda sino una lucha gigantesca de los buenos contra los malos? ¿Quiénes son los malos? Es una minoría opresora. ¿Quiénes

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>51</sup> Francine Dugaast-Portes, “Acerca del Nouveau Roman”, en revista *La Tempestad*, año 5, núm. 25, julio-agosto de 2002, N. L., p. 10.

<sup>52</sup> Sergio Pitol, *Sergio Pitol, Nuevos escritores mexicanos...*, op. cit., p. 42.

son los buenos por definición? Una mayoría oprimida. Toda la vida ha sido así, toda la historia ha sido así.<sup>53</sup>

Había otras coincidencias con el movimiento francés y este escrito de Pitol, una simultaneidad de intenciones literarias; derivada, probablemente, del tronco común que Beckett significaba. Por otra parte, la propuesta de esta obra en cuestión, no es una constante en el conjunto de cuentos de ese periodo, es más bien una *rara avis* de ese ciclo. Nathalie Sarraute, otra de las precursoras del *Nouveau Roman*, dice sobre su propia obra algo que bien puede aplicarse a *Semejante a los dioses*.

La intriga ya no es más que una trama muy floja que, al no estar sustentada por un orden cronológico, se disloca, se desintegra, a menudo desaparece por completo. Finalmente, las mismas escenas se repiten con ciertas variantes y el diálogo de la novela tradicional sufre importantes transformaciones.<sup>54</sup>

Los cuentos del periodo operan con una estructura donde la historia se construye a través de los personajes en su recuerdo. Pese a la movilidad aparente del tiempo, dado que la narración apela al *flashback*, a la vuelta atrás, la sensación es de un congelamiento del mismo. El presente del personaje sirve para convocar el pasado y con ello la narración adquiere el tono de la descripción. El personaje está dado de cierta manera y no tendrá evolución con el desarrollo del relato, quedará tal como lo encontramos y el pasado servirá de explicación de ese presente narrativo: así llegó hasta aquí porque le sucedieron tales y cuales cosas. En ese conjunto el lugar común es la muerte (si se nos permite la parodia a un libro que, mucho después, publicará Tomás Eloy Martínez). Casi todos los acontecimientos tienen su

<sup>53</sup> Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, citado por María Cristina Pons, *op. cit.*, p. 42.

<sup>54</sup> Frédéric-Yves Jeannet, "Sobre Sarraute", revista *La Tempestad*, *op. cit.*, p. 16.

sede en Veracruz, salvo *Tiempo cercado* que transcurre en el Distrito Federal y, curiosamente tiene un desarrollo temporal lineal con un juego de suspenso sobre la posible captura y/o asesinato de Julio. A mi juicio es el mejor del conjunto, si exceptuamos el que da lugar a estas líneas que es radicalmente extraordinario.

Si apartamos estos dos relatos, los otros se pueden constituir como una novela corta. La reiteración de personajes, situaciones, momentos históricos de la realidad en la que encajan o del propio desarrollo de los protagonistas, podrían acomodarse para construir un relato de esta naturaleza. Faltarían algunas partes que el propio lector puede completar para terminar de armar ese rompecabezas. Hay situaciones que vuelven a ser contadas de diversa manera pero cuyo argumento central se reitera, tal es el caso de las hermanas que comparten al mismo hombre en *La casa del abuelo*<sup>55</sup> que vuelve aparecer en *Hacia Varsovia*<sup>56</sup> con el hijo-sobrino que describe la intriga.

Pitol *dixit*, es “la más perfecta de sus novelas, donde Pilniak se entretiene en elaborar un discurso” (...) en la que “de todo nos enteramos oblicuamente (oblicuamente, palabra clave en la obra del propio Pitol)” (...) ¿Pitol hablando Pilniak o Pitol hablando sin querer de Pitol?<sup>57</sup>

Otro de los componentes singulares de *Semejante a los dioses*, este poema en prosa, está en el sentido del tiempo evanescente.

Un tiempo, un entonces apenas pasado inmediato o un presente que no acababa de desvanecerse del todo<sup>58</sup>  
un conjunto infinito y complejo de momentos casados entre sí<sup>59</sup>

<sup>55</sup> Sergio Pitol, *La casa del abuelo* en *Infierno de todos*, op. cit., p. 75.

<sup>56</sup> Sergio Pitol, *Hacia Varsovia* en *El relato veneciano de Billie Upward*, Monte Ávila editores, Caracas, 1991, p. 139.

<sup>57</sup> Jorge Herralde, “El escritor editor”, revista *Equis. Cultura y Sociedad*, núm. 22, febrero de 2000, México, p. 15.

<sup>58</sup> Sergio Pitol, *Semejante a los dioses*, op. cit., p. 40.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 43.

Los egipcios afirmaban que el tiempo se burla de los humanos al consumirlos, pero las pirámides se ríen del tiempo: son eternas. En esta obra, el tiempo se ríe de los hombres porque los conduce inevitablemente a la muerte pero el relato de Pitol se burla del tiempo (no sólo por su valía literaria). La circularidad del relato apunta a un suceso repetido y repetible. Un acontecimiento de dolor, muerte y espanto que volverá a intensificarse. Conmociona al espectador esa pesadilla real, resultado del excelente manejo de los recursos narrativos, lanzándolo en la vorágine de una realidad paradójica.

México, D. F., abril de 2004.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOLAÑO, Roberto, "Inclasificable", en revista *Equis, Cultura y Sociedad*, núm. 17, México, septiembre de 1999.
- CARPENTIER, Alejo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, citado por María Cristina Pons, *Memoorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI editores, México, 1996.
- CORK, Richard, citado en Andrew Sinclair, *Francis Bacon*, Circe, Barcelona, 1995.
- DUGAAST-PORTES, Francine, "Acerca del Nouveau Roman", en revista *La Tempestad*, año 5, núm. 25, N. L., julio-agosto de 2002.
- GLENDINNING, Nigel, *Grandes genios de la pintura, Francisco de Goya*, Ediciones Dolmen, Madrid, 2000.
- HERRALDE, Jorge, "El escritor editor", en revista *Equis, Cultura y Sociedad*, núm. 22, México, febrero de 2000.
- JEANNET, Frédéric-Yves, "Sobre Sarraute", en revista *La Tempestad*, año 5, núm. 25, N. L., julio-agosto de 2002.
- KRAUBE, Anna-Carola, *Historia de la pintura*, Köneman, Colonia, 1995.

- KUNDERA, Milan, "El arte de la novela", en revista *Vuelta*, México, 1988.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996.
- PIGLIA, Ricardo, "Tesis sobre el cuento", en revista *Equis*, núm. 21, México, 2000.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *Relato, estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI editores, México, 1998.
- PITOL, Sergio, *Hacia Varsovia* en *El relato veneciano de Billie Upward*, Monte Ávila editores, Caracas, 1991.
- , *La casa del abuelo* en *Infierno de todos*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1964.
- , *Semejante a los dioses* en *Infierno de todos*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1964.
- , *Sergio Pitól, Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, Empresas Editoriales, México, 1966.
- , *Tiempo cercado*, en *Infierno de todos*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1964.
- PONS, María Cristina, *Memorias del olvido, La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI editores, México, 1996.
- READ, Herbert, *Diccionario enciclopédico de las artes*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.
- SEMENZATO, Camillo, *El mundo del arte*, Ediciones Océano, Barcelona, 1978.
- SINCLAIR, Andrew, *Francis Bacon*, Circe, Barcelona, 1995.

220 *Tema y variaciones* 22



Se afirma que Charles Dickens le descubrió la Navidad a la sociedad victoriana en 1843, al publicar el primer cuento de Navidad. Y que este hecho, al mismo tiempo, le enseñó al mundo occidental cristiano una nueva forma de celebrar, sentir y ver la Navidad. Sin embargo, este acontecimiento literario tiene una causa histórica: en el siglo XVI, los austeros puritanos habían prohibido la celebración de la Navidad en el Reino Unido; incluso se prohibió cantar villancicos (*Carols*) en las iglesias. No es casual que Dickens le diera un provocativo título a su primera obra navideña: *A Christmas Carol*. Y fue tal el éxito y el entusiasmo provocado por el cuento, que a partir del año 1843, este autor escribía y publicaba uno cada año. Así pues, Dickens inventó el cuento de Navidad, descubrió el motivo literario y fijó las convenciones o los elementos constitutivos de este género. Algunos autores lo prefieren llamar un subgénero del cuento.

Para 1846, se reunieron en un solo volumen las tres primeras narraciones en *The Christmas Books* (*Cuentos de Navidad*). Inmediatamente se tradujo a muchas lenguas, incluido el español. La nueva propuesta estética echa sus raíces en otras tierras y empieza a florecer y a dar sus frutos en otras lenguas. México no iba a ser la excepción. Adelantándonos un poco, *La Navidad*

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

*en las montañas*, de Ignacio M. Altamirano, es un relato de Navidad que sigue fiel y respetuosamente los paradigmas del relato dickensiano. Lo interesante es que aún se continúan escribiendo cuentos de Navidad. Muchos escritores no resisten la tentación de escribir aunque sea un cuento de Navidad en su vida. Llega hasta nuestros días casi sin perder su lozanía primigenia.

Por la manera en que Dickens cultivó este tipo de narración —y sin que haya sistematizado en una poética su invención literaria o haya dado una serie de reglas específicas— podemos enumerar algunas características. El cuento de Navidad, obviamente, debe suceder en la Noche Buena o alrededor de esa fecha. Esto implica el invierno: una atmósfera, que para el caso es determinante. Debe apelar a los sentimientos más primarios del ser humano; es sentimental en esencia, con una fuerte dosis de lo *kitch*. Debe haber una epifanía, una revelación, que nos descubra una faceta positiva de la condición de la grandeza humana, de lo que la nobleza humana es capaz; invariablemente, este rasgo es una constante en cualquier cuento de Navidad que se respete; y es el más importante. El personaje se halla al borde de una situación límite, en un sentido existencial. Pero lo que al principio podría transformarse en una tragedia, en algo negativo y adverso, todo deviene en bien al final. Por lo tanto, ahí se encuentra un elemento tragicómico. (Tal vez ésta sea la razón por la cual al cuento de Navidad no se le considera un género serio y respetable, sino un cuento de niños para niños.) La peripecia en el sentido aristotélico debe ser muy elaborada, retorcida, artificiosa. Por último, la misma fiesta de Navidad es un personaje, un catalizador de emociones y acciones, porque es determinante en la sicología de los personajes de carne y hueso, en la trama, en la atmósfera, en la revelación o en la epifanía espiritual con la que finaliza el relato. En consecuencia, el cuento de Navidad es muchas veces un *divertimento*, una pieza literaria donde la ludicidad es uno de sus elementos primordiales.

Sin embargo, el cuento de Navidad no nació de una manera espontánea, su origen se puede rastrear en las corrientes prerrománticas y en el cuento de invierno, que apela a lo telúrico, donde una manifestación cósmica determina una acción humana; por lo mismo, este tipo de narración sólo florece, y en abundancia, en los países del norte, donde el invierno sea inclemente y tenga mucha nieve. Toma también, y en abundancia, de la narrativa gótica de las postrimerías del siglo XVIII. Se podría afirmar que el cuento de Navidad es una narración romántica y gótica al mismo tiempo.

T. Hoffman, mucho antes que Dickens —cuya obra pertenece al gótico alemán; y hay autores que afirman que en este país tuvo su origen la Escuela Gótica; aunque después se haya desarrollado ampliamente en la Gran Bretaña— escribe un relato de Navidad. Sólo que éste no tuvo la difusión de la que ahora goza. Pero en este escritor de cuentos macabros encuentra otro ilustre antecedente.

El mismo Dickens, en la tradición inglesa, es considerado un romántico tardío. Lo anteceden directamente la Escuela Gótica y el Romanticismo ingleses. De estos dos periodos hereda e incorpora una gran variedad de aspectos o elementos narrativos en su obra: sobre todo las atmósferas densas, los personajes grotescos, deformes, retorcidos; y por otro lado los bellos, sublimes hasta la incredulidad; los ámbitos misteriosos o encantados, en ruinas; la ambigüedad, el misterio, la extravagancia, lo sobrenatural, lo surreal, el exceso y regodeo en las pasiones malsanas. Y algo muy importante: la forma del relato, lo plástico.

El personaje más célebre de Dickens —Ebenezer Scrooge— es como una gárgola extraída de cualquier catedral gótica. Contiene todos los rasgos de un personaje gótico. Y el cuento en sí es gótico: atmósfera densa, personaje grotesco, excesivamente apasionado por su dinero y su soledad, incapaz de una relación humana cordial; situaciones surrealistas y aparecidos y fantasmas (recuérdese el Fantasma de las navidades pasadas). La acción deviene en epifanía cuando Scrooge accede a compartir la fiesta

de Navidad con sus parientes y conocidos. La utopía de la felicidad se establece, porque el espíritu de la Navidad cambia el carácter de Scrooge, amenaza sus pasiones.

Pero conviene preguntarnos por qué esta época del año pone al ser humano tan sensible y lo hace abrir sus sentimientos a las influencias del exterior. Desde tiempos inmemoriales el solsticio de invierno fue una marca en el camino de la humanidad, mucho antes que sucediera el prodigio de Belén. Marcaba un fin y el inicio del año agrícola. Después, a partir de la Edad Media, la Navidad se celebra precisamente en el solsticio de invierno que significa el inicio del nuevo año solar, pues a partir de ese momento el día comienza a alargarse paulatinamente para desembocar en la primavera: dadora de dones y esperanzas. El Niño Dios en el pesebre es la nueva luz. Y está en el establo, sobre la paja, junto a la mula y al buey que lo calientan con su vaho: a su vez símbolos del ciclo agrícola.

Por tradición, pues, el solsticio de invierno se vuelve una época de hacer balances, evaluar la cosecha y fijar los planes para la siembra, para el futuro. El mismo invierno —en los países nórdicos— es época de recogimiento, de meditación, pues no hay mucho que hacer al aire libre. Como lo apunta P. Rodríguez en su libro *Mitos y ritos de la Navidad* (Barcelona, 1997.) “El invierno es un periodo muy propicio para que las relaciones que se entablan con el mundo sobrenatural sean más estrechas, más íntimas”. La Navidad se vuelve —o se debería volver— un periodo de inquietudes espirituales, de introspección, para escuchar voces ancestrales, para comunicarse con la divinidad. Sin embargo, apunta el mismo Rodríguez, la nuestra es:

“una sociedad es comerciantes que confunde la bondad y el amor con el gasto, la alegría con el consumo y los valores con el precio [...] una sociedad industrial que, aunque consumista, insolidaria y egoísta, gusta soñar con los valores tradicionales de la Navidad”.

Y por supuesto, uno de estos benditos sueños es el cuento de Navidad. No podría haber mejor definición. Un sueño de papel

donde sucederán las cosas como desearíamos que sucedieran. Se vuelve un tiempo y un espacio de lo factible. Donde la utopía y la magia de la Navidad tiene cabal realización. En el cuento de Navidad caben entonces todas las posibilidades del bien supremo, absoluto, todas las esperanzas, todas las imágenes por más inalcanzables o descabelladas que nos parezcan. Todas esas cosas que en el inclemente mundo actual, en la globalización, en la realidad cotidiana, no tienen cabida.

Por eso creemos que el cuento de Navidad sigue vivo, y casi inmutable. El relato navideño es un escape, es cierto, pero un remanso donde se puede todavía soñar, o el espejo donde el hombre se puede mirar para contemplar lo que ha ido perdiendo en el camino de la vida. En Inglaterra, obviamente se sigue cultivando, lo mismo en Francia (Guy de Maupassant tiene el suyo, por ejemplo); Michel Tournier escribió una novela-ensayo sobre los Tres Reyes Magos; y por él sabemos que la adoración de los reyes es la imagen o el motivo que más se repite en el mundo occidental cristiano: está en todos los museos del mundo. Se repite más que san Sebastián o que La Anunciación. En España, doña Ermila Pardo Bazán tiene sus *Cuentos de Navidad y Reyes*. Y cada año los suplementos culturales de ese país publican cuentos de Navidad.

El folclor de los países nórdicos está íntimamente ligado al ambiente, en consecuencia al cuento de invierno. Knut Hamsun en Noruega, H. C. Andersen en Dinamarca o Selma Lagerlof en Suecia son tres narradores que han hecho contribuciones al género. De ésta debemos mencionar los cuentos de invierno como *Ingrid Berg* y *Astrid* o su hermoso relato titulado *El carretero de la muerte*, que narra la historia del hombre que muere en el último segundo del año y que debe conducir el carromato de la muerte durante los doce meses siguientes. Éste sería un ejemplo extremo de cuento de invierno, gótico, de Navidad y telúrico. Las de esta autora son narraciones que tienen su basamento en las leyendas de su país, en la tradición popular, por lo tanto en la tierra.

Por su parte, Hans Christian Andersen es el autor del clásico. Y en la narrativa norteamericana, por citar sólo algunos, hay ejemplos magistrales, empezando por Washington Irvin, que descubrió a Santa Claus en uno de sus relatos y luego la Coca-Cola se encargó de darle el traje, el color y la figura que ahora conocemos. También le pusieron en los labios el mensaje: Jo, jo, jo, según P. Rodríguez. Louisa May Alcott, la autora de *Mujercitas*, juntó sus relatos de Navidad en un volumen. O. Henry, el escritor de cuentos policiacos, considerado como uno de los padres del cuento en su país, tiene "Navidad en el chaparral". Truman Capote, que casi al final de su vida le confesó a George Plimton, en una entrevista memorable, que se sentía orgulloso de haberle dejado a las letras americanas una novela y un cuento de Navidad. *Smoke*, de Paul Auster, es uno de los cuentos de Navidad más hermosos que hemos leído, también considerado un cuento posmoderno. Y aquí se debe agregar un largo etcétera.

Por otro lado, el México decimonónico no escapó al influjo dickensiano, como nos lo demuestra la antología de textos de Navidad y el estudio puntual de José Ruedas de la Serna, en *Presente de Navidad* (UNAM, 1996). Ahí nos dice que la literatura navideña europea llegó a México con la tradición de los cuentos de Dickens en 1870, y que al año siguiente se empezaron a publicar los primeros textos navideños mexicanos. Manuel Gutiérrez Nájera, José Tomás de Cuéllar, Ángel de Campo, Manuel Sánchez Mármol, Luis G. Urbina y hasta el mismo Guillermo Prieto son los escritores antologados. E incorporan al relato imágenes y costumbres de nuestra tradición vernácula: como piñatas, nacimientos y pedir posada.

Ese mismo año, 1870, en diciembre, Altamirano publica su obra maestra, *La Navidad en las montañas*. Sólo que Altamirano ya había leído a Dickens en la lengua original. Y fue por pedido de Francisco Sosa que nuestro autor, él mismo lo consigna en el prólogo, escribe esta obra. Lo curioso es que, en estas latitudes, el cuento navideño se cultivó más asiduamente en el siglo XIX, y en el siguiente casi se le olvidó por completo. Una explica-

ción a esta falta de interés por parte de los escritores, sería que la Pastorela, aunque sigue siendo un género dramático, contiene una fábula navideña, que sustituye con creces a la otra forma. Un género de origen colonial que funcionó primordialmente como método catequizador y didáctico, pero que, con el tiempo, devino en satírico, en farsa cómica. Otra explicación sería que con el cine importado nos llega una historia navideña de vez en cuando. Aunque también, esporádicamente, aparece en nuestro medio algún cuento de Navidad. Un ejemplo de lo anterior es el rescate que Esther Hernández Palacios hace de los *Cuentos de Navidad* (IVEC, 1994), de la pedagoga veracruzana Bertha von Glümer. También Agustín Yáñez, en 1948, da a la estampa sus *Episodios de Navidad*. O la antología de *Cuentos eróticos de Navidad* (Tusquets Editores, 1999), donde encontramos un texto de Andrés de Luna. También Hernán Lara Zavala tiene el suyo, titulado *Flor de nochebuena*, que publicó en un suplemento cultural y después recogió en sus cuentos *De Zitilchen*.

Joaquín Monzó, escritor catalán, en 2003, publicó *Tres Navidades*, en Narrativa del Acantilado. Son tres cuentos que de alguna forman revisan el género a través de tres cuentos clásicos. Desmonta el discurso y hace una nueva lectura.

Pero volviendo al texto inaugural y canónico de nuestras letras, el de Altamirano, incluye los ingredientes del de Dickens, claros y precisos. Tiene lugar en la Noche Buena y en la sierra boscosa de su natal Guerrero. Se trata de un relato romántico, lírico en sus descripciones del ocaso sobre los pinares y las gargantas de las cordilleras. Se respira una atmósfera solemne, religiosa, casi mística, de comunión entre el cosmos y los seres humanos que lo habitan. Es un villancico en prosa, como lo afirma Gabriel Said en su prólogo a una edición de Jus. Por momentos el lector tiene la sensación de estar mirando un *nacimiento*, o un Belén, como se le denomina en España a estas instalaciones populares. Y la epifanía se revela cuando el soldado narrador (liberal, juarista, comecuras), que perdido después de una batalla baja a un pueblito asentado en el fondo de una cañada a pasar la

Navidad, asiste a Misa de gallo y descubre la esplendorosa utopía en la que se vive en dicha comunidad. Y cae en la cuenta que se trata de la misma utopía por la cual él, en última instancia, andaba luchando en la guerra. La revelación es deslumbrante.

El líder de la utópica comunidad es un sacerdote, casi un santo anacoreta, que en nuestro siglo sería visto como un clérigo perteneciente a la llamada Teología de la Liberación. Es un relato bello y conmovedor con su epifanía. A pesar de que los biógrafos de Altamirano nos enseñan que él era un hombre liberal, no creyente; que había participado en la desamortización de los bienes del clero, y que había tomado el hacha, con Guillermo Prieto, para tirar los altares barrocos de muchas iglesias de la ciudad de México.

Y ahora, qué bendita paradoja, influidos por el espíritu de Dickens, ambos escribían cuentos de Navidad. Las vueltas que daba el mundo.

Por último, lo que comúnmente llamamos en nuestros días el “espíritu navideño” sería esta agrídulce amalgama de nostalgia de la revelación y de la ausencia de lo divino en nuestras vidas; del deseo ancestral, ontológico de epifanía, de las esperanzas y anhelos porque el futuro sea mejor de lo que ha sido hasta ahora. Por desgracia se trata de cosas que solamente se pueden hallar en la ficción —y a granel—, en el cuento de Navidad. Una prueba más de que la condición del hombre es desear, añorar. Deseos de que la Buena Nueva siga teniendo sentido, aunque sea por un día: el 24 de diciembre, de que se haga verdad aquella historia que corrió en boca de los pastores, porque todo relato de Navidad es un relato de pastores, de aquellos pastores que siguen vivos: *Gloria in excelsis Deo*.

## BIBLIOGRAFÍA

ALCOTT, Louisa May, *La pequeña mujercita, un cuento de Navidad*, A. S. I., Tulsa, Oklahoma, 1999.



- ALTAMIRANO, Ignacio M., *La Navidad en las montañas*, Jus, México, 1998.
- AUSTER, Paul, *Smoke*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- BOTING, Fred, *Gothic*, Routledge, London, 1996.
- CAPOTE, Truman, *Tres cuentos*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- DICKENS, Charles, *The Christmas Books*, Penguin, London, 1994.
- GARCÍA BERLANGA, Luis (compilador y prólogo), *Cuentos eróticos de Navidad*, Tusquets Editores, Barcelona, 1999.
- GLÜMER, Bertha von, *Cuentos de Navidad*, Cuadernos de Cultura Popular, IVEC, Veracruz, 1995.
- HENRY, O., *Detectives y ladrones*, Editorial Offset, México, 1984.
- HOFFMAN, E. T., *Cuentos fantásticos*, Porrúa, 1970.
- IRVING, Washington, *Cuentos*, Novaro, México, 1964.
- LAGERLOF, Selma, *El carretero de la muerte*, Populibros La Prensa, México, 1960.
- , *Ingrid Berg*, Populibros La Prensa, México, 1960.
- LARA ZAVALA, Hernán, *De Zitelchen*, Lecturas Mexicanas, 1978.
- MAUPASANT, Guy de, *El horla y otros cuentos fantásticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- MONZÓ, Quim, *Tres Navidades*, Narrativa del Acantilado, Barcelona, 2003.
- RODRÍGUEZ, Pepe, *Mitos y Ritos de la Navidad. Origen y significado de las celebraciones navideñas*, Ediciones B, Barcelona, 1997.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (compilador y prólogo), *Presente de Navidad. Cuentos mexicanos del siglo XIX*, UNAM, México, 1994.
- TOURNIER, Michel, *Melchor, Gaspar y Baltazar*, EDHASA, Barcelona, 1996.



## DRAMATURGIA Y NARRATIVA:

### UNA DUALIDAD FECUNDA EN LA OBRA DE EMILIO CARBALLIDO

MARINA MARTÍNEZ ANDRADE\*

Emilio Carballido, orgullosamente veracruzano, nació en Córdoba en 1925, recientemente tuvo un grave problema de salud que afortunadamente logró superar, lo que le permite ser nuestro mayor dramaturgo vivo, además de cuentista y novelista admirable. El presente trabajo gira sobre una de sus múltiples facetas, la de cuentista, poco conocida, entre otras causas, porque lo prolífico de su obra teatral ha restado atención a su narrativa, baste recordar que por mucho tiempo fue considerado dentro de los escritores de renombre en otros géneros con un solo libro de cuentos.<sup>1</sup> Hoy día es indudable que el cuento en la literatura mexicana se ha situado —y cada vez más se acentúa su importancia— como una forma expresiva de gran valor estético, rica en tradición,

\* Profesora-investigadora, UAM-Iztapalapa.

<sup>1</sup> Escribe Russell M. Cluff en 1997: "Por último, no sería justo olvidar a varios cuentistas muy prometedores, que inician en estos años su obra cuentística (o que después de algún tiempo han vuelto a publicar cuentos) [...] Además, hay ciertos escritores de gran renombre que cultivan otros géneros y sólo cuentan con una colección de cuentos [...] Otros escritores que recién se escapan de esta categoría con la edición de una segunda colección de cuentos son Emilio Carballido, Ignacio Solares, Eugenio Aguirre, David Martín del Campo, Paco Ignacio Taibo II y Luis Zapata", en *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997 (Destino Arbitrario, 15), p. 49.

caracteres propios y gran flexibilidad para adaptarse al tiempo de que es imagen; dentro de los antecedentes genéricos de esta forma de la escritura no deben menoscabarse las aportaciones de Carballido tanto en el enriquecimiento de la tradición como en la consecución del cambio.

Carballido estudió en la UNAM la carrera de Letras y obtuvo maestrías en arte dramático y letras inglesas. Fue alumno de excepcionales maestros como Carlos Pellicer, Julio Torri, Alfonso Reyes, Salvador Novo y Bernardo Ortiz. Se desempeñó como director de la Escuela de Teatro de la Universidad Veracruzana y ha sido maestro de arte dramático en el INBA, la UNAM y algunas universidades extranjeras. Ha obtenido diversos premios a lo largo de su carrera, entre ellos, Premio Juan Ruiz de Alarcón, 1957 y 1968. Premio Casa de las Américas, 1962. Premio El Heraldo de México 1967. Premio Nacional de Ciencias y Artes en Lingüística y Literatura, 1996. Ingresó al SNCA, como creador emérito, en 1994. Es miembro numerario de la Academia Mexicana de la Lengua desde 1976 y de la Academia de las Artes a partir de 2002.

Cuando estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras fue compañero de grupo de Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña —los que continuaron siendo sus mejores amigos—; además de Jaime Sabines, Sergio Galindo, Miguel Guardia, Tito Monterroso, Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, Otto Raúl González y otros. Junto con muchos de los mencionados forma parte de la llamada Generación del Medio Siglo de la literatura mexicana, que durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX vivió el sueño de la modernidad, el llamado milagro mexicano que llegó a determinar inclusive el modo de ser de las ideas y de la cultura.

Al respecto, Carlos Fuentes, uno de los grandes ideólogos de ese momento,<sup>2</sup> en “Radiografía de una década”, por un lado se

<sup>2</sup> Los otros ideólogos —según Sara Sefchovich— fueron José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis y Fernando Bénitez, que formaron parte de “La mafia”,

rie de la burguesía generada por la modernización y el milagro; por otro, toma en serio a la cultura generada por el mismo proceso, la cultura de su generación, de lo que llama "mi tiempo":

- Chumacero, Sabines, García Terrés, Bonifaz Nuño, Montes de Oca y Pacheco en la poesía; Juan Soriano, José Luis Cuevas, Rafael y Pedro Coronel, Ricardo Martínez, Vicente Rojo, Alberto Gironella, Felguérez y Lilia Carrillo en la pintura; Benítez, Villoro, García Cantú, Ceceña, Pablo González Casanova y Edmundo Flores en el ensayo; Flores Olea, González Pedrero, Rico Galán y Enrique González Casanova en el periodismo político; Rosario Castellanos, Carballido, Galindo, García Ponce, Aridjis, Melo y De la Colina en la narrativa; Gurrola, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Mendoza y Azar en la renovación teatral; Gutiérrez Heras, Cosío, Leonardo Velásquez, Mata, Manuel Enriquez y Elizondo en la música; Barbachano, Velo, Michel y el grupo del Nuevo Cine en la cinematografía.<sup>3</sup>

He transcrito la nómina cuan larga es, primero porque es bastante completa y en ella se menciona a Carballido; segundo porque llama la atención la diferencia de edades al igual que de tendencias estéticas y políticas entre algunos de los mencionados, así como que a Carballido se le sitúe dentro de los narradores que da unidad a esta generación.

La obra de Carballido es tan amplia que incluye casi todos los géneros, todos los estilos, no es un escritor al que pueda etiquetarse, pues su obra se encuentra por encima de cualquier membrete. Así, dentro de la dramaturgia cultiva comedia, tragedia, farsa, drama histórico, teatro popular, ópera rock y hasta ofrenda indígena y pastorela, con gran diversidad de temas, estilos y estructuras; sin embargo, no es nada sorprendente que muchos de estos géneros se traslapen o desborden a otras categorías: por ejemplo, en muchas de sus obras basadas en la

---

Véase, *México país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, México, Grijalbo, 1987. (Enlace), p. 150.

<sup>3</sup> Carlos Fuentes, "Radiografía de una década", en *Tiempo mexicano*, México, Mortiz, 1979. (Cuadernos), p. 84.

historia mexicana —protagonizadas por Chucho el Roto, la Güera Rodríguez, Benito Juárez o Maximiliano— transgrede repetidamente los parámetros del drama histórico, ocupándose más del teatro, el mito y el arte que de los datos históricos; no obstante, logra comunicar en cada pieza un sentido de continuidad histórica, un flujo constante entre pasado y presente para iluminar los problemas actuales y a la vez preservar la historia, la mitología y la tradición teatral mexicana.

Muy joven, a los 25 años, se consagra como dramaturgo con el estreno en Bellas Artes de *Rosalba y los llaveros* (1950). A la fecha cuenta con más de 150 obras publicadas, la mayor parte de teatro y en menor medida novelas, cuentos y guiones cinematográficos.<sup>4</sup> Algunas de sus obras teatrales y de sus novelas han sido llevadas al cine; otras han sido traducidas a diferentes idiomas y escenificadas en diversos países de Europa y América; la televisión también se ha ocupado de su obra, aunque no siempre con acierto.<sup>5</sup>

En diferentes ocasiones ha opinado sobre su oficio de escritor, yo me atrevo a hacer un *collage* de diversas declaraciones:

<sup>4</sup> Además de su *ópera prima* entre sus obras de teatro cabe destacar: *Las palabras cruzadas*, y *La hebra de oro*, 1955; *Felicidad*, 1962; *El día que se soltaron los leones*, 1963; *¡Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz!*, 1964; *Yo también hablo de la rosa*, 1966; *El relojero de Córdoba*, 1968; *Te juro Juana que tengo ganas*, 1984; *Rosa de dos aromas*, 1989. En novela: *La veleta oxidada*, 1956; *El norte*, 1958; *Las visitaciones del diablo*, 1965; *El sol*, 1970. En cuento: *La caja vacía*, 1962; y *El poeta que se volvió gusano y otros cuentos*, 1978.

<sup>5</sup> Relaciones comentadas de su bibliografía han sido hechas por Margaret S. Peden "Emilio Carballido, curriculum operum", *Texto Crítico* (Xalapa, Veracruz, México), 3: 1976, pp.94-112; y por Socorro Merlin, *Catálogo de la obra de Emilio Carballido*, vol. I (1946-1967), México, Centro de Estudios Teatrales, FF y L/ Universidad Autónoma de Puebla/ Tablado Iberoamericano, 2000; *Vol. II* (1968- 1989), México, Conaculta, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003 (Creadores de la Escena Mexicana: Los dramaturgos).

¿Por qué escribo? “En general, es un poco absurdo preguntarle a un autor los motivos por los que escribe; aun sin mucha perspicacia se encontrarán mejor en el curso de su producción, mucho más claramente que en su respuesta a una pregunta directa. Aplico esto a mí mismo”; sin embargo, “Contestaría en tres palabras: porque me apasiona. Es mi vocación”. ¿Por qué teatro antes que otros géneros? “Porque tengo la facilidad natural”. ¿Para qué escribo? ¿Para quiénes? “Escribo por placer, lo demás son adornos y resultados, y si lo que uno produce halla respuesta, es una fortuna extraordinaria. La he tenido”.<sup>6</sup>

Socorro Merlín, una gran conocedora de la obra de Carballido, destaca que “La textualidad carballidiana se refiere a intereses existenciales, filosóficos, a la necesidad de decir que son importantes los grandes acontecimientos, pero también los pequeños sucesos de la vida cotidiana, a mostrar que no todo lo bueno es bueno, ni todo lo malo es malo, y que a veces es malo ser muy bueno”.<sup>7</sup>

En las fichas biobibliográficas referentes a Carballido básicamente se le define como dramaturgo y narrador. Esta gran dicotomía lo conduce a una productiva dualidad: nació en Veracruz pero creció chilango, vive en dos ciudades, tiene dos casas, y la envidiable capacidad de escribir tanto prosa como teatro, tanto para adultos como para niños, sobre la realidad y sobre la fantasía, en los estilos realista y fantástico. Pero también escribe acerca de niños y de ancianos, de hombres y de mujeres, es un conocedor del alma femenina, de las que ha sabido pintar tanto su pasividad y dependencia, como su rebeldía, su imaginario, su sentido del humor, esos resortes y esos mecanis-

<sup>6</sup> Véase, Emmanuel Carballo, *Cuentistas mexicanos modernos*, t. 1, México, Editores Mexicanos Unidos, s. f. (Biblioteca Mínima Mexicana, 26) p. 158; y Carlos Paul, “Tengo la fortuna de hallar respuesta a lo que escribo, dice Carballido”, en periódico *La Jornada*, México, 30 de mayo de 2002, p. 2-A.

<sup>7</sup> Socorro Merlín, en “Presentaron catálogo de la obra de Carballido”, en periódico *Excelsior*, México, 30 de enero de 2003, p. 2-C.

mos que las hacen tener una presencia importante en las vidas de los hombres y en la vida de las propias mujeres.

Escritor y director “tiene la capacidad de ser a la vez superficial y superprofundo, medio metafórico y medio pelado”.<sup>8</sup> Son dos maneras de ver la vida pero no de manera paralela, sino cruzadas a través de su dramaturgia y de su narrativa. El autor consciente de esta dualidad la explica de una forma amena y casi metafísica: “Lo que pasa es que soy Géminis, ahí reside todo. En cuanto a la temática no veo grandes cambios”.<sup>9</sup>

Su producción dramática contrasta con su breve obra narrativa; sin embargo, en líneas generales se interrelaciona con ella, es decir se establece entre sus diversas obras una relación de transtextualidad, lo que permite una lectura mucho más enriquecedora que la pura lectura inmanente, porque tanto sus novelas como sus cuentos forman parte de un universo de preocupaciones compartidas y complementarias a la dramaturgia. Esta relación puede apreciarse en diversas obras, pero aquí se va a analizar particularmente la existente entre el cuento titulado “La caja vacía”, primero del libro con igual título, y *¡Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz!*, una farsa tan aguda como mal intencionada, en que de alguna manera también entran algunos aspectos del cuento titulado “Cubilete”.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Así se expresó de él Jacqueline Bixler, de la Universidad de Brown, otra de sus grandes conocedoras. Véase, Carlos Paul, “Carballido recibe hoy un homenaje más en Jalapa”, en periódico *La Jornada*, México, 25 de noviembre de 2002, p. 3-A.

<sup>9</sup> César Güemes, “Ser Géminis explica el misterio de mi doble vida con el teatro y con la prosa”, en periódico *La Jornada*, México, 5 de julio de 2000, p. 2-A.

<sup>10</sup> En general, la intertextualidad es una característica propia de la obra de Carballido, personajes de algunas de sus obras visitan otras de su propia creación, o las historias se entrecruzan. Otro caso concreto en *La caja vacía* es el de “Los huéspedes” cuya visión dramática se da en *Vals sin fin sobre el planeta*. La casa sonámbula y el tren son dos imágenes que en el texto teatral alcanzan su plenitud. La visión expresionista de la obra teatral dice mucho más que el cuento. En *La danza que sueña la tortuga*, que también es afín a este cuento



Propiamente, de acuerdo con Genette, la relación entre ambas obras responde a la hipertextualidad, una modalidad especial de la transtextualidad, referida a las relaciones de imitación/ transformación entre dos textos —el hipertexto y el hipotexto— o entre un texto y su estilo.<sup>11</sup> Denomina hipotexto a todo texto que va a dar origen a otro: al que llama hipertexto, pero también aplica el nombre de palimpsesto a todo tipo de hipertextualidad.

Carballido está muy consciente de la intratextualidad establecida entre sus obras dramáticas y narrativas, en la que la práctica de las primeras beneficia a las segundas. En una conversación sostenida con Miguel Ángel Quemain dice el autor:

Sucede que la práctica dramática le da fluidez a tu escritura, la agiliza y la hace más directa. Pero no sucede lo mismo cuando vas de la narrativa al teatro. Escribir para la escena, exige tener un sentido de tiempo y de espacio, sobre todo de espacio. Capacidad para crear imágenes, es como escribir una partitura sinfónica. Es absolutamente necesario tener el sentido de lo que es un mutis, de lo que es una entrada brillante, de lo que es una entrada imperceptible, de lo que pesa un gesto, una palabra, de un montón de cosas. El lenguaje de teatro es un lenguaje gestual escondido debajo de un texto literario.<sup>12</sup>

Y comenta el autor más adelante: "Quizás no vale la pena convertir una cosa de drama en novela, en narración, para qué. Lo contrario tal vez sí porque es darle inmediatez. En el caso de los cuentos, por ejemplo, es una cosa muy atractiva y se convierten en otra cosa, en otra creatura".<sup>13</sup> A la vez su manejo teatral explica el ritmo de sus cuentos, su armonía y gran movimiento.

---

y a esta obra, la fantasía y el sueño, sumados a su carácter expresionista, alcanzan momentos alucinantes y extremos.

<sup>11</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 14-16.

<sup>12</sup> "Teatro y novela: la doble vida de Emilio Carballido. Conversación con Miguel Ángel Quemain", en *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 25, julio de 1996.

<sup>13</sup> *Ibid.*

*La caja vacía* es un conjunto de diez cuentos publicados en 1962, pero que fueron escritos a lo largo de diez años antes, dato que será importante cuando hablemos de la corriente estética en que pueden situarse. Del libro se hicieron diferentes ediciones y reimpressiones, en la de 1974 se agrega el cuento titulado "Por celebrar al infante", al respecto dice el autor:<sup>14</sup>

"Después le aumenté 'Por celebrar del infante' que no me salía no sé por qué, tenía una prosa perra. Al cabo de los años un día lo agarré y dije por qué no me va a salir este cuento. Lo revisé y lo metí en el libro porque es de ese tomo y de ningún otro".<sup>15</sup>

Los cuentos que se narran en este libro suceden casi todos en Veracruz, pero bien podrían ocurrir en cualquier otro estado del país, porque se refieren a circunstancias y conflictos vividos por la clase media provinciana y por los más pobres, los "fregados" pues. Muchas de estas historias describen las relaciones familiares, los diferentes modos y significados de la existencia, o se centran en pasajes de la infancia y la juventud en situaciones de iniciación o epifanía, otros, los mejor logrados, giran en torno a la pobreza con todo lo que trae aparejado: marginación, hambre, ignorancia, explotación. En general establecen el tono de una forma de vida y nos cuentan que vivir la vida es difícil.

Al principio el autor quiso llamarlos "Cuentos veracruzanos" pero su editor no lo permitió. Con relación a esto, cuando le preguntan si hay una especie de "veracruzanía" en un conjunto de autores como Pitol, López Páez, Galindo, Melo, Argüelles, todos veracruzanos, él contesta

A!go debe haber cierto en eso [aunque] Pitol es más europeo, es el más cosmopolita de nosotros, pero todos tenemos una buena dosis de Veracruz en nuestra literatura. En mi libro de cuentos, *La caja vacía*, tenía como

<sup>14</sup> Para la elaboración de este trabajo he manejado la siguiente edición de donde tomaré las citas: Emilio Carballido, *La caja vacía*, FCE, México, 1962 (Popular, 138); pero también puede encontrarse en la Colección Letras Mexicanas de la misma editorial.

<sup>15</sup> Quemain, art. cit.

modelo a los costumbristas veracruzanos. Hasta había pensado ponerle Cuentos veracruzanos... Pero era un título muy malo.<sup>16</sup>

Su fascinación por el realismo, el énfasis en lo verosímil han logrado despistar a más de un crítico que considera sus ficciones más reales que lo real y lo instalan en el cajón estrecho del desacreditado costumbrismo, mas pienso que rebasan ese ámbito y pueden situarse dentro del neorrealismo.<sup>17</sup> Los ambientes, pasajes, paisajes y personajes tanto provincianos como urbanos de México representados en el libro son captados desde una óptica neorrealista, aunque algunos rasgos del costumbrismo y de otras corrientes estéticas anteriores subsisten. Carballido conoce las obras de sus antecesores, las ha absorbido y tiene un concepto profesional de su oficio que da muestras de continuar la superación progresiva del género.

Al mediar el siglo XX en todos los campos del arte se proponen diversos caminos para aprehender el misterio del hombre y del mundo. Dentro del ámbito literario se ensayan nuevas formas de expresión, una de ellas la experimentación neorrealista que trata de incorporar lo cotidiano al mundo del drama y del relato, alejados de preocupaciones morales y didácticas; sin embargo, no hay en sus textos protesta declarada ni contra la naturaleza ni contra los explotadores humanos.

Los neorrealistas se interesan por representar la realidad social contemporánea apartándose de las corrientes fantásticas, mágicas, alegóricas, simbólicas, abstractas y míticas, con las cuales siguen alternando e inclusive, en el caso de Carballido, cultivando. Mas no se trata de un realismo social como el que estuvo vigente a principios de siglo XX, ni mucho menos de una vuelta al realismo tradicional y aun del naturalismo; tienen en común con los realismos de etapas anteriores la elocuencia tes-

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Ma. del Carmen Millán considera a Carballido dentro del neorrealismo, véase *Antología de cuentos mexicanos 2*, Nueva Imagen, México, 1977, pp. 41-43.

timonial y cómo éstos hacen uso del paisaje, de la historia, de situaciones reconocibles y populares.

Carballido tiene esa rara capacidad de captar el momento, que puede ser el de una fotografía en la playa, el descarrilamiento de un tren, la muerte del jefe de familia..., y así dejar que veamos hasta el fondo. La realidad no tiene principio ni fin y el autor va a escoger el momento en que los acontecimientos están maduros para presentarlos. ¿Dónde empieza y dónde termina esa realidad? Donde el yo narrador lo desee. Sus mejores obras ofrecen estos momentos suspendidos, en los que lo más importante no es el movimiento horizontal, sino la profundidad vertical, la transfiguración de lo real.

Los personajes más comunes en *La caja vacía* son mujeres y niños, los hombres van y vienen en estas historias, mas no están plenamente integrados en las mismas, sólo aparecen en situación de proveer o desproveer, convirtiéndose en sustento o amenaza de sus familias. Hay dos excepciones, los cuentos titulados “Las conferencias” y “Cubilete” donde los personajes son masculinos; en el primero, el hombre, extranjero por cierto, queda exhausto con tal de llevar sustento a los suyos; en el segundo, un hombre, ahora mexicano, sustrae los centavos guardados en casa para la comida a fin de apostarlos en una tirada de cubilete.

Otras dos historias tratan acerca de la gente más pobre entre los pobres, ellas son “Media docena de sábanas” y “La caja vacía”, ejemplos ambas del magnífico manejo del género y tratamiento del lenguaje literario alcanzado por Carballido como cuentista. El primer relato se acerca al expresionismo: Susana, la personaja, vive al filo de la navaja, llena de desesperanza y de dolor por la pobreza, por la falta de ilusiones, por los hijos raquíticos, por la tejita de jabón encontrada para lavar la ropa, de todo lo cual son símbolo las sábanas rotas. Margaret S. Peden opina que el cuento no es de ninguna manera propagandístico, sino una sacudida, una exhortación a fin de lograr una toma de conciencia social. Así, Carballido —dice Peden— con su incansable preocupación por la injusticia social, ha ilustrado

específicamente un problema mexicano y creado, al mismo tiempo, una figura universal.<sup>18</sup>

En el segundo relato se continúa la lucha por la sobrevivencia, ahora de una familia del campo que vive a la orilla de una rancharía situada cerca de un peligroso río y las montañas del otro lado; los factores geográficos serán básicos para la trama:

La casa de Porfirio era de palma y bejucos, igual a todas las de la rancharía, pero estaba un poco más lejos que las otras, cerca de la vía del tren, que pasaba trepidando, con su peste de aceite quemado, sin parar nunca. (p. 44).<sup>19</sup>

Comparado con “Las conferencias”, “Cubilete” y “Media docena de sábanas”, “La caja vacía” es un relato mucho más complejo, porque en aquéllos se cuentan hechos sucedidos durante un periodo corto de tiempo en la vida de un personaje central, y en éste, aunque asombrosamente compacto pues abarca sólo diez páginas, se narran dos historias (que llamaré partes para evitar confusiones), una tras de otra, no en metadiégesis, al punto en el cual las vidas de los personajes de cada una llegan a cruzarse.

En la primera parte se cuenta la muerte de Porfirio y la situación de desamparo en que queda su familia. Porfirio, el jefe de la casa, va a unirse con otros hombres quienes colectan hierbas medicinales para venderlas a dos gringos. Llegado al lugar, muestra su impaciencia para esperar el malacate, que los gringos han construido con el objeto de que los trabajadores crucen el río, e intenta atravesarlo a nado. Pero lo arrastra la corriente y su cuerpo desaparece sin que pueda ser encontrado. Sus sobrevivientes —la madre, la esposa, los hijos— resultan doble-

<sup>18</sup> Margaret Sayers Peden, *Emilio Carballido, Dramatic Author. His Work from 1948-1966*, Thesis Dr. of Philosophy, USA, University of Missouri, 1966, p. 106. La traducción es mía.

<sup>19</sup> Las citas las he tomado del cuento incluido en la antología de María del Carmen Millán, *op. cit.*, pp. 43-49.

mente afectados por el accidente: no sólo han perdido el sostén de sus vidas, sino que han sido despojados de la oportunidad de llorar su duelo. Mientras los gringos y los vecinos del lugar continúan buscando el cuerpo de Porfirio, las mujeres del pueblo se dan cuenta que deben hacer algo para ayudar a los deudos. No hay comida, ni dinero para el entierro, ni una gota de café que ofrecer en el velorio; los gringos no dieron ninguna indemnización porque sólo era un trabajo fortuito, sin ningún tipo de seguridad, contrato ni prestaciones, entonces una vecina, la Domitila, dice que la única solución es ir a ver a doña Leonela.

Aquí entra la segunda parte, centrada en la figura de doña Leonela. Esta mujer por muchos años había destinado *su* tiempo y *su* dinero a *su* "Refugio Guadalupano", donde hacía trabajo social a favor de los pobres, ayudándolos con comida, dinero y medicinas etc. Lo hacía de corazón, sin ningún otro tipo de interés. Cuando su sobrino llega a ser Gobernador, eleva a doña Leonela al puesto de Jefe de Asistencia Social del estado, mas la mujer fracasa en su oficio, se burocratiza, se vuelve dura y desconfiada, y hasta ve con disgusto y desprecio a los pobres:

De los pobres aprendió al fin la verdad: eran mendaces y adulones. Eran muchos, demasiados. Al final del segundo año ya los odiaba a todos. Rompía las cartas de recomendación sin leerlas; eran sucios; hacían crecer las montañas de papel en su escritorio; trataban de quitarle hasta el último centavo del presupuesto. Habría querido volver a los tiempos del "Refugio Guadalupano" para darse el gusto de echarlos a empujones y cerrarlo... (p. 47).

Las historias se intersecan cuando Domitila y la madre de Porfirio, acuden en busca de auxilio para el entierro. Ante la petición, Leonela llena de ira y desdén contesta:

Aquí no damos dinero para festejos. Ya sé lo que son sus velorios. Aguardiente, balazos, orgía. Eso no es respeto a la muerte ni es nada (p. 47).

Interviene una de las trabajadoras sociales, quien va al lugar de los hechos y constata la tragedia. La situación llega a lo

absurdo y lo grotesco cuando lo único que obtiene la familia de Porfirio es una caja de muerto, eso sí, la más lujosa que pudo encontrarse en el lugar; ahora hay caja pero no hay muerto ni ninguna clase de ayuda. Todos se preguntan ¿de qué va a vivir esta familia?

Estaban preparando café para el final del novenario. Domitila les preguntó:

—¿Y de qué van a vivir?

—Pues de milagro, tú, ¿de que otra cosa?—, dijo la viuda, y así el punto quedó aclarado. Después, se arrodillaron todos (p. 49).

La salida es irónica cuando en el último párrafo se describe el “milagro” que permitirá la sobrevivencia de la familia aunque sólo sea por unos días: estando en el rosario oyen toser a doña Dalia, la rezandera, y pasa por la mente de la viuda y la madre la próxima ocupación del ataúd; sin embargo esto no se dice sólo se sugiere, otro de los aspectos de la maestría en el narrar de Carballido.

El narrador de este cuento y casi todos los de la colección está en tercera persona y trata de ser muy objetivo, esta actitud se sostiene aun en los casos en que se habla de experiencias muy personales como en “Los huéspedes” y “La desterrada”, en los que algunos críticos se han percatado de reminiscencias autobiográficas. No hay irrupción del narrador en el texto, no se comenta, no se predica, sólo se sugiere, se visualiza por la descripción de lo que sucede en las distintas escenas, y por lo que dicen y hacen los personajes.

Los lectores, aparte de gozar estéticamente la lectura del cuento, toman dos partidos (hablo de lectores reales, mis alumnos), asombrosamente son muchos los que conceden la razón a doña Leonela: los pobres son sinvergüenzas y mentirosos, no se puede creer ni confiar en ellos, y pocos son los que llegan a lo profundo del texto, la exposición del círculo vicioso del subdesarrollo (vocablo entonces en boga ahora sustituido ahora por globalización) para explicar las profundas asimetrías sociales,

económicas, culturales de la población mexicana: son pobres porque no tienen trabajo, no lo tienen porque son ignorantes, son ignorantes porque no van a la escuela, y no concurren a ella porque son pobres.<sup>20</sup> Sin embargo, los ante esta situación dicen o parecen decir los representantes de “la minoría dominante y privilegiada”: si bien hay carencias y problemas no resueltos todavía, nuestro sistema procura los medios para su resolución ordenada, uno de ellos la caridad pública. Carballido muestra y se burla de la ineficacia de esta acción.

Por otra parte, acotando sólo el problema de la asistencia social, la eficacia de esta clase de “ayuda” es constantemente cuestionada. Tanto en el ámbito personal como en el nacional e internacional, el difícil y delicado problema de ayuda y asistencia a los más necesitados es uno de los temas más controvertidos de aquellos y de estos tiempos. Sin embargo, en la actualidad los gobiernos de los países dependientes (y aun en el imperio) cada vez más recurren a esta clase de ayuda con el objetivo de hacerse propaganda, generar votos a favor de un candidato o calmar las exigencias y protestas de un sujeto en particular, de una comunidad o del pueblo, el verbo “maicear” usado en el lenguaje político y popular de México describe perfectamente este tipo de situaciones.

A partir de “La caja vacía” Carballido escribe *¡Silencio pellos pelones, ya les van a echar su maíz!*, y la subtitula *Farsa con música de Rafael Elizondo*, pero se trata de una farsa que va a desbordar los preceptos canónicos, porque se asocia —según Merlin— a la expresión de serios problemas sociales.<sup>21</sup> Las obras me llegan con su composición completa y no hay dificultad para

<sup>20</sup> En el caso concreto de la mujer de Porfirio, ésta no puede ocuparse ni siquiera de lavandera, porque vive en los márgenes de la ciudad, y los vecinos de la rancharía no requieren de sus servicios porque son casi tan pobres como ella. Además, siempre fue dependiente del marido, él hacía todo, el solucionaba todo o trataba de solucionarlo a su manera.

<sup>21</sup> Merlin, *op. cit.*, t. I, pp. XXIII-XXIV.



descubrir su género, dice en una de sus múltiples declaraciones. He aprendido a escuchar a las obras y aceptar la dimensión genérica que me proponen.

Cuando México supuestamente está viviendo el milagro económico Carballido recurre repetidamente a la farsa para ponerlo en duda, en la cual combina lo cómico y lo patético a la vez que expone de madera mordaz la realidad social. Hay cuatro obras que llevan el subtítulo de "farsa": *El día que soltaron los leones*; *Acapulco, los lunes*; *Silencio pollos pelones*; y *Té juro Juana que tengo ganas*. Según Socorro Merlin, sólo la última se ajusta propiamente al canon.

Yo pienso que en la transgresión del género radica gran parte de la originalidad de Carballido, pues la farsa le sirve como vehículo eficaz para burlarse de las instituciones del país: de la educación en *Té juro Juana*, del ejército en *El día que se soltaron los leones*, del supuesto "milagro económico" en *Acapulco, los lunes*, y de la burocracia estatal, las obras de beneficencia y el milagro económico en *Pollos pelones*. Lo hace desde una plataforma crítica no conformista con los estereotipos de lo establecido y lo consagrado a lo que agrega aguda perspicacia para capturar lo rasgos deformados de los caracteres humanos, vasta información sociopolítica, y suficiente equilibrio para contener el desbordamiento hacia la sátira, su vecina ofensora y maldiciente.

En *Pollos pelones* Carballido borda sobre los momentos importantes de *La caja vacía*; pero en la obra de teatro tanto los diálogos como los personajes toman mucho más fuerza. Lo que en el cuento está a cargo del narrador, como el describir acciones pasadas (analepsis narrativas), en la farsa se vuelven analepsis de acción, y el papel del narrador lo toma el coro. El procedimiento esencial empleado por el autor es la expansión o alargamiento de la historia, mas ninguna de sus amplificaciones resulta superflua., además agrega el uso recurrente del humor, la ironía, las repeticiones, las situaciones equívocas y ridículas, la historia, el juego, la danza la música y las canciones.

Carballido maneja la técnica brechtiana en la construcción de esta compleja farsa, lírica y experimental, que reúne música, danza y actuación en su montaje. La presencia del coro, que no solamente canta sino que forma parte de la acción, el uso de uniformes y letreros, la representación de varios personajes por un mismo actor, el uso de recursos audiovisuales para ejemplificar datos estadísticos y situaciones pertenecientes al contexto de la obra; en fin, el uso de insospechados recursos con la finalidad de lograr que el público participe y esté listo a recibir un teatro de contenido esencialmente social.

Las situaciones se exponen con gracia y sensibilidad, gran ritmicidad y sentido del humor: "Yo no me río de la gente, me río con la gente"; aunque también está presente la compasión y la ternura ante los seres humanos, como lo indica en las notas finales dirigidas a los actores y al director:

La obra es una farsa. Lo cual no impide que los momentos patéticos deban serlo sin vacilación alguna. (Especialmente, la muerte de Porfirio.) Esto no es impropio del género. Las salidas de tono romperán el patetismo, pero también lo acentuarán (p. 81).<sup>22</sup>

El empleo de las acotaciones es también original, su lectura resulta sumamente divertida. En ellas el autor hace indicaciones sobre el ambiente, las actitudes y las reacciones de los personajes, de manera que el lector pueda imaginar los diversos escenarios que se proponen a lo largo del texto, por ejemplo:

Nota que deberá imprimirse en el programa de mano:

Las cifras y referencias en la obra son tan exactas como las estadísticas oficiales de donde fueron tomadas. En ocasiones se han redondeado números demasiado complejos o se han variado ligeramente algunos datos

<sup>22</sup> Emilio Carballido, *¡Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* Farsa con música de Rafael Elizondo, en *Teatro de Emilio Carballido*, t. 1, México, Gobierno del Estado de Veracruz, 1992 (Veracruz en la Cultura. Encuentros y ritmos). En lo sucesivo sólo indicaré la página al final de la cita.

para que se apliquen a varios estados de la República y no sólo a Veracruz, el principalmente aludido (p. 20).

Esto lo indica porque casi al inicio de la obra se dan cifras y referencias concretas de la situación socioeconómica mediante letreros que proporcionan número de habitantes, viviendas, coeficiente de natalidad, hospitales, aeródromos, estaciones radio-difusoras comerciales y culturales, enfermedades, etc. Al comparar estas cifras inmediatamente saltan las disparidades y la ineficacia de las acciones destinadas a lograr la igualdad y el bienestar social:

CARTEL: El coeficiente de natalidad supera generalmente al de mortalidad. Superficie: 71,826 km<sup>2</sup>; 21 hospitales, 55 aeródromos, 23 estaciones radiodifusoras comerciales y una cultural, actualmente en reparaciones. Solemos padecer fiebre amarilla, difteria, tétanos, tos ferina, tifo, tifoidea y paratifoidea, rabia, tisis, parásitos intestinales, gastroenteritis, paludismo, viruela, mal de pinto y algunos casos aislados de lepra. *¡Pero la labor asistencial es cada día más efectiva!* [el subrayado es mío] (p. 24).

La precaria situación de la familia de Porfirio se muestra en escena: la madre enferma, él sin trabajo, la mujer —que aquí se llama Domitila— embarazada, la niña juega y come tierra. La muerte de Porfirio la relata el coro en su canto:

Se lo está llevando el agua  
entre torrentes de espuma,  
cuando ya se va a perder  
alza una mano y saluda.

Tal vez señalaba a Dios,  
tal vez decía: no me olviden,  
tal vez pedía por sus hijos  
así lo vieron hundirse (pp. 33-34).

Con las escenas patéticas se intercalan detalles chistosos como para aliviar la tensión, por ejemplo: cuando los gringos revisan muy bien los costales para evitar que los campesinos les metan

pedras y pesen más, uno le dice al otro: "This latin-americans are all the same, they're *always* trying to cheat" (p. 29); o cuando Erasto, uno de los compañeros de trabajo, ensaya de varias maneras cómo llevar la noticia de la muerte a la familia para acabar diciendo: "Pues... fijese que... Porfirio, que en paz descanse, no va a venir a comer" (p. 35).

Además se añaden al problema central otros de carácter socioeconómico, así, una vecina comenta que ella estaba igual de pobre pero el marido se fue de bracero, o la explotación de las mujeres por sus hombres, hablando de que la mujer de Porfirio no sabe hacer nada, dice un vecino:

"Por eso no hay que ser tan buen marido. Mi mujer sabe sembrar, vender, buscar verdolagas en el monte, criar pollos, tejer bejuco... Yo nomás la veo desde mi hamaca y la dejo hacer todo, por si algún día le falto" (p. 37).

Respecto de doña Leonela, el coro la presenta al público. Antes: realizando sus acciones en su "Refugio" rodeada de pobres que bendicen y pregonan los beneficios obtenidos y sus bondades; y de Clementina, su secretaria, que le asegura la santidad.

El coro refiere que doña Leonela tenía un sobrino, hombre probo y honesto, un verdadero ideólogo de la Revolución que llega a gobernador. Se hace en el escenario la representación de la campaña, entran en acción los partidos, el PEN el UNZ y el PRO, el acarreo de votantes, el discurso cantinflesco del candidato. Por el tono y el ambiente político, *Pollos pelones* establece relación intratextual con el cuento titulado "Cubilete".

El gobernador Eustaquio Téllez Girón, Tiquín, nombra a doña Leonela, orgullo de su nepotismo, Directora de Asistencia Pública. Después de varios intentos fallidos de cumplir su trabajo con toda corrección, en el que destaca haber donado regaderas a una ranchería donde no tenían agua, que después resultaron compradas por la Hotelera del Golfo, Leonela endurece cada vez más su actitud.

Entre risas, sospechas, murmuraciones, chacoteos, situaciones absurdas e hilarantes llegamos a la escena central que ridicu-

liza el momento en que Leonela —como muestra de su actitud burocrática, insensibilidad e ignorancia— obsequia con un ataúd a la familia de Porfirio para ayudarlos. En las acotaciones se describe burlescamente el artefacto:

[...] aquello no es lo bastante simple para evocar la muerte y es, en cambio, voluminoso e impráctico. Dos hombres entran cargándolo: un ataúd que será delirante, el sueño de un nuevo rico católico; es lustroso, gris oscuro, lleno de cruces, calaveras, ángeles, pajarracos, inscripciones latinas, iniciales enigmáticas de liturgia, y dos asas a los extremos, muy elaboradas, que impedirán ponerlo de pie. [Puede hacerse con papel maché] (p. 71).

Una vecina comenta: “Qué chula está. Lástima que Porfirio no viene a disfrutarla” (p. 73)). La caja es equivalente al maíz que reparten a los pollos cuando tienen hambre para que se calmen.

Para refrendar este significado el coro canta en la escena final:

CORO D: Un lujo es la caridad,  
dura poco y sale cara;

ACTRIZ B: Aunque luce mucho más,  
la justicia es más barata.

CORO E. Porque son muchos los diablos  
y poca el agua bendita...

TODOS. No queremos caridad, sólo queremos justicia. (p. 79)

El coro se suma a las peticiones abogando por mejores condiciones para representar la obra al alcance de todos, y también algún trabajito para subsistir, pues con el Arte no ganan mucho. El coro canta en distintos tonos (despacio, severo, acelerando y finalmente con brío):

Y a todo esto nos dijeron:

¿y ora ustedes que se train?

¡Silencio pollos pelones,

ya les van a echar su maíz! (p. 80)

Alrededor del tema de la muerte de Porfirio, Carballido presenta varios temas de crítica: las elecciones, el “dedazo”, el “acarreo”, la votación falseada, el nepotismo, la lisonja desmesurada entre los que buscan colocarse con el régimen político en turno, los mecanismos de la burocracia, la buena fe de las personas ignorantes, la religiosidad sin crítica, la explotación de los trabajadores por extranjeros, el robo de los recursos naturales, la marginación de los pobres, el desempleo, las condiciones de extrema pobreza en que viven muchos pueblos en el país. Desgraciadamente estos problemas no sólo subsisten sino que se han profundizado, lo que hace a la obra plenamente vigente.

La sociedad mexicana a partir de su primer presidente civil, Miguel Alemán (1946-1952) pensó entrar en un proceso de vertiginosos cambios sociales, económicos, y también culturales que se prolongó hasta principios de los setenta, aunque tuvo un momento de gran crisis en 1968, porque muchos mexicanos empezaron a tomar conciencia de que las cosas no estaban bien. Entonces el milagro mexicano, acto de magia que había sido equiparado con el milagro alemán, comienza a derrumbarse. Emilio Carballido participa en la desmitificación del milagro junto a otros hombres y mujeres que criticaron la situación desde diversas trincheras: intelectuales, artistas, obreros, estudiantes.

Con sus obras neorrealistas y expresionistas Carballido se suma a la crítica social sin perder su calidad estética para dejar al descubierto el esqueleto de la miseria, el hambre y la desigualdad predominantes en el país contra los tópicos de progreso, despegue, estabilidad e impetuoso desarrollo de la retórica oficial. De los harapos asistenciales que trataban de cubrir aquel esqueleto se ocupa en las obras analizadas en este trabajo. Hoy las cosas se agravan porque se pretende seguir realizando tales obras benéficas, vestidos los supuestos benefactores con las últimas modas de las más elegantes casas de costura del mundo, todo con el fin de disfrazar la mediocridad y seguir sosteniendo el poder.

En una entrevista realizada en 1996 expresó que no sabe hacia dónde va el país, al tiempo que simulaba una caída en picada en el tobogán, en que, dijo, vamos cayendo todos.<sup>23</sup> Hablando de arte y cultura al alcance del pueblo, dice que antes que todo eso es necesario darle de comer al pueblo.

“Tener suficientes escuelas para no tener a los muchachos gritando en las calles por ya no tener acceso a la educación. Usted necesita tener un país educado y alfabetizado, pero necesita comer para poder estudiar. Para la cultura no se necesita una educación especializada”.

Y más adelante, del México de fin de milenio, dijo

“Está desbaratándose por corrupción, malos manejos en cadena, una infiltración del narcotráfico en las presidencias mismas [...]. La capital es uno de los lugares más violentos que hay ahorita en el país y está muerta de hambre”.<sup>24</sup>

Cuando la imaginación es fértil, lo deseado adquiere una realidad semejante a la de todos los días. Toda ficción es una transfiguración de la realidad para encontrarle un significado más profundo. Las cosas sólo adquieren sentido por el modo en que son contadas. Sólo así pueden iluminar un sector de la realidad e interpretarla. En la escritura del nuevo cuento mexicano caracterizada por la experimentación con el lenguaje, el ejercicio de la parodia, la ironía, el humor, el tratamiento casi periodístico de la cotidianidad colectiva, un nuevo realismo y la experimentación intergenérica e intragenérica mucho tiene que ver Emilio Carballido.

<sup>23</sup> Elda Maceda, “Carballido: quisiera saber hacia dónde va el país”, *El Universal*, México, 4 de diciembre de 1996, pp. 1, 4-C.

<sup>24</sup> Katia D’Artigues, “Estados Unidos vende las armas y le pagan con droga: Emilio Carballido. Siguen matándonos de hambre, y cada vez dicen que estamos mejor”, *El Financiero*, México, 14 de septiembre de 1996, Sección cultural, p. 39.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARBALLIDO, Emilio, *La caja vacía*, México, FCE, 1962 (Popular, 138) [Añadió el relato "Por celebrar al infante", en la 3a. edición de 1985].
- , *El poeta que se volvió gusano y otros cuentos*, México, Extemporáneos, 1978.
- , ¡*Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* Farsa con música de Rafael Elizondo, en *Teatro de Emilio Carballido*, t. I, México, Gobierno del Estado de Veracruz, 1992 (Veracruz en la Cultura. Encuentros y ritmos).
- CARBALLO, Emmanuel, *Cuentistas mexicanos modernos*, t. 1, México, Editores Mexicanos Unidos, s. f. (Biblioteca Mínima Mexicana, 26).
- CLUFF M., Russell, *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997 (Destino Arbitrario, 15).
- D'ARTIGUES, "Estados Unidos vende las armas y le pagan con droga: Emilio Carballido. Siguen matándonos de hambre, y cada vez dicen que estamos mejor", *El Financiero*, México, 14 de septiembre de 1996, Sección cultural, p. 39.
- FUENTES, Carlos, "Radiografía de una década", en *Tiempo mexicano*, México, Mortiz, 1979 (Cuadernos).
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GÜEMES, César, "Ser Géminis explica el misterio de mi doble vida con el teatro y con la prosa", *La Jornada*, México, 5 de julio de 2000, p. 2-A.
- QUEMAIN Miguel Ángel, "Teatro y novela: la doble vida de Emilio Carballido. Conversación con Miguel Ángel Que-main", *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 25, julio de 1996.
- MACEDA, Elda, "Carballido: quisiera saber hacia dónde va el país", *El Universal*, México, 4 de diciembre de 1996, pp. 1, 4-C.



- MERLÍN, Socorro, *Catálogo de la obra de Emilio Carballido*, vol. I (1946-1967), México, Centro de Estudios Teatrales, F y L/ Universidad Autónoma de Puebla/ Tablado Iberoamericano, 2000; *Vol. II* (1968- 1989), México, Conaculta, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003 (Creadores de la Escena Mexicana: Los dramaturgos).
- MILLÁN, Ma. del Carmen, *Antología de cuentos mexicanos 2*, México, Nueva Imagen, 1977.
- PAUL, Carlos, "Tengo la fortuna de hallar respuesta a lo que escribo, dice Carballido", *La Jornada*, México, 30 de mayo de 2002, p. 2-A.
- , "Carballido recibe hoy un homenaje más en Jalapa", *La Jornada*, México, 25 de noviembre de 2002, p. 3-A.
- PEDEN SAYERS, Margaret, *Emilio Carballido, Dramatic Author. His Work from 1948-1966*, Thesis Dr. of Philosophy, USA, University of Missouri, 1966.
- , "Emilio Carballido, curriculum operum", *Texto Crítico* (Xalapa, Veracruz, México), 3: 1976, pp.94-112.
- "Presentaron catálogo de la obra de Carballido", en periódico *Excelsior*, 30 de enero de 2003, p. 2-C.
- SEFCHOVICH, Sara, *México país de ideas. país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, México, Grijalbo, 1987 (Enlace).



## EL MOTIVO DEL DOBLE

### EN DOS CUENTOS DE CRISTINA RIVERA GARZA

GERARDO BUSTAMANTE BERMÚDEZ\*

a Ana Rosa Domenella

Cristina Rivera Garza<sup>1</sup> publica en el 2002 su más reciente libro de cuentos *Ningún reloj cuenta esto* donde explora de manera recurrente el motivo del doble en tres de los ocho relatos que conforman el libro.<sup>2</sup> Dicho motivo también es ensayado ampliamente en su novela *La cresta de Ilión* donde la locura, la memoria, el enigma, el

\* Profesor-investigador, Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>1</sup> Nacida en Matamoros, Tamaulipas en 1964. Actualmente reside en San Diego, California donde imparte la cátedra de Historia de México. Es autora del libro de cuentos *La guerra no importa* (Joaquín Mortiz, 1991) con el que obtuvo el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí en 1987. Ha publicado el libro de poesía *La más mía* (Tierra Adentro, 1998), la novela *Nadie me verá llorar* (Tusquets, 1999), ganadora del Premio Nacional José Rubén Romero, Premio PAC-Conarte-ITESM 2000 por mejor novela publicada y Premio Sor Juana Inés de la Cruz otorgado a novela escrita por mujeres. En el 2001 publica la novela *Cruzar el Atlántico con los ojos vendados* (Tusquets), *Ningún reloj cuenta esto* (Tusquets, 2002), la novela *La cresta de Ilión* (Tusquets, 2002) y *Lo anterior* (Tusquets, 2004). En 1984 recibió la Beca Salvador Novo en la rama de cuento. En 1994 y 1999 fue beneficiaria de la Beca FONCA para "Jóvenes Creadores" en la rama de novela y poesía respectivamente. Además de su obra literaria, ha publicado diversos materiales historiográficos en publicaciones nacionales y extranjeras.

<sup>2</sup> Los relatos en los que se recurre al motivo del doble son: "La alienación también tiene su belleza", "El hombre que siempre soñó" y "Nunca te fíes de una mujer que sufre".

amor y la muerte crean la confusión con relación a los personajes femeninos: la Amparo Dávila (“escritora real”) y la Amparo Dávila (personaje ficticio) que llegan a interrumpir por separado la lectura, el cansancio y el tedio de un hombre solo durante una noche lluviosa, con el objetivo de recuperar una memoria que se vuelve tormentosa y enigmática para el anfitrión.

Tanto la novela anterior, así como los tres relatos referidos con el tema del doble, incorporan el recurso de lo fantástico según la teoría de Tzvetan Todorov y otros prolíficos estudios generados hasta hace algunos años. Para demostrar la presencia de lo fantástico, pondré especial atención en el motivo del doble y la ambigüedad narrativa en dos cuentos: “El hombre que siempre soñó” y “La alineación también tiene su belleza” que se relacionan con *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, y con el cuento “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, perteneciente al libro *La semana de colores* (1964) de Elena Garro, donde se plantea el recurso de los personajes dobles y atemporales relacionados con los temas de la locura y la memoria como formas de supervivencia humana.

El género fantástico ha sido en la literatura hispanoamericana objeto constante de discusión entre los que consideran a la literatura como representación de una realidad y los que defienden el argumento de la creación de una “realidad” posible y autónoma a través del lenguaje, alejada de toda relación socio-histórica e incluso planfeteria. Los primeros consideran a lo fantástico como literatura escapista que irrumpe, quebranta y transgrede todo principio de realidad objetiva, distanciando por tanto al lector de toda relación extratextual y lógica. Por otro lado, mucho se ha teorizado sobre la recepción del género y los tipos de público a los que se dirige este tipo de literatura, considerando en la mayoría de las veces al autor y al lector como una elite, cuya preparación intelectual es superior al común de la gente. Frente a estas discusiones, lo cierto es que en la literatura hispanoamericana existe un *corpus* de obras y autores que

experimentan lo fantástico con el objetivo de crear una realidad dentro del texto a través del lenguaje.

En términos generales, los relatos fantásticos se caracterizan por presentar una realidad ajena a toda lógica, creando de esta manera un mundo cognoscible sólo al interior del relato mismo. Según Todorov, la literatura fantástica contiene tres elementos: “el misterio, lo inexplicable y lo inadmisibles”.<sup>3</sup> Otro de los recursos que aparece en el relato fantástico acompañando a la trama es la *ambigüedad*, que con frecuencia escapa a la realidad de un lector preocupado por desenredar y explicarse a sí mismo la historia, lo cual no implica que se llegue a una explicación lógico-casual, dado que lo fantástico no tiene otra realidad fuera del texto y del autor que provee al lector de una historia “posible” sólo a través de la palabra y la imaginación.

En los relatos fantásticos existe una especie de complicidad entre el autor (creador de un acontecimiento posible, extraño e inexplicable) y el lector que sabe que la clasificación misma supone un pacto con el autor y las situaciones alejadas de toda justificación racional. Sin embargo, el lector del género fantástico busca en el nivel del discurso, descifrar todos aquellos aspectos ambiguos, contradictorios y abstractos que le sirvan para la recepción totalitaria de la narración, por lo que su función no puede ser en ningún sentido pasiva, por el contrario, su tarea consiste en crear sus propias hipótesis, llenar los vacíos narrativos (en este punto intervienen las capacidades receptivas e incluso la imaginación del lector que puede, frente a la ambigüedad, interpretar el relato a su manera y hasta darle un final (en el caso de los finales abiertos), e hilvanar todos aquellos puntos que parezcan extraños con el objetivo de crear la unidad semántica. Las percepciones que causan en el lector los textos de Rivera Garza aquí analizados, se basan en la poética del doble, la

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 1994, p. 25.

metamorfosis de los personajes y los acontecimientos ininteligibles asociados a la memoria.

Para entrar al comentario de “El hombre que siempre soñó” postulo que la recepción del relato se da a través de dos ejes de significación: 1) la historia de un matrimonio de la Ciudad de México que aunque no se mencionan sus edades, se trata de dos personas aún jóvenes que deciden viajar a la ciudad de Toluca y visitar el Nevado para después regresar a sus actividades cotidianas. [Relato realista]. 2) Tanto en la ciudad de Toluca, así como en el Nevado, Álvaro “tiene” contacto con una mujer-sirena y establece una relación con ésta, lo que provoca una enajenación en el personaje. [Relato fantástico].

En “El hombre que siempre soñó” el recurso fantástico es preponderante y ocupa casi la totalidad del relato, causando de esta manera la duda y la equivocación en el lector sobre el hecho de una lectura eficaz y correcta de las situaciones planteadas a lo largo de la diégesis. Si el contenido del cuento de Rivera Garza puede resultar ambiguo, el título en sí mismo, también es parte de lo irreal y onírico al plantearse un sueño recurrente en el personaje de Álvaro quien en un plan realista se presenta ante el lector como ingeniero de profesión, perteneciente a una familia de buenos modales y de solvencia económica. En el plano fantástico, el encuentro con la sirena irrumpe su cotidianeidad: “Siempre le pasaban miles de cosas extrañas con ella, pero lo que más le sorprendía era la manera en que dejaba de quererla por mucho tiempo”.<sup>4</sup> Álvaro es un personaje que divide su tiempo entre la escena matrimonial con Fuensanta —que aparece como una mujer paciente y comprensiva—, y sus supuestos encuentros esporádicos, pero intensos con Irena-sinera.<sup>5</sup> Como parte del

<sup>4</sup> Cristina Rivera Garza, “El hombre que siempre soñó” en *Ningún reloj cuenta esto*, Tusquets, México, 2002, p. 97. En adelante, cuando cito partes de la obra únicamente coloco el número de la página después de la cita.

<sup>5</sup> Nótese el juego de palabras entre Irena y sirena como parte de la ambigüedad que narrativamente apunta a que el lector acepte la versión fantástica

convencimiento o vacilación del narrador hacia el lector, se menciona que en la familia de Álvaro no hay antecedentes patológicos que hagan pensar al personaje mismo sobre una posible locura, por lo que el lector “puede” desistir sobre este aspecto y creer la versión del dominio y veracidad de la existencia de una sirena-mujer.

## ENAJENACIÓN Y TRAMPA

Como parte del discurso fantástico, aparecen en el cuento elementos de intriga y complicidad que suponen una confabulación de otros personajes —incluso los más incidentales—, para que Álvaro tenga su primer encuentro con la sirena. Al establecerse Fuensanta y Álvaro en un hotel de la ciudad de Toluca, éste decide salir por la noche a conocer las calles y a sentir el frío de una manera *apresurada*. En su paso por una casa “vieja”, observa por la rendija de la puerta a una pareja haciendo el amor. La curiosidad y la impresión de Álvaro desencadena el misterio y la complicidad entre él y la supuesto mujer-sirena.<sup>6</sup> La escena de la casa “vieja” sugiere un problema con el tiempo

---

del desdoblamiento de una mujer en sirena y al poder de dominio que ejerce sobre los personajes, especialmente sobre Álvaro.

<sup>6</sup> En la mitología griega, las sirenas son ninfas del mar con cuerpo de ave y cabeza de mujer. Hijas del dios marino Forcis, se caracterizan por tener una voz muy dulce. Por su parte, desde la Edad Media, se les representa físicamente con cabeza y torso de mujer y cola de pez, se les describe como bellas, vaticinadoras del futuro y con dones para otorgar poderes sobrenaturales a las personas. El mito en torno a estos personajes dice que sus cantos hacen que los hombres se enamoren de ellas para posteriormente arrastrarlos al fondo del mar y devorarlos o transformarlos en sus amantes bajo las aguas. La presencia de las sirenas como mito aparece desde la literatura antigua: en la *Odissea* intentan seducir a Ulises con sus cantos, mientras que en las *Metamorfosis* de Ovidio se les presenta como seres alados que acompañan a Perséfone (diosa de la tierra y la agricultura) en su viaje al Hades.

al dar la impresión de una época anterior no sólo en la arquitectura y apariencia interior de la casa, sino en el vestuario de la mujer: "... una antigüedad casi insoportable... un vestido de tirantes delgadísimos color azul celeste... un zapato de tacón del mismo tono pastel" (p. 101), que no es apropiado en un fin de año en la ciudad de Toluca.

El ambiente que se respira a lo largo del cuento es de complicidad entre los personajes: el taxista que lo regresa al hotel donde se hospeda con su esposa "lo observó por el espejo retrovisor con ojos de complicidad" (p. 101), y le sugiere el recuerdo de la escena de la casa vieja evocada con la canción *Bésame mucho* de Consuelito Velásquez. Por su parte, otro elemento de intriga en el relato se presenta al día siguiente cuando Fuensanta platica con Irena en un restaurante sin que se dé una explicación sobre su encuentro, sólo páginas más adelante el lector sabe que el primer contacto entre las mujeres surgió en el restaurante, aunque no se especifica nada más. Dice Fuensanta a su esposo: "—Álvaro, Irena conoce muy bien la región... Ella está coleccionando plantas en las faldas del volcán, ¿no es así, Irena? Y no le molestaría que la acompañáramos el día de hoy" (p. 104). En el plano realista, Irena es una investigadora que pasa el invierno cerca del volcán y recoge muestras de plantas extrañas para una universidad norteamericana. Por su parte, en el plano fantástico, Irena domina a Fuensanta para que ésta simbólicamente "ofrezca" y propicie los futuros encuentros y la enajenación de Álvaro. Bajo una interpretación mítica, podemos pensar que la voz y las palabras de Irena sirven para dominar y utilizar a Fuensanta como medio para llegar a Álvaro, incluso el narrador en tercera persona dice: "Su voz era exactamente como la había imaginado: suave pero profunda..." (p. 104).

Por su parte, la cabaña situada a las faldas del volcán "lejos de la civilización..." (p. 109) es un espacio simbólico incluso en el clima frío apropiado para una sirena, no así para Álvaro y Fuensanta, a pesar de que ésta última dice: "—A Álvaro le fascina el frío, Irena. No sé por qué." (p. 105). Nótese que por



segunda vez, las palabras de Fuensanta aluden a una comodidad y aclimatación del personaje (ofrecimiento). En un plano realista todo apunta a que Irena efectivamente es una investigadora: en la cabaña hay libros de botánica y biología, artesanías, muestras de plantas, instrumental y herramientas para el muestreo y víveres. Sobre su vida privada, Álvaro y Fuensanta encuentran un sobre de cartas enviadas desde Dinamarca que posteriormente se sugiere fueron enviadas por un hermano "gemelo" (doble) de Irena.<sup>7</sup> En medio de un libro de botánica Álvaro descubre la fotografía de un hombre que "*vestía un traje color azul cielo y, bajo un bigote finamente recortado, se asomaban unos labios gruesos, gozosos, casi brutales. El sombrero de fieltro que cubría sus cabellos parecía pertenecer a otra época*" (pp. 110-111. Las cursivas son mías). Las asociaciones que Álvaro establece apuntan a que el hombre de la casa vieja es el mismo que el de la fotografía, lo que significa que Irena también es la misma mujer que dos días antes hacía el amor con este hombre. Nótese que en las cursivas destaca la idea de un hombre de gestos brutales cuya vestimenta también es de color azul y de otra época como la que porta Irena en la escena de la casa vieja. ¿Se trata en primera instancia de una réplica masculina de la sirena? Si Irena tiene la capacidad y la voluntad de dominar a los personajes, el hombre de la fotografía desempeña la misma función con ella.

## EL DESDOBLAMIENTO DE LOS PERSONAJES

Como parte del pensamiento enajenante en Álvaro y del discurso fantástico dirigido hacia el lector; los mecanismos en los que funciona el desdoblamiento o metamorfosis de los personajes

<sup>7</sup> Aunque no se afirma que las cartas fueron enviadas por el hermano gemelo de Irena, en el segundo viaje de Álvaro a la cabaña, éste encuentra una fotografía de los hermanos en Copenhague, capital de Dinamarca.

se van presentando paulatinamente bajo la noción semántica de una supuesta dominación de la sirena hacia los actantes, especialmente hacia Álvaro (el objeto). Cuando se agotan los medios y los personajes de los que la sirena se vale para dominar a Álvaro, aparecen otros personajes que por las miradas, los gestos, las palabras y su comportamiento general asociamos con la metamorfosis.

## IRENA Y UN HOMBRE IDÉNTICO A ELLA...

De la visión alienable que proporcionan el narrador y los actantes del relato, sobresale la referencia a un personaje identificado con el nombre de Rolando, asegurando que es el hermano gemelo de Irena. Cuando Álvaro regresa por segunda ocasión a la ciudad de Toluca, se dirige a la “casa vieja” donde meses antes descubrió a Irena haciendo el amor con un hombre “de gestos agresivos”. Me parece importante destacar que si a lo largo del relato se presenta el motivo del doble como el recurso que provoca la ambigüedad y la duda en el lector, no será hasta la segunda visita de Álvaro a la “casa vieja” cuando el lector se encuentra que el recurso del doble se presenta en todos los personajes, incluso en Álvaro. ¿Por qué razón el personaje llega a la casa vieja y no a la cabaña situada en las faldas del volcán si éste es el espacio de Irena? El discurso narrativo sugiere que la llegada de Álvaro a la ciudad de Toluca lo encamina de manera *apresurada* a reencontrarse con Irena, tal parece que escucha un llamado que debe atender de forma inmediata (dominación mental).<sup>8</sup> En la escena sexual entre Irena y el hombre de los

<sup>8</sup> La dominación mental que provoca Irena se presenta en tres niveles: los encuentros provocados (casa vieja), los forzados (cabaña situada a las faldas del Nevado de Toluca), y los que surgen de las metamorfosis de Irena en otros personajes, femeninos y masculinos (Antonia, Mariana y Rolando, principalmente).

gestos agresivos que sucede en la casa vieja, el ambiente “gastado” de otra época, deja ver a través de la focalización de Álvaro, una casa semiabandonada donde sólo habitan los amantes, sin embargo el personaje de Antonia, supuesta madre de Irena, sugiere una escena del absurdo donde el discurso que emplea esta mujer se encamina a la dominación de Álvaro, más aún cuando lo confunde con su propio hijo y cuando el lector se entera que en ese lugar habitan otras personas:

—Pero Rolando, qué bueno que regresaste —la mujer había abierto el portal con excesiva precaución pero, tan pronto como lo reconoció, abrió la puerta de par en par y lo abrazó... —Pero qué bueno que viniste, de verdad —repetía la mujer casi con lágrimas en los ojos—, tu hermana te necesita tanto. No te lo imaginas.

—Cada vez está peor, Rolando, ese hombre la cela de una manera bochornosa —dijo con los ojos entrecerrados y la boca pálida (pp. 124-125).

El tratamiento que Antonia da al personaje de Irena es evidentemente realista y humano: una mujer dedicada a la investigación botánica que se enamora de un hombre cruel que la maltrata y que “posiblemente” le ocasionó la locura:

—Ese hombre es aterrador, Rolando —continuó con su relato—. Cuando está aquí, afortunadamente con menos frecuencia, no hace otra cosa más que rabiarse. ¡No para de criticar a tu hermana y no se separa de ella! Que si no sabe cocinar; que si deja vasos de agua para toda la casa; que si no le festeja sus triunfos o le lame las heridas en sus fracasos; que si no lo mima. Es inenarrable. Yo sinceramente no sé cómo le hace Irena para aguantarlo. (p. 126).

Lo que interesa al lector de las palabras de Antonia no es la visión sobre la condición y el perjuicio que causa en Irena la relación con un hombre dominador y recalcitrante, sino lo ilógico del diálogo entre Álvaro y Antonia. ¿Por qué razón ella lo confunde con su hijo?, ¿Irena y Antonia son una misma persona?, ¿por qué Álvaro se somete al juego y especula aspectos de la vida amorosa de Irena para poder continuar una conversa-

ción. Tal parece que el personaje ha perdido la voluntad sobre sí mismo creando de esta manera su propio “doble”. En la conversación entre Antonia y Álvaro se observa ampliamente:

Mira que dejar su vida en Copenhague por venirse a encerrar a un cuchitril de este tamaño. Sin familia alguna. Sin nada. ¿Cómo le permitieron hacer esto a tu hermana?

—Irena ya era mayor de edad cuando todo pasó. Antonia. Recuérdalo.

Alguien dentro de Álvaro enumeraba razones de una manera firme y lógica.

Alguien miraba la fotografía de los gemelos con una mirada impar, ácida, traicionera. Alguien se dolía (pp. 126-127).

Resulta complejo dilucidar la problemática de los dobles, pues como ya hemos presentado, la metamorfosis de Irena —la mujer sirena y dominadora—, no se da sólo en un personaje, sino en varios, ya sean masculinos o femeninos. Dentro de la visión lógica y temporal, la autora de *Nadie me verá llorar* mezcla el discurso realista con el fantástico para crear la ambigüedad en el lector, además de insistir de manera velada en que la supuesta sirena es una mujer: por un lado Irena es ultrajada y dominada por un supuesto cónyuge identificado con el nombre de Hércules,<sup>9</sup> quien la ha despojado de su hija: “—Supongo que es por su hija... si él no la estuviera escondiendo, seguramente ella ya se habría ido” (p. 127), y que además aparece esporádicamente para golpearla:

Con ayuda de su botiquín de primeros auxilios, Álvaro pudo curar algunas de las heridas; pero como Irena no reaccionaba, decidió llevarla al hospital más cercano... Tendida en el asiento trasero [del automóvil], Irena parecía un bulto de huesos, una flor deshojada, una línea rota... Álvaro se enteró

<sup>9</sup> De manera evidente las actitudes grotescas y agresivas del personaje lo vinculan con el personaje mítico. Hércules es el nombre romano del héroe griego *Heracles*. Es hijo de Zeus y de Alcmena. Según la mitología griega, Hércules es el dios de la fuerza, ya que Zeus lo dotó de la fortaleza necesaria para luchar contra sus enemigos.

de que Irena tenía tres costillas rotas y sufría de los efectos secundarios de un ataque de nervios (pp. 130-131).

La presentación que hacen el narrador y los personajes sobre el estado de salud de Irena, sugiere la idea de una mujer débil e inofensiva, que no obstante, aprovecha su recuperación para que Álvaro la lleve a México y pueda estar cerca de él. Los golpes recibidos por Hércules anticipan la huida y la salvación de la mujer, sin embargo este aspecto también anticipa y afianza la enajenación y el peligro de Álvaro al lado de Irena, según la investigación de la antropóloga.

## SE TRATA DE UNA SIRENA DE PIEL AZUL CELESTE

Dentro de la historia creada por Cristina Rivera Garza se menciona la escritura de una antropóloga que ha estudiado a las sirenas no como seres propiamente míticos, sino como “mujeres” del mal que desencadenan la locura y la enajenación de sus víctimas, especialmente si se trata de hombres. En el libro de la antropóloga Nélida Cruz titulado *Sirenas de Tierras Altas*, Álvaro lee:

[...] las historias de sirenas que se producen en las tierras altas siguen un patrón más o menos regular. Hay entre todas ellas, sin embargo, una que se distingue tanto por sus características físicas atribuidas a la sirena en cuestión, así como de las facultades de las que ésta hace gala. Esta leyenda se genera en rancherías cercanas a Raíces, especialmente las más próximas al cráter del volcán. Se trata de una sirena de piel azul celeste y proporciones físicas muy reducidas, las cuales varían de acuerdo al informante. Así, la sirena del volcán es, a veces, tan pequeña como una mano y, otras, tan grande como un venado de la región; en ninguno de los dos casos alcanza dimensiones humanas. Al contrario de la tradicional Chanclana, cuya principal facultad es atraer y destruir hombres, la sirena azul celeste es asustadiza y se oculta de ellos asumiendo disfraces humanos. Cuando éstos la encuentran, entonces el desenlace es siempre fatal, aunque no inmediato. Se dice que, al verla, los hombres encuentran algo dentro de sí mismos —pueden ser ciertos gustos, vocaciones, pensamientos— cuya fascinación los conduce, eventualmente, a la locura.

Su labor maligna a veces tarda meses y, más frecuentemente, años enteros en tener efectos; pero éstos llegan, ineludiblemente (pp. 140-141).

La información que proporciona el texto de la antropóloga —que sirve como una especie de paratexto al relato de Rivera Garza—, apunta a una interpretación causal del comportamiento de la sirena y de la enajenación de Álvaro. Resulta interesante el discurso paratextual, dado que supone una investigación histórica y científica de una leyenda popular que se le presenta al lector como una “vacilación” (Todorov) y una trampa que funciona a través de la oposición *negación-afirmación*. Tomando como verdad el discurso de la antropóloga se desprende lo siguiente: a) Irena representa a “la Chanclana” y su objetivo es atraer y destruir a Álvaro de manera paulatina. 2) La sirena del volcán tiene un color azul celeste y puede ser del tamaño que llega a variar de una mano o hasta las dimensiones de un venado, es inofensiva y no causa enajenación en quienes la miran. Como lo hemos demostrado con las citas del cuento, Irena se convierte en la victimaria de Álvaro y la metamorfosis de esta mujer es tan abarcadora que puede ser confundida con el tipo de sirena opuesta a ella; adviértase la descripción y presencia del color azul celeste del vestuario de Irena en la escena de la casa vieja.

De la información contenida en el libro de la antropóloga surgen las siguientes preguntas ¿Por qué razón Nélica Cruz le proporciona su propia investigación a Álvaro? ¿Se trata del desdoblamiento de Irena en antropóloga? ¿El paratexto prefigura el destino “ineludiblemente trágico” de Álvaro? Sobre la portada del libro, el narrador dice: “El libro era un objeto precioso... principalmente, en la portada: el óleo de un pintor local en el que seres de una ambivalencia terrenal miraban al lector con los ojos de una tristeza casi divina... [Álvaro] estaba seguro de que uno de esos rostros era el de Irena” (p. 139). Nótese cómo la enajenación en Álvaro y la presencia ambigua de Irena como significado del relato, aparece incluso en la portada del libro

bajo la mirada triste de unos “seres” de los que sólo se afirma su ambivalencia.

## MARIANA

La tercera visita que hace Álvaro a la ciudad de Toluca con su esposa Fuensanta y su pequeño hijo Mariano, se da en aras de la presentación del libro de Nélida Cruz en dicha ciudad y a la cual *han sido invitados*. En este encuentro con el mundo onírico y ominoso de la sirena, aparece el personaje de Mariana, la supuesta hija de Irena. Nótese que el nombre del consanguíneo de Álvaro, sólo se diferencia de la de Irena por su género. Al llegar a lo que fue la cabaña de la “investigadora en botánica”, Antonia “parecía haber envejecido unos cien años” (p. 144), informa la muerte de su hija como consecuencia de los golpes de Hércules. “El hombre que siempre soñó” se caracteriza precisamente por *crear* un mundo irreal en relación con los sucesos y los personajes; si bien es cierto que los espacios mencionados existen como referente geográfico: Ciudad de México y Nevado de Toluca, llama mi atención, la referencia extraliteraria a Arturo Montiel, actual gobernador del Estado de México. En la cabaña de Irena, Álvaro reconoce el rostro de Hércules en una propaganda del entonces candidato a gobernador colocada en una de las ventanas: “Era la cara de un hombre sonriente bajo la cual se inscribía una leyenda en letras rojas y verdes: *mi alianza es con los mexiquenses*. Parecía ser parte de una campaña política. Parecía venir de otra época” (p. 145). Los colores patrios aluden al Partido Revolucionario Institucional (PRI), y la leyenda corresponde a la campaña del gobernador Montiel (2000-2006). Dice Álvaro: “Parece que Hércules es o fue también un político de la región” (p. 142).

Por otra parte, en el personaje de Mariana notamos una movilización discursiva, física y de comportamiento que no pertenecen a una niña, sino a un adulto. Las palabras, los gestos y la

mirada de Mariana, remiten indudablemente a un desdoblamiento de Irena, más aun cuando de regreso a la Ciudad de México; Mariana aparece en el asiento trasero del auto: “—Mi mamá me dijo que un día tú vendrías por mí —contestó Mariana con una voz tersa y natural, mirando a Álvaro por el espejo retrovisor—. Dijo que tú eras el hombre que siempre soñó<sup>10</sup> —añadió al final, viendo el paisaje a través de las ventanillas...” (p. 150). En las palabras y gestos de la niña se recurre a la expresión casi teatral (voz enfática y gestual) con el objetivo de causar lástima en Álvaro: “—Tío Rolando —le gritó la muchachita al tiempo que le tendía los brazos” (p. 147), “—Por ahí se fue mi mamá —le anunció Mariana mirando hacia las lagunas” (p. 148), “*mi mamá se fue por ahí*, el agua negra, el viento frío” (p. 153). En la explicación dada por Álvaro a Fuensanta se lee: “—alguien dentro de él sabía historias que él personalmente desconocía y, luego, repetía explicaciones con un aplomo inaudito” (p. 152). Como se pudo observar la movilidad discursiva en Álvaro también se altera al apropiarse de un discurso ajeno y hacerlo suyo para justificar la presencia de Mariana, que en un plano real figura como su hija adoptiva.

<sup>10</sup> El título mismo tiene una triple significación y una vaguedad gramatical: por un lado alude al personaje de Álvaro y a su enajenación con una sirena, por el otro, se interpreta como la esperanza de Irena por convivir con un hombre opuesto a Hércules Corvián. En la página 154 Fuensanta le dice a su esposo: “¿Te dije que yo también llegué a pensar que una mujer te había soñado para mí?... Siempre pensé que eras el sueño de una mujer afiebrada que, en sus prisas, se olvidó de ti sobre el asfalto, donde yo te encontré luego, por casualidad, por coincidencia, como se encuentran las bendiciones”. Lo que para Irena es una esperanza de poner fin a su vida ominosa, para Fuensanta es la coincidencia y la bendición del sueño de otra mujer. Sobre la conjugación verbal del título, es interesante notar el empleo del pasado (título de cuento) y del presente (final). El hombre que siempre soñó alude a una actividad onírica del pasado enajenante de Álvaro y de su posible aniquilamiento por parte de la sirena. Por otra parte, al final del relato se lee: “Él era un hombre que soñaba” (p. 156), lo que supone que el relato es una construcción onírica del personaje desde un presente.



Según el libro de la antropóloga, las sirenas tienen la capacidad de cambiar de tamaño, en este sentido identificamos a Mariana como el desdoblamiento infantil de Irena: su mirada tenía una expresión de cansancio que no correspondía a su edad, no sentía frío, utilizaba un camisón azul celeste, overoles de pana color café, botas de acampar, y por momentos mostraba las expresiones de un ser asustadizo, de ojos grandes y claros como los de un adulto.

La peculiaridad temática (los sueños y la enajenación) y espacial (Ciudad de México y Toluca) de "El hombre que siempre soñó" impresionan por la correspondencia de los individuos inmersos en una subjetividad onírica en donde el motivo del doble se presenta paulatinamente en todos los personajes como una metamorfosis corporal para disfrazar sus propios miedos y aspiraciones de carácter sentimental. Podemos decir que los dos personajes del relato son Irena (victimaria) y Álvaro (víctima), los demás son una transformación de ellos mismos que funcionan de manera simbólicamente dialógica: el discurso de Irena, Antonia y Mariana tienen un solo objetivo, que se repite incluso en las similitudes verbales: las tres mujeres atraen el interés de Álvaro; por su parte, las palabras, los sueños y actos de éste, le provocan la enajenación.

Como parte del discurso proyectivo del relato de Cristina Rivera Garza en lo que concierne a la noción semántica del desdoblamiento de los personajes, a continuación presento un cuadro en el que resumo las metamorfosis de la sirena y de otros personajes, así como su funcionalidad como parte de lo ambiguo e irreal.

#### Metamorfosis de los personajes:

1. Sirena (Identificada como la Chanclana según la leyenda)	Irena
2. Irena (Investigadora botánica)	Nélida Cruz (antropóloga)
3. Irena	Antonia (supuesta madre de Irena)
4. Fuensanta (esposa de Álvaro)	Irena ("victimaria" de Álvaro)

- |   |  |
|---|--|
| 5. Irena (mujer ultrajada por Hércules) | Mariana (supuesta hija de la pareja)                       |
| 6. Irena                                | Rolando (supuesto hermano de Irena que vive en Copenhague) |
| 7. Álvaro Diéguez                       | Rolando (parecido físico)                                  |

## II AMOR, CARNE DE MI CARNE, AMOR DE MI... ANÁLISIS DE "LA ALIENACIÓN TAMBIÉN TIENE SU BELLEZA"

"La alienación también tiene su belleza"<sup>11</sup> utiliza una narración en primera persona donde la protagonista relata la "casualidad" que la llevó a trabajar como traductora (español-inglés) de unas cartas amorosas pertenecientes a la abuela de una empresaria en cosméticos de origen latino llamada Diamantina Skvork (gracias al apellido de su esposo). Como en el caso de *Aura* de Carlos Fuentes, la protagonista del relato de Rivera Garza descubre un anuncio en el periódico que la lleva a entrevistarse con la empresaria: "Alguien había dejado los anuncios clasificados sobre el piso y, ahí, en pequeñísimas letras negras, mitad en español y mitad en inglés, estaba el nombre de mi futuro" (p. 43). La acción transcurre en las ciudades de San Antonio, Texas, Nueva York y Manhattan donde por nueve semanas, la protagonista se dedicará a traducir nueve cartas en español que son la

<sup>11</sup> Como en el caso de "El hombre que siempre soñó", el título "La alienación también tiene su belleza" sugiere más de un significado. La palabra alienación tiene básicamente dos acepciones: Alienable = enajenación, Alienable = demencia, perturbación y locura. En el relato de Rivera Garza puede funcionar de la siguiente manera: el discurso de las cartas amorosas como el reflejo obsesivo de sentimientos dolorosos que se preservan a través de la memoria y de la escritura, o bien, como un juego temporal (el pasado de la abuela de la cosmetóloga), y el presente de ésta, así como de la protagonista-traductora e intérprete de una época anterior.

“herencia” de la empresaria. Aunque la protagonista no menciona de forma explícita los motivos que la llevaron a desplazarse a Estados Unidos, su intención es conseguir un trabajo y estabilizarse en alguna ciudad americana como consecuencia a la falta de oportunidades en México. El contexto en el que se mueve la protagonista en tierras americanas es el de la “comuna hippie” cuyo supuesto espíritu de hermandad consistía en ayudar a otros jóvenes de países tercermundistas con hospedaje gratuito. De la misma forma que en “El hombre que siempre soñó”, las cartas de la abuela funcionan como un paratexto, a la vez que desencadenan la ambigüedad temporal con relación al motivo del doble. Diamantina Skvork, no sólo es la supuesta heredera de las cartas de su abuela, sino también de su propio nombre. A pesar de que Diamantina ha adoptado el apellido de su “esposo”, en el relato sólo se le refiere, pero no participa como personaje activo, y únicamente se presenta una versión masculina del rostro de la empresaria, encarnado en su hijo José María.

El discurso amoroso de las cartas, funciona en gran medida bajo una movilidad personal, es decir, que si en un principio, la protagonista del relato se sujeta a su papel de traductora, más adelante, se apropia de las palabras de otra persona que vivió en una época pasada, para conquistar a su futuro esposo:

Fue tan fácil, tan sencillo, querida Diamantina: de la misma manera que me enamoré de tus cartas, así caí dentro del amor de Federico Hoffmann, dentro de sus ojos azules de agua clara, dentro de su cabello dorado. Dentro de sus palabras. Y, Diamantina, lo siento, pero para acercarme yo no tenía más que tus palabras, no tenía más que de ti. Como si tu historia de alguna manera se estuviera absolviendo poco a poco con mi historia, como si tus deseos y tus sueños hubieran esperado estos años... (p. 59).

Como se puede apreciar, las palabras de la protagonista apuntan hacia una “repetición” tanto discursiva como de vida. La intención narrativa sugiere que las cartas amorosas de la abuela Diamantina esperaron y resistieron el paso del tiempo para que

la protagonista pudiera apropiárselas y utilizarlas para una supuesta felicidad. Resulta significativo el hecho de que las cartas sólo se escribieron a un hombre identificado como Pedro González Martínez, pero nunca fueron enviadas, sin embargo, estos documentos evocan una calidad memoriosa de sentimientos constantes e inquebrantables que perduran a través del papel y se repiten en un presente histórico vivido por la protagonista-traductora del relato.

El ejercicio discursivo de "La alienación también tiene su belleza" utiliza el lenguaje escrito de las cartas como un sistema inmanente, inamovible y útil para establecer significados de una época "anterior" a la vivida por la protagonista, donde la migración del hombre y la promesa de la espera en los personajes femeninos, son una constante:

La abuela Diamantina, a la edad de 17 años, se había enamorado perdidamente de Pedro González Martínez, un hombre que trabajaba en el campo... Después de varias citas a escondidas, Diamantina le había abierto su corazón y el cuerpo entero al amparo de la sombra oscura de un mesquite. Consciente de su posición y, tal vez, también consciente de su amor, Pedro había cruzado la frontera con la esperanza de labrarse un porvenir y con la promesa de regresar en cuanto pudiera. Por todo recuerdo le dejó a Diamantina una imagen de la Virgen de los Remedios, con un corazón mal dibujado en la parte posterior y sus dos nombres encerrados, juntos. Así: Diamantina y Pedro (pp. 61-62).

La protagonista del relato, más que desempeñar el papel de traductora de los significantes, se convierte en intérprete de una vida, a la vez que depositaria de sentimientos ajenos, por lo que la legitimidad de los significados se interpreta de una manera equívoca a la vivida por la abuela Diamantina en décadas anteriores: ¡A qué la abuela Diamantina! Lluvia de diamantes, parvada de papelitos brillosos. Tan seductora y tan mentirosa. Tan cambiando de rumbo conforme a su cambio de planes. Sin casarse y sola, como ella quería, toda la libertad para ella solita en San Antonio Texas" (p. 63). Según el relato de la cosmetóloga referido a la

protagonista, la abuela Diamantina, después de una considerable espera y decepción amorosa, decide viajar a San Antonio no a reencontrarse con Pedro González, sino a casarse con un abogado, de quien se separará años más tarde, convirtiéndose “en una de las primeras mujeres divorciadas de Texas” (p. 63).

*Federico se fue enamorando a toda prisa...*

Federico Hoffmann es un joven de ascendencia alemana y croata que se desempeña como electricista y periodista en un país desarrollado como lo es Estados Unidos. Su filiación socialista lo enlaza ideológicamente con la protagonista del relato. Las cartas amorosas de la abuela Diamantina lo seducen de manera indirecta al hacerse presentes en las palabras de la protagonista bajo un desplazamiento discursivo. Lo que para la abuela Diamantina significó amor, presencia, pasión, memoria y desencanto, para la protagonista, las cartas sólo son un medio para lograr un fin: conquistar a Federico: “[Federico] se presentó una mañana muy temprano... me dijo que ese día de abril, antes de las diez, sin otro aviso, tenía que casarse conmigo” (p. 61). El personaje de Federico se presenta desdibujado desde la mirada subjetiva de la traductora, la unión de los jóvenes no tiene importancia sino a través de las cartas y de la noción semántica que encierran, pues la narración sugiere una ausencia de amor que no se puede igualar con los sentimientos contenidos en las cartas: “*mi más querido amor, te extraño con toda mi alma*” (p. 57). El motivo del doble aparece en “La alienación también tiene su belleza”, principalmente bajo el sello de una cita de Rimbaud: “«J’est autre»” (p. 52) que se repite varias veces para contrastar la función real y aparentemente única de la joven (traductora), y lo lúdico de la aventura que emprende (apropiarse de un discurso ajeno para conquistar a Federico). Por otra parte, y como continuidad el motivo del doble, la narradora menciona que “alguien” vocifera frases ajenas a su pensamiento: “...ni él

ni yo entendimos lo que una voz lejana pronunció con ayuda de mis labios” (p. 59).<sup>12</sup> Las palabras dictadas por una voz no identificada son: “la alienación tiene su belleza” y aluden a lo pasajero y efímero de la existencia humana. Lo anterior resulta interesante porque prefigura el final del relato: la protagonista “intenta” escribir una carta despidiéndose de Federico, sin embargo, el contenido es una significada *página en blanco* acompañada del anillo de bodas que “todavía brillaba como si estuviera nuevo” (p. 63), en contraposición a la imagen física desgastada de la joven: “Tenía la piel seca y ojeras profundas alrededor de los ojos. El corte de pelo que me había hecho parecer sofisticada en una reunión croata se había desvanecido por el paso del tiempo<sup>13</sup> y, emergiendo entre los tirantes de unos overoles descoloridos...” (p. 64). La ausencia de discurso responde a que las palabras de la abuela Diamantina, ya no son funcionales porque carecen en el tiempo presente de la protagonista, de toda significación sentimental y temporal.

Queda por decir que en la narrativa —ya prolífica y sólida— de Cristina Rivera Garza, encontramos una serie de variantes temáticas que se presentan de forma paradigmática: el mundo de la locura, el motivo del doble, la confusión, la memoria como forma de vida y la escritura como muestra de la contradictoria y ambigua consistencia de la psicología humana. Dentro del contexto particular de la literatura mexicana contemporánea escrita por mujeres, la obra de Rivera Garza publicada hasta el momento, la convierte en una de las escritoras más destacadas y prometedoras del siglo XXI.

<sup>12</sup> El personaje de Álvaro de “El hombre que siempre soñó”, también es receptor de un discurso ajeno, que no obstante, repite: “Alguien dentro de él... repetía explicaciones con un aplomo inaudito” (p. 153).

<sup>13</sup> El trabajo de la protagonista como traductora abarca únicamente nueve semanas, y lo que narra a lo largo de su relato sucedió en ese lapso de tiempo (incluso su matrimonio con Federico Hoffmann). El paso del tiempo para la protagonista, así como su desgaste físico, la convierten en un ser de otra época: ¡«d'est autre»!

## BIBLIOGRAFÍA

- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, FCE (Lengua y Estudios Literarios), México, 2002.
- RAMPA, O. Arán, *El fantástico literario*, Narveja editor, Córdoba, Argentina, 1999.
- RIVERA Garza, Cristina, *Ningún reloj cuenta esto*, Tusquets, México, 2002.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 1999.





— ESTELA GARCÍA GALINDO\*

Dentro de las nuevas generaciones de escritores mexicanos, pocos han sido quienes se han dedicado a explorar los terrenos de la literatura fantástica, tal es el caso de Mauricio Molina<sup>1</sup>, narrador que se ha acercado a este modo literario por medio de la escritura de cuentos y cuentos breves.<sup>2</sup> El primero de sus libros donde aparecen algunas temáticas de lo fantástico es *Mantis religiosa* (1996), una obra conformada por 12 relatos, donde se presenta

\* Profesora de la carrera de Comunicación y Periodismo, ENEP-Aragón y egresada de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, UAM-Azcapotzalco.

<sup>1</sup> Nació en la ciudad de México, el 11 de abril de 1959. Estudió Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido profesor de literatura en la Universidad Iberoamericana. Entre 1983 y 1987 participó en el proyecto editorial *Guía de Forasteros*, de la Dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes. En 1990 fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Obtuvo el primer lugar en el concurso de poesía de la revista *Punto de partida*, en 1982. El INBA le otorgó en 1991 y en el 2001 los premios *José Rubén Romero* y *Nacional de Cuento San Luis Potosí*, por la novela *Tiempo lunar* y el libro *Fábula rasa*, respectivamente. Ha colaborado en las revistas y suplementos literarios *Vuelta*, *Luna Córnea*, *Biblioteca de México*, *El ángel*, *Casa del Tiempo*, *La cultura en México*, *Siempre!*, entre otras. Actualmente es responsable del proyecto *Voz viva de México*, de la Dirección de Literatura de la UNAM.

<sup>2</sup> Este autor también se ha interesado por otros géneros como la novela y las narraciones eróticas.

una variedad de asuntos enmarcados dentro de una realidad urbana, a veces situada en la ciudad de México y otras más en Nueva York y demás urbes del mundo.

Sin embargo, en ese libro sólo ocho historias son cuentos fantásticos; las restantes corresponden a la literatura de ciencia-ficción ("Los suicidas"), a la policial ("Radar"), a la erótica con fuertes reminiscencias kafkianas ("Mantis religiosa") y a una cuyo propósito es de tipo existencialista ("Desnudo rojo").

Ahora bien, aquellos relatos de *Mantis religiosa* de tipo fantástico ocurren en un mundo real, donde las personas tienen una vida cotidiana, sin sobresaltos, a veces hasta monótona (primera condición para que pueda desarrollarse lo fantástico); en ese entorno el autor ubica sucesos extraordinarios como el retorno de los muertos al mundo de los vivos o la dualidad de personalidades separadas en el tiempo, entre otros.

En algunas de estas historias existen ejes temáticos, el primero de ellos es el relativo a los fantasmas y presencias diabólicas, identificado en los cuentos "El regreso", "Primer amor" y "La Plaza Giordano Bruno", en esas narraciones los seres etéreos constituyen el elemento fantástico primordial que incidirá de manera definitiva en el desarrollo del relato y en algunos casos servirán de intermediarios para que aparezca un segundo suceso inexplicable.

La primera de estas narraciones ("El regreso"), narra cómo un hombre retorna al hogar al lado de su esposa, tras de una larga estadía en el hospital a causa de un accidente automovilístico. Hasta este momento de la narración parece que se trata de un reencuentro normal, donde las pasiones se desatan luego de un distanciamiento involuntario; pero, después de los avatares conyugales el narrador-personaje central<sup>3</sup> comienza a percatarse

<sup>3</sup> En este cuento como en otros posteriores, Molina dará prioridad a la narración en primera persona, uno de los procedimientos esenciales dentro de lo fantástico, que permite mayor identificación entre el personaje central y el lector.

que el lugar y el ambiente han cambiado, drásticamente, desde la última vez que estuvo ahí:

Fui al refrigerador; al abrirlo me encontré con algo que me dejó helado: en los anaqueles había libros deshojados, lociones y perfumes. En el congelador había una caja de madera llena de fotos... Había decenas de fotos de momentos y lugares que no podía recordar: paisajes, bosques, calles, ruinas, plazas donde jamás había estado.

Abrí los estantes de la cocina y encontré botellas con insectos vivos agitando las alas... con dedos, ojos y otros órganos conservados en éter. Revolví los cajones, pero ahí adentro sólo había lápices, brújulas rotas, llaves que no abrían ninguna puerta y relojes desvencijados...

Llamé a Claudia en voz muy baja, murmurando con insistencia, casi con desesperación... La encontré sentada en la cama, con la mirada perdida y los cabellos revueltos, sonámbula...<sup>4</sup>

Esa atmósfera, conjuntada con la frialdad de su antes seductora esposa (ahora un ser irreconocible), conduce al protagonista a descubrir su nueva condición de fantasma, y su condena a permanecer para siempre en su otrora feliz morada: "En ese instante me di cuenta de que estaba de regreso y que nunca, nunca más, volvería a salir de aquel lugar de sombras".<sup>5</sup>

Por su parte, "Primer amor", es la historia de un reencuentro aparentemente común, aunque azaroso, entre un par de amantes maduros, que se descubren frente a un escaparate del Centro Histórico, tras años de no verse. A medida que avanza la historia la pareja otorga una serie de pistas sobre su condición etérea, con la cual han recorrido distintos sitios y épocas: lo mismo pisaron el estudio de un pintor, una playa en El Caribe que un sótano en Praga y un hotel de la ciudad de México, donde se suicidaron y al que regresan para cumplir su eterno rito pasional.

Este relato de fantasmas toma tintes diferentes, pues los aparecidos viajan por el tiempo de manera cíclica para renovar su pacto de amor, tal estructura fantástica forma parte del sistema

<sup>4</sup> Mauricio Molina, *Mantis religiosa*, p. 10.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 11.

conocido como “la vida de los muertos”, una antigua tradición de este género, pero que en las narraciones actuales adquiere un mayor significado filosófico, relacionado con “las pulsiones eróticas y los condicionamientos materiales y sociales y... [en especial con] el amor romántico...”,<sup>6</sup> donde la fusión de los cuerpos es recíproca al de las almas.

De acuerdo con tal idea, los protagonistas de “Primer amor” buscan reconstituir su unión amorosa, desgarrada en lo terreno, con sus constantes encuentros inmortales, que en ocasiones adquieren un enmascaramiento sexual.

En el relato “La Plaza Giordano Bruno”, nos encontramos un doble ejercicio de lo fantástico: por un lado un ente diabólico (oculto tras la figura de una atractiva rubia), conduce a un oficinista a su fatal destino; por el otro, ese hombre repite la historia de un personaje del siglo XVI quemado por herejía —el citado Giordano Bruno del título—.

El mecanismo narrativo para que se fusionen ambos elementos es el siguiente: el relato aparentemente natural y cotidiano sobre un burócrata (Ignacio) que pasa sus horas de comida sentado en una plaza —frente a la estatua de un hombre carbonizado por su falta de fe—, permite el ingreso del ser maléfico que seduce y acorrala al protagonista dentro de un departamento en llamas, con el objetivo de consumir el destino que padeció Giordano Bruno, el hombre que fue Ignacio en el pasado y cuya condena es morir en las brasas del fuego por el resto de los tiempos.

Aquí se mezclan dos universos temáticos a los que se les designa como “temas del yo y del tú”;<sup>7</sup> el primero identificado con la repetición cíclica del tiempo y el segundo, con la aparición de un ente diabólico que utiliza el deseo sexual del protagonista para conducirlo a una trampa-desenlace.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Remo Ceserani, *Lo fantástico*, p. 117.

<sup>7</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, pp. 96 y 112.

<sup>8</sup> Pese a que, según las teorías del escritor búlgaro Todorov, ambas condiciones son incompatibles dentro de una misma narración, en este caso, el

Los mundos paralelos y el desdoblamiento de la personalidad son dos aspectos que se encuentran presentes dentro de los cuentos "Para llegar al barrio chino" y "La máscara". En el primero se aventura la existencia de un espacio alternativo al habitual por medio de las reflexiones de un narrador omnisciente, para quien es casi imposible que un estrecho callejón comercial (el barrio chino de la calle de Dolores) pueda albergar multitudes de personas, que "nadie sabe dónde viven ni cómo es que sólo se ven de vez en cuando".<sup>9</sup>

Según el narrador, ese sitio multitudinario es paralelo al barrio conocido; y sólo se puede acceder a él con la ayuda del azar y la coincidencia, hasta se puede estar y no en el lugar: "Puedes vagar por sus calles sin nombre, hablar con sus habitantes... sin embargo, no puedes decir que ya estuviste allí".<sup>10</sup> En este cuento se utilizan los llamados "juegos con el espacio",<sup>11</sup> donde lugares diferentes comparten una misma esfera física.

Mientras que en "La máscara" se conjugan tanto la temática del doble como la de los universos simultáneos, por medio de una narración, a manera de diario, del retroceso en el tiempo del doctor Guillermo Berger, un antropólogo y médico forense que, a través de la reconstrucción del rostro de un cráneo de 15 mil años de antigüedad, pasa de su era a la Prehistoria, y descubre su misión de salvar a ese mundo incivilizado, por medio de su sacrificio a los dioses del lago.

Así, lo que en principio parecen ser alucinaciones provocadas por el exceso de alcohol o el cansancio se transforman en una serie de viajes a una época arcaica, donde el protagonista se descubre como un joven salvaje. Ese juego adquiere su dimensión fantástica una vez que el científico recrea la cara del hombre

---

autor une de manera coherente tanto el asunto de la temporalidad como el de la seducción maligna para volver más fantástica y atrayente la historia.

<sup>9</sup> Mauricio Molina, *op. cit.*, p. 33.

<sup>10</sup> *Ibidem.*, p. 34.

<sup>11</sup> Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, p. 193.

prehistórico muerto de un hachazo, que no es otro que el mismo, ese guerrero cuya espera fue larga: "es hora de enfrentar el hacha de obsidiana que me enviará con Ellos...hablaré con los Dioses del limo y de la luna...".<sup>12</sup>

También, aparecen otras tres historias aisladas entre sí. Una de ellas es "Entropía", relato donde, sin motivo aparente, una serie de objetos caseros dejan de funcionar; los edificios comienzan a caerse en pedazos; la infelicidad invade a los adultos, y los niños encuentran altamente enriquecedor y lúdico la inutilidad de los implementos. La situación se agrava y los artículos transforman su aspecto hasta el envejecimiento, condenando a los seres humanos a retroceder en su modernidad:

Una tarde mi reloj pulsera, un Omega que funcionaba con luz solar, de pantalla líquida y números fosforescentes, se convirtió en un viejo reloj de manecillas torcidas, de andar trabajoso y destartado... El televisor de alta resolución apareció más tarde convertido en un viejo aparato de bulbos, monstruoso... además "envejeció" de forma peculiar: las imágenes mostraban concursos de belleza de mujeres ancianas y desdentadas y las voces se escuchaban distorsionadas, como discos en 16 revoluciones...Las fotos en color se volvieron blanco y negro, las fotos en blanco y negro se volvieron amarillas y comenzaron a borrarse. Las más viejas simplemente se desmoronaban entre nuestros dedos.<sup>13</sup>

En esta historia la situación fantástica aparece desde el inicio, y se relaciona con un procedimiento no tradicional de transformación en el tiempo (como sería un viaje o un desplazamiento); es decir, se muestra un retroceso gradual, sin uniformidad en el nivel de involución de los objetos. Este tipo de regresión puede ubicarse dentro del grupo que Todorov designó "los límites entre materia y espíritu"<sup>14</sup> y al que Flora Botton llamó los "juegos con el tiempo".<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Mauricio Molina, *op. cit.*, p. 102.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

<sup>14</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 96.

<sup>15</sup> Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 192.

En "La entrevista", el procedimiento fantástico es proporcionado por un "objeto mediador";<sup>16</sup> una grabadora que hurta la voz del interlocutor a petición propia, lo anterior ocurre cuando el autor entrevistado pronuncia esta frase lapidaria frente al aparato: "Cuando no hay nada más que decir, lo mejor es el silencio".<sup>17</sup>

En este caso, el recurso narrativo que guía el desarrollo del cuento es la revelación inicial del aprisionamiento de la voz, al que posteriormente sigue el relato del protagonista sobre el desarrollo de los sucesos; desde las situaciones normales en que se llevaba a cabo la conversación con una atractiva reportera, el subsiguiente descubrimiento de la falta de emisiones vocales, hasta la desesperación producida por la pérdida de ese sentido y los intentos fallidos por recuperar la voz.

Así, por medio de la angustia del narrador-personaje central, se produce una atmósfera asfixiante que estremece al lector y lo somete a un procedimiento de duda sobre la viabilidad de perder la voz en una situación cotidiana.<sup>18</sup>

Esa misma sensación atemorizante se hace presente en "La trama final", cuento emparentado con la literatura policial, por medio del recurso de la intriga, pero cuyo argumento central se encuentra dentro del terreno de lo fantástico: un asesino de ficción se desprende de un libro para matar a su creador.

En medio de una crisis creativa, el autor de una novela se debate sobre el tipo de desenlace que tendrá su historia; esos pensamientos se interrumpen una vez que alguien llama a la puerta. Se trata de una figura demasiado familiar para él, es "su asesino", que en un rápido movimiento le propicia un certero navajazo, con el cual termina no sólo con su vida, sino con su dilema sobre el final de la historia: "Aquel sería, por fin, el último asesinato. Mientras los pasos del extraño se perdían en los

<sup>16</sup> Remo Ceserani, *op. cit.*, p. 108.

<sup>17</sup> Mauricio Molina, *op. cit.*, p. 41.

<sup>18</sup> Aquí como en otras obras, Molina introduce un tipo fantástico dedicado a promover una reacción de terror y turbación.

escalones irreales, vio, libre ya, cómo se borraba de aquella trama inconclusa".<sup>19</sup>

Es posible ubicar a "La trama final" dentro de "los juegos con la materia", en donde "una persona o un objeto pueden pasar fluidamente del mundo literario al mundo real",<sup>20</sup> en este caso, el criminal desaparece de su medio natural (la novela) para incorporarse al universo del autor y cometer sus fechorías.<sup>21</sup>

## SERES SOBRENATURALES, MEDUSEOS Y FILOSÓFICOS

Las herencias literarias adoptadas por los escritores son apenas uno de los rasgos que se encuentran dentro de su obra, el otro y más importante es la manera cómo construyen su quehacer narrativo, en un determinado género. En el caso de Mauricio Molina y de los cuentos de *Mantis religiosa* se localiza un ejercicio de la literatura fantástica donde la oposición entre los universos de lo real y lo fantástico ocurre de forma súbita, en una especie de "colisión" narrativa, de personajes y lenguajes, cuyo objetivo es exponer de manera crítica las condiciones actuales del hombre y del entorno que habita.

Pero ese "choque" en los cuentos de Molina se presenta no sólo con esos seres sobrenaturales y esas narraciones inquietantes donde tiempo y espacio se transforman, sino que también incluye el otro hemisferio, el de los personajes y las situaciones candorosas, que muestran las contradicciones del mundo, pero siempre con una idea esperanzadora de una vida mejor (por ejemplo, en "Entropía", los humanos tienen la posibilidad de empezar de nuevo y reparar los errores de su especie).

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>20</sup> Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 194.

<sup>21</sup> Desde luego, la realidad enunciada por Flora Botton es sólo una manera de explicar el paso de un ser ficticio, creado dentro de la propia obra literaria, al espacio donde se localiza el narrador-personaje.



Aunque también como parte de ese abrupto encuentro en que se convierten estos cuentos, se localizan demonios disfrazados de ángeles, que la mayoría de las veces provocarán un estrépito en la narración, puesto que dirigirán la tensa normalidad del relato hacia un suceso inesperado y avasallador como la repetición por los siglos de una muerte entre las brasas humeantes.

Esos personajes ambivalentes son los aliados perfectos del escritor, nadie podría dudar que la belleza de la rubia de “La Plaza Giordano Bruno” o la reportera de “La entrevista” las convierte en presencias angelicales casi perfectas; sin embargo, la armonía de unos seres ideales se fractura cuando todos revelan su condición de entes perversos y manipuladores, que enredan a los personajes y los conducen al punto sin retorno.

Y al igual que aparecen en la narrativa de Mauricio Molina seres meduseos,<sup>22</sup> hay otros que son transparentes y hasta luminosos como la pareja de amantes de “Primer amor”, mientras que otros enfrentan de manera estoica su destino como el oficinista condenado a repetir la suerte de Giordano Bruno o el médico cirujano de “La máscara”. Ese universo de contrastes es un rasgo típico de este autor, a quien “no... [le] interesan los intermedios sino los extremos... [donde] se encuentren elementos de revelación, o de iluminación, y de sombras”.<sup>23</sup>

La recurrencia temática a los fantasmas y demás presencias sobrenaturales no resulta ser un hecho fortuito, ni siquiera un mero gusto personal, ya que a través de ellos Molina convierte a lo fantástico en un asunto destinado a generar una sensación de horror y estremecimiento, al enfrentar personajes cuyas conductas

<sup>22</sup> Relativo a Medusa, hermosa sacerdotisa griega que según reza la mitología fue convertida en un ser monstruoso por profanar el altar de una de sus deidades. Con el término meduseo se agrupa a aquellos seres que conjugan atributos contradictorios como belleza y fealdad o bondad y maldad.

<sup>23</sup> *Toda la literatura es un ascenso a los cielos y un descenso a los infiernos: Mauricio Molina* (2002) En línea. 11 de junio de 2003, <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/13may/molina/htm>.

sobrepasan el ámbito de lo normal con personas comunes, acostumbradas a la cotidianeidad.

Así, los espectros contradicen las leyes naturales al carecer de una corporalidad, se expresan por medio de sus acciones (raras veces sostienen un diálogo), aparecen en lugares cerrados, casi siempre se encuentran atormentados por alguna pena, y están confinados a vagar por el resto de las épocas hasta cumplir una misión; mientras que los seres grotescos tienen una apariencia alejada de lo humano, su presencia se repite constantemente en la narración y representan lo más repugnante y vil.

Todos estos entes sobrenaturales son opuestos a los personajes humanos, en buena medida porque simbolizan sus contrapartes o aquellos aspectos oscuros y desterrados de su actual condición; es decir, pueden ser tanto los seres bondadosos que se traen consigo como las peores miserias reprimidas que se manifiestan hasta llegada una situación límite.

Estos temas sobre aparecidos, entes repugnantes y presencias demoníacas fueron escritos por el autor con la intención de mostrar ese mundo abigarrado y oscuro que se esconde en algún rincón de la vida cotidiana, el cual es introducido en las narraciones con un lenguaje en ocasiones violento, otras veces mesurado, pero dirigido a revelar la intromisión de ese ser o suceso extraño.

Ahí está la explicación de por qué resultan tan inquietantes las narraciones que desarrolla Mauricio Molina, para quien la trascendencia de este tipo de cuentos radica en que “debajo de este universo, en apariencia armónico y ordenado, palpita el infame caos donde habitan seres espantosos y existen misterios insondables que sería mejor no revelar”.<sup>24</sup>

De este modo, este cuentista fantástico juega con su imaginación y con la de sus lectores para involucrarlos dentro de sus relatos, pero no con cualquier tipo de invención sino que escarba en los recuerdos de infancia y en aquellas zonas de nuestro

<sup>24</sup> Mauricio Molina. Prólogo. *Cuentos de terror*, p. 7.

inconsciente que resultan incómodas, porque ahí es donde residen los miedos y temores. Pero el efecto no sería tan devastador si Molina no colocase sus personajes en sitios comunes y cercanos, como una casa o un parque cualquiera.

Esta característica de su obra es una de las mayores cualidades, ya que al escribir sobre espectros y otros seres sobrenaturales que se inmiscuyen abruptamente en la vida rutinaria de los seres humanos, realiza una misión clave para la literatura, la de "hacer saber a los hombres que por más firme que parezca el suelo que pisan hay demonios escondidos por todas partes, que pueden en cualquier momento provocar un cataclismo".<sup>25</sup>

Por medio de esa comparación entre la realidad y los acontecimientos mórbidos que surgen de manera inexplicable y consiguen sacudir la estabilidad de la persona, el autor de *Mantis religiosa* logra, además de hacer volver la vista hacia temas antes desconocidos, situar a los humanos en una real dimensión donde conviven por igual hechos prodigiosos y circunstancias lacerantes, pero sobre todo estados de nuestro propio ser de los cuales es difícil escapar, porque se encuentran dentro de nosotros.

En los cuentos de *Mantis religiosa*, lo fantástico aparece como esa catástrofe que es anunciada a veces de forma explícita y otras casi imperceptible, pero que al término de la narración devasta a los personajes; por ejemplo, la visita normal a una amistad se transforma en un suceso trágico cuando la persona es atrapada para siempre dentro de las fotografías de un viaje.

Y si los fantasmas son uno de los asuntos preferidos por Molina, en sus relatos fantásticos es posible encontrar que todos giran en torno al ser humano y a sus preocupaciones centrales, como la búsqueda de su esencia personal, el amor como asunto primigenio, la estabilidad emocional, las relaciones con los otros, el sentido de la vida, la muerte, los hábitos modernos y su repercusión en la esfera humana y la cotidianeidad como mecanismo de pérdida de la conciencia individual.

<sup>25</sup> *Toda la literatura es un ascenso a los cielos*. (2002), loc. cit.

Sólo baste citar relatos como “Primer amor”, “El regreso”, “Entropía” y “La entrevista”, donde estos temas aparecen de forma constante y en los cuales ocurre esa contraposición, antes señalada, entre el mundo real y el suceso fantástico (que como se ha dicho es una característica esencial de este modo literario), sin embargo en Molina tal mecanismo genera un cuestionamiento inmediato sobre la vida y la razón de ser del hombre.

Curiosamente, en estos cuentos no priva un ánimo pesimista, ya que los protagonistas identifican las situaciones fantásticas las más de las veces como parte de un hado, por ello en lugar de lamentarse reconocen en aquéllas a una serie de circunstancias inevitables, que habrán de repetirse permanentemente. No hay que olvidar el final de “Primer amor”, donde los amantes en distintas vidas se despiden con una sentencia que revela sus futuros encuentros: “Era mejor así: algún día en otro tiempo volveríamos a encontrarnos”.<sup>26</sup>

El manejo del tiempo y las transformaciones de la personalidad, son otras de las obsesiones literarias de Mauricio Molina, por un lado individuos llenos de matices y claroscuros (Ignacio, el burócrata de “La Plaza Giordano Bruno” o el doctor Guillermo Berger, el antropólogo de “La máscara”), que libran una batalla interna por encontrar su verdadero ser y por otro, viajes por las eras o universos simultáneos que permiten descubrir el origen y el destino de los personajes, así como recapitular sobre la historia personal y de la propia humanidad (“Entropía”, es el mejor ejemplo).

En tratamientos como los anteriores se localiza una fuente de lo fantástico-filosófico en Molina, sin embargo esos relatos apenas vislumbran el sentido existencial y metafísico de la vida que será desarrollado de manera más profunda en su más reciente libro *La geometría del caos* (2002), donde escribe una de las críticas más mordaces hacia la modernidad y sus modelos culturales: “Sonámbulos”. Una reflexión acerca de las facetas

<sup>26</sup> Mauricio Molina, *Mantis religiosa*, p. 90.

irreconciliables que habitan en los seres humanos, las miserias que nos habitan y la negación de ciertas características de nuestra personalidad en una sociedad regida por intereses materiales. También es una llamada a encontrar nuestra esencia y la razón de la vida.

Tras estas precisiones no es difícil entender la razón por la cual Mauricio Molina se apropió del género para desarrollar su quehacer literario, incluso él mismo comparte una breve explicación sobre el asunto, en el prólogo a un libro de cuentos de terror que antologó:

[...] el cuento era el género idóneo para la liberación de la fantasía más desbordada. De hecho podríamos afirmar que el cuento fantástico es una especie de crítica de la literatura considerada como copia de la realidad y también del positivismo racionalista que pretendía, por todos los medios, negar que bajo nuestras certezas aparentes, palpitan, todavía, miedos, temores y obsesiones como alimañas en los abismos acechando en la oscuridad.<sup>27</sup>

Esta declaración de principios servirá de antesala para hablar sobre la conformación estructural de los cuentos de Molina, los cuales pese a su brevedad, resultan ser relatos coherentes, donde cada elemento está colocado en el sitio adecuado; las voces narrativas regularmente están escritas en primera persona para lograr esa similitud entre autor y personajes; los relatos se sitúan en espacios cerrados urbanos; suele combinar dos órdenes temáticos para volver más compleja la historia; contrasta los ambientes oscuros y densos con los luminosos, y se vale de objetos y sujetos mediadores que guiarán el surgimiento de lo fantástico.

Por otro lado, también es importante señalar que el estilo del cuentista es auténtico y original no sólo porque desarrolla la literatura fantástica como una experiencia de vida, basada en sus afinidades, gustos y herencias, sino que busca el enriquecimiento

<sup>27</sup> Mauricio Molina, *ibidem*, p. 9.

del género y seducir a más lectores por medio de relatos bien logrados y con una fuerte crítica.

Es decir, en su obra se localiza una aspiración estética que se conjuga con una responsabilidad ética, Molina escribe relatos fantásticos desde el centro de sus entrañas, sin artificios y caretas, e incluso no se asume como el continuador de una tradición literaria; es tal su transparencia que afirma dedicarse desde 1991 a este tipo de literatura por placer y “sin caer en la mercadotecnia actual de las grandes editoriales que sólo les importa vender cantidad y no calidad”.<sup>28</sup>

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

BOTTON BURLÁ, Flora (1994) *Los juegos fantásticos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 222 pp.

CESERANI, Remo (1999) *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 209 pp.

*Fábula rasa, libro de fantasmas de Mauricio Molina* (2002) En línea. 11 de junio de 2003, <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/06may/molina/htm>

MOLINA, Mauricio (comp.) (1997) *Cuentos de terror. Antología*, México, Alfaguara, 175 pp.

———, (1996) *Mantis religiosa*, México, Aldus, 103 pp. (La torre inclinada).

*Toda la literatura es un ascenso a los cielos y un descenso a los infiernos: Mauricio Molina* (2002) En línea. 11 de junio de 2003, <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/13may/molina/htm>.

TODOROV, Tzvetan (1994) *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 141 pp.

<sup>28</sup> *Fábula rasa, libro de fantasmas de Mauricio Molina* (2002) En línea. 11 de junio de 2003, <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/06may/molina/htm>.

# EDUARDO ANTONIO PARRA: LA OTRA VIOLENCIA

## UN ACERCAMIENTO A *NADIE LOS VIO SALIR*

IRMA ELIZABETH GÓMEZ RODRÍGUEZ\*

La narrativa que se produce en el norte de México es, hoy día, referencia necesaria para plantear un panorama completo de la literatura nacional.

Uno de los escritores que participa de este movimiento literario en expansión es Eduardo Antonio Parra (León, Guanajuato, 1965), quien desde su primera publicación —*El río, el pozo y otras fronteras*—<sup>1</sup> ha desarrollado una escritura que testimonia el universo contradictorio, abigarrado y amorfo de la frontera entre Estados Unidos y México. Esta franja territorial alcanza dimensiones mitológicas debido a que es un punto de no retorno, el borde limítrofe de toda Latinoamérica y el centro de reunión de los elementos más ricos y, al mismo tiempo, más pobres que ofrecen ambos mundos. En este espacio, determinado por un intenso intercambio cultural y social, se confrontan la esperanza de una mejor vida y la posibilidad del encuentro con la tierra prometida con el desencanto y el desarraigo que privan en el lugar. En los cuentos publicados por Parra es muy clara la presencia de esta vigorosa confluencia, que propicia la exacerbación

\* Egresada de la Especialización de Literatura Mexicana del Siglo XX, UAM-Azcapotzalco.

<sup>1</sup> Eduardo Antonio Parra ha publicado además de *El río, el pozo y otras fronteras*, los siguientes libros de cuentos: *Los límites de la noche*. Ediciones Era, 1996. *Tierra de nadie*, Ediciones Era, 1999 y *Nadie los vio salir*, Ediciones Era, 2001.

de las emociones humanas, motivada por la imposibilidad de concretar el sueño de incorporarse a un mundo mejor. Esta dinámica de choque entre una esperanza que no cesa y una frustración que deviene en rencor, detona el estallido de la violencia entre los seres que habitan en este limbo. Así pues, frontera y violencia, constantes en la narrativa de este autor, se alían para colocar al hombre en situaciones límite y mostrarlo tal como es, sin máscaras.

En la última edición del *Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano*, que se realiza año tras año, en la Universidad de Tlaxcala, Eduardo Antonio Parra dio lectura a un texto donde reflexiona sobre su propia escritura y sobre los elementos sobresalientes en su proceso de creación.<sup>2</sup> Uno de los puntos que toca es precisamente lo relacionado con la violencia. Parra reconoce una fascinación por la violencia como tema, pero también como mecanismo de composición literaria, que consiste en la ruptura de la lógica narrativa mediante la irrupción de elementos extraños. Precisamente esto es lo que me interesa explorar en las siguientes líneas: la variación en la concepción sobre la violencia que maneja este autor y lo haré a través del acercamiento a uno de sus últimos cuentos: *Nadie los vio salir*.<sup>3</sup>

## LA FRONTERA COMO ESPACIO PARA LA VIOLENCIA

Las historias de Eduardo Antonio Parra se insertan en espacios geográficos, cuyo centro neurálgico es la frontera. Pueden ser poblados o centros urbanos cercanos, de uno y otro lado, a la línea, como Ciudad Juárez, Monterrey, El Paso, etcétera. Este

<sup>2</sup> Eduardo Antonio Parra. "El alimento de la tradición" en *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, pp. 281-290.

<sup>3</sup> En diciembre de 2002, Parra obtuvo con *Nadie los vio salir* el primer premio del Concurso Internacional de Cuento Juan Rulfo, que se otorga en París a los relatos escritos en español.



frágil límite, representado simbólicamente por el Río Bravo, se perfila como un ente que divide el infierno del paraíso —laguna Estigia lo llama Parra—. Cruzarlo sugiere un ritual perpetuo para acceder siempre a algo que se cree mejor. En una entrevista, Parra menciona que:

[...] la faja fronteriza viene siendo una segunda especie de limbo [...] es una región de los dos países donde las idiosincrasias, las culturas, los orígenes se ven un poco desdibujados [...] Es una región de paso [...] no hay una raíz, no hay una raíz firme. Y sin embargo [...] la gente que vive en las fajas fronterizas tiene un nacionalismo mucho más fuerte, mucho más firme que el que hay más adentro del país [...] me tocó escuchar que ellos decían que eran la última trinchera cultural, la última trinchera contra todo lo que venía de Estados Unidos, que ellos eran la resistencia.<sup>4</sup>

Es claro que la franja fronteriza es un espacio de tránsito, de migración y de desarraigo. Allí todavía se pelea por construir un sentido de pertenencia y consolidar una identidad, que parece en perpetua formación. En la frontera, el hombre se ocupa en vencer la naturaleza, abrir el desierto y conjurar la violencia. Con la elección de este espacio, Parra rompe con la imagen idealizada del norte rico, arquetipo del progreso y del poder económico. A este autor le interesa más el otro rostro del norte, el que está habitado por la población marginal, que se debate entre la esperanza y la realidad adversa. Esta realidad contradictoria que funciona como espacio narrativo condiciona la temática de los cuentos, el carácter de los personajes y la naturaleza de las acciones. Sobre todo en esta línea simbólica que genera un tiempo, una conciencia colectiva y una memoria particular. De allí que Víctor Hugo Vázquez Rentería inserte la narrativa de Parra en lo que llama la “estética de lo fronterizo”, que se concreta, principalmente, en las referencias a la odisea de los migrantes y a

<sup>4</sup> Entrevista otorgada a Russell M. Cluff, el 21 de junio de 2001. En Russell M. Cluff. “Eduardo Antonio Parra y la zona intermedia (Ensayo y entrevista)”, en *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, p. 219.

la relación de odio y amor con Estados Unidos. La frontera —que Parra conoce de primera mano y no deja de explorar— se convierte en lugar donde se establece una dinámica de enfrentamiento de opuestos, de confrontación de fuerzas desiguales, en la que la violencia es un factor omnipresente.

La violencia ha sido estudiada desde múltiples enfoques. Freud, por ejemplo, sostenía que ésta es una tendencia innata a la agresión, una propensión instintiva del hombre.<sup>5</sup> Los sociólogos, sin desdeñar el elemento emocional y pasional, hablan de una violencia relacionada con las estructuras de poder y de dominio.<sup>6</sup> Para que exista la violencia se necesita de un entorno social y una ideología que la detone. Tenemos entonces, una agresividad latente: el instinto, la frustración, etcétera, y un entorno que la desencadena: los modelos autoritarios de un determinado sistema político, la conciencia de dominio y de subordinación o la existencia de una clase dominante que utiliza los mecanismos de confrontación para garantizar sus privilegios. En este punto, no se puede obviar que el hombre se desenvuelve en sociedades fincadas en estratificaciones rígidas, que provocan la no correspondencia entre las fuerzas, las habilidades y los deseos individuales y la realidad. Esta situación introduce una asimetría o desigualdad natural que conduce a otra social.<sup>7</sup> La violencia, entonces, se puede definir como una fuerza “destructiva, aniquiladora, que resuelve o mantiene la contradicción que impide el desarrollo de uno de los contrarios [...] La violencia surge como una necesidad cuando aparece el antagonismo.”<sup>8</sup>

<sup>5</sup> A diferencia de los instintos que forman parte de las necesidades físicas del proceso vital del individuo, el instinto agresivo se origina por falta de estímulos adecuados. Esto conduce a la frustración y a la acumulación de una agresividad reprimida. Esta represión detona una energía cuya explosión final es la violencia.

<sup>6</sup> Hannah Arendt, *Sobre la violencia*, p. 41.

<sup>7</sup> Alfredo Tecla J., *Antropología de la violencia*, p. 85.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 87.

El antagonismo es muy claro en los cuentos de Parra porque en ellos se patentiza la existencia de una agresividad latente y un entorno de confrontación, que se conjugan para hacer estallar esa fuerza aniquiladora. La violencia puede manifestarse como un rencor seco y corrosivo o materializarse en el crimen irracional, la venganza, la violación o el linchamiento, lo cual puede verse en muchas de las historias de este autor, como en "Navajas", "El juramento", "La noche más oscura", "El cristo de San Buenaventura", "Cazador", etcétera. La tensión y la contradicción que se gestan en la frontera y se concretan en la violencia son asuntos que obsesionan a Parra. Sobre el particular el autor ha comentado lo siguiente:

[...] la violencia sí tiene una fascinación para mí [...] la violencia yo creo que pone al hombre en una situación límite, siempre. Y yo siempre he creído que la situación límite te quita todas las máscaras. El ser humano se muestra tal y como es; salen a relucir sus instintos que yo creo que son materia prima, principal, de la condición humana. Y me gusta poner los personajes ahí porque entonces se acaba toda esa serie de prejuicios, de educación, de máscaras, de disfraces y actúan tal y como son en pura esencia.<sup>9</sup>

Parra ubica en este espacio de tensión violenta una galería de personajes insatisfechos, decadentes y marginados, ya sea por su preferencia sexual, su entorno social o por vivir una existencia fracasada. La frontera se erige como una fuerza negativa que transforma y aprisiona a sus habitantes entre el deseo rabioso de hacer cierto el sueño americano —con su promesa de progreso y de bienestar absoluto— y el enfrentamiento con la realidad que sólo permite atisbar esa esperanza. Parra elabora una construcción simbólica: la frontera es el límite del hombre que lo mantiene preso en el no ser. Finalmente, el migrante se va

<sup>9</sup> Eduardo Antonio Parra (entrevista). *Cfr.* Russell M. Cluff. "Eduardo Antonio Parra...", *op. cit.*, pp. 224-225.

para evadir una realidad que lo confronta y le duele tanto, que prefiere experimentar el extravío y la incertidumbre, a la no existencia. Además, la frontera, si bien es lugar de paso, llega a convertirse en residencia de muchos migrantes. En estos casos esta tierra de nadie se vuelve más agreste y agresiva porque acentúa la incapacidad física de trascender el frágil espacio que separa del sueño, para sumir al hombre en una lucha encarnizada por la sobrevivencia. Pero esta lucha no se libra sólo del lado mexicano de la frontera, sino también en el territorio norteamericano. En "Traveler Hotel" los personajes logran cruzar la frontera e internarse en el otro lado, sin embargo el sueño se les escabulle y a lo más que pueden aspirar es a escaparse de la muerte cada día. Es ilustrativo el hecho de que no necesariamente el cruce exitoso garantiza la realización del sueño. Esto mantiene vigente el determinismo que estigmatiza a la mayoría de los seres que pueblan los relatos de Parra.

La frontera, en conclusión, es ese factor externo que violenta y confronta las emociones del hombre, hasta colocarlo en un límite donde se hace presente una reacción igualmente exacerbada. *Nadie los vio salir* se inserta en esta lógica temática, en la medida en que la historia ocurre en un burdel de la frontera, donde se recrean, como en un microcosmos, muchas características de la estética fronteriza. Aunque, como se verá en el siguiente apartado, Eduardo Antonio Parra rompe con el tono trágico de sus cuentos anteriores, para darle paso a la esperanza, a la belleza y al deseo.

## LA OTRA VIOLENCIA: *NADIE LOS VIO SALIR*

Como ya se apuntaba arriba, para Eduardo Antonio Parra, la frontera es una presencia simbólica, donde confluyen de manera brumosa la esperanza, el deseo palpitante por alcanzar la tierra prometida, pero también la incertidumbre, el sentimiento de no pertenencia y la violencia. En este universo particular, la violencia

se erige como la presencia de una agresividad explícita —física, sociológica y hasta climática—, propiciada por la incompatibilidad entre los deseos del hombre y la realidad hostil. Ahora bien, esta condición de perpetua tensión llega a un punto sin retorno, ante el cual se hace necesaria la búsqueda de una salida. Parra lo sabe, así que da un vuelco a su propio universo literario mediante el uso de otra forma de violencia. En “El alimento de la tradición” —texto donde hace una reflexión sobre las raíces de su oficio y su experiencia literaria—, el autor reconfigura su propia concepción sobre el uso de la violencia, la cual maneja como un mecanismo para alterar la lógica del propio relato y la percepción del lector. Para lograrlo, técnicamente, son indispensables los giros en la trama, las sorpresas internas, la elección de ciertas palabras, que tienen la capacidad de atraer el interés hacia zonas inéditas de la narración. La violencia se convierte, entonces, en un elemento para seducir y provocar un estado de constante alerta. El ejercicio de la literatura, dice Parra, es llenar de promesas, crear expectativas, mediante el cambio de ritmo, la construcción de un símbolo o la irrupción de un elemento extraño o misterioso, dentro de una cierta lógica narrativa.<sup>10</sup> Obviamente ese elemento extraño deberá ser contrapunto del universo agresivo que se plantea en muchos de los cuentos de Parra. Es importante decir que en algunos cuentos anteriores a *Nadie los vio salir* ya se encuentra la presencia de elementos ‘extraños’, que bien pueden identificarse con lo fantástico, por ejemplo en “La piedra y el río”, “Los últimos” o “Traveler Hotel”, sin embargo en estos trabajos sigue latente la desesperanza. Y es en este punto donde ocurre el cambio en el discurso de Parra, en *Nadie los vio salir* sí hay lugar para la luz, la esperanza y la salvación.

A pesar de este cambio, el cuento que nos ocupa cabe perfectamente en la estética de la frontera porque, de manera implícita,

<sup>10</sup> Eduardo Antonio Parra. “El alimento de la tradición” en *Pùshale un cuento al...*, op. cit., pp. 286-287.

está presente todo ese mundo violento y sórdido que la caracteriza. En el relato no hay una mención específica al lugar geográfico donde se desarrollan los eventos; sin embargo, puede inferirse que se trata de un burdel de ínfima categoría en los arrabales de Ciudad Juárez. Este lugar se erige ante el lector como el “limbo” al que se refiere Parra cuando caracteriza a la frontera y funciona como una especie de microcosmos donde priva la decadencia que flota en todo el ámbito fronterizo:

[...] diario es lo mismo: sudor, cerveza, meados, perfumes, cigarro y hasta vómito ya cuando la madrugada termina de revolverles el estómago a los briagos. Una se acostumbra, y más si asiste noche a noche [...] Los excusados se tiran y el agua puerca se riega por entre las mesas apestándolo todo, dejando el piso resbaloso. Eso sin contar el ruidazo de la música que no deja platicar.<sup>11</sup>

En cuanto a las presencias que deambulan por el burdel, Parra hizo confluír allí a personajes de ambos lados de la frontera. Aparecen obreros de las maquiladoras, hombres solitarios que acuden a comprar un poco de compañía que alivie en algo su soledad, prostitutas, un puñado de gringos escandalosos en busca de diversión, vestidos ridículamente. En fin, una galería de personajes anónimos que comparte una condición de itinerancia, tedio y desesperanza. Estos personajes se presentan con rasgos mínimos, sin embargo alcanzan a ser una presencia definida gracias a la habilidad evocadora del lenguaje de Parra. Un rasgo importante sobre los habitantes de este microcosmos es que no se emite un juicio respecto de su condición, aunque sí se refleja una situación social de desigualdad asumida, que está latente a lo largo del texto. Hay, si acaso, el manejo de una sutil ironía cuando se habla de los gringos: “[...] los gabachos cargan sangre de la que no hierve, nunca falta un bravucón que se anime y vaya a sacar a sus mujeres. ¿Y los maridos? Como si no vieran [...] Por eso tienen fama de gachones. Allá ellos. No les

<sup>11</sup> Eduardo Antonio Parra, *Nadie los vio salir*, pp. 14-16.

importa."<sup>12</sup> No es que el elemento social haya desaparecido, éste funciona para configurar de mejor manera a los personajes, por ejemplo don Chepe, luego de años de trabajar en el otro lado, su única ganancia es una sordera que termina hundiéndolo en la desolación. Este hombre es, en cierta manera, el reflejo del desenmascaramiento y la desilusión del sueño americano.

Para iniciar el análisis del relato diré primero que se trata de una historia cuya voz narrativa recae en una mujer, una envejecida fichera, quien reconfigura el microcosmos en el que se mueve, a partir de la memoria, del recuerdo de un suceso acaecido una noche en el decadente burdel donde ha permanecido durante años. Es decir nos enfrentamos con un hecho que ya ha acontecido, el cual será referido de manera retrospectiva. Eduardo Antonio Parra emplea como base de su cuento una estructura relativamente tradicional del cuento. Se realiza un planteamiento del asunto, que ya sabemos es un hecho pasado, el cual va develándose mediante la presentación de ciertos indicios que tensan la lectura y generan una expectativa que se trastoca hacia el final del relato. En cuanto a la línea temporal del relato abarca unas cuantas horas; sin embargo, la voz llena de memoria de la narradora recapitula su propia historia, mediante el empleo constante de digresiones, con lo cual la estructura del cuento se convierte en una superposición de momentos, impregnados de recuerdos, de un tono onírico, no exento de ironía y de una oralidad que dominan la técnica narrativa. Así nos enteramos que ella y su comadre Lorenza, que yace enferma en el piso superior del burdel, han gastado juventud y belleza prodigando placer a sí mismas y a los demás.

La narradora-personaje recrea lo que, en principio, parece una noche idéntica a cualquier otra en el burdel. Su mirada se pasea sin prisa por todo el lugar: los mismos parroquianos, el mismo calor sofocante, la misma melancolía y la misma desolación. Sin embargo esa noche será distinta, la mujer va dosificando

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 13.

las claves y crea una efectiva tensión. Hasta el lugar llegan, sin que alguien se percate, un hombre y una mujer, jóvenes y elegantes, de belleza extraordinaria. La vieja prostituta, tan acostumbrada al ambiente del lugar, se pone alerta ante la visión de la singular pareja:

Llegaron a eso de las tres, cuando los músicos todavía no se cansan y avientan cumbias y corridos como si estuvieran empezando [...] Sí, debió ser más o menos a las tres. Ni llamaron la atención. Yo ya los vi sentados en una mesa junto a la pared. Se me hizo raro, porque los gringos siempre agarran las mesas centrales, allá, pegadas a la pista. [...] se me hace raro que nadie los haya visto entrar. Nos dimos cuenta de su presencia cuando pidieron el primer cubetazo.<sup>13</sup>

La voz femenina adquiere una enorme importancia porque conoce de primera mano la sordidez y la desesperanza perenne del lugar y porque conserva una mirada sensible que puede captar la singularidad del hecho que se aproxima y percibir los cambios que se irán operando esa noche. Parra, que sabe de la construcción de atmósferas tensas, pone en juego todos sus recursos, y con un lenguaje muy sencillo, prepara el ambiente para la recepción de un acontecimiento inusual, el cual es postergado por las intervenciones de la narradora.

En principio, y siguiendo la inercia del tono de los cuentos anteriores de Parra, se antoja que el suceso que irrumpirá en el lugar será una agresión física contra los recién llegados de quienes sólo sabemos que son dos jóvenes —un hombre y una mujer— elegantes y hermosos. Sin embargo, la agresión no sucede y el ambiente comienza a relajarse tanto que el lugar queda prácticamente en silencio. Precisamente, en ese momento, en el límite de la noche, cuando la vida del burdel está a punto de agotarse inicia la transición del relato hacia lo inesperado.

La irrupción de un suceso extraño o ajeno es propia de la literatura fantástica, la cual pone en tela de juicio la existencia

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 11-13.



de una oposición irreductible entre lo real y lo irreal. En relatos como éstos, la unión de lo real y lo imaginario, se convierte en su centro explícito. *Nadie los vio salir*, como lo veremos, responde a los cánones de lo fantástico, al respecto dice Todorov que un evento fantástico se verifica cuando en el mundo común:

[...] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos [...] Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso[...]<sup>14</sup>

Si atendemos a esta definición podemos inferir que efectivamente *Nadie los vio salir* es un cuento que se inserta en lo fantástico, en tanto que priva la intrusión de un misterio en el marco de la vida común y genera una ruptura del orden conocido y un grado de incertidumbre. Ahora bien, dice Todorov, lo fantástico puede derivar en otra cosa según la explicación que se elija para esclarecer el hecho. Si se elige la explicación sobrenatural, el relato se desliza hacia lo maravilloso.<sup>15</sup> Ésta es precisamente la opción que nos plantea la narradora y que finalmente puede adoptar el lector. En definitiva nos encontramos frente a una narración con elementos maravillosos puesto que éstos corresponden a cierto “fenómeno desconocido, aún no visto.”<sup>16</sup>

Bien, es tiempo de abundar sobre la naturaleza de este evento extraordinario que tiene lugar en ese pestilente congal. Como ya expuse, justo cuando la actividad está a punto de cesar en el burdel, aquella pareja comienza paulatinamente a ser el centro

<sup>14</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 34.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 54.

de atención. En primer lugar sobresale su juventud y su belleza. Él era “guapo [...] se me figuraba una aparición, alguien fuera de este mundo. Bonito, como niño Dios.”<sup>17</sup> Ella caminaba como si fuera “partiendo el aire; los ojos grandes, la nariz finita y un poco respingada; sin colorete, por lo que daba un aspecto inocente, natural [...] olía muy rico, a perfume suavecito.”<sup>18</sup> Entre estos dos jóvenes se adivina una extraña relación de complicidad que también contribuye a la construcción de la tensión en el relato. Al principio, dice la narradora, parecían un par de amigos traviosos de juerga, sin embargo cuando la mujer concentra su atención en ellos descubre que sus miradas van cargándose de deseo y de ternura, y con ello aumenta la excitación en el burdel, al grado que se sospecha el estallido de alguna agresión física contra ellos. La narradora dice: “Me dio un poco de miedo. En el fondo de todos los ojos había un brillo de locura. Hasta don Chepe parecía haber recuperado la lujuria de la juventud.”<sup>19</sup> En este momento de tensión se verifica el cambio de perspectiva porque en lugar de la agresión física surge una vitalidad, una alegría y un deseo inusitados. Todo ello irradiado por la pareja de jóvenes: “el rincón de los amantes dejó de estar medio oscuro, y ellos mismos parecían alumbrados; brillaban, pues.”<sup>20</sup> El ambiente se va cargando de erotismo, la piel de los concurrentes se va llenando de sensaciones, de vida. El frenesí erótico envuelve a todos, incluso alcanza a la vieja prostituta que narra la historia y a su eterno enamorado, don Chepe, quienes se hacen partícipes de un ritual erótico que está marcado por un sentido de exaltación de la vida.

Eduardo Antonio Parra plantea un núcleo narrativo lleno de sugerencias. Tenemos la irrupción —el giro violento en el hilo narrativo— de la belleza, la juventud y el deseo encarnado en

<sup>17</sup> Eduardo Antonio Parra, *Nadie los vio salir*, p. 14.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 32.

esta pareja, lo cual se convierte en un eje de purificación de ese ambiente sórdido. Estamos frente a un rito iniciático a la vida. El erotismo se convierte en un acto de transformación fincado en el encuentro de dos cuerpos. El erotismo aquí ya no aparece como mera sexualidad animal, sino como una ceremonia celebratoria, tal como lo concibe Paz:

El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora [...] Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora [...] El acto erótico se desprende del acto sexual; es sexo y es otra cosa [...] sexo, erotismo y amor son aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que llamamos vida. El más antiguo de los tres, el más amplio y básico, es el sexo. Es la fuente primordial.<sup>21</sup>

En *Nadie los vio salir* es evidente la concepción del erotismo como explosión vital, como fuente y aprobación de la vida. Aquí también es importante notar que la dimensión temporal se ve alterada, porque los instantes del encuentro se vuelven eternos, se convierten en un espacio donde el hombre transforma y se transforma para recobrar la inocencia. El encuentro amoroso, tal como la plantea Parra, es una tentativa por reintegrar al hombre a su unidad, devolverle el sentido a la vida, redescubrirle secretos que parecían olvidados. Y todo ello se encuentra cifrado en el encuentro con el otro. El deseo amoroso dice Octavio Paz no es sino una perpetua sed de ser completado. En *Nadie los vio salir*, el erotismo es un camino de iniciación que desencadena una suerte de alquimia erótica, encaminada a provocar la fusión del hombre con el universo. La cópula ritual permite la inmersión en el caos y la vuelta a la fuente original de la vida. El erotismo adquiere, como lo dice George Bataille, una dimensión sagrada porque supone la continuidad del ser humano, al romper el aislamiento de la individualidad. En este aspecto sagrado, la unión de dos amantes supone la formación de un ser pleno e ilimitado.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, pp. 10-13.

<sup>22</sup> George Bataille, *El erotismo*, p. 156.

En el relato, el ritual erótico —en tanto fusión con el otro— actúa precisamente como la negación a ese límite que la realidad hostil le pone al hombre. La orgía se convierte en un signo perfecto del desbordamiento y de la liberación. El frenesí sexual, que recrea la narradora, es expansivo, contagia el vértigo y la pérdida de la conciencia, tal como lo anuncia Bataille.<sup>23</sup> Es pues un signo más de la afirmación de la vida.

Además de este cúmulo de significaciones, *Nadie los vio salir* está impregnado de reminiscencias bíblicas. El burdel es una Sodoma subvertida. Si la ciudad bíblica, suma de todos los vicios, fue destruida, ésta es el espacio para presenciar un milagro. El frenesí sexual, en la narración de Parra, no es causa de castigo, sino el rito iniciático para acceder al paraíso. Ahora bien, se pueden tender paralelismos entre la pareja que provoca este ritual y otras figuras bíblicas, como los ángeles, en tanto que son mensajeros o vehículos de esta renovación. Sin embargo esta pareja no coincide con la imagen canónica que se tiene de los ángeles. En la tradición cristiana, los ángeles son entidades asexuadas, mientras que los ángeles de Parra son una especie de corporización de los deseos del hombre. Funcionan como catalizadores de todo el deseo contenido en el mundo. La descripción que hace Parra de estos personajes nos recuerda a aquellos hombres primigenios de los que habla Platón en *El Banquete*, me refiero a los andróginos, la tercera clase de hombres que contenían en su propio cuerpo los dos sexos. Esta plenitud los condenó porque se volvieron soberbios, y como castigo fueron separados. Desde entonces el hombre busca la parte que le fue arrancada. En el cuento que nos ocupa, la pareja de jóvenes por momentos adquiere esta condición andrógina:

<sup>23</sup> George Bataille, al referirse a la orgía, menciona que ésta no es el término que alcanzó el erotismo en el marco del mundo pagano. La orgía es el aspecto sagrado del erotismo, en el que la continuidad de los seres, más allá de la soledad, alcanza su expresión más sensible. En *Ibid*, p. 157 y ss.

Así, uno junto al otro, con la luz que apenas los alumbraba, me fije en que eran muy semejantes. Como hermanos. No lo había notado y me dio curiosidad. Forcé la vista para fisgonearlos bien [...]. No nada más parecían hermanos, sino gemelos: quitándole a él barba y bigote, cortándole a ella el cabello, y sin tomar en cuenta la diferencia en los tamaños, se podría jurar que habían nacido de la misma madre y el mismo padre.<sup>24</sup>

Esta pareja de ángeles conjugan, como en el andrógino, la suma de toda la belleza. Es decir, los dos jóvenes simbolizan la perfección y el equilibrio que el hombre perdió y busca restituir. La narradora, lejos de escandalizarse ante esta visión, se maravilla: la piel se “le enchina a causa de tanta belleza. Lucían tan hermosos, tan felices, que me conmoví hasta el esqueleto.”<sup>25</sup> La pareja posee el tesoro de la sexualidad, la juventud y la belleza, con lo cual violentan el lugar y logran liberar una energía vital que se contrapone a la agresividad latente que provoca la aniquilación.

El ojo de la narradora va poco a poco dando cuenta del desarrollo del hecho maravilloso. Recrea con mirada gozosa la transformación que sufre el burdel hasta convertirse en un templo profano, donde hay un retorno a la eternidad. Parra trastoca pues ese mundo negativo, abriendo una grieta donde se cuele el amor y la belleza. El mismo Parra ha declarado que dentro de la violencia-agresión debe haber un guiño de esperanza, de poesía o de mito, que haga más soportable la vida. La intención del autor es muy clara, y la define así: “la idea de mis textos es [...] mostrar una realidad muy cruda, muy sórdida, muchas veces muy cerrada, pero que siempre haya algo que rompa, que [...] puede ser el imaginario de un personaje, que puede ser el mito, el mito irrumpiendo la realidad; que puede ser la misma poesía [...] para romper la crudeza de la realidad.”<sup>26</sup> Tenemos entonces que el erotismo, igual que la agresión y la violencia, ponen al ser

<sup>24</sup> Eduardo Antonio Parra, *Nadie los vio salir*, pp. 30-31.

<sup>25</sup> *Ídem*.

<sup>26</sup> En Eduardo Antonio Parra (entrevista) *cfr.* Russell M. Cluff, “Eduardo Antonio Parra...”, *op. cit.*, pp. 230-232.

humano en una situación límite, donde las máscaras se pierden, y se muestra tal como es. En el trance del rito erótico, hombres y mujeres, son pura piel y emociones exacerbadas, que buscan complementarse y transformar el orden rutinario de un mundo sumido en la mediocridad, no a través de la aniquilación, sino del gozo supremo de los sentidos.

Así como estos ángeles irrumpen, sin que se les vea entrar ni salir, con su belleza, juventud y deseos plenos en una realidad aparente, el autor continúa con sus mecanismos de sorpresa, porque al final nos enteramos que en realidad esa pareja de singular belleza son ángeles de la muerte, pero de una muerte blanca que viene a cumplir los deseos de otra vieja prostituta, Lorenza —amiga y cómplice de la narradora—, quien había pedido morir en medio del gozo ajeno. El acto erótico gozoso entonces restituye y hace asequible la armonía, incluso cuando la muerte aparece, no para aniquilar, sino para coronar a esta mujer con una sonrisa, mezcla de beatitud y satisfacción por el placer experimentado.

Ya se ha dicho que una de las características de las narraciones fantásticas es la ambigüedad, propia del género, que puede plantearse como una vacilación entre lo real y lo imaginario, es decir se duda de si el hecho que se ha referido es producto de la incorrecta percepción o de la imaginación exaltada del testigo, lo cual en este relato podría ser probable, dado el tono evocador de la narradora; sin embargo al final de la narración, la mujer lo aclara definitivamente:

Luego, como siempre pasa, empezaron los dimes y diretes, y, conforme se van yendo las semanas y los meses, aumentan las versiones. ¡La de inventos que he oído sobre esa noche! Tal parece que sólo yo me di cuenta de quiénes eran. No fue tan difícil. Cosa de mirarlos con mucho cuidado y de fijarse en los detalles. Por el milagro que lograron conmigo y con don Chepe, empecé a sospecharlo. Pero ya a media mañana, cuando fui al cuarto de mi comadre a ver cómo seguía, entendí de veras a qué habían venido. La Lorenza tenía una sonrisa de felicidad como nunca se la vi antes. Sí, estaba muerta. Bien muerta. Pero feliz.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Eduardo Antonio Parra, *Nadie los vio salir*, pp. 36-37.

En este cuento tenemos la irrupción de un milagro dentro de un universo contenido y sórdido, mediante la celebración de la belleza y el deseo, que operan para regenerar al mundo y restituir ese paraíso del que el hombre fue expulsado. Es notable el arduo trabajo que realiza Parra con el lenguaje para llevar un suceso particular a la noción universal del hombre, trastocando la percepción del lector. En *Nadie los vio salir*, Parra parece decirnos que incluso en los límites de la noche y de la no existencia hay lugar para la esperanza.

## CONCLUSIONES

En este breve comentario se ha pretendido hacer una reflexión en torno a la concepción que Eduardo Antonio Parra tiene sobre la violencia, en tanto tema y mecanismo de composición literaria. En primera instancia se plantea que, sobre todo en los cuentos de sus dos primeros libros *Los límites de la noche* y *Tierra de nadie*, la violencia aparece como una fuerza de aniquilación surgida de la confrontación entre las expectativas y los deseos del hombre y la realidad hostil en la que se encuentra sumergido. Esta violencia se encuentra afincada en un espacio amorfo: la frontera, caracterizada como una zona de tránsito, de no pertenencia, donde confluyen la búsqueda, la espera estéril y la ilusión aniquilada. Esta franja fronteriza está habitada por personajes profundamente humanos, colocados en situaciones límite; es decir condicionados por un entorno violento, que los obliga a mostrar sus emociones exacerbadas.

Ahora bien, pese a la omnipresencia de este entorno violento, generador de ambientes de tensión permanente, que condiciona los relatos de este autor, Parra le da la vuelta a sus propios mecanismos discursivos. Emplea elementos fantásticos, para hacer posible la irrupción de la belleza, la juventud y el deseo, que se erigen como una fuerza para la transformación del mundo decadente en donde se encuentra preso el ser humano.

Eduardo Antonio Parra nos entrega, con *Nadie los vio salir*, un cuento singular que sí se inserta en la problemática de la frontera y responde a los cánones de la literatura fantástica, pero va más allá. Parra nos sumerge en un espacio de desesperanza, decadencia y tedio vital, donde el ser humano se ve reflejado con todas sus contradicciones, que por cierto no se circunscriben a los habitantes de este limbo que es la frontera, sino que se proyectan hacia un ámbito universal. Parra, en este relato, cuestiona esta condición alienante que parece ineludible, para crear un espacio que permita la salvación del hombre, mediante la celebración gozosa de los sentidos, del amor y de la belleza. Esta conjunción entre elementos realistas y fantásticos llena de sugerencias y evocaciones esta historia extraordinaria.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENDRT, Hannah, *Sobre la violencia*, México, Joaquín Mortiz, 1970, 95 pp.
- BATAILLE, George, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1979, 379 pp.
- CLUFF, Russell M. "Eduardo Antonio Parra y la zona intermedia. (Ensayo y entrevista)" en *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, Alfredo Pavón (editor), México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Conaculta, 2003.
- PARRA, Eduardo Antonio, *Nadie los vio salir*, México, Era, 2001, 37 pp.
- . "El alimento de la tradición" en *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, Alfredo Pavón (editor), México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Conaculta, 2003.
- PAZ, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, México, Planeta/Seix Barral, 2002, 223 pp.
- TECLA J., Alfredo, *Antropología de la violencia*, México, ENAH, 1995, 101 pp.



- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Argentina, Tiempo Contemporáneo, 1972, 213 pp.
- VÁZQUEZ RENTERÍA, Víctor Hugo. "The Long and Winding Road: las fronteras de Eduardo Antonio Parra" en *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, Alfredo Pavón (editor), México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Conaculta, 2003.



# HACIA UNA LITERATURA INFANTIL SIN COMPLACENCIAS:

## LOS CUENTOS PARA NIÑOS DE JORGE IBARGÜENGOITIA

SILVIA ALDARA FLORES HERNÁNDEZ\*

[ En el presente trabajo se analiza el fenómeno de la denominada literatura infantil desde planteamientos que critican la reducción de dicho género a los ámbitos de la didáctica o de la pedagogía, al sostener que el principal criterio para juzgar cualquier variante de lo literario debe residir en el goce que produce, por lo que cualquier otro efecto ha de ser juzgado en segundo término. Y es precisamente en lo que ha sido considerado como literatura infantil donde el aspecto pedagógico se privilegia toda vez que:

[...] ya no se cuenta un relato por el placer que provoca la capacidad de fabular, de fundar un universo nuevo; se usa el cuento para enseñar las vocales, por ejemplo, o para una clase de educación vial. Puede que los resultados pedagógicos sean excelentes y puede que hasta se valore positivamente la eficacia desplegada; pero, sin lugar a dudas, se habrán destruido el placer y la creatividad, el placer del juego y la creatividad del arte.<sup>1</sup>

Así, el interés pedagógico conlleva la idea puritana de que todo tiempo y actividad han de ser de provecho, por lo que el goce de lo artístico habrá de redundar en algún tipo de aprendizaje

\* Actualmente cursa la especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

<sup>1</sup> Luis Sánchez Corral, *Literatura infantil y lenguaje literario*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 105.

útil, con lo cual pone de manifiesto el papel didáctico que se le ha asignado a la literatura infantil prácticamente desde que fue concebida como tal, al poner gran énfasis en el entrenamiento escolar o cívico.

No obstante, diversos autores han rechazado esta postura, como es el caso del escritor Jorge Ibarguengoitia, que en su artículo *Cuentos edificantes* muestra su abierta repulsión ante dicha visión: "Los cuentos infantiles siempre me han parecido detestables",<sup>2</sup> pues de acuerdo con este autor, se le endosa a la literatura infantil el muy paternalista objetivo de sustentar a educadores ocultos, que:

[...] con moralismos más o menos bien estructurados, nada tienen en su corazón salvo el deseo de someter es fantasía y es ingenuidad a la ética filisteo de un útil de clase, ética que se refleja a menudo en una literatura para la infancia introduciendo la obligación de la "moral" conclusiva, para la que los "niños buenos" siempre deben "estar limpios", "los niños buenos" nunca deben "contestar" y así sucesivamente.<sup>3</sup>

El campo de la literatura infantil se nos presenta entonces cargado de dos puritanismos: el instructivo y el moralizante. Asimismo, otro peligro latente estriba en someter y reducir todo el juego literario presente en un poema o relato al objetivo de liberar a los lectores de dichos modelos represivos, tal y como lo propone Carmen Bravo-Villasante:

Realmente si se quiere transformar la sociedad, nada mejor que la literatura. Personalmente, yo soy contraria a esta terrible diferencia entre niños y niñas, y creo que es necesario escribir una nueva literatura que proponga nuevos modelos. En esta sociedad mutable, en vías de transformación acelerada, la literatura infantil presenta un nuevo tipo de protagonista femenino

<sup>2</sup> Jorge Ibarguengoitia, "Cuentos edificantes" en Ibarguengoitia, *Autopsias rápidas*, editorial Vuelta, México, 1988, p. 20.

<sup>3</sup> Giulio Schiavoni, "Estudio preliminar" en Walter Benjamin, *Escritos La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, p. 10.

y masculino, y por eso cierta literatura infantil ya no sirve, presenta modelos arcaicos. Ahora son necesarios libros que cambien la imagen del hombre y de la mujer, o sea del niño y de la niña.<sup>4</sup>

Pero este enfoque, no obstante se presenta como liberador ante un *statu quo* moralmente represivo no lo es en términos artísticos, ya que sigue insistiendo en la necesidad de justificar la existencia del arte más allá de su disfrute. La antigüedad de dichos preceptos de corte puritano para el arte se remonta, al menos, hasta la época de la Ilustración, pues es ahí donde surge la idea —plenamente burguesa— de que la educación emprende el camino:

La encrucijada racionalista de la Ilustración inclina decididamente el fiel de la balanza a favor del educar y el instruir frente al entretener y al maravillar. La imaginación y la fantasía aparecen sistemáticamente postergadas, como se pone de manifiesto en el modelo que sienta madame Beaumont en su *Magasin des enfants*.<sup>5</sup>

Un autor que precisamente enfatiza la búsqueda de la libertad literaria que conlleva una finalidad gozosa y lúdica tanto en la creación como en la recepción es el teórico Walter Benjamín, por lo cual constituye uno de los pilares sobre los que se sustenta la propuesta que aquí defiende, pues su preocupación no sólo se abocó a la literatura en general sino que reflexionó en el caso particular de la literatura infantil. Para Benjamín la literatura infantil es un fenómeno que ayuda a socavar el ideal burgués del progreso, propio de la subjetividad moderna, ya que dicha literatura valora un tiempo anacrónico del que recupera

[...] el carácter de receptáculo de lo auténtico marginado de la historia de los grandes acontecimientos y, en consecuencia, la capacidad "anárquica"

<sup>4</sup> Carmen Bravo-Villasante, *Ensayos de literatura infantil*, Universidad de Murcia, Murcia, 1989, p. 33.

<sup>5</sup> Luis Sánchez Corral, *op. cit.*, p. 99.

de atestiguar contra la chatura filistea que homogeniza el tiempo histórico y sólo sabe proponer la apología de lo existente.<sup>6</sup>

Para Benjamín toda glorificación de lo lejano ayuda a destruir la preocupación de la subjetividad moderna que busca siempre no sólo lo inmediato sino lo útil, pues con esto se tiene en la mira un progreso:

El mundo de los niños aparece, en este trasfondo como el reino donde la "maldición de ser útiles" podría suspenderse, dada la marginalidad —si no la total irreverencia— que les corresponde en el sistema productivo de los adultos. De aquí proviene la casi programática resistencia de Benjamín a "crecer", el querer quedarse del lado de las hadas y de los niños antes que del lado de los filisteos, de los adultos que crecieron de manera equivocada.<sup>7</sup>

De acuerdo con Benjamín, al valorar el paraíso de las quimeras infantiles se pueden encontrar posibles iconos de la diversidad, la cual está condenada al olvido producto de la pérdida debido a manías esclerotizadas de lo adulto. De modo que revalorar a la infancia ayuda a vislumbrar nuestra primera felicidad, ya que es el adulto petrificado quien encuentra:

Culpa y felicidad, huestes enemigas, aun se hallan incorporadas en el escenario, en el campo todavía apacible de la futura batalla, cuyo ambiguo desarrollo y decisivo desenlace sólo los años venideros sabrán apreciar. Por eso no hay nada más consolador y más esclarecedor a la vez que dirigir la mirada desde la altura de los años al paisaje de la niñez, apacible aunque fragoso.<sup>8</sup>

Semejante cuadro nos presenta el autor inglés Graham Greene en su cuento *El inocente*, en donde el protagonista regresa al

<sup>6</sup> Giulio Schiavoni, "Estudio preliminar" en Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 16.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 61.

pueblo de su infancia con su actual pareja para recordar un noviazgo de niñez y que al concluir el atardecer sólo duerme con su actual pareja sin acto amoroso alguno, a manera de evocación del amor de su infancia.

Ahora bien, Benjamín tampoco propone una literatura infantil que sea complaciente, pues critica los juicios que subyacen cuando una parte mayoritaria del público lector a la que va dirigida sean niños, debido a que:

[...] causa de la supuesta empatía con el ser infantil, están de moda hoy día: la desconsoladora y distorsionada alegría de las historias rimadas, los ridículos monigotes ideados por dibujantes poco sutiles que creen interpretar al niño. El niño exige del adulto una representación clara y comprensible, *no infantil*; y menos aun quiere lo que éste suele considerar como tal.<sup>9</sup>

Esta literatura infantil no complaciente no necesariamente ha de acudir a lo maravilloso ni tampoco sus protagonistas tienen que ser niños o, en general, niños “obligatoriamente” virtuosos para que el público lector infantil empatice con estos. De hecho, Benjamín alaba a los artistas que muestran la crueldad infantil en sus obras: “Mientras piadosos pedagogos siguen erigiéndose a sueños rousseauianos, escritores como Ringelnatz, pintores como Klee captaron el aspecto despótico e inhumano de los niños. Los niños son duros y están alejados del mundo”.<sup>10</sup>

Precisamente, entre aquellos autores que pueden ubicarse dentro de esa literatura no rousseauiana dirigida a la niñez, que han explorado una “literatura infantil maldita” está Jorge Ibarguengoitia; sus narraciones exigen un lector atento, ya que no se deambula por las típicas y dulzotas actitudes de una ingenuidad infantil, sino que estimula cierta malicia o astucia ante el relato, incluso si dichos lectores son niños, al parodiar a las

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 83.

tradicionales moralejas edificantes. Entre los grandes exponentes a los que remite esta tradición que muestra el lado oscuro de la niñez encontramos a autores como Saki, Wilde o el ya mencionado Green, con historias en las que no se exige al lector una empatía hacia los personajes infantiles, que aparecen como sumamente crueles. Personajes como los niños de *Los destructores*, las niñas de *El cuarto del subsuelo* o niños mañosos como Charly en *Espía*, se desenvuelven en una narrativa centrada en el goce que produce la lectura de una espléndida escritura.

Lo “maldito” de esta tradición residiría en la condena que varios profesionales de la educación (docentes, pedagogos, psicólogos o filósofos de la educación) que no la considerarán apropiada para que el público receptor fuera el de la niñez. Estos profesionales afianzados en visiones ilustradas se dedican a una suerte de revisionismo – o franca censura – de la literatura dirigida a los niños, pues dicha literatura es condenable por ayudar a:

[...] favorecer la asimilación de comportamientos inmorales y modelos éticos negativos, acusándolos de ser corresponsables de algunos de los primeros traumas emotivos de los niños que se resuelven en trastornos del sueño y son causa de especiales estados de ansiedad en edades posteriores.<sup>11</sup>

Ahora bien, este tipo de objeciones se han aplicado a relatos arcaicos o tradicionales considerados como las formas más antiguas de la literatura dedicada a los niños, comúnmente clasificada bajo el título de “cuentos de hadas”. Así: “[...] se han producido una sucesión de críticas y de sospechas contra los cuentos de hadas, acusándolos de alejar al sujeto de la vida real, favoreciendo la evasión neurótica y compensatoria en el fantaseo y el sueño.”<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Angelo Nobile, *La literatura infantil y juvenil*, Ediciones Morata, Madrid, 1920, p. 55.

<sup>12</sup> *Loc. cit.* Sin embargo existen psicólogos como Bruno Bettelmann que recomienda los cuentos de Hadas por una postura edificante de la literatura.



Más la crítica con planteamientos más agudos se debe a la representación de "lo otro" en este tipo de literatura, pues se considera que fomenta la construcción de un imaginario despótico bajo el pretexto de la libertad artística:

Se les imputa también ser la causa de rechazos y prejuicios contra personas (la madrastra, el "tonto", el "distinto"), pueblos (judíos en algunos cuentos de Grimm), las razas (la raza negra) y en el enfrentamiento con la figura femenina y, en relación con el papel de los sexos, se les acusa también de contribuir a fomentar situaciones conflictivas entre el niño y las figuras paternas, de provocar desconfianza hacia los adultos.<sup>13</sup>

Por supuesto, todas estas descalificaciones no son más que el más reciente producto del puritanismo platónico y su desconfianza hacia el arte. De acuerdo con dicha postura, la literatura no tiene cabida, por sí misma, en un Estado ordenado (totalitario) donde no se permite el goce del ocio, ya que el deleite sólo se justifica en función de la utilidad para la utilidad que reviste para el individuo y, en último término, para la prosperidad de sociedad en su conjunto. Sin embargo, si se acepta fungir como abogado de este diablo, es decir, defender los principios de la misma pero hacerla coincidir con la perspectiva aquí propuesta, se podría argumentar que la evasión resulta necesaria para poder apreciar, realmente, aquello que no es ficción y que resultaría edificante; dicha apreciación sólo es posible si se permite el goce de la evasión, a cualquier edad, mediante la enseñanza de lo que únicamente es ficción. Ello debido a que la ficción es patrimonio de todo arte y, por supuesto, de la literatura de cualquier tipo.

No obstante, al plantear el obligado conocimiento de la literatura en términos de beneficio social, ello no conlleva necesariamente la exigencia de incluir dicha enseñanza dentro del currículum escolar o académico. Siguiendo una vez más lo planteado

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 56.

por Iburgüengoitia: “[...] las materias [de literatura] deben desaparecer de los programas de enseñanza en todos los niveles. Excepto, me atrevería a agregar ahora, de los seminarios muy avanzados para especialistas [...] por inútiles o, en muchos casos, por contraproducentes”.<sup>14</sup>

Y es que, cuando las actividades que producen gozo se vuelven obligatorias, el interés se desplaza de la actividad misma (en este caso la lectura) y sólo se busca la aprobación de un tercero en la resolución de una tarea (sobre todo en un ámbito tan institucionalizado como el de la enseñanza formal obligatoria). Así, al impartir de dichas materias con miras a la utilidad futura:

[...] al alumno le basta aprender las características de los temperamentos [clásico o romántico, por ejemplo] y la progresión de las épocas para poder juzgar cualquier obra, y hablar de ella durante diez minutos, sin necesidad de leerla, ni saber de qué se trata ni siquiera quién fue su autor, con sólo saber la fecha en que fue escrita. Asimismo se puede juzgar a un autor, sin necesidad de leer lo que escribió, con sólo saber en qué época le tocó vivir. ¿No es práctico?<sup>15</sup>

Esta irónica exposición de Iburgüengoitia sobre la forma en que tiende a darse los primeros acercamientos de los niños con el fenómeno literario justamente da cuenta del nexo existente entre el placer derivado de la lectura y el libre acercamiento a la misma durante el esparcimiento. El intento institucional de incrementar la eficiente reproducción de conocimientos precisos de los textos que se trabajan en un aula implica una concepción utilitaria de la literatura para la vida presente y futura del educando, y se pregona que las “(...) obras literarias son algo bueno y saludable, cuya lectura debe ser fomentada. Pero al mismo tiempo, como la mayoría de las cosas buenas y saludables, dicha

<sup>14</sup> Jorge Iburgüengoitia, “Cómo enseñar literatura” en *op. cit.*, p. 24.

<sup>15</sup> Iburgüengoitia, *op. cit.*, p. 25.

lectura es algo laborioso y bastante aburrido, algo que requiere de disciplina y fuerza de voluntad.”<sup>16</sup>

Desde la perspectiva magisterial imperante, el camino para el gozo es, entonces, un ejercicio de ascesis, por lo que la actividad de leer ha de ser árida, aburrida, y cuyo producto final, el conocimiento de una obra, resulta ambiguo respecto de la satisfacción que produce (o que idealmente producirá algún día). Es precisamente esta predisposición a la dificultad y esterilidad de la lectura escolar lo que impide el aprecio y, por tanto, el disfrute de los textos literarios. Aquí coincido con Ibarguengoitia en su escepticismo ante lo saludable que resulta a obligatoriedad de la lectura de los bellos libros e historias, escepticismo que se incrementa ante la eficacia curativa (edificante), presente desde los tiempos de la antigua Grecia, donde la justificación de la existencia del arte residía en su capacidad de purificar al espectador:

[...] los beneficios que produce la lectura de obras literarias son muy tenues. En lo moral, muy dudosos, y en cuanto al conocimiento que dan de la vida, inaplicables. Nunca he oído a nadie decir: “Me salvé porque apliqué las enseñanzas contenidas en *Fortunata y Jacinta*”.<sup>17</sup>

Por consiguiente, la única razón lícita para leer obras literarias es el goce que produce. Pero allí tenemos a las escuelas, a los maestros leyendo (idealmente) para impartir clases y a los alumnos leyendo (lo que les dictó el maestro) para pasar el curso; no es entonces difícil comprender como se estableció la idea que sustenta que a mejor libro más pesada resulta su lectura. Aquí Ibarguengoitia expresa de manera categórica que: “La lectura es un acto libre. Debe uno leer el libro que le apetezca a la hora que le convenga. Y si no le apetece a uno ningún libro, no se lee, y no se ha perdido gran cosa”.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 28.

En esta línea de razonamiento, al plantear que la literatura no tiene porqué justificar su existencia, se afirma que no hay motivo para que ésta tenga que pagar tributo, sea a la “cura”, al aprendizaje o como actividad edificante, sin importar que el objetivo moral sea represivo o liberador. El único objetivo válido de la literatura, y en especial en la relación que se busca establecer entre ésta y el público infantil, sería el mantener un compromiso con:

[...] la cualidad artística del lenguaje, esto es, su hipercodificación específica debe ser un rasgo inherente e innegociable en aquellos textos que se le ofrecen a los niños como literarios.

Desde este punto de vista —y únicamente desde este punto de vista— la frontera que deslinda la literatura *infantil* de la literatura *de adultos* resulta, cuando menos, bastante imprecisa. De no tener en cuenta, la debilidad de estos límites —insisto en este aspecto cualitativo del lenguaje poético—, se corre fácilmente el riesgo de degradar (o de olvidar) *lo literario* en aras de *lo infantil* bajo el pretexto —eso sí, bien intencionado— de favorecer la competencia comprensiva de los niños. El peligro es bien patente: por una parte, se desnaturaliza el arte al ofrecer subproductos culturales bajo la espléndida etiqueta de “literatura infantil”; por otra parte, se infravalora demasiado gratuitamente al público lector.<sup>19</sup>

Dado que el llamado gusto infantil no tiene porqué ser pueril es que en este trabajo se propone, a *grosso modo*, la existencia de dos tendencias generales que englobarían el aspecto de lo infantil referido al ciclo de vida del ser humano: por un lado se ubicaría a los que proponen una evolución de la psique humana, misma que se desarrolla a partir de una forma sencilla, identificada con la niñez, que se mantendrían en la percepción del adulto como un cierto atavismo o inmadurez patológica y, sin embargo, bastante extendida; por otra parte, estarían quienes postulan una estructura básica o fundamental (y no por ello sencilla) común tanto a niños como a adultos, la cual se mantiene estable de

<sup>19</sup> Sánchez Corral, *op. cit.*, p. 93.

suyo, si bien en el adulto conocedor presenta formas más elaboradas y que responden a los mismos principios del modelo básico de la niñez. Precisamente, Benjamín explica esta última postura en contraste con la primera mediante la siguiente alegoría:

Es conocida la escena de la familia reunida bajo el árbol de Navidad: el padre profundamente concentrado en jugar con el trencito que acaba de regalar al hijo, mientras éste lo observa llorando. Si el adulto se ve invadido por semejante impulso de jugar, ello no es producto de una simple regresión infantil. Es cierto que el juego siempre libera. Rodeados de un mundo gigante, los niños al jugar crean uno propio, más pequeño: el hombre brusca y amenazadoramente acorralado por la realidad hace desaparecer lo terrorífico en esa imagen reducida. Así le resta importancia a una existencia soportable y ello ha contribuido en gran manera desde el fin de la guerra, los juegos y los libros infantiles.<sup>20</sup>

En este sentido, Benjamín reconoce en los juegos y la literatura infantil rasgos del llamado arte popular y, por lo mismo, puede agradar tanto al infante como al adulto, pues “[...] los juguetes permiten reconocer con toda claridad un rasgo característico de todo arte popular: la combinación de una técnica refinada con la utilización de materiales preciosos es imitada por una técnica primitiva que trabaja material más burdo.”<sup>21</sup>

En este sentido, Benjamín no sólo está indicando la dignificación de lo considerado como infantil al considerarlo como propio tanto del niño como del adulto, sino que asimismo lo caracteriza con la técnica del denominado arte popular. No obstante, Benjamín va más lejos al retirar la patina del romanticismo, propia de los folcloristas, pues no propone a dicho arte como el más auténtico, en cuanto menos artificial y perteneciente a un pueblo: “Muchas veces lo que se llama arte popular no es otra cosa que bienes culturales de una clase dominante, que han naufragado y renacen al ser recogidos por un grupo social más numeroso.”<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Benjamin, *op. cit.*, p. 82.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 92-93.

De hecho, al explicitar los procedimientos técnicos que acompañan tanto al arte popular como al infantil muestra cómo la estructura básica —mencionada líneas atrás— no pervive como patología en el adulto sino que se conserva y complejiza. Por ello, los dos rasgos comunes que Benjamín propone tanto al juego infantil como al arte popular son la repetición y la ponderación; éstos se pueden traducir, en el caso de la repetición como paralelismo (tan frecuentemente analizado en el arte popular) o también como enumeración, mientras que en el caso de la exageración ésta se explica en cuanto hipérbole. En el presente trabajo añado la prosopopeya, si bien puede objetarse que dicha figura es una manifestación sensible de la hipérbole; además, la prosopopeya ha sido objeto de grandes ataques por parte del puritanismo pedagógico ilustrado, lo cual no es gratuito para el tema aquí tratado:

Puesto que en el mundo burgués de entonces la gente vivía envuelta en felpa y en vestidos demasiado estrechos, era natural procurar liberarse de todo aquello y buscar la unión con la naturaleza libre. Para los niños, éste era el camino que les permitía entrar en el mundo de los animales y de las plantas, que les resultaba nuevo en absoluto. El hecho de que para ello fuese preciso personificar a la naturaleza era criticado y sigue criticado hoy día. Por eso corresponde, sin duda alguna, a una antiquísima necesidad del ser humano y no sólo de los niños. Las fábulas, el teatro, los chistes, las caricaturas y los cuentos de hadas se sirven del lenguaje de los animales ¿Porqué se obstinan los pedagogos en desterrarlos para siempre?<sup>23</sup>

Precisamente Bettina Hürlimann, nos muestra que la prosopopeya es una manifestación de la hipérbole y la ironía:

Su innegable comicidad radica en la perfecta imitación del quehacer humano con vestimenta de liebre. No hay una exaltación de la naturaleza [...], sino un abuso muy inteligente de la misma, con el fin de presentarlo todo con un exagerado parecido a lo humano.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Bettina Hürlimann, *Tres siglos de literatura infantil europea*, Editorial Juventud, Barcelona, 1968, p. 220.

<sup>24</sup> *Loc. cit.*

Y son estos recursos los que caracterizan a la literatura infantil los presentados en los cuentos para niños de Ibargüengoitia de manera no moralista; por ello, dichas narraciones forman parte de la literatura, pues no se abocan a una receptor pueril, sino que sólo apelan a una lectura atenta que sea capaz de percibir los vericuetos de la ficción y, por lo mismo, no propone personajes ejemplares con los que se deba empalazar.

En el presente trabajo ya se ha señalado con anterioridad la afinidad de la narrativa dedicada a niños de Ibargüengoitia con algunas propuestas emanadas de la literatura infantil en lengua inglesa:

Se suele repetir que en Inglaterra es donde el niño ha sido por fin considerado como realidad autónoma y no esperanza de adulto. Que Inglaterra ha llevado su respeto por la libertad a la infancia y que su literatura demuestra por su abundancia y cuidado esta dedicación.<sup>25</sup>

De entre los autores en lengua inglesa, aquél con el que se percibe una mayor cercanía con la manera en que se aborda la literatura infantil en Ibargüengoitia es, sin duda, Saki: no sólo por el gran humorismo —incluso sarcasmo— que demuestra en sus relatos, sino por su empeño en evitar la presencia de cualquier tipo de moraleja en sus historias. Dicho autor:

Más sensible al tedio que a la injusticia, no emplea otras armas que la imaginación. De ahí que la frivolidad de sus personajes sea más compleja (y menos gratuita) de lo que aparenta. Esa frivolidad que paulatinamente va perdiendo ligereza y se vuelve combativa y solitaria encuentra su complemento en la infancia. Los dandys y el misántropo "cuentista" tienen como aliados a los niños, aunque estos últimos no distinguen el tedio de la injusticia.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Román López Tamés, *Introducción a la literatura infantil*, Universidad de Murcia, Murcia, 1990, pp. 101-102.

<sup>26</sup> Eduardo Paz Lesón, "Estudio preliminar" en *El tigre de la señora Packetide y otros cuentos*, Centro Editor de América.

Ibargüengoitia tampoco propone a los niños como esperanza ni como aquéllos que nos habrán de enseñar el verdadero sentido de la vida. Como en el caso de Saki —y a diferencia de Green—, los personajes infantiles de Ibargüengoitia no necesariamente son crueles y pueden tomarse la vida ligeramente y con una deliciosa frivolidad, por lo que definitivamente no son personajes para empatizar. No obstante, así como Ibargüengoitia, en sus prosopopeyas se muestra “[...] una amenaza para ese mundo ordenado ambiguo, regresivo, son los animales imaginados por Saki”.<sup>27</sup>

Pero contrariamente a la postura de Ibargüengoitia, Saki o Green, Benjamín —en quien gran medida se ha fundamentado el presente trabajo— sí encuentra una alternativa que nos permitiría vislumbrar nuestra primera felicidad y sería en este punto donde aun se halla un ligero tinte romántico:

La teoría y la praxis románticas descubren en el poder ilimitado y placentero de la fantasía de los sueños infantiles, de la capacidad imaginativa del ser humano como añoranza y memoria de la niñez. Novalis y Hölderlin llegan, incluso, a postular abiertamente la infancia como exclusivo ámbito de la dignidad del vivir o, cuando menos, como símbolo imprescindible del edén perdido. [...] La fantasía es ahora un procedimiento para denunciar el sistema social: “Y qué género más adecuado que el de la literatura infantil, del cual nadie sospecharía una crítica social”. Tal vez, en este sentido, resulta pertinente recordar aquí aquella perspicaz observación de la novelista Virginia Woolf, según la cual L. Carroll no escribió Alicia en el país de las maravillas ni Alicia a través del espejo para los niños, sino para los adultos, a fin de que éstos se hiciesen niños.<sup>28</sup>

Los cuentos para niños de Jorge Ibargüengoitia no entran en conflicto con los demás textos literarios de este escritor, pues la ausencia de moraleja, el gran trabajo para propiciar el electo humorístico se mantienen como matriz en su narrativa de corte infantil. Con ello se propone que la repetición (sea paralelismo o

<sup>27</sup> *Loc. cit.*

<sup>28</sup> Luis Sánchez Corral, *op. cit.*, p. 101.



enumeración) y la exageración (se le considere como hipérbole o como prosopopeya) no son más que figuras retóricas que tienen la función de mostrar como broma fina una ironía que desencadena en el lector —tanto infantil como adulto— determinados gestos presentes en la escritura.

En *El cuento de los hermanos Pinzones*, el paralelismo es el recurso que muestra no sólo el absurdo de las profecías sino la ironía que pende sobre la relación fraternal:

Cuando nació el mayor de los hermanos Pinzones se agrió la leche en la olla y se cayó el primer chayote de la enredadera. La tía Socorrito, a quien le gustaba hacer profecías, aprovechó el momento para decir:

—La leche agria y el chayote indican que este niño que acaba de nacer va a tener un carácter agrio y espinoso. Es decir, va a ser insoportable.<sup>29</sup>

[...]

Cuando nació el menor de los hermanos Pinzones cantaron los pajaritos y el campo se llenó de flores. La tía Socorrito profetizó:

—Este niño va a ser precioso y tan simpático que la gente se va a pelear por estar con él.<sup>30</sup>

La narración muestra, en cambio, que las profecías de la tía Socorrito no sólo no se cumplen sino que resultan exactamente opuestas, con lo que Ibargüengoitia va desligando el elemento maravilloso tradicional. Sin embargo, se aprecia el paralelismo que la teoría de Benjamín propone como afín en arte popular e infantil, pues: “[...] para el niño esto es el alma del juego; que nada lo hace más feliz que el “otra vez”.<sup>31</sup> Y para Benjamín esta literatura busca también la sonrisa del adulto, pues “[...] son precisamente esos ritmos lo que desde más temprano nos permiten captarnos a nosotros mismos”.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Jorge Ibargüengoitia, *Obras de Jorge Ibargüengoitia Piezas y cuentos para niños*, Joaquín Mortiz, México, 1989, p. 101.

<sup>30</sup> Ibargüengoitia, *op. cit.*, p. 101.

<sup>31</sup> Benjamín, *op. cit.*, p. 93.

<sup>32</sup> *Loc. cit.*

La continuación del paralelismo descansa en una prolepsis de un final irónico, lo cual muestra que Ibargüengoitia no propone una moraleja enfocada en algún tipo de justicia divina o mundana, por lo que definitivamente el relato no resulta edificante:

Mientras Memo lloraba y crecía, Meme aprendió a leer sin que nadie le enseñara. Esto se descubrió el día en que la tía Socorrito entró en el cuarto y encontró al niño sentado en la bacinica, leyendo el periódico.

—Este niño —profetizó la tía Socorrito al ver este espectáculo— va a ser licenciado.<sup>33</sup>

En este fragmento del cuento, además de contener una prolepsis del irónico final, viola el principio de lo que Angelo Nobile espera de la narrativa infantil en cuanto ausencia “[...] de situaciones simultáneas y complejas (no el “mientras” sino el “después”)”.<sup>34</sup> Por ello, estamos ante una literatura que no subestima al potencial lector, el niño, sino que se concentra en mantener su compromiso con la técnica narrativa, es decir, con elaborar y mantener una trama bien trabada, con ello también conserva a su lector adulto. Así, en el final del cuento aquí presentado se percibe la ironía característica en toda la literatura de Jorge Ibargüengoitia:

Gracias a esta fama hizo una gran carrera y llegó a ser millonario y director de varias empresas. El día en que juntó 100 millones, salió en la televisión y el entrevistante le preguntó si estaba satisfecho con ésos o si todavía quería más, Memo Pinzón contestó:

—Ni me basta con lo que tengo, ni quiero más. Yo lo que hubiera querido ser toda mi vida es zapatero, como mi hermano.<sup>35</sup>

Nobile caracteriza a los cuentos infantiles por:

<sup>33</sup> Ibargüengoitia, *op. cit.*, pp. 101-102.

<sup>34</sup> Nobile, *op. cit.*, p. 55.

<sup>35</sup> Ibargüengoitia, *op. cit.*, p. 103.

[...] la extrema sencillez y linealidad de la narración, la gracia y frescura de un lenguaje rápido y esencial, rico en referencias a la experiencia concreta, la sobriedad de las descripciones y de las representaciones visuales, el reducido número de personajes, la ausencia de seres complicados [...].<sup>36</sup>

Se puede decir que los cuentos para niños de Iburgüengoitia cuentan con dichos elementos y, aun así, no se puede decir que sean narraciones complacientes, pues sus finalidades y las situaciones en que se ven envueltos sus personajes exigen una lectura atenta. Justamente esto se ve en una situación moral compleja como la del *Cuento de la niña condecorada*, donde la protagonista cumple con los estándares adultos de lo que es una niña buena, pero que en cambio no aparece como empática para el lector:

Aparte de los libros de texto, Mandolina tenía un cuaderno especial, de pastas verdes, en el que había escrito con buena letra y tinta morada, una lista con los nombres de sus compañeros de clase. En ese cuaderno Mandolina apuntaba los retardos, las faltas de asistencia, las notas malas y las buenas que daba la maestra.

Cuando un niño le metía una zancadilla a Mandolina, ella abría el cuaderno de pastas verdes y le ponía al niño una falta de asistencia. Cuando Mandolina creía que dos niñas estaban aconsejándose contra ella, abría el cuaderno y les ponía dos notas malas a cada una. Al que no le quería convidar caramelos, le ponía retardo. Cuando Mandolina estaba triste, abría el cuaderno y se ponía un punto bueno ella misma para consolarse.<sup>37</sup>

Con este cuento, Iburgüengoitia se ubicaría plenamente en lo que en este trabajo se define como “literatura infantil maldita”. Y en su temática, la infancia, donde esta propuesta se distingue de la tradicional visión pedagógica ilustrada, pues se busca explorar las facetas más oscuras de las motivaciones de los niños, lo cual contrasta con la idea tradicional de que la literatura dedicada a la infancia debe resultar edificante —formar buenos

<sup>36</sup> Nobile, *op. cit.*, p. 55.

<sup>37</sup> Iburgüengoitia, *op. cit.*, p. 108.

(de hecho, ideales) ciudadanos— dado el público al que va dirigido.

El cuento *El comenta Francilló* no sólo plasma ambientes y personajes no infantiles, sino que es de un corte juvenil que se acercaría a la propuesta de la llamada “literatura de la onda”. Sin embargo, plantea el recurso con el que Benjamín caracteriza a los libros infantiles, el de la repetición, pero en este caso se manifiesta en la figura retórica de la enumeración:

Las reuniones allí eran formidables. Había trucos divertidísimos: la copa agujerada que derrumban el martín en la corbata del bebedor, la copa inundable de doble fondo, que no deja escapar el licor, el vaso largo, en forma de cebolla, que al ser inclinado arroja hielo en las narices del sediento...,<sup>38</sup>

Todas estas enumeraciones de este cuento muestran maravillas pueriles típicas de las bromas pesadas que retratan un ambiente de diversión frívola, pero que puede ser literalmente encantadora para un niño:

En el baño esperaba otras sorpresas: en la taza del excusado una solución incolora, que en contacto con el ácido úrico se volvía rojo sangre, el fluxómetro que al ser oprimido no escapa el agua sino que lanza un quejido lastimero que se oye en la sala, en el lavabo, lo que parece desagüe es en realidad el origen de un chorro de agua que cae en la cara del sujeto cuando éste quiere lavarse las manos.<sup>39</sup>

Y si bien estas numerosas enumeraciones parecen remitir a lo maravilloso, se hallan más cercanas a los juegos de química propios de la cotidianeidad tanto de niños como de adolescentes; así, en otro momento del juego se plantea una situación, la invocación de espíritus, donde se retuerce el recurso al proponerlo como otra broma pesada del protagonista:

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>39</sup> *Loc. cit.*

En una semana de sesiones ocurrieron fenómenos admirables. En la oscuridad se vieron fuegos fatuos, se oyó el lamento de un moribundo, un muerto respiró con aliento fétido encima de Aurorita Salazar, un agente desconocido escupió en el vestido de moiré guinda de la bella Dorotea, una presencia misteriosa hizo desaparecer — y reaparecer más tarde — la palabra “francachela” del diccionario de la Real Academia, Goethe, Hermenegildo Bustos y don Venustiano Carranza enviaron mensajes a la reunión.<sup>40</sup>

No obstante, esta enumeración de misterios se trastoca con la explicación del bromista Francilló, pues:

Éste empezó a reírse y tuvo que confesar. Él era el inventor de todo y el autor de los mensajes. Todo tenía una explicación muy sencilla: el lamento del moribundo era una radio mal sintonizada, la escupitina, una pistola de agua, para desaparecer “francachela”, bastaba sustituir el diccionario por un ejemplar defectuoso, etc.<sup>41</sup>

Ahora bien es el cuento de *El niño Triclino y la bella Dorotea* donde se muestra con sarcasmo al niño bueno, colaborador y de la doncella hermosa de los típicos cuentos infantiles pues en este caso es el niño quien no sólo descubre la falsa belleza de Dorotea, sino fomenta la huida de ésta a partir de un tema del cuento folclórico tradicional y lo caracteriza y adapta al ambiente del México contemporáneo:

Tomó la concha que estaba atracando la puerta y poniéndosela cerca de los labios, dijo:

—La bella Dorotea es calva como mis nalgas.

Después, dejó la concha en su lugar y se fue a acostar.

No pudo dormir, porque empezó el vendaval. Nadie pudo dormir y más esa noche en aquél pueblo. Los dormidos despertaron y los despiertos no lograron pegar el ojo. Dicen que el viento que azotó la población aquella noche hacía ruido como el mar. Pero las olas cantando y decían:

—La bella Dorotea es calva como mis nalgas... la bella Dorotea es calva como... etc.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 114-115.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 113.

La bella Dorotea tomó un camión al amanecer, nadie volvió a saber de ella y en adelante todos vivieron felices.<sup>42</sup>

Mas el trocamiento del tópico de la belleza de la doncella sólo se comprende si se muestra la hipérbole, que Benjamín propone como rasgo infantil, sobre los efectos que produce la presencia de la Bella Dorotea:

La Bella Dorotea, con su cabello rubio platino no sólo conquistó a las novios de las hermanas de Triclino, sino a todos los hombres del pueblo. Por las calles, la seguían, cada noche le llevaban dos o tres gallos y en las esquinas se peleaban a navajazos por ella. Tanto éxito tuvo la bella Dorotea que lanzó su candidatura para reina de las fiestas y todos decían que iba a ganar de seguro.<sup>43</sup>

En los tres últimos cuentos de la antología de Ibarguengoitia se plantea el recurso de la prosopopeya y, como Saki, es quizá con los animales donde se plantea una alternativa al *statu quo*, pues son con las prosopopeyas de los animales donde se resuelve el relato con el triunfo de justicia como en *Paletón y el elefante musical*. Mas este cuento también inicia con una enumeración que termina con un oxímoron porque plantea que los cuartos donde se guardan los tesoros enumerados no pueden ser contados dado su excesivo número, lo que indica una hipérbole:

—Paletón, Paletón, ¿qué quieres comprar hoy?

De esta manera había formado la colección de automóviles más completa del mundo, la colección de pianos más famosa y una colección de perillas de puerta que no le pedía nada a ninguna otra. También tenía varios animales notables como Eloisa, la pulga vestida, Porrón, el oso matemático, y Policarpo, un animal que no se parece a ningún otro por tener cinco patas, dos cabezas y nada que pueda llamarse hocico. Todo esto lo guardaba en su casa, que tenía tantos cuartos que nadie los pudo contar.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 125.

Como en Saki, los animales son más dotados que los humanos que se sirven de ellos. En este caso, mientras Paco, el elefante, es un virtuoso pianista, en tanto que Paletón es un millonario caprichoso y sin escrúpulos, así como los gángsters de Chicago son seres humanos que delinquen:

Paco es uno de los elefantes más grandes del mundo. Mide tres metros y medio y pesa seis toneladas, tiene colmillos de un metro y come todos los días cien kilos de papaya adornada con nueces y avellanas. Pero lo notable de Paco es la trompa, que es tan sensible y tan ágil que con ella Paco puede tocar el piano y dar conciertos. Sus piezas predilectas son la Gavota Pavlova y el Concierto para Mano Izquierda de Ravel.<sup>45</sup>

Sin embargo, la maestría de Ibargüengoitia en aligerar las descripciones de los malvados consiste en darles un gracioso toque infantil para mostrar la manera en que los niños juegan a los bandidos: “Los gángsters de Chicago son cinco chaparros cabezones que viven en la misma casa. Cuando alguien encarga un trabajo, se ponen sombrero y bufanda y se sientan alrededor de una mesa, a comer espagueti y planear el robo”.<sup>46</sup>

La justicia se encarga de castigar a los malos y de regresar a casa al virtuoso: “Paletón y los gángsters de Chicago están en la cárcel. Paco, el elefante musical, sigue en su jaula, en donde de vez en cuando da conciertos”.<sup>47</sup>

En *Los puercos de Nicolás Magaña* (cuento que fue incluido en el libro de texto gratuito de lectura para la educación primaria pública en México durante la década de 1970), el paralelismo se da en todos los placeres de los que Nicolás se priva junto con su familia para volverse rico; sin embargo, cuando está a punto de alcanzar su objetivo, se encuentra con la peripecia de la posibilidad de comprar un caballo y abandona entonces su proyecto de ser rico:

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 127.

Nicolás sacó el billete del huarache, compró el caballo y regresó a su casa montado y muy contento. Les dijo a su mujer y a sus hijos:

—No somos ricos ni vamos a serlo, pero ya tenemos caballo blanco. Toda la familia aprendió a montar y vivieron muy felices.<sup>48</sup>

Así, gracias a dicha peripecia Nicolás reconstruye su vida y la de su familia, no como pensaba en principio a partir de una inversión a futuro bastante racional que le exigió diversos sacrificios, sino mediante la adquisición de algo que transforma su actitud ante dicha vida, en donde la felicidad no implica la riqueza.

En el último cuento, *El ratón del supermercado y sus primos del campo*, Iburgüengoitia definitivamente da una alternativa de vida en la prosopopeya de los ratones, pues aunque éstos emulen una vida similar a la humana es la organización de los ratones la que muestra cómo se puede dar, un cambio radical de *modus vivendi* por no tener el atávico apego a las pertenencias. Mas no deja de mostrar una denuncia al centralismo de la ciudad en contraste a las pocas alternativas de la vida en el campo:

Esa noche, los ratones de supermercado y sus primos del campo salieron por la rendija que había debajo de la puerta y en una esquina esperaron a que pasara el primer camión cargado de cajas de huevo vacías. Esa noche llegaron al rancho, en donde vivieron muchos años, cuidándose de la lechuga y comiendo maíz tres veces al día.<sup>49</sup>

Aunque al proponer una alternativa en el mundo de los animales y mostrar a los niños como indiferentes a la justicia Iburgüengoitia aparece hermanado con Saki, su posible denuncia resulta muy débil, pues en sus cuentos para niños priva más el humor y la ironía a los que están acostumbrados los lectores de su obra en general. Esto debido a que para Iburgüengoitia la

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>49</sup> *Ibidem*., p. 141.



literatura infantil no tiene que ser edificante sino que su compromiso es con el gozo, ya que lo peor que le puede pasar a los textos literarios es volver obligatoria su lectura, además de los perjuicios antes mencionados, sobre todo por lo siguiente:

Otro de los defectos terribles que tienen las clases de literatura es el patriotismo lingüístico. A mí, en la secundaria me presentaron la literatura española no sólo como la más grande de todas, sino como la única. Gracias a esta enseñanza, hasta la fecha es la que leo con mayor esfuerzo.<sup>50</sup>

Por ello se requieren revisar los géneros literarios escritos y enseñados dirigidos a los niños para que su compromiso sea con el gozo de la lectura, más allá de otras funciones que los críticos puedan encontrar. Por ello me permito concluir con Luis Sánchez Corral:

[...] que la literatura infantil, en un proceso de fusión estética, se identifique como *literatura* sin incidencias semánticas restrictivas. Sólo así podría recorrerse un itinerario sin limitaciones ni fronteras: por una parte, como dice Gianni Rodari, el niño "trepa a la estantería de los adultos y se apodera en donde puede de las obras maestras de la imaginación" y por otra parte, las obras dedicadas explícitamente a los niños, cuando son arte deben ser asimismo obras para adultos. No existe ninguna razón para que el niño no disfrute con la aventura del descenso de Don Quijote a la cueva de Montesinos y con los equívocos lingüísticos que adornan estética e irónicamente la aventura. Como tampoco existe ninguna razón para que al adulto le esté vedado el placer textual de las canciones infantiles de García Lorca.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Jorge Ibarguengoitia, "Cuando leer es un placer" en *op cit.*, p. 27.

<sup>51</sup> Luis Sánchez Corral, *op. cit.*, p. 115.



# LA CONTEMPLACIÓN DE LA MUERTE EN UN CUENTO DE MARTÍN LUIS GUZMÁN

SILVESTRE MANUEL HERNÁNDEZ\*

*En memoria de mi madre,  
Salustia Moreno*

## INTRODUCCIÓN

La Revolución mexicana, aparte de la trascendencia histórica, política y social que tiene en México, es significativa por haber dado cabida a una gama de manifestaciones artísticas como la pintura, la novela, el cuento y el teatro, constituyéndose tales disciplinas en la prueba más fehaciente del 'despertar' del espíritu de un pueblo que anteriormente parecía olvidado. En este nuevo arte aparecerá la vida nacional, en sus distintas facetas, como objeto contemplable. Así, la literatura de la revolución abrevará en el olor de la tierra y del campo; en las notas de las canciones; en las leyendas y en los hechos históricos; en los colores de los objetos y de los paisajes; en la figura, en el hablar y en el actuar del campesino, del militar, del civil, del profesionista, del mexicano en general; para crear nuevas formas de expresión, nuevos valores estéticos. Todo ello orientado, inconscientemente, hacia la formación de una axiología contenedora de la política, la historia, el arte: el renacer del país.

Y dentro de esta vertiente creadora, sobresale Martín Luis Guzmán (1887-1976), literato allegado a Francisco Villa, quien

captó de manera impresionante los episodios que le tocaron vivir a lo largo de la revuelta revolucionaria. Plasmándolos objetivamente en cuadros visuales de una gran fuerza, donde se trasluce el perfecto dominio del lenguaje y de la técnica narrativa, amén de una "sensibilidad reflexiva" que lo lleva a "retratar" al personaje y al hecho sin tomar partido por uno u otro, dejando al lector los juicios y las valoraciones.

Una de sus obras más representativas es *El águila y la serpiente* (1928), pues además de los méritos artísticos que posee, tiene el privilegio de ser uno de los textos fundadores de la más alta literatura de la revolución. En ella se encuentran descripciones sobre el heroísmo y la bajeza de personajes como Carranza, Obregón y Villa, así como de los revolucionarios que acompañaron a estos caudillos, quienes también son trazados de manera magistral en cuanto a su pensamiento y sentir, uno de ellos es Rodolfo Fierro, superintendente de Pancho Villa. Tal libro está catalogado como testimonial, y contiene algunos apartados que rompen con la línea estructural de las memorias o crónicas, y se insertan en el cuento o relato de gran nivel estético y buena caracterización psicológica de los personajes; como son "La fuga de Pancho Villa", "La fiesta de las balas" y "La muerte de David Berlanga", trabajos perfectos de estilo limpio y cuidado.

Muerte, impulsos humanos y creación artística son los elementos conductores del estudio que se realiza en este artículo. Por qué considerar estos aspectos y no otros, se preguntará, y la única respuesta coherente con lo que desarrollo es que la aprehensión por parte del lector hacia una obra "ya terminada", depende de lo que el relato mismo despierta en la sensibilidad del receptor, con lo que la posibilidad interpretativa, amén de los valores que por sí mismos perviven en el escrito, se multiplica de forma considerable.

Con base en lo anterior, la finalidad de esta investigación es realizar una exégesis sobre la forma en que la muerte se revela, tomando como medio expansivo el temple de un militar de la

División del Norte. Y debido a la línea escritural del autor en estudio, considero pertinente presentar un esbozo sobre el cuento de la Revolución mexicana, con la finalidad de delinear las características inherentes a su composición, y establecer el vínculo que me permita analizar el cuento "La fiesta de las balas". Posteriormente presentaré algunas apreciaciones genéricas sobre *El águila y la serpiente*, y señalaré por qué de ahí se desprenden "cuentos", aunque en su composición general formen parte de la estructura de la novela. Finalmente, centraré mis reflexiones en el desenvolvimiento de Rodolfo Fierro en el cuento antes señalado y en "La muerte de David Berlanga".

## I. ESBOZO SOBRE EL CUENTO DE LA REVOLUCIÓN

La Revolución mexicana, la primera del siglo XX, es una de las pocas que han producido su propio arte, su propia literatura. Y en este contexto, el cuento de la revolución, como la novela, es el producto de un acontecimiento histórico que cambió la naturaleza de las instituciones sociales y políticas. Y es en él donde encontramos manifestaciones de una narrativa que es revolucionaria no solamente en el contenido, sino también en sus formas.<sup>1</sup> Así, el cuento de la Revolución mexicana también sirve para historiar diversos acontecimientos, íntimamente relacionados con el devenir de nuestra percepción estética, en un momento crucial de la historia del país, que no se restringe a la lucha por el poder, sino que se explyea en las distintas esferas sociales y privadas de los mexicanos de las tres primeras décadas del siglo XX. Por ello:

La narrativa de la Revolución tiene, entre otros, el valor de documento filológico, al vertirse en un lenguaje rudo, descuidado, sencillo, directo y,

<sup>1</sup> Cfr. Luis Leal, *Cuentos de la Revolución*, UNAM, México, 1976, prólogo, V.

sobre todo, veraz y realista. De esta suerte sirve para poner de relieve el riquísimo popularismo lingüístico de México. Es además el primer género (tanto en cuento como en novela) que trasciende y amplía, triunfalmente, las fronteras del país, ensanchando considerablemente, por el mundo, el conocimiento de México y, de paso, el de su gesta revolucionaria.<sup>2</sup>

Conviene señalar que la Revolución mexicana fue una experiencia humana que transformó la manera de ver al *otro* y el entorno circundante, y esto se reflejó en la producción literaria tanto de los escritores que de una u otra forma se involucraron en algún hecho revolucionario (tratando directamente con éste o aquel caudillo, jefe militar, o desempeñando funciones en alguna comitiva o delegación política, nacional o extranjera),<sup>3</sup> como en aquellos que no participaron activamente, pero contemplaron el fenómeno desde objetivos específicos. Generando, en ambos casos, una obra tendiente a definir una personalidad literaria para México, perfectamente definida dentro de las letras españolas; amén de trazar un rumbo, en tanto valoración y "construcción": México.

Ahora bien, puede decirse que el cuento de la Revolución mexicana no tuvo antecedentes, pues antes de 1910 los escritores cultivaban el cuento modernista y realista y/o costumbrista, los primeros imitaban a los franceses, los segundos a los españoles. Pero ambos fueron portadores de una técnica y estilística decimonónica que no llegó a influir, de manera concreta, en los

<sup>2</sup> Xorge del Campo, *Cuentistas de la Revolución mexicana*, volumen I, Comisión Nacional para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución mexicana, México, 1985, p. 5.

<sup>3</sup> Recordemos que Martín Luis Guzmán estuvo vinculado a la política nacional desde muy joven, en el bando liberal, es decir, fue antiporfirista, antirreeleccionista, exponiendo sus ideas en la prensa de la época. Cuando Madero y Pino Suárez fueron asesinados, salió de México y se incorporó al ejército constitucionalista que luchaba contra el usurpador Victoriano Huerta. Posteriormente desempeñó diversas comisiones en el norte del país y en Estados Unidos.

procedimientos que caracterizaron al cuento de la revolución. Pues éste creó sus propias normas, a la vez que forjó una nueva técnica, su propio lenguaje y un ritmo peculiar. Delimitándose en tanto que:

[...] su ambiente es nacional, sus héroes los soldados revolucionarios, sus temas los incidentes de la lucha armada; en su forma más primitiva puede ser el relato de una simple anécdota o la descripción de un episodio cualquiera; en su forma más desarrollada puede tratar complicados problemas psicológicos o convertirse en sutil sátira social.<sup>4</sup>

Aunado a esto, se presenta el estilo sencillo, directo, recio, poético o impresionante, de los distintos representantes del género, quienes plasmaron la revolución, ya sea en el ambiente y contenido, así como en el estilo y la estructura. Siendo el tema central los "asuntos y tópicos que giran en torno al conflicto entre revolucionarios y federales, o a los resultados de dicho conflicto, la revolución tuvo tantas fases que el material es casi inagotable".<sup>5</sup> Es por ello que bien se puede apreciar la descripción de las disputas entre villistas y orozquistas, villistas y carrancistas, villistas y obregonistas (la revolución en el norte), o las hazañas y traspies zapatistas (la revolución en el sur); pero en los cuentos predominan los actos bélicos, las reformas sociales, el patriotismo, el deber militar, la justicia, el sacrificio, la crueldad, la hombría, el desencanto, de lo ocurrido en el norte del país.

Téngase presente que entre 1910 y 1916 Ricardo Flores Magón publicó, en el periódico *Regeneración*, sus vivencias revolucionarias o bocetos de cuentos, los cuales no fueron escritos con la intención de crear una obra literaria, sino con el propósito de incitar al pueblo a reclamar sus derechos políticos y socia-

<sup>4</sup> Luis Leal, "La Revolución mexicana y el cuento", en *La revolución y las letras*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990, pp. 91-92.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 92.

les.<sup>6</sup> Y es hasta abril de 1916 cuando aparece el primer cuento —mas no publicado—, artísticamente escrito, “El caso López Romero”, de Mariano Azuela.<sup>7</sup> Y entre esta última fecha y 1924, se escribe “El fusilado” (1918), de José Vasconcelos.<sup>8</sup> También ven la luz libros que contienen relatos revolucionarios, como *Cuentos trágicos* (1921), de Domingo S. Trueba; *Junto a la hoguera crepitante* (1923), de Manuel López de Heredia; *A través de la sierra* (1924), de Miguel Galindo.

En 1924, gracias a una “discusión” sobre si había una “literatura mexicana” o no,<sup>9</sup> en el periódico *El Universal*, entre

<sup>6</sup> Recogidos en los libros *Sembrando ideas* (1923) y *Rayos de luz* (1924). De donde destaca el trabajo titulado “Dos revolucionarios”, el cual “presenta el conflicto de ideas entre un soldado viejo, desilusionado, y un revolucionario nuevo, optimista, consciente de lo que quiere. “Vamos —dice éste— a arrebatar de las manos de nuestros amos la tierra para entregársela al pueblo”. Y también: “Nosotros vamos a conquistar la libertad y el bienestar por nosotros mismos y comenzaremos por atacar la raíz de la tiranía política”. Véase Ricardo Flores Magón, *Rayos de luz*, Ediciones del Grupo Cultural Ricardo Flores Magón, México, 1924, pp. 11-12. Citado por Luis Leal, *op. cit.*, p. 93.

<sup>7</sup> Aquí, entre los devaneos ideológico-políticos del ex gerente de la *Singer Co.*, ex mayor del Ejército Constitucional, López Romero, devenido revendedor del Principal, la reminiscencia de Madero y el ambiente revolucionario, tiene cabida la siguiente “idea” sobre la revolución, expresada por el protagonista: “¿Villa?... ¿Carranza?... ¿Obregón?... X... Y... Z...”

Doctor, amo la revolución como el volcán que irrumpe; al volcán porque es volcán y a la revolución porque es revolución. Pero las piedras que quedan arriba o abajo después del cataclismo ¿qué me importan a mí?”. Véase Mariano Azuela, *Obras Completas*, tomo II, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 1073.

<sup>8</sup> Este cuento no aborda el problema de la revolución, en cualquiera de sus aspectos, pero es interesante en cuanto a la introducción de la fantasía, pues el protagonista—narrador es el fusilado, el muerto en tanto ser incorpóreo que se da cuenta de todo lo ocurrido en su pasado y en el presente, amén de vislumbrar el porvenir, casi rozando con la eternidad, tras descubrir que allí “no rigen las leyes corrientes, sino la ley estética, la ley de la más elevada fantasía”. Véase su libro *La sonata mágica*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990, pp. 14-20.

<sup>9</sup> Martín Luis Guzmán, en un ensayo de 1917, reunido en *A orillas del Hudson*, manifestaba que México no poseía, aún, una literatura nacional, “una



Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde, la novela *Los de abajo*, editada en 1916, empieza a ser conocida por un público más amplio, pues se imprime en las páginas de *El Universal Ilustrado*. Hecho que abrió una nueva etapa en la literatura nacional.<sup>10</sup> Y esto propició la aparición de cuentos y relatos, con tema revolucionario, en los periódicos (entre ellos *El Nacional* y *El Universal*) y revistas de aquellos años, que posteriormente se convertirían en libros, como fue el caso de los escritos del general Francisco L. Urquiza, con *De la vida militar mexicana* (1930) y *El primer crimen* (1933).

---

corriente de pensamiento sobre la vida y la naturaleza con características internas y externas discernibles, una manera de interpretar emotivamente las cosas, conforme a una sensibilidad peculiar". Más de cuarenta años después, el escritor chihuahuense, sostenía: "Hasta ese momento [1910] México no poseía una personalidad consciente de sí misma. La revolución viene a completar el impulso nacionalizador iniciado con la Independencia y continuado espiritualmente con la Reforma. Después de la cosecha del Ateneo y de la literatura que produjo directamente la revolución no ha surgido, en conjunto, un movimiento que signifique cualitativamente algo mayor". [Por eso], "la literatura cobra cuerpo a partir de ese momento; adquiere tono peculiar, características internas y externas discernibles; justifica su existencia y posee razón de ser". Véase Emmanuel Carballo, "Martín Luis Guzmán", en *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ediciones El Ermitaño / SEP, México, 1986, pp. 85 y 86. Los corchetes son míos.

<sup>10</sup> Como sabemos, en la novela de la Revolución se muestra la fase histórica y política del movimiento iniciado en 1910, con la rebelión maderista (20 de noviembre), y "concluido" en 1920, con el asesinato de Venustiano Carranza (21 de mayo). Suceso que fue visto, generalmente, de forma autobiográfica; donde el autor busca fijar una realidad impresionante que lo ha conmovido directamente. Y muestra un estilo sobrio y rápido, sustentado en una narración a base de cuadros o episodios que ascienden a "testimonios de verdad". Y en este contexto se inscribe *Los de abajo*, excelente síntesis de parte del pensamiento de Azuela sobre la revolución y su estela esperanzadora y destructora, narrada desde los acontecimientos más palpables del hombre común (Demetrio Macías, *et al.*) que no tenía nada que perder al unirse a la revuelta, nada, a excepción de su vida, que era lo mismo. Y entre cuyos méritos está el haber ahondado en la "psicología colectiva" del pueblo para dar un testimonio literario y humano de un sector de México. Véase la edición del Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 142 pp.

En términos generales, el cuento de la revolución se caracteriza por llevar implícita una tesis social, y contar con una mexicanidad; también le son propias la brevedad y la técnica descriptiva, aunadas al realismo y a la sencillez en el estilo, así como a la debilidad en la creación de los personajes. Aquí se elimina la introducción descriptiva, característica del cuento del siglo XIX; se centra en la acción más que en los personajes, "cuando el personaje aparece es [...], más que una creación original, el retrato de un revolucionario de carne y hueso, ya sea cabecilla, soldado o político. A veces, los personajes pasan directamente de la vida al cuento".<sup>11</sup> Como es el caso de los generales Francisco Villa y Rodolfo Fierro, trazados por Martín Luis Guzmán. No abundan los personajes que son creaciones puras de la imaginación del autor. Predomina el hombre de acción, sin complicaciones psicológicas, definido por el lenguaje, pues "el lenguaje se ajusta al personaje y nunca se habla fuera de carácter".<sup>12</sup> Las descripciones son precisas, casi fotográficas; los diálogos, amoldados a los personajes. Su ritmo evoca el *tempo* de la revolución misma, y se crea gracias a las frases cortas, a la repetición de ciertas palabras, al lenguaje onomatopéyico y a la descripción de sonidos rítmicos.

Mas la época dorada del cuento de la revolución será de 1928 a 1940,<sup>13</sup> iniciando con *El feroz cabecilla*, de Rafael F. Muñoz,<sup>14</sup> y *El águila y la serpiente*, de Martín Luis

<sup>11</sup> Véase Luis Leal, *op. cit.*, p. 106.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>13</sup> En los años treinta se publicaron: *Los fusilados*, de Cipriano Campos Alatorre; *El Compadre Mendoza*, de Mauricio Magdaleno; *En las trincheras*, de Herrera Frimont; *El pajareador*, de Francisco Rojas González; *Desbandada*, de José Rubén Romero; *Veinte vibrantes episodios de la vida de Villa*, de Elías L. Torres; *Recuerdo que ...*, de Francisco L. Urquizo; entre otros. Véanse Jorge del Campo, *op. cit.*, pp. 14-15, y Luis Leal, *op. cit.*, pp. 97-103.

<sup>14</sup> En 1928 Ediciones Botas publicó *El feroz cabecilla y otros cuentos de la Revolución en el Norte*, compuesto por las siguientes narraciones: "El feroz cabecilla", "Agua", "Villa ahumada", "El niño", "Obra de caridad", "Es usted

Guzmán,<sup>15</sup> que si bien este último libro no contiene una colección de cuentos, sí pueden tomarse, de su corpus, varios ejemplos del género en cuestión, tanto por su estilo como por el cuidado en la elaboración de los mismos.<sup>16</sup>

## II. EL CUENTO EN LA NOVELA

Las narraciones de *El águila y la serpiente* participan por igual de lo histórico, de lo político y de lo personal,<sup>17</sup> mas en todas

---

muy hombre", "El puente", "El saqueo", "La cuerda del general" y "La suerte loca de Pancho Villa". El cuento que da título al libro relata, en tono humorístico, la forma en la que las fuerzas armadas al servicio de Porfirio Díaz se valen de un campesino moribundo, Gabino Durán, para ir agrandando una hazaña no realizada; hasta llegar la mentira a las más altas esferas del Ejército y trascender a la opinión pública gracias a la *Gaceta Nacional*, que magnifica aún más el engaño de haber capturado al más sanguinario de los insurrectos, el feroz cabecilla, después de cinco días de intenso combate y miles de bajas de parte de los bandoleros. Véase Rafael F. Muñoz, "El feroz cabecilla", en *Relatos de la Revolución*, Cuentos Completos, Grijalbo, México, 1985, pp. 13-25.

<sup>15</sup> Publicada originalmente en España en 1928. En esta obra podemos observar la conciencia del autor respecto de los fenómenos que describe, al convertirse en "actor y cronista" y asimilar los hechos de la batalla y las contingencias políticas y sociales sin doblegarse, pues ante sí tiene un mosaico de acontecimientos donde los personajes son reales y la "medición" de su conducta precisa de hondura y ponderación a la hora de narrar.

<sup>16</sup> Véanse: "La fuga de Pancho Villa" (pp. 189-198), "La fiesta de las balas" (pp. 199-211), "Un préstamo forzoso" y "El nudo de ahorcar" (pp. 258-273), "Pancho Villa en la cruz" (pp. 355-363), "La muerte de David Berlanga" (pp. 414-421), contenidos en la edición de Porrúa, Colección de Escritores Mexicanos, México, 1991.

<sup>17</sup> Esta obra es una de las más representativa en cuanto a la escenificación de los temas revolucionarios, escrita por un testigo ocular de los hechos. En la primera parte, "Esperanzas revolucionarias", Martín Luis Guzmán nos presenta los principales acontecimientos ocurridos durante la etapa bélica de la revolución, que desató el asesinato de Francisco I. Madero el 22 de febrero de 1913; en la segunda, "En la hora del triunfo", plasma las hazañas políticas ocurridas hasta 1915, cuando él "se separa" del villismo.

parece imponerse la fuerza de los actos y los hechos, así como los trazos firmes y los claroscuros, que sirven para destacar la perspectiva del paisaje y el relieve de las figuras retratadas. En esta obra confluyen tanto recursos de novela como de relato, enlazándose entre sí como partes de un conjunto orgánico, el cual tiende a mostrar la tremenda realidad de aquellos momentos revolucionarios, vistos y captados por un autor que participó en ellos, y:

Casi podríamos decir que no son realidad transmutada en arte, sino la realidad misma, desnuda y bárbara que, por obra racional y artística, salta ante los ojos para darnos la sensación y la emoción de su raíz y de su fisonomía. Son así realidad y arte en una sola idea, en una sola pieza. El realismo no está buscado ni el arte está elaborado, está como nacido, tal es su espontaneidad. La realidad y el arte son sustancias de la propia veracidad del episodio que el autor evoca con sus dotes de observación, y de tal modo, que estos cuadros no pueden concebirse de otra manera; como están, están y así deben estar.<sup>18</sup>

Aunado a esto, la obra está poblada de personajes (soldados humildes, generales violentos o casi apostólicos; asesinos, civiles, obreros y campesinos, todos convertidos en militares con grados; e “intelectuales” y profesionistas que abandonan su actividad en aras de ayudar a la consolidación de un nuevo orden social) que viven en su retrato, de cuerpo entero,<sup>19</sup> en sus actos

<sup>18</sup> Ermilo Abreu Gómez, *Martín Luis Guzmán*, Empresas Editoriales, México, 1968, p. 43.

<sup>19</sup> Max Aub expresa lo siguiente: “El gran arte de Martín Luis Guzmán es, todo, el de retratista. Sobrarian ejemplos para compararle con los mayores. Es tan buen dibujante como colorista; sabe componer, figurar, interesar progresivamente. Para decirlo de una vez, es a la novela de la Revolución mexicana lo que pudo ser Velázquez a la pintura española. Sus personajes secundarios se recortan y agrandan pintados con la misma seguridad que deforma a los protagonistas del gran retablo. Su ideología literaria le salva de ciertos sectarismos que pueden achacarse a los pintores mexicanos de su época. Su estilo, todo él hecho de gravedad, no cae en el fácil pintoquesquismo de otros”. Véase su libro

y en sus palabras, es decir, en lo físico y en lo espiritual, en lo militar y en lo político, en lo externo y lo interno, en tanto que encarnaron la gesta revolucionaria. Y bien se puede considerar como una novela, si se apela a su corte estético, al entramado de las escenas (reveladoras, tremendas), a la elegancia de las narraciones y descripciones (de personajes y paisajes, cercanos, distantes, pero coparticipes del correr de los sucesos), y a la fluidez de los diálogos.

Mas, en sentido estricto, no hay una delimitación concensada sobre el género literario correspondiente al texto en estudio, pues se pueden encontrar distintos juicios que lo catalogan como novela, crónica, memorias o grupo de relatos sobre las experiencias revolucionarias de su autor.<sup>20</sup> Pero en lo que todos coinciden es en las enormes virtudes artísticas de Martín Luis Guzmán.

---

*Guía de Narradores de la Revolución Mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, p. 40.

<sup>20</sup> Véanse los análisis y opiniones de José Luis Martínez, el propio escritor, Andrés de Luna, Ermilo Abreu Gómez, Larry M. Grimes o Aideé Sánchez. Dentro de las cuales llama la atención la última estudiosa, quien al hablar de la palabra del autor-narrador y de la palabra ajena, desde un enfoque bajtiniano, nos dice: “[...] el autor-narrador le contesta a la leyenda “La fiesta de las balas”: la mitificación que hace el pueblo, lo que el autor-narrador no puede explicar, contra la desmitificación que construye el autor-narrador, lo que sí puede explicar, apoyándose en la misma palabra de Fierro. Así los relatos se relacionan y oponen entre sí [Sánchez se refiere al cuento antes anotado y a “La muerte de David Berlanga”]. En este sentido se encuentra que la leyenda y la mitificación que hace el héroe son acercadas a sus oyentes y contestadas por ellos, esto es, cuestionadas, reafirmadas y parodiadas. La validez no está dada como única, impersonal e incontestable, sino de forma general dada por muchos puntos de vista, reinterpretada y reevaluada por sus oyentes, dando como resultado la desmitificación de la leyenda y el héroe. Ésta es una de las razones por las cuales *El águila y la serpiente* tiene una característica novelesca, antes que épica o histórica”. Véase su libro *La heterogeneidad en El águila y la serpiente de Martín Luis Guzmán*, Plaza y Valdés, México, 2002, p. 93. Los corchetes son míos.

Con base en lo anterior, y teniendo en consideración las características del cuento de la revolución, desglosadas en la primera parte de este artículo, puedo argumentar lo siguiente, respecto de "La fiesta de las balas". Al escritor le interesa ver las hazañas que pintan más a la División del Norte; por eso, entre las históricas (algo visto en la realidad) y las legendarias, opta por estas últimas, porque en ellas se encuentra tangible, "con el toque de la exaltación poética, las revelaciones esenciales",<sup>21</sup> es decir, se inclina por lo que pasa en el interior del revolucionario. Y de acuerdo con esto, Rodolfo Fierro sintetiza las exigencias del autor, pues con su masacre consume, "con fantasía tan cruel como creadora de escenas de muerte, las terribles órdenes de Villa".<sup>22</sup> Y esto es tan real y perdurable como cualquier hecho histórico, nada más que adquiere todas sus proporciones estéticas hasta el momento de darle forma literaria, porque: "Martín Luis Guzmán hizo de sus entornos una sabia demostración de su inteligencia literaria. Nunca desperdició un calificativo, procuró expresiones que sintetizaran un estado de ánimo, un regocijo o un dolor vivo".<sup>23</sup>

Ahora bien, los elementos formales del cuento "La fiesta de las balas", inician después de la presentación rápida del trasfondo histórico (la brevedad del cuento es una consecuencia estructural de su conformación),<sup>24</sup> cuando el autor nos introduce en el drama con la expresión: "declinaba la tarde", después describe

<sup>21</sup> Martín Luis Guzmán, "La fiesta de las balas", en *El águila y la serpiente*, Porrúa, México, 1991, p. 199.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>23</sup> Andrés de Luna, *Martín Luis Guzmán*, Senado de la República, LIII Legislatura, México, 1987, p.26.

<sup>24</sup> Emmanuel Carballo nos hace saber que el único cuento que escribió Martín Luis Guzmán, debido a que no sentía predilección por este género, es "Cómo acabó la guerra en 1917", cuya característica es ser un trabajo de corte imaginativo. El texto apareció en el Suplemento Especial de Aniversario de la revista *Tiempo*, en diciembre de 1981. Pero fue "escrito en Nueva York el mes de diciembre de 1917, se publicó en la *Revista Universal* de esa ciudad el mismo mes y año. Inscrito en la corriente fantástica, prefigura, entre otras

la figura de Rodolfo Fierro en medio del viento de la llanura. Y en contraparte, como imagen degradada, los prisioneros acorralados (los personajes están trazados, en cuanto desarrollo, en favor del fin prioritario del cuento, en tanto que son elementos literarios). La pulsación de Fierro, tras mirar a los huertistas encerrados, el "estremecimiento que le bajaba desde el corazón, o desde la frente, hasta el índice de la mano derecha",<sup>25</sup> deviene en suspenso y acelera el ritmo. El plan del general villista se manifiesta en el diálogo, es decir, en la creación de la expectativa. El asesinato de los *colorados* es el clímax, el cual se intercala con varias escenas: las pistolas del superintendente de Villa, el miedo de su asistente, la tranquilidad del ejecutor, las carreras y saltos de los condenados, las exclamaciones y festejos de los soldados de caballería; todo envuelto por el viento (esto sustenta el efecto final, y a la vez crea la idea de unidad anecdótica y discursiva. La atmósfera se logra mediante la organización efectiva de los elementos, y la intensidad narrativa fortifica el tema). Como desenlace, tenemos la descripción de Rodolfo Fierro dándose masaje en el dedo hinchado; el asistente persignándose antes de acostarse; y finalmente Fierro durmiendo en el pesebre. Cobijados por la tranquilidad de la noche y el azul de la luz de la luna.

Con estos elementos (unidad de tiempo, narrador omnisciente, descripción, diálogo y estructura, dominio de la forma; insertos tácitamente),<sup>26</sup> Martín Luis Guzmán forja el retrato del

---

cosas, la bomba atómica y las computadoras más sofisticadas. Le corresponde el privilegio de ser nuestro primer texto narrativo de *science fiction* y uno de los primeros de lengua española. Se puede decir de él lo que el propio Guzmán dijo de sus hermosos textos reunidos en *A orillas del Hudson* (1920): es el producto de un mandarín de las letras al que le interesa sobre todo la doctrina del arte por el arte". Véase su libro *Protagonistas de la literatura mexicana*, edic. cit., p. 114.

<sup>25</sup> Véase "La fiesta de las balas", edic. cit., p. 201.

<sup>26</sup> Para una precisión teórica de los conceptos y enunciados entre paréntesis, véase Mario A. Lancelotti, *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*,

guerrillero villista y pinta las escenas que lo definen, ambas cosas tramadas mediante un procedimiento que da unidad al conjunto de la narración y fortifica el principio creador, el motivo estético que fundamenta al cuento.

### III. LA MUERTE Y EL GENERAL

#### a. Tema y personaje

El cuento "La fiesta de las balas" describe la forma en que Rodolfo Fierro<sup>27</sup> mata él solo a varios cientos de prisioneros

---

EUDEBA, Buenos Aires, 1974, 61 pp. Alberto Paredes, *Las voces del relato*, Universidad Veracruzana, México, 1987, 100 pp.

<sup>27</sup> Nació en El Fuerte, Sinaloa, en 1880; murió en la laguna de Guzmán, cerca de Casas Grandes, Chihuahua, en octubre de 1915. En su juventud fue ferrocarrilero. Friedrich Katz señala: "Había sido un empleado ferroviario de bajo nivel y nunca había tenido que ocuparse de los complejos problemas logísticos del transporte de tropas. En realidad, en algunos aspectos, era extraño que formara parte del "gabinete" villista, la mayor parte de cuyos miembros habían sido cercanos a Madero, estaban vinculados con Villa o lo habían conocido o trabajado con él en los días anteriores a la revolución". Véase su libro *Pancho Villa*, Era, México, 1999, p. 310. En septiembre de 1913, tras el fin de la revolución maderista, junto con Tomás Urbina, se dio de alta en la División del Norte, comandada por Francisco Villa. Éste lo nombró comandante del Cuerpo de Guías y le encomendó las acciones más arriesgadas. Sobresalió por su valor y lealtad. Su destacada actuación en la batalla de Tierra Blanca (23 de noviembre de 1913), que favoreció la toma de Ciudad Juárez, lo convirtió en el segundo del Centauro del Norte en la campaña contra Huerta. Martín Luis Guzmán, en el Capítulo VII del Libro Segundo, Campos de Batalla, de las *Memorias de Pancho Villa*, recrea la proeza del general sinaloense en los siguientes términos: "A la cabeza del Cuerpo de Guías, Rodolfo Fierro, que, según antes indico, era ferrocarrilero, se tendió sobre su caballo para dar alcance a un tren que se escapaba lleno de tropa enemiga, y entre una lluvia de balas saltó del caballo al tren, y se fue así, cogiéndose de los carros, y llegó a la tubería de los frenos, y en la violencia de toda aquella carrera puso el aire al tren y lo paró. ¡Hermosa hazaña, señor! Los soldados del Cuerpo de Guías y otra gente de mi brigada la aprovecharon para lanzarse sobre el tren en forma



orozquistas. Les dice que va a darles una "oportunidad", tras ordenar a sus soldados que los vayan soltando del corral en el que se encuentran confinados, en grupos de diez, hacia el patio donde él los espera armado con sus pistolas. Y si logran atravesar el recinto y saltar por la barda, quedarán libres. De manera que los sentenciados corren, desenfrenadamente, y él les dispara desde una distancia de veinte pasos; acumulándose los cuerpos en montones. Salvándose sólo uno de los trescientos prisioneros, después de traspasar el muro que separaba "la vida" de la muerte certera. Y quedándole al general villista el dedo hinchado de tanto accionar el gatillo. Amén del tema del cuento, la barbarie y brutalidad épica de un revolucionario, nos encontramos con una narración que por sí misma se sostiene, es decir, los valores estéticos implícitos en ella, como lo es la descripción del

---

que la matanza resultó espantosa". Véase la edición de Porrúa, México, 1984, p. 150. Por su parte, el mismo historiador citado conjetura: "No se sabe por qué acción atrajo Fierro la atención de Villa por primera vez, pero probablemente se trató de algo semejante a la carga de un solo hombre, en la batalla de Tierra Blanca, que lo hizo famoso en toda la División del Norte. En el momento en que un tren lleno de soldados federales ganaba velocidad para salir de Tierra Blanca, Fierro, en una carrera al galope que le habría encantado a cualquier productor de cine, alcanzó a la locomotora, se emparejó con ella, saltó adentro, mató a los maquinistas y detuvo el tren, que a continuación pudieron atacar los villistas". *Idem*. Asimismo, participó en las acciones de Torreón, Paredón, San Pedro de las Colonias y Zacatecas. Era el encargado de fusilar a los prisioneros. A él se debe la muerte del inglés William Benton, acto que provocó un conflicto con Estados Unidos e Inglaterra. Asesinó también al propio Tomás Urbina, general villista y compañero suyo. Fue derrotado en Guadalajara en enero de 1915, y en la batalla de León intentó, sin éxito, tomar el Cerro de la Cruz con el sacrificio de muchos "dorados". Villa mandó aprehenderlo; herido, fue enviado a Chihuahua, se recuperó y fue perdonado. En el combate de Celaya interceptó parte de las líneas de comunicación del general Álvaro Obregón y posteriormente fue herido en La Trinidad y derrotado por Manuel M. Diéguez en Lagos; luego ocupó León y por unos días la ciudad de México, a mediados de aquel año. Reforzado por la tropa de Juan Balderas, se encaminó hacia el norte en persecución de Obregón, pero fue derrotado en Salvatierra y en Valle de Santiago por el general Amaro.

paisaje, de Rodolfo Fierro, o de la matanza de los prisioneros, están en perfecta armonía con la lógica de la estructura del relato,<sup>28</sup> la cual se ensambla desde el aspecto anecdótico, pasa a la caracterización del panorama y de los personajes, plasma en unas cuantas páginas lo esencial de la exaltación poética, consustancial a todo buen relato, y regresa a la escenificación de la cotidianidad de los actores del cuento. Esto es lo que se podría considerar como la estructura de un texto, el cual trasciende lo testimonial y se inscribe en la enunciación del cuento, porque: “[...] la unidad del tema, el desarrollo matemáticamente lógico de la trama y la creación magistral del suspenso lo colocan dentro del género estudiado”.<sup>29</sup>

Ahora bien, la muerte, que subyace en cualquier estampa de la Revolución mexicana, como en el trabajo de Martín Luis Guzmán que se analiza, se expresa en la historia y en la leyenda; en la realidad perceptible a simple vista, de donde el escritor desea revelar lo esencial para la valoración literaria, gracias a un estilo conciso que: “penetra bajo la superficie de los hechos y trata de lograr cierta abstracción”,<sup>30</sup> al poner su inteligencia y saber al servicio de la sensibilidad con que mira el mundo por narrar.

Así, formalmente Martín Luis Guzmán depende de la fuerza de los acontecimientos que la realidad le presenta,<sup>31</sup> pues lo

<sup>28</sup> Obviamente esto trasluce el “estilo reflexivo” de Martín Luis Guzmán, quien se describe como: “[...] un escritor reflexivo. Mientras no veo una cosa, un personaje, una escena, no los puedo describir. Cuando me refiero a ideas y no a hechos no consigo expresarlas hasta que las reduzco a una especie de diagrama”. Véase Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 84.

<sup>29</sup> Seymour Menton, comentario a “La fiesta de las balas”, en *El cuento hispanoamericano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 242.

<sup>30</sup> Adalbert Dessau, *La novela de la Revolución mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 341.

<sup>31</sup> Nos dice Emmanuel Carballo: “En él todo es malicia, premeditación, cultura. En su mundo se halla abolido el azar: omite y emite juicios según las normas de su conveniencia”, Véase su libro *Protagonistas de la literatura mexicana*, edic. cit., pp. 77-78.

que hace es retratarla,<sup>32</sup> y con ello abre la posibilidad de interpretación hacia distintos ámbitos del quehacer intelectual, al no encerrarse en un tema, y “echar la mirada sobre las personas”: Rodolfo Fierro, quien instrumenta y consume el “festín de las sombras”, y sus subordinados, quienes sólo cumplen órdenes.

#### b. *El director del drama*

Rodolfo Fierro, lugarteniente de Francisco Villa, llegó a ser uno de los personajes más temidos del Ejército del Norte,<sup>33</sup> se convierte en el medio por quien la muerte se exploya. Su comportamiento lineal, carente de juicios morales y respeto a la vida humana que vaya más allá de la simple sobrevivencia, se conjugan con la crueldad, la heroicidad, los actos de grandeza, la “violencia creadora”, la fantasía y la leyenda, para desembocar en cuadros

<sup>32</sup> Y así, “su pintura es elocuente, bien compuesta, persuasiva. Más que imponerse a la realidad, se diría que quiere, llevándola inocentemente del brazo, hacer que, sin sentirlo, varíe su rumbo”. Véase el comentario a *El águila y la serpiente*, de Antonio Castro Leal, en su “Introducción” a *La novela de la Revolución Mexicana*, tomo I, Aguilar, México, 1978, p. 26.

<sup>33</sup> Friedrich Katz, después de hacer mención del despido de Rodolfo Fierro como superintendente de Villa, por haber asesinado a un ferrocarrilero, sin causa justificada; y tras las recomendaciones de Silvestre Terrazas a Pancho Villa de que un juez reuniera pruebas para enjuiciar a Fierro, hace el siguiente señalamiento: “El nombre de Fierro inspiraba tal terror que el juez suplicó a Silvestre Terrazas que lo retirara del caso. “Y usted sabe”, le dijo, “cómo es el general Fierro, lugarteniente del señor general Villa, y le temo”. Véase su libro *Pancho Villa*, tomo I, Era, México, 1999, p. 312. Obviamente el jefe de la División del Norte no tenía la intención de proceder contra su hombre de confianza, pues más allá de sus “métodos” estaba su invencible valor, su naturaleza despiadada y su lealtad, incluso Villa llegó a decir que si alguna vez lo derrotaban y tenía que volver a las colinas, Fierro estaría entre los pocos hombres que lo seguirían. Sobre esta apreciación, véase el percance y las consecuencias entre Rodolfo Fierro y un oficial del estado mayor de Eugenio Aguirre Benavides, narrado por Martín Luis Guzmán en el capítulo XIV del Libro Segundo, Campos de Batalla, de las *Memorias de Pancho Villa*, edic. cit., pp. 181-182.

de muerte. El escritor matiza su personalidad: "Fierro se sentía feliz: lo embargaba el placer de la victoria —de la victoria, en que nunca creía hasta consumarse la completa derrota del enemigo—".<sup>34</sup>

Sobre Fierro o cualquier otro personaje no pesa ninguna censura, la grandeza o miseria espiritual es dejada a consideración del lector. Y dentro de su actitud, reprobable a primera vista, Fierro es un hombre completo, imponente en su carácter y personalidad, en sus actos no hay mediocridad, nada ni nadie lo detiene cuando quiere o debe concretar algo, sus decisiones son irrevocables,<sup>35</sup> y la claridad que tiene de su destino es impresionante: cumplir una orden de su Jefe con la mayor diligencia, y si la muerte lo alcanza, pues "ya le tocaba".<sup>36</sup>

Acerquémonos un poco al pensamiento de Rodolfo Fierro, desde dos circunstancias. Una nos la ofrece la matanza en "La

<sup>34</sup> Martín Luis Guzmán, "La fiesta de las balas", en *El águila y la serpiente*, Porrúa, México, 1991, p. 200.

<sup>35</sup> Nellie Campobello nos obsequia pinceladas del temperamento de Fierro. En "Los hombres de Urbina", el general villista interviene a balazos en la hacienda de Urbina, compadre de Villa, ante los visos de traición del hacendado. En "Las tristezas de El Peet", Fierro insulta y manda fusilar al chofer que lo conduce a Parral, porque el automóvil da un salto, y él se pega en la cabeza con uno de los palos del toldo. En "Tomás Urbina", la decisión de hacer cumplir un trato, la entrega de un general que se "apalabra" con Carranza, aun a costa de matar a su propio jefe militar, Francisco Villa; se trasluce en las palabras y acciones de Fierro. Quien terminará por apoderarse del prisionero, Tomás Urbina, y llevarlo hasta la tumba. Véase su libro *Cartucho*. Relatos de la lucha en el norte, en *La novela de la Revolución Mexicana*, Antonio Castro Leal (selec., intr. y pról.), tomo I, Aguilar, México, 1978, pp. 921-989.

<sup>36</sup> Rafael F. Muñoz imagina un final del lugarteniente villista en su cuento "Oro, caballo y hombre"; hundido el guerrillero en el fango de una laguna, junto con su caballo y los costales de oro que llevaba. Describiendo la forma en que sus acompañantes no hicieron lo necesario para salvarlo de la muerte; y una vez esfumado el cuerpo se disponen a descansar bajo los árboles de un bosque, para luego concluir: "—¡Lástima de oro! Otros: —¡Lástima de caballo! Y ninguno lamentó la desaparición del hombre". Véase su libro *Relatos de la Revolución*, Cuentos completos, Grijalbo, México, 1985, pp. 234-240.

fiesta de las balas”, en donde el lugarteniente antepone la obligación al acto de conciencia, es decir, la reflexión sobre el acto de matar está ausente, por ello, después de finalizada la “ancheta”, se va a acostar tranquilamente. Mientras que la segunda la encontramos en “La muerte de David Berlanga”,<sup>37</sup> donde se aprecia el cumplimiento de una orden, pero el comportamiento del sentenciado, su serenidad y templanza, lo hacen tomar conciencia del acto, del peso de la muerte de un hombre de tanto valor y valer. Este cuento describe uno más de los crímenes del superintendente villista. Tras apresar al joven David Berlanga por unas habladurías contra el ejército de Francisco Villa, Fierro lo conduce al paredón de fusilamiento, y durante el transcurso irá desarrollándose en él el sentido de valoración cualitativa del otro, y como consecuencia vendrá el remordimiento, es decir, el asesinato de Berlanga funge como catalizador del sentimiento de culpabilidad en el hombre violento e “irracional”. Pues el condenado asume su infortunio con una calma absoluta, representada por el creciente capullo del puro que fuma; a pesar de saber de la proximidad de su muerte, asimila la injusticia sin miedo y con una gran paciencia, como hombre íntegro que es. Quedándole a Fierro una enorme tribulación, exhibida en sus palabras: “Ahora, muerto Berlanga, es cuando la cosa empieza a pesarme; porque, ¡palabra de honor!, Berlanga era hombre como pocos: lo ha demostrado en el fusilamiento. Jamás seré yo capaz de matar a otro como él, así me pase a mí el Jefe por las armas”.<sup>38</sup>

Ahora bien, la violencia ejercida por Fierro no se puede entender sin el fatalismo, patente en la mayoría de los hombres que se abrazaron a la causa revolucionaria y se “lanzaron a la bola”, e iban indiferentes a su destino, marchando seguros entre las sombras con una especie de mística tácita, que envolvía sus

<sup>37</sup> Véase *El águila y la serpiente*, edic. cit., pp. 414-421.

<sup>38</sup> Martín Luis Guzmán, “La muerte de David Berlanga”, en *El águila y la serpiente*, edic. cit., p. 418.

almas de misterio. O como dicen Valadés y Leal, respecto de la perplejidad de Martín Luis Guzmán ante el transitar de los "alzados": "Es que el escritor está frente al secreto que hacía caminar a la muerte, tranquilamente, a una generación de mexicanos, uno de cuyos pasatiempos fue jugar a la ruleta rusa".<sup>39</sup> Y así, vida y muerte se fusionan para propiciar un espectáculo en que se conjuntan la tragedia y la epopeya, donde Rodolfo Fierro es el director.

### c. *El festín de las sombras*

El festín de las sombras, o embriagamiento de la muerte, puede contemplarse desde dos enfoques. El primero, desde la ambientación y los elementos naturales. Pues antes de la ejecución, Martín Luis Guzmán establece el suspenso rítmico de la cercanía de la muerte con la mención a los sonidos del pozo y de la garrucha con cadena, producidos por el viento; los cuales tienen su clímax con el disparo de Fierro haciendo blanco en el pájaro que se hallaba posado en lo más alto de una horqueta. Con anterioridad a los impactos sobre los *colorados*, el escritor detalla: "A espaldas de Fierro, el sol poniente convertía el cielo en luminaria roja",<sup>40</sup> imagen que funciona como metáfora del derramamiento de sangre que se avecina. Y una vez concluida la masacre, somos partícipes del brillo lunar en la superficie del cubo del pozo; de las sombras de los objetos; de los cerros de cadáveres, fantásticos en su simetría, bañados por el azul plata de la noche. El segundo, desde el comunicado del plan de Fierro a los prisioneros, por conducto de los soldados de la escolta que los "cuidan": "[...] los que lleguen a la barda y la salten quedan libres".<sup>41</sup> Y quien no acepte será matado en el corral. La cons-

<sup>39</sup> Edmundo Valadés y Luis Leal, *La revolución y las letras*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990, p. 34.

<sup>40</sup> Martín Luis Guzmán, "La fiesta de las balas", edic. cit., p. 205.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 205.

trucción visual, elaborada por el autor, resalta en esta síntesis del relato, donde corrales, pistolas y ocaso del día se absorben en un festín cuya: “[...] fuga de la muerte es una sinfonía espantosa, donde la pasión de matar y el ansia inagotable de vivir luchaban como temas reales [...]”.<sup>42</sup>

En otro sentido, la celebración de las sombras limita la temporalidad y la cantidad, dos horas y trescientos sacrificados; y une la indiferencia y la ironía: “¡Ándenles, hijos: que nomás yo tiro y soy mal tirador!”, les dice Rodolfo Fierro a los orozquistas, a manera de saludo, antes de entregarse al deleite de derribar cuerpos. Indiferencia de Fierro que dispara sin más emoción que errar o acertar, la aniquilación del otro sólo es una tarea, y al cumplirse nada más queda el lugarteniente villista y su existencia, su hinchazón del dedo y las ganas de descansar.<sup>43</sup> Indiferencia de los soldados, molestos por estar montando una guardia después de la excitación del combate, y disparan fatigados antes de la masacre, pero que se regocijan en el éxtasis de la misma:

Saludaban con exclamaciones de regocijo la voltereta de los cuerpos al caer; vociferaban, gesticulaban, reían a carcajadas al hacer fuego sobre los montones de carne humana, donde advertían el menor indicio de vida.<sup>44</sup>

Indiferencia del asistente de Fierro, que sólo se acongoja por la amenaza de su jefe: “meterle un tiro en la barriga si por su culpa se le va uno vivo”. Y únicamente atiende a su encomienda: cargar y descargar las pistolas con las que Fierro termina con las carreras locas parecidas al sueño, y con las danzas grotescas

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>43</sup> Seymour Menton nos dice: “La fuerza de esta obra se deriva en gran parte de la impersonalidad con que Guzmán la narra. Jamás se permite una palabra de compasión por los condenados ni una palabra de censura por Fierro. Es más, en la elaboración artística, Guzmán parece haberse contagiado de la indiferencia de Fierro. Convierte el sufrimiento humano en motivos artísticos [...]”. Véase su comentario a “La fiesta de las balas”, en *El cuento hispanoamericano*, edic. cit., p. 243.

<sup>44</sup> Martín Luis Guzmán, “La fiesta de las balas”, edic. cit., p. 208.

de los prisioneros en su intento por salvar la vida, vida escurridiza cuando Tanatos domina los destinos terrenales.

#### d. *La estética implícita*

“La fiesta de las balas”, como obra literaria, conserva en su interior una estética muy particular, expandida en todos los elementos de la narración, ya sea la belleza épica de Rodolfo Fierro, “su figura, grande y hermosa, irradiaba un aura extraña, algo superior, algo prestigioso y a la vez adecuado al triste abandono del corral”;<sup>45</sup> el declinar de la tarde con el viento limpiando el ambiente y apagando el sonido de las balas, o la descripción precisa de los cuerpos amontonados: “[...] enormes en medio de tanta quietud, como cerros fantásticos, cerros de formas confusas, incomprensibles”.<sup>46</sup> Bañados de luz de luna, insignificantes ante la omnipresencia del ser limitador de destinos, que es la muerte. Belleza forjada en un lenguaje claro y en una linealidad discursiva bastante eficiente para el interés de Guzmán, a saber, dejar que el relato se manifieste en su propia luminosidad y agilidad, e internamente trasluzca una visión pesimista sobre la condición moral del hombre.<sup>47</sup>

La estética de Martín Luis Guzmán es corpórea: “[...] y su punto de partida es naturalmente, el cuerpo humano, cuerpo

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 210.

<sup>47</sup> Al respecto, José Luis Martínez comenta que con *La querrela de México* (1915), Martín Luis Guzmán anticipa algunas de las características de su pensamiento y de su estilo. “Acaso provocado por el desencanto nacido de la revolución —cuyos rigores estaban demasiado próximos—, un pesimismo exacerbado, respecto a la condición moral de los hombres de México, penetra estas páginas juveniles que, revelan ya la sagaz visión política que caracterizará a su autor, no menos que las posibilidades de su pluma, precisa y animada”. Véase su trabajo “La obra de Martín Luis Guzmán”, en *Literatura mexicana siglo xx, 1910-1940*, Antigua Librería Robredo, México, 1949, p. 193.



siempre definido por su relación con la luz”.<sup>48</sup> Luz que contrasta con las sombras que se tragan el interior de los hombres asesinados y de los que toda su “razón de ser” se concentra en la causa revolucionaria, en el motivo o pretexto para crear cuadros visuales impercederos, atemporales para el gozo estético, como lo es “La fiesta de las balas”.

## CONCLUSIÓN

De acuerdo con la exposición realizada, puedo concluir que “La fiesta de las balas” es un relato perfecto de estructura matemática y secuencia lógica, donde todos los personajes y elementos inanimados tienen una fuerza propia, como la naturaleza misma que presencia la aniquilación de los trescientos prisioneros. La sintaxis, el espíritu de las palabras y las ideas están en perfecta armonía con las emociones e intenciones primordiales del cuento.

En esta narración, la muerte se transmuta para permitir la contemplación estética; y deviene en cuadros visuales que sintetizan la indiferencia, la ironía, el cansancio de la rutina, los cuales conforman un festín de orquestación fúnebre para los hombres que de alguna manera ya saben cuál es su destino. Muerte que cobra sentido en la anterioridad de la aniquilación, y se manifiesta en danzas grotescas y esperanzas ahogadas.

En otro tenor, bien puede decirse que Martín Luis Guzmán sintetizó lo que fue “el sentido de la vida” en los revolucionarios de personalidad completamente definida, llámense Rodolfo Fierro o “Juan Pérez”, que ya han perdido cualquier valoración

<sup>48</sup> Margo Glantz, “Todas las sombras: Martín Luis Guzmán”, en *Repeticiones*, Universidad Veracruzana, México, 1979, p. 12. La misma autora nos dice más adelante: “Esta estética, derivada de una luminosidad que define o define, desgraciadamente, un paisaje y determina una geografía, se manifiesta, como en la estética griega, en la agilidad y el movimiento de los cuerpos que aún en reposo demuestran su brio [...]”. *Id.*

sobre su semejante, y todo lo reducen a la sobrevivencia, al cumplimiento de un mandato donde se juegan la vida.

Aunado a esto, el autor denota un temperamento reflexivo y observador; y apoyado en su técnica literaria, deja al lector frente a las cosas, no le insinúa ninguna interpretación: cuenta la 'historia' del lugarteniente villista de una forma artísticamente objetiva. Las palabras revelan lo esencial del personaje, interna y externamente, y con ello, la enunciación desemboca en un conjunto de cuadros imperecederos, que unidos entre sí conforman una secuencia de imágenes vivificantes respecto de la personalidad retratada.

Axiológicamente, quizá lo más rescatable de "La fiesta de las balas" es la ausencia de juicios de valor o condenatorios hacia el lugarteniente de Villa; y con esto, Martín Luis Guzmán permite que el relato se sostenga por su estructura misma y por la fuerza de sus imágenes, para metamorfosear la fiesta de las balas en festín del gozo visual y de la contemplación estética de la indiferencia humana y de la manifestación de la muerte.

Abril de 2004, Valle de Chalco.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABREU GÓMEZ, Ermilo (pról. y selec.), *Antología de Martín Luis Guzmán*, Ediciones Oasis, México, 1970, 226 pp.
- , *Martín Luis Guzmán*, Empresas Editoriales, Colección un Mexicano y su Obra, México, 1968, 322 pp.
- AUB, Max, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, 143 pp.
- AZUELA, Mariano, *Los de abajo*, FCE, México, 1989, 142 pp.
- , *Obras Completas*, tomo II, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, 1131 pp.
- CAMPO, Xorge del (pról., selec. y notas), *Cuentistas de la Revolución mexicana*, volumen I, Comisión Nacional para las

- Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución mexicana, México, 1985, 223 pp.
- CAMPOBELLO, Nellie, *Cartucho*. Relatos de la lucha en el norte, en *La novela de la revolución mexicana*, Antonio Castro Leal (selec., intr., pról. y notas), tomo I, Aguilar, México, 1978.
- CARBALLO, Emmanuel, "Martín Luis Guzmán", en *Protagonistas de la literatura mexicana*, Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, Ediciones del Ermitaño / SEP, México, 1986.
- DESSAU, Adalbert: "Memorias y hechos novelados", en *La novela de la Revolución mexicana*, FCE, México, 1986.
- GLANTZ, Margo, "Todas las sombras: Martín Luis Guzmán", en *Repeticiones*, Universidad Veracruzana / Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, México, 1979.
- GRIMES, Larry M., *The revolutionary cycle in the literary production of Martín Luis Guzmán*, Centro Intercultural de Documentación, cuaderno 26, México, 1969, 102 pp.
- GUZMÁN, Martín Luis, *El águila y la serpiente*, Porrúa (Colección de Escritores Mexicanos), México, 1991, 471 pp.
- , *Memorias de Pancho Villa*, Porrúa, México, 1984, 612 pp.
- KATZ, Friedrich, *Pancho Villa*, tomo I, traducción de Paloma Villegas, Era, México, 1999, 525 pp.
- LEAL, Luis (pról., notas y selec.), *Cuentos de la Revolución*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976, 170 pp.
- LUNA, Andrés de (comp. e intr.), *Martín Luis Guzmán*, Serie los Senadores, Senado de la República, LIII Legislatura, México, 1987, 221 pp.
- MARTÍNEZ, José Luis, "La obra de Martín Luis Guzmán", en *Literatura mexicana siglo XX, 1910-1949*, primera parte, Antigua Librería Robredo, México, 1949.
- MENTON, Seymour: "La fiesta de las balas", en *El cuento hispanoamericano*, FCE, México, 1991.

- MUÑOZ, Rafael F., *Relatos de la Revolución*. Cuentos completos, Grijalbo, México, 1985, 310 pp.
- SÁNCHEZ, Aideé, *La heterogeneidad en El águila y la serpiente de Martín Luis Guzmán*, Plaza y Valdés, México, 2002, 149 pp.
- VALADÉS, Edmundo y Luis Leal, *La revolución y las letras*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tercera Serie, Lecturas Mexicanas, México, 1990, 117 pp.
- VASCONCELOS, José, *La sonata mágica*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tercera Serie, Lecturas Mexicanas, México, 1990, 170 pp.

# DEL MEDIOEVO A LA FRONTERA: CARACTERÍSTICAS DEL NARCOCORRIDO FINISECULAR

JUAN CARLOS RAMÍREZ-PIMIENTA\*

Lo que pasa es que hay un corrido de verdad y otro inventado. Ese yo no lo considero ni corrido.

Enrique Franco<sup>1</sup>

R esponder qué es el Corrido no es tarea fácil. La definición, origen y futuro del género son tópicos que están en constante debate. Guillermo Hernández lo ha definido como “Una canción narrativa en español que cuenta las circunstancias históricas que rodean al protagonista cuya conducta sirve de modelo a una comunidad”.<sup>2</sup> Por su parte, muchos años antes Armando Duvalier había dado una lista de fórmulas del corrido de las cuales algunas eran, según él, indispensables: El corrido para serlo debería proveer el nombre del protagonista, el lugar de los hechos, el mensaje y la despedida. Varias cuestiones se desprenden de estas definiciones —y esfuerzos por fijar el género— que si bien resultan

\* Profesor-investigador, San Diego State University-Imperial Valley.

<sup>1</sup> Enrique Franco fue director artístico y compositor de cabecera de Los Tigres del Norte por más de 15 años. Entre sus composiciones más famosas con este grupo se cuentan *El corrido*, *La jaula de oro*, *El corrido del Gato Félix* y *Tres veces mojado*.

<sup>2</sup> “[A] narrative song composed in Spanish that recounts the historical circumstances surrounding a protagonist whose conduct serves as a model to a community...” (IX) Véase Guillermo Hernández, “Introduction”, *Aztlán*, 22.1 (Spring 1997): IX-X.

más que suficientes para el corrido "tradicional" ya no funcionan cuando pensamos en corridos de reciente manufactura.<sup>3</sup> Debemos proceder a revisar la pertenencia de las nuevas manifestaciones al corpus del género: ¿Son o no corridos?

Me parece que sí, aunque diferentes. Efectivamente, el corrido mexicano ha experimentado a lo largo de su historia una serie de transformaciones que incluso han llevado a investigadores a pronosticar su deceso.<sup>4</sup> Ahora en la distancia, desde los inicios del siglo XXI, resulta más que evidente que estas muestras de alarma y sentencias de muerte han resultado, en buena medida, infundadas.<sup>5</sup> Sin embargo, si bien el género está vivo y saludable como parecen sugerir entre otras cosas las altas ventas de discos y los conciertos multitudinarios, es evidente también que ha sufrido cambios que hace tan sólo algunos años hubieran sido difíciles de imaginar.

Hablar del corrido al filo del milenio es necesariamente hablar del subgénero más popular: el que trata de narcóticos. En este ensayo veremos que en la década de los noventa ocurrió un cambio en este tipo del corrido, un desplazamiento del individuo / protagonista de una aventura como centro del corrido al medio ambiente que rodea el tráfico de estupefacientes. Es decir, el corrido de narcotráfico está siendo cada vez menos de narcotráfico para convertirse en un canto que enfatiza la vida suntuosa y placentera del protagonista. A través de producciones de la segunda mitad de los años noventa de populares grupos como —entre otros— Los Tigres del Norte, Exterminador y

<sup>3</sup> Para obtener más información sobre el origen y desarrollo del corrido, véase Mendoza (1954), Simons (1957), Paredes (1963), Herrera-Sobek (1990) y Hernández (1992).

<sup>4</sup> Ya desde 1954 en *El Corrido mexicano* Vicente T. Mendoza, el decano de los estudios del corrido, veía el futuro del género en peligro. Según él, a partir de 1930 se precipita "la decadencia y próxima muerte de este género como genuinamente popular." (XVI).

<sup>5</sup> Véase de James Nicolopolus. "The Heroic Corrido: A Premature Obituary?" *Aztlan*. 22.1 (Spring 1997):115-138.

Los Tucanes de Tijuana mostraré y examinaré algunas de las nuevas características de esta categoría del corrido.

## NO ME GUSTA DAR MI NOMBRE

Hasta hace poco tiempo era prácticamente inconcebible que una de las convenciones del corrido tradicional: el homenaje que una comunidad rinde a un individuo específico en quien ve reflejado sus valores fuera casi a desaparecer por completo en algunas producciones musicales de los últimos años.<sup>6</sup> Lo anterior tomando en cuenta que el nombre del protagonista es quizás la más indispensable de las fórmulas que de acuerdo con Duvalier constituyen un corrido. Me interesa ahora destacar el deliberado esfuerzo por esconder la identidad del homenajeado. Es fácil observar un marcado descenso en el número de corridos en producciones discográficos que llevan como título un nombre propio. Así, el corrido, un género que tiene un antecedente en las heroicas gestas medievales y que conlleva en buena medida como propósito immortalizar el nombre del honrado hace, en nuevas producciones, exactamente lo contrario, esconder la identidad de éste.

El anecdotario del corrido mexicano está formado de casos de individuos y comunidades enteras para quienes el máximo honor representaba ser immortalizado en la memoria colectiva a través de un corrido. Tradicionalmente, para muchos ese era el propósito y fin de un corrido. En cuanto a los títulos de éstos, no había mucho que dejar a la imaginación pues se anticipaba que

<sup>6</sup> Para ilustrar este punto veamos cómo se da este homenaje en "Paulino Navarro", un corrido clásico [Vélez, Gilberto. *Corridos mexicanos*]:

Paulino Navarro, revolucionario  
no tuvo miedo a la muerte;  
cargó su pistola, montó su caballo  
fue un general muy valiente.

sería simplemente el corrido de un "fulano de tal" quien, precisamente mediante este "homenaje", dejaba de ser un hombre común y corriente para pasar a formar parte del *panteón* de los héroes del corrido, en ocasiones en los dos sentidos de la palabra.<sup>7</sup> En efecto, con frecuencia el paso a la memoria colectiva conlleva, como precio, perder la vida. Este es, evidentemente, el mayor sacrificio y como tal para muchos solamente puede ser compensado con un corrido en homenaje y a cambio. Existen numerosos ejemplos de lo anterior dentro de la cultura oral —chistes inclusive— y aun en ocasiones este fenómeno ha marcado registro en la tradición literaria escrita.<sup>8</sup>

"Voy a cantar un corrido", cuento de Francisco Rojas González, ilustra perfectamente lo anterior.<sup>9</sup> El relato narra la historia de Urbano Téllez el "Chato", jefe agrarista que se apresta a defender el pueblo de Equistlán de los ataques cristeros. El "Chato" Urbano es descrito como "un buen hombre" (114) con dos debilidades "el alcohol y los corridos." (113) Sobre estos últimos él mismo dice, dando una clave del desenlace de la historia: "me gustan los corridos porque sólo a los hombres valientes se los componen." (117) Resumiendo la trama: los cristeros atacan el pueblo y el coronel Urbano y su gente lo defienden quedando éste, a la sazón, mortalmente herido. Los representantes del pueblo hablan con el moribundo coronel y, agradecidos, le ofrecen una pensión para su viuda en caso de que, efectivamente, muera. Cuando Urbano rechaza la oferta, sus subordinados sugieren que un ejido lleve su nombre:

<sup>7</sup> Por supuesto que ha existido una tradición de corridos cuyo título no es un nombre propio. Sin embargo, éstos tratan en su inmensa mayoría de otros temas que pueden variar desde accidentes y desastres hasta aquéllos dedicados a caballos y batallas famosas.

<sup>8</sup> Sirvan como ejemplos además del cuento que aquí discuto ("voy a cantar un corrido") "El corrido de Demetrio Montaña" también de Rojas González, la novela de Antonio Estrada *Rescoldo. Los últimos cristeros* y *Juan Justino Judicial* de Gerardo Cornejo.

<sup>9</sup> *Cuentos completos*, FCE, México, 1971.



—Eso es, Valecito, no les hagas caso, nosotros que somos tus edentificados sí sabemos lo que quieres —dijo Lupe el agrarista tragándose las lágrimas; quieres que el ejido lleve tu nombre... ¿Verdá?

—No, mano...

—Bueno, ¿entonces orita se está antojando que te llevemos a enterrar al rancho?

—No, no quero nada d'eso —roncó broncamente el agrarista. (123)

Estas opciones tampoco le convencen. Él quiere que su valentía sea reconocida pero no de cualquier manera. Decidido, el hombre pide su recompensa: "Quero que me compongan mi corrido" (123). Así, pues, el moribundo pide ser "inmortalizado" en un corrido que, se sobreentiende, llevará su nombre: El corrido de Urbano Téllez o quizás el corrido del Chato Urbano. Ante la convicción del herido nada menos es concebible.

Con lo anterior en mente, volvamos al hecho de que numerosos corridos aparecidos en los últimos años, no solamente no llevan un nombre propio como título sino que en ellos ni siquiera se menciona la identidad del héroe.<sup>10</sup> Aún más, en muchos se dice explícitamente que el nombre no se puede dar a conocer por "cuestiones de seguridad," que tratar de ahondar en esta pesquisa traerá como consecuencia serias repercusiones, posiblemente la muerte:

Si mi nombre no lo saben  
analicen el corrido  
pregúntenle al boludo  
que me vigila el camino  
les contestará con balas  
que a mi me dicen el primo.

En ocasiones se dan referencias o clave acerca de la identidad del protagonista. Estas clave, que suelen ser geográficas, tienen

<sup>10</sup> En el ensayo uso de forma indistinta tanto héroe como protagonista del corrido aunque luego propongo que el protagonista de muchos corridos contemporáneos se está convirtiendo cada vez en menos "heroico".

como propósito estimular el orgullo por la patria chica. El individuo pasa a ser la comunidad. Veamos cómo se presenta lo anterior en dos de los numerosos corridos donde se da este fenómeno. El primero es "Carrera prohibida".<sup>11</sup> En este corrido, el protagonista primero nos dice que es de Durango y luego lanza la amenaza:

No me gusta dar mi nombre  
por mi carrera prohibida  
pero yo soy de Durango  
y el que se ofenda que diga  
por ahí tengo un juguetito  
que cualquiera se arrodilla.

El segundo corrido lleva por título "Los dos morros" y es producción de Grupo Exterminador:<sup>12</sup>

Les pregunté que de ónde eran  
pero no me lo dijeron  
puede que sean de Jalisco  
Michoacán o Sinaloa  
donde hay pura gente brava.

Es claro que el fenómeno anterior, el "anonimato" en el corrido, se presenta porque en una gran cantidad de los corridos de reciente aparición el héroe se dedica al tráfico de drogas. Pero lo que aquí se trata de estudiar no es tanto la causa sino las posibles repercusiones que éste y otros cambios traen al género y en última instancia hacer una reflexión sobre lo que conllevan estos cambios en la manera en que el corrido es recibido por el público.<sup>13</sup> Por otra parte, es sabido que componerles corridos a personajes al margen de la ley no es un fenómeno exclusivo de los años recientes. De hecho, la tradición corridística se ha nutrido

<sup>11</sup> Tucanes de Tijuana, *14 tucanazos bien pesados*, EMI, 1995.

<sup>12</sup> Exterminador, *Narcocorridos 2*, Fonovisa, 1997.

de la noción del bandido generoso por muchos años. En su clásico estudio *El corrido mexicano*, Vicente T. Mendoza describe así a los protagonistas de estos corridos:

"rebeldes a todos los gobiernos, perseguidos en calidad de bandoleros. Forman un grupo aparte. Los hubo románticos como Valentin Mancera o Heraclio Bernal que robaban a los ricos para dar a los pobres." (XXXVII-XXXVIII)

En cuanto al contrabando, ya desde el siglo pasado se cantaban corridos a contrabandistas como Mariano Reséndez quien comerciaba con textiles.<sup>14</sup>

## TODO LO QUE YO COSECHO

Evidentemente la sociedad no percibe de igual manera el tráfico de drogas y el de textiles. En este sentido, aquí continuó una reflexión que inicié en un artículo publicado hace algunos años.<sup>15</sup> Una pregunta clave es ¿qué tanto se puede alejar el héroe del corrido de la idea de heroicidad forjada en el imaginario colectivo? O quizá lo que debemos cuestionarnos es, ¿hasta dónde puede mover una comunidad su noción de heroicidad? Porque, si bien desde hace muchos años el corrido ha rendido homenaje al traficante de drogas, no se trataba de un homenaje ciego. Se le honraba en la medida en que mostraba su valor y su

<sup>13</sup> Este público no está formado exclusivamente por traficantes de drogas. Los aficionados al corrido provienen de distintos estratos socioeconómicos, si bien sobre el género aún pesa un estigma de ser música para la clase baja. Para obtener un análisis más detallado de la audiencia del corrido véase el artículo de Helena Simonett: "Narcocorridos: An Emerging Micromusic of Nuevo L.A." *Ethnomusicology*. 45.2 (Spring/Summer 2001): 315-337.

<sup>14</sup> Véase por ejemplo de Américo Paredes *A Texas-Mexican Cancionero*. Urbana: University of Illinois Press, 1976.

<sup>15</sup> Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. "El corrido de narcotráfico en los años ochenta y noventa: un juicio moral suspendido". *The Bilingual Review/ La Revista Bilingüe*. XXIII. 2 (May-August 1998): 145-156.

sagacidad.<sup>16</sup> El aspecto moral del tráfico de drogas se olvidaba momentáneamente para enfatizar la valentía y el arrojo de estos hombres que lograban burlar a las autoridades mexicanas y, sobre todo, a las norteamericanas.

Se sobreentendía que la droga sería vendida y consumida en Estados Unidos. “Todo lo que yo cosecho / se los mando a los gabachos” cantan en “El ojo de agua” Los Tucanes de Tijuana. Muchas veces el público optaba por pensar que la comunidad no iba a verse afectada y que de ser éste el caso, el impacto sería positivo por aquello del derrame económico, la creación de divisas y otros beneficios que el narcotráfico trae: la creación de empleos, de escuelas, caminos, clínicas, etcétera. No resulta, entonces, sorprendente, que los autores y ejecutantes del corrido opinen de manera similar. Al preguntarle a Mario Quintero, compositor y cantante de Los Tucanes de Tijuana, su opinión de los narcotraficantes contestó: “Bueno, hay muchos de ellos que han ayudado al pueblo. Esa gente ayuda. Caro Quintero hizo escuelas, puso alumbrado en algunos pueblos. Hacía más que el gobierno.”<sup>17</sup> Y lo mismo ha expresado en corridos como “Operación pesada”:<sup>18</sup>

Otra vez triunfó la mafia  
más trabajo pa' la ley  
pero yo digo una cosa  
que es muy mi punto de ver  
mafia suena a economía  
aunque no lo quieran creer.

Si bien esta misma noción se encuentra de manera tangencial en muchos corridos, hay algunos cuyo tema central es, precisa-

<sup>16</sup> Véase Guillermo Hernández, “El corrido ayer y hoy: nuevas notas para su estudio”, en *Entre la magia y la historia: tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*. Ed. José Manuel Valenzuela Arce, Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1992: 215-230.

<sup>17</sup> *La Jornada* del 4 de enero de 1998.

<sup>18</sup> Los Tucanes de Tijuana, *Tucanes de plata*, EMI, 1997.

mente, este aspecto del narcotráfico. Se trata de proponer que los males económicos de México pueden ser conjugados por el narcotráfico dándole así a éste un sesgo positivo. Si la deuda externa ha causado que cada mexicano al nacer venga con una cuenta de muchos dólares, el tráfico de drogas y sus participantes se proponen como la solución, como una actividad de patriotas. En "Las divisas", los Huracanes del Norte exageran el beneficio económico que el contrabando trae:<sup>19</sup>

Este genera divisas  
en dólares pa' la deuda  
si me dejaran sembrar  
en término de dos años  
la deuda podría pagar.

Es justo hablar de un derrame económico aunque, por supuesto, no de tal magnitud como para pensar que pudiese pagar la deuda externa. El diario *La Jornada* del 3 de enero de 1998 cita un estudio publicado a su vez en el diario *El Noroeste* de Mocorito, Sinaloa que reconoce que el narcotráfico "crea una serie de empleos y subempleos que son importantes para la economía de la entidad."<sup>20</sup>

En efecto, si por una parte resulta innegable que el narcotraficante compra, viaja, emplea albañiles para construir sus mansiones, etcétera, por la otra, no hay duda que las comunidades locales también se ven afectadas de maneras por demás negativas. Ha aumentado el consumo local de drogas pues, contrario a lo que muchos corridos aseguran, la droga también se queda del lado mexicano. Así lo explica Jorge Fernández Menéndez en su estudio *Narcotráfico y poder*: "Lo que sucede es que los narcotraficantes, ante el incremento del volumen de drogas que mueven, pagan a sus intermediarios no sólo con dinero, sino

<sup>19</sup> Huracanes del Norte, *Corridos pesados*, Musivisa, 1996.

<sup>20</sup> "Narcos en Sinaloa: miedo, complicidad, admiración; todo se sabe, nadie habla", en periódico *La Jornada*, 3 de enero de 1998.

también con narcóticos. Estas drogas se quedan, en su mayoría destinadas al consumo interno y el mercado que se ataca en forma preferente es el de los jóvenes.” (55)

Por otra parte, además del peligro obvio generado por la violencia del narcotráfico —como pueden ser los enfrentamientos en lugares públicos con el riesgo de una bala extraviada— existe también el peligro de la adopción de una narcocultura en las comunidades. Es evidente que cada vez más comienza a “naturalizarse” el narcotráfico como una vía de escape hacia una “vida mejor”, alejada de la pobreza. Esta noción, por supuesto, está presente en muchos corridos. Veamos cómo se verbaliza esto en “El cartel de a kilo”:<sup>21</sup>

Mucha gente critica mi vida  
porque trabajo contra la ley  
dicen que gano dinero sucio  
no lo niego, eso lo sé muy bien  
pero el dinero aunque esté muy sucio  
quita el hambre, analícenlo bien.

Tan penetrante es la influencia de la cultura del narco que incluso comunidades indígenas tan cerradas como la tarahumara se han visto afectadas. El antropólogo Nicolás Olivo ha estudiado las comunidades de la sierra tarahumara por más de una década y apunta algunos de estos cambios:

“La presencia del narco no ha dejado de tener su influencia en las dinámicas culturales y étnicas de la región. Principalmente entre las manifestaciones rituales y festivas de uno de los grupos indígenas más numerosos del país, considerado tradicionalmente como uno que aún conserva sus ritos y costumbres propias.”<sup>22</sup>

Pero este cambio afecta más que los aspectos rituales y festivos del grupo. De nuevo Olivo:

<sup>21</sup> Los Tucanes de Tijuana, *14 tucanazos bien pesados*, EMI, 1995.

<sup>22</sup> Olivos, Nicolás. “Narcocultivo y cultura en la Sierra Tarahumara”, en revista *Proceso*, núm. 1210 (9 de enero, 2000).

"Un primer aspecto importante que se debe resaltar es la modificación de la noción de justicia que se daba entre las poblaciones mestizas e indígenas de la región. Ahora la lógica de la venganza y el ajuste de cuentas es la forma cotidiana de ejercer la ley entre los pobladores de la zona."

## YO QUIERO UN PUÑO DE POLVO

Procedamos ahora a complicar un poco más la nueva naturaleza heroica del protagonista del corrido finisecular. Al recorrer el corpus se hace evidente, como he dicho más arriba, que muchos de estos corridos no muestran al protagonista en algún valiente enfrentamiento con las autoridades (estadounidenses o mexicanas) ni burlando a las mismas en astuta maniobra sino que muestran el "estilo de vida" del narcotraficante rico y poderoso. En este sentido, ahora, cada vez con mayor frecuencia, se presenta un héroe del corrido que no sólo trafica con narcóticos sino que los consume y que lo hace cada vez de forma más abierta y desafiante. Y este fenómeno, que hasta hace pocos años se daba de manera aislada, está presente en un número de corridos cada vez mayor. El consumo de drogas por parte del protagonista se expresa en algunos casos de forma velada, mediante el uso de un eufemismo: "ambiente" se le llama en el corrido "La piñata":<sup>23</sup>

Cuando cayó la piñata  
se hizo una bola de gente  
parecían niños de kinder  
peleando por su juguete  
sabían bien que las bolsitas  
venían cargadas de ambiente.

<sup>23</sup> Los Tucanes de Tijuana, *Tucanes de plata*, EMI, 1997.

“Aliviane” es la palabra que se usa en “La fiesta de los perrones”:<sup>24</sup>

El acordeón y la tuba  
es el sabor de la fiesta  
al rojo vivo se pone  
el más dormido despierta  
con pisto de todas clases  
y el aliviane en la mesa.

En ocasiones la droga se pasa con discreción y disimulo como en “Los compadres.”<sup>25</sup> Aquí el intercambio se da *literalmente* por abajo de la mesa:

A donde quiera que llegan  
ellos son bien recibidos  
la mesa siempre está llena  
igualmente sus bolsillos  
por abajo de la mesa  
se saludan muy seguido.

Sin embargo, en otros corridos la referencia ya es más abierta y descarada: “Suspiro pa’ la nariz” se le llama a la droga en el corrido “Carrera prohibida”:<sup>26</sup>

Para alegrarme la banda  
para dormir una dama  
pa’ mis amigos mi mano  
pa’ los cobardes mi escuadra  
pa’ mi nariz un suspiro  
y un trago pa’ mi garganta.

En “El puño de polvo” la droga se vuelve un vicio tan arraigado que el protagonista desea trascienda incluso al otro mundo:<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Exterminador, *Narcocorridos 2*, Fonovisa, 1997.

<sup>25</sup> Los Tucanes de Tijuana, *14 tucanazos bien pesados*, EMI, 1995.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*



Cuando me muera no quiero  
llevarme un puño de tierra  
yo quiero un puño de polvo  
y una caja de botellas.

Por último, el título de otro corrido, “Entre perico y perico”, deja poco a la imaginación.<sup>28</sup>

Los corridos arriba citados son interpretados por Los Tucanes de Tijuana y Exterminador. Estos dos grupos, junto con Los Tigres del Norte, dieron a la luz pública exitosos álbumes en 1997: *Tucanes de plata* de Los Tucanes de Tijuana, *Narcocorridos 2* de Exterminador y *Jefe de jefes* de Los Tigres del Norte. En estas producciones se hace evidente el fenómeno del anonimato que mencionaba más arriba: de cuarenta y seis corridos contenidos en las tres producciones (la de Los Tigres del Norte es un álbum doble) solamente uno lleva por título un nombre propio. Este corrido es “Jesús Amado” y está incluido en *Jefe de jefes*.

## SOY EL JEFE DE JEFES

No me parece coincidencia que en esta colección se encuentre el único corrido con título de nombre propio. Los Tigres del Norte son, a la vez, vanguardia y tradición del corrido. Si por una parte es verdad que han marcado la pauta por muchos años en lo que corresponde a la dirección del género (y del corrido de narcotráfico en particular), su liderazgo ha comenzado a ser compartido con “nuevos” grupos, en especial por Los Tucanes de Tijuana y otros como Los Razos o el mismo Exterminador. Estos conjuntos presentan un corrido de narcotráfico “duro” o explícito mientras que los Tigres, si bien es indudable que continúan produciendo corridos que interesan mucho al público, también lo es que han tomado una posición “mora-

<sup>28</sup> Exterminador, *Narcocorridos 2*, Fonovisa, 1997.

lizante” que en la última década se había visto diluida en el corrido de drogas.<sup>29</sup>

Desde los primeros corridos de contrabando y particularmente de tráfico de drogas era común observar un final con moraleja que recomendaba alejarse del mal camino. Este consejo se daba tanto verbalmente como con el ejemplo del final trágico del héroe.<sup>30</sup> Hace algunos años argüí que esta condena prácticamente no se veía en nuevas producciones corridísticas.<sup>31</sup> No obstante, como dije más arriba, Los Tigres del Norte han retomado esa posición moralizadora en *Jefe de jefes* cuyo lema promocional reza “Pórtense bien!” Al analizar la producción, sin embargo, se demuestra un mensaje ambivalente, y en ocasiones, francamente contradictorio al que recomienda portarse bien. La posición moralizante se hace explícita en la primera página del cuadernillo

<sup>29</sup> Los Tigres están conscientes de ciertas características que darían ese matiz que más arriba he tildado de “light”. Jorge Hernández, líder de Los Tigres del Norte, habla sobre la censura que se auto imponen: “El lenguaje que utilizamos en nuestras canciones es cuidado; no abusamos de nadie, nosotros jamás nos atreveríamos a utilizar un lenguaje sucio para que los jóvenes y niños lo utilicen después. Queremos decir con dignidad y respeto a los personajes, al público que escucha, que en realidad es nuestro jefe”. (*La Jornada* del 11 de enero de 1999.)

<sup>30</sup> Desde los primeros corridos de contrabando de sustancias prohibidas (primero alcohol y luego estupefacientes) era común encontrar moraleja o condena al tráfico. Vayan los siguientes corridos como ejemplo: *El contrabando de El Paso*: El que no lo quiera creer / que lo quiere experimentar / que le entren al contrabando / verán dónde van a dar. *Carga blanca*: Despedida se la diera / pero ya se me perdió/ dejen los negocios chuecos/ ya ven lo que sucedió. *Contrabando del aire*: Ya con esta me despido/ y me despido cantando/ les voy a dar un consejo / ya no se sigan matando / olvidense de ambiciones/ no traigan más contrabando. *Que se acabe el contrabando*: Por eso, contrabandistas/ aquel que la hace la paga/ vean que tarde o temprano/ quien mal anda mal acaba. Esto disminuyó en los años ochenta y noventa.

<sup>31</sup> Juan Carlos Ramírez-Pimienta. “El corrido de narcotráfico en los años ochenta y noventa: un juicio moral suspendido”. *The Bilingual Review/ La Revista Bilingüe*. XXIII.2 (May-August 1998): 145-156.

que acompaña el disco compacto *Jefe de Jefes*. Usando como fondo la famosa prisión de Alcatraz Los Tigres del Norte advierten:

La vida tiene muchos caminos  
pero el que se porta mal  
sólo tiene un destino...  
el hospital, la cárcel o el panteón.  
Por eso, sus amigos Los Tigres del Norte  
les dicen:  
pórtense bien!

No obstante una cierta falta de lógica en el consejo (dicen que el que se porta mal sólo tiene un destino y luego señalan tres: el hospital, la cárcel o el panteón) la moraleja propone básicamente que quien obra mal, mal acaba. Además, las diferentes fotografías del cuadernillo, todas tomadas en Alcatraz y más de una directamente enfocando rejas, sirven como un mensaje más que subliminal de esta postura moralizante. Sin embargo, la letra de los corridos no siempre corrobora ésta sino que en más de una ocasión presenta la noción de impunidad como regla. En “Jefe de jefes”, corrido que da título a la producción, la impunidad —repito— reina:

Yo navego debajo del agua  
y también sé volar a la altura  
muchos creen que me busca el gobierno  
otros dicen que es pura mentira  
desde arriba nomás me divierto  
pues me gusta que así se confundan.

Lo mismo sucede en “El tarasco”:  
Ya no gasten en radares  
ni destrozando mis pistas  
yo soy un ave nocturna  
que aterriza en cualquier milpa  
además el día que caiga  
caerán muchos de allá arriba.

Por otra parte, en la colección encontramos dos corridos donde sí se hace una condena moral al consumo de drogas, si bien, esta condena, como se verá, es matizada. En el primero, “El dolor de un padre”, se enlista aquello que la droga hace perder: “La vida, la familia, la vergüenza y las facultades mentales.” Y continúa: “Sepan que por esa maldita droga / hospitales cárceles y panteones es el último final.” Sin embargo, curiosamente incluso en la desesperación por la pérdida de un hijo persiste el temor a antagonizar al traficante:

Yo conozco algunas gentes  
que ahora son traficantes  
sepan que yo perdí un hijo  
y ustedes son los culpables  
perdonen si los ofendo  
pero es el dolor de un padre.

En el segundo corrido, “Las novias del traficante”, aconsejan alejarse de las drogas y no dejarse sorprender por ellas:

Esto lo dijo con clave  
muchos pueden entenderlo  
y aquellos que no lo entiendan  
echen a andar el cerebro  
pa' que las mentadas novias  
no vayan a sorprenderlos.

Si bien el corridista asegura al inicio del sexteto que va a decirlo en clave —quizá para exacerbar la idea del iniciado que permea el corrido de narcotráfico— en realidad unas líneas más arriba dice bastante claro a qué se refiere cuando habla de las novias del traficante:<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Esta noción del iniciado va en contra de una tradición del corrido que contaba tragedias, gestas heroicas, y batallas de pueblo en pueblo. El lenguaje del corrido ha sido, tradicionalmente, sencillo. La idea de hablar en clave pues, no existía.

Tienen muy bonitos nombres  
yo se las voy a nombrar  
para que se cuiden de ellas  
si las llegan a encontrar  
voy a darles santo y seña  
donde las pueden hallar.

Blanca Nieves en Colombia  
Mariguana en Culiacán  
Amapola está en Durango  
en la sierra la hallarán  
y la negra está en Guerrero  
y Cristal en Michoacán.

“Las novias del traficante” si sigue la pauta del mensaje del folleto que promete un final trágico para aquél que se “porta mal”:

Cuando muere un traficante  
o la cárcel va a parar  
las novias no se preocupan  
sabían que esto iba a pasar  
porque el que juega con lumbre  
con ella se ha de quemar.

Ahora bien, si como hemos visto hay en la colección algunos ejemplos en que el portarse mal trae como consecuencia un castigo, éste se romantiza. Si la consecuencia es la muerte, ésta se presenta como una muerte “de hombres.”<sup>33</sup> Empero, lo anterior no quiere decir que sólo los hombres sean protagonistas. En “También las mujeres pueden” —incluido en la mencionada producción *Jefe de jefes*— se narra una transacción entre mujeres que terminó mal cuando una parte trata de pagar con billetes falsos. Como consecuencia de lo anterior tres colombianas

<sup>33</sup> Uno de los corridos donde mejor se observa lo anterior es Arnulfo González: ¡Que bonitos son los hombres que se matan pecho a pecho, /cada uno con su pistola, /defendiendo su derecho!/ (Ortiz 28-29).

mueren. Sin embargo, su muerte no es narrada tanto como castigo sino como una consecuencia naturalizada de un negocio “de valientes”, de “hombres” o, en su defecto, de mujeres muy “hombres”:

También las mujeres pueden  
aunque nos duela aceptarlo  
lo digo aquí y dondequiera  
porque pude comprobarlo  
que como un hombre se mueren  
y eso no hay que dudarlo.

El pretendido mensaje moralizante de la producción *Jefe de jefes* se debilita cuando vemos que a la gran mayoría de los que actúan mal no sólo no les va mal sino que de hecho, lo contrario, que una buena acción tenga como consecuencia un castigo, se nos muestra en la colección. “Por debajo del agua” cuenta cómo un comandante de la federal de caminos rehúsa aceptar un cohecho y es, como consecuencia, asesinado.<sup>34</sup>

Cuando dijo no me vendo  
se escuchó un cuerno de chivo  
dos agentes se murieron  
y Reynoso mal herido  
alcanzó a matar a cuatro  
de los que serían cautivos.

## NARCO-SIMBOLOGÍA

Si pensamos que *Jefe de jefes* sugiere —aunque ya vimos que en los corridos mismos poco se materializa— la cárcel o la muerte como final para el narcotraficante, la portada de *Narcocorridos 2* del Grupo Exterminador parece prometer algo muy distinto.

<sup>34</sup> Por último, hay que aclarar que aunque no todas las canciones de *Jefe de jefes* son corridos de narcotráfico este es el caso de la mayoría (13 de 18).

La fotografía muestra a los miembros del grupo rodeando al actor mexicano Mario Almada sentados en una mesa con varias botellas de alcohol y, como trasfondo, un telón formado por billetes de quinientos y mil dólares. Ante una portada, como la de *Jefe de jefes*, que sugiere la cárcel —Alcatraz— como consecuencia del narcotráfico, Exterminador responde con la otra consecuencia lógica del ilícito, mucho dinero y lo que éste puede comprar.

Si bien la presencia de Mario Almada desconcierta al principio, sólo hace falta escuchar la producción para darse cuenta que la inclusión del actor tiene sentido. La mayoría de los corridos de Exterminador son igualmente puestas en escena que comienzan con un breve diálogo.<sup>35</sup> Aunque este grupo no es el único que utiliza este recurso, la diferencia estriba en que los diálogos de Exterminador son más extensos y elaborados, con efectos especiales que van desde disparos hasta motores rugiendo. Asimismo, también a diferencia de otras producciones, en *Narcocorridos 2*, hay un crédito de autoría y dirección especial para los diálogos (“escritos y dirigidos por Alexis Anaya”) lo cual enfatiza la importancia teatral “que el corrido tiene para este conjunto norteño.

Además, en una suerte de contradicción se le da crédito tanto a Mario Almada como al mismo Alexis Anaya en los diálogos en que intervienen pero no a los demás “personajes”. El resto de las voces (que son muchas) son atribuidas a personajes “reales”: “Un matón y un colado” en “La fiesta de los perrones”, “dos muchachas pesadas” en “pollitas de cuenta”, un “amigo de Michoacán” en “El curita”, “unos judiciales muy respetados” en “La jefa”, unos “compas pesados de la sierra” en “El baje”, un “mesero” en “El burro” y, por último, “un teniente y un muchacho de México” en “El muchacho y el teniente”. El resultado es

<sup>35</sup> De catorce corridos de la colección solamente cuatro no inician con un diálogo.

un oyente que se enfrenta a una sugestiva mezcla de realidad y fantasía.

Ahora bien, ¿qué capital aporta Mario Almada al imaginario del narcocorrido? ¿Por qué decidió Exterminador incluirlo en su producción? En ésta, Alexis Anaya, quien a la par de escritor y director de los diálogos funge como representante del grupo, agradece profusamente al actor por su participación:

Quiero agradecer por haber aceptado mi invitación a participar en estas producciones al señor # 1 del cine mexicano, al señor Mario Almada... que con su participación, Exterminador se convierte en el primer grupo norteamericano en meter gente del cine nacional e internacional en sus canciones y quién mejor que usted... Don Mario Almada.

Es evidente en las palabras de su representante la admiración del grupo por el actor. ¿Qué significa entonces Mario Almada en el imaginario colectivo? Con cientos de películas bajo su crédito Almada ha manejado una imagen de hombre duro que encaja perfectamente con la del héroe del corrido. Su identificación con éstos es tal, que posiblemente sea el actor que más películas de corridos ha realizado.

Aunque por una parte Exterminador apela a la imagen del héroe clásico personificado en Almada también es cierto que sus corridos muestran un alto uso de drogas por parte del protagonista. Es de notar que en más de una ocasión el consumo de drogas, lejos de ser periférico, es central al corrido, es decir, que es un corrido que no tiene como tema el contrabando de drogas sino el consumo de éstas. La producción cuenta con catorce cortes todos, como el título del álbum lo indica, con temática de narcotráfico. Grupo Exterminador es particularmente explícito en su representación del consumo de drogas por parte de los protagonistas de sus corridos. De catorce cortes de la producción, cinco muestran consumo de droga. Este se presenta en ocasiones de una manera sutil y no central a la trama como sucede en el corrido "El baje" pero también puede ser centro y propósito del corrido como en "Entre perico y perico":



Entre perico y perico  
paso las noches tomando  
a veces siento que caigo  
y a veces ando volando.

Por su parte, Los Tucanes de Tijuana también sacaron producción al mercado en 1997. El disco lleva por título *Tucanes de Plata: 14 tucanazos censurados*. La portada muestra a los cuatro integrantes del grupo, elegantemente vestidos a la usanza nortea en trajes de piel con botas y sombrero vaquero. Detrás de los miembros del conjunto la foto muestra un biombo plateado (¿de plata?) grabado con motivos florales. El mismo biombo-puerta aparece en cuatro fotos individuales de los miembros del grupo, así como en una segunda foto del grupo entero. ¿Simboliza la puerta de plata una puerta hacia las riquezas que pueden obtenerse a través del narcotráfico? ¿Es este mensaje paralelo al de grupo Exterminador? *Tucanes de plata*, parece, al igual que *Narcocorridos 2* aludir a las riquezas detrás del mundo del narcotráfico. La producción cuenta con catorce corridos de los cuales tres tratan de temas ajenos al tráfico o consumo de narcóticos.

De los que sí tratan estos temas encontramos dos donde se consumen drogas. El contexto de este uso es asimismo el de una celebración. En ninguno de los dos corridos encontramos acción heroica alguna, se trata de festejar y hacer derroche del poder económico del que se goza en las altas esferas del narcotráfico:

Fue la Piñata más cara  
en esos últimos años  
el pastel no era de pan  
era un pastel colombiano  
sí lo servían en platos  
pero de cinco o seis gramos.

Y, por su parte en "La Mesa servida":

Para cuando llego al baile  
ya está mi mesa servida  
cerveza, vino y mujeres  
y un papelito en la esquina  
para escuchar mis corridos.

Los otros nueve corridos que tratan de narcotráfico enfatizan el aspecto de éste como negocio. Atrás quedó pues la noción de la heroicidad clásica y otros atributos con los que el tradicional héroe del corrido era, normalmente, investido. Pero, ¿qué tan popular es esta nueva clase de corrido? ¿Qué tan extenso es el público consumidor del narco-corrido? Lo anterior es bien difícil de medir tan sólo basándose en las ventas de discos porque se cree que más del cincuenta por ciento de las ventas de CDs y casetes de corrido son piratas.<sup>36</sup> Pero si nos atenemos a las ventas de entradas de conciertos, es más que evidente que muchas de las bandas que cultivan el género llenan estadios lo mismo en México que en Estados Unidos.

## YA CON ESTA Y ME DESPIDO

¿Qué cambios le esperan al corrido en el siglo XXI? Es difícil asegurar. Todo parece indicar que nos dirigimos —aún más— a una etapa en que cualquiera con dinero, sin importar el origen del mismo, se convierte en un héroe para una sociedad empobrecida. Desgraciadamente, me parece evidente que se debe ver en la recepción popular y aceptación pública de estas producciones un barómetro del tejido moral de buena parte de la sociedad mexicana. Al cambiar la comunidad que lo consume —y da sentido ontológico— también tiene que cambiar el corrido. Así, la lógica indica que en tanto siga floreciendo la industria del narcotráfico los corridos sobre el tema seguirán proliferando

<sup>36</sup> Por otra parte, es también del conocimiento público que las compañías disqueras tienden a exagerar el número de ventas de sus artistas.

aunque seguramente adaptándose a las nuevas tecnologías. Ya tenemos una muestra de esto en el narcocorrido de Exterminador que lleva por título "El burro":

Este burro es moderno  
y en todo tiene que ver  
yo les voy a dar un norte  
búsquenme en el Internet.

## OBRAS CITADAS

- CORNEJO, Gerardo, *Juan Justino Judicial*, México, Selector, 1996.
- DUVALIER, Amando, "Romance y corrido", en *Crisol: Revista de Crítica* (junio, septiembre y noviembre, 1937), pp. 35-43, 8-16, 35-41.
- ESTRADA, Antonio, *Rescoldo. Los Últimos cristeros*, México, Jus, 1988.
- FERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Jorge. *Narcotráfico y poder*. México, Rayuela, 1999.
- HERNÁNDEZ, Guillermo, "El corrido ayer y hoy: nuevas notas para su estudio." *Entre la magia y la historia: tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*. Ed. José Manuel Valenzuela Arce, Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1992, pp. 215-230.
- . "Introduction." *Aztlan*. 22.1 (Spring 1997): IX-X.
- HERRERA-SOBEK, María, *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- MENDOZA, Vicente T., *El Corrido mexicano*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- NICOLOPULUS, James, "The Heroic Corrido: A Premature Obituary?" *Aztlan*. 22.1 (Spring 1997): 115-138.
- OLIVOS, Nicolás, "Narcocultivo y cultura en la Sierra Tarahumara", en revista *Proceso*, núm. 1210 (9 de enero, 2000).

- ORTÍZ GUERRERO, Armando Hugo, *Vida y muerte en la frontera. Cancionero del corrido norestense*, Monterrey, Hensa Editores, 1992.
- RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos, "El corrido de narcotráfico en los años ochenta y noventa: un juicio moral suspendido". *The Bilingual Review/ La Revista Bilingüe*. XXIII.2 (may-august 1998): 145-156.
- ROJAS GONZÁLEZ, Francisco, *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- SIMMONS, Merle E., *The Mexican Corrido as a Source of Interpretative Study of modern Mexico (1870-1950)*, Bloomington, Indiana University Press, 1957.
- SIMONETT, Helena. "Narcocorridos: An Emerging Micromusic of Nuevo L. A.", en *Ethnomusicology*. 45.2 (spring/summer 2001): 315-337.
- VÉLEZ, Gilberto, *Corridos mexicanos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1994.

## A LA ORILLA DE LA NOCHE

A ndrés Henestrosa dice haber nacido inesperadamente, al mediodía de un sol sin sombras del que no puede saberse si irá a la izquierda o a la derecha. Nació una tarde idéntica a aquella en que lo hizo la niña-lluvia *Bendayuuze* que viene de la montaña impulsada por el viento, y como ella, que primero fue serpiente, Andrés ha llegado a ser sabio y lleno de días. Cuando la comadrona llegó para

\* Para la realización de este ensayo biográfico consulté el archivo hemerográfico del escritor, del Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura, del INBA (Brasil 37, Centro). También las siguientes obras: *Los hombres que dispersó la danza*, en la edición de la SEP (Lecturas Mexicanas 77, segunda serie, 1987), y en la edición de Miguel Ángel Porrúa (México, 1997), que el autor considera la versión definitiva al incluir seis relatos más que en la edición de la SEP; *Cartas sin sobre. Confidencias y poemas al olvido* (Miguel Ángel Porrúa, 1996), donde está incluido *El retrato de mi madre*. Por lo que respecta a su obra periodística, me fue de gran ayuda la antología *Mágica y hechicera Oaxaca* (Miguel Ángel Porrúa, 2001). Todas las citas provienen de estos documentos. Agradezco a Óscar Mata las precisiones que me hizo relacionadas con la legendaria colección Los Presentes, del maestro Juan José Arreola.

\*\* Alumno de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX.

asistir el parto, el niño ya estaba en el petate, con el llanto agrupado en los labios y el ombligo cortado por dos piedras filosas. Según una superstición local, nacer así, en hora tan indecisa, es algo que sólo hacen los locos...

Nació en Ixhuatán, Oaxaca, el 30 de noviembre de 1906. Su lengua materna fue el zapoteco, que junto con el idioma huabe, fue el único que realmente habló hasta los quince años. Creció en un mundo mágico, pleno de mitos, leyendas, fábulas, supersticiones, donde la fantasía genésica le impone a la imaginación misterios y silencios. Descendiente de un pueblo viejo y enigmático poseedor de un lenguaje hermoso rebosante de metáforas, era natural que su apetencia fuera de gloria, porque el mito es apetencia de gloria, afirma Andrés Henestrosa.

Su madre fue Andrea Henestrosa Pineda, *Tina Man*, mestiza de piel clara de quien Andrés recuerda muchas cosas, sobre todo la voz, una voz que llama, ordena, canta, reza y arrulla. Mujer feroz e implacable que, a decir del hijo, al llegar la hora de premiar sabía hacerlo como también era irrevocable con el castigo. De su padre, Arnulfo Morales Nieto, mestizo de compleción indígena, únicamente recuerda, entre relentes, su baja estatura y las piernas ligeramente estevadas. No guarda memoria de su rostro pues murió cuando su hijo era muy pequeño. En cambio, recuerda bien su voz: un hablar que no era de Juchitán sino de Tehuantepec donde se le pegó el tono zapoteco. Desde entonces Andrés resulta sensible a las voces, "como una casa abandonada de la que jamás desaparece el eco del último hombre que la habitó".

La suya fue una infancia de cielo azul extenso, maíz tierno y olor a pan, un olor mágico sólo comparable con el aroma de la manta nueva o del guarache recién comprado. Pero no fue un niño inocente, como nadie que crezca en el monte, donde no hay inocencia pero tampoco malicia, donde las cosas sencillamente suceden ante los ojos, en medio de los dos únicos sucesos que tienen estatuto de acontecimientos: el nacimiento y la muerte, y entre ellos transcurre como ensueño la vida, pasa

ignota, viéndose con la misma naturalidad la llegada de un niño que la agonía de un hombre. Sin embargo, en su recuerdo se ve cantando y danzando en corro con otros niños, todos con la cabeza hacia delante y las manos anudadas, exhalando un canto triste y monótono “a la orilla de la noche”.

Andrés Henestrosa se califica como el blanquito de la familia, aunque en sus venas corran distintas sangres. Entre burlas y veras afirma que sus abuelos huabes dormían con un ojo abierto y otro cerrado para estar siempre dormidos y despiertos. Quizás a ello se deba —piensa su amiga Martha Chapa— ese modo intenso de trabajar, moverse, desvelarse, pues lo ha heredado todo de sus antepasados, y porque el trabajo —sostiene el propio Andrés— es la única forma de detener el tiempo.

Viajó por primera vez a la ciudad de México, cuando aún no cumplía los cinco años. Vino con su abuela analfabeta quien, como él, no hablaba español. Era mediados de abril de 1911 cuando arribaron a la capital. La anciana había sido mordida por un perro rabioso y venía a curarse. En la ciudad los esperaba, en su casa de San Ángel, muy cerca de la iglesia del Carmen, el padre de Andrés, que estaba aquí tratándose una tisis, enfermedad entonces incurable. Arnulfo Morales regresó a morir a su tierra, un 11 de junio de ese año, a las cinco de la mañana. A pesar de su corta edad, Andrés recuerda muy bien el lamento con reminiscencias mitológicas que su madre profirió ante el esposo muerto:

“¿Por dónde iré para encontrarte? Yo no sé por dónde nace el sol, ni por dónde muere. Tú lo sabías y me guiabas. ¿Con quién dejaste, Arnulfo, las prendas que tanto amabas? Mañana sólo quedará de ti el recuerdo, el dulce nombre. Y comeré mi pan húmedo en llanto.”

Tras la muerte del padre, Martina Man debió hacerse cargo de los seis hijos. La situación económica no era mala, pero “la Revolución mexicana, que entonces todavía no llegaba al gobierno, llenaba de espanto el pecho cóncavo de los mexicanos. Y el robo, el asesinato, el estupro, eran afares cotidianos. Y no era menester el don de la profecía para advertir que nuevas

desventuras se cernían sobre nuestra casa, ya llena de goteras —rememora Henestrosa en *El retrato de mi madre*—. [...] Y otra tarde, tan triste como aquella en que salimos del pueblo, volvimos al pueblo. Nuestra casa había sido saqueada y quemada por los revolucionarios...” Tina Man, sabedora de que tarde o temprano todo lo perderían, comenzó a repartir sus bienes, riqueza, ganado, hasta dilapidarlo. Y entonces, ya sin nada, volvió a casarse, y los hijos la abandonaron, excepto Andrés. Su nuevo matrimonio duró sólo un año, al cabo del cual enviudó nuevamente, ahora sí para siempre. Los hijos regresaron y la pobreza, que tan feraz llegó a ser en el imaginario de Henestrosa, también los alcanzó.

Andrés recuerda que en la casa de su infancia sólo había dos libros, uno aportado por el padre y otro por la madre al patrimonio familiar. En Ixhuatán comenzó su instrucción primaria, sin embargo, “pueblo corto y apartado” al que no llegaban los maestros, debió concluirla en Juchitán, donde por primera vez escuchó hablar de Juárez, a quien se le cantaba y estudiaba. Pronto se transformaría, junto con Ignacio Manuel Altamirano, en su modelo. “De Altamirano —dice Henestrosa— aprendí la vocación por dominar la lengua castellana. Y de Juárez la constancia y la firme seguridad de saber que el que persiste logrará al final tener razón.”

## UNA DIRECCIÓN EN LA MEMORIA

Al finalizar 1922, a la edad de quince años, Andrés Henestrosa sale de su tierra, primero rumbo al Istmo, después a Juchitán y más tarde a la ciudad de México. La razón del viaje fue que un paisano suyo, Froylán Pérez Ulrich, había emigrado poco antes y había logrado colocarse en la Escuela Normal. Fue él quien lo convenció de hacer lo mismo, con la vaga idea de convertirse también en beneficiario de la revolución gracias a la política educativa de Vasconcelos, que como ministro proclamaba, dice



Henestrosa, la instrucción, las aulas, alimento a los pobres, a los huérfanos y a los indios. Por eso decidió emigrar, solo, montado en su caballo, que vendió por cien pesos al llegar a la estación Reforma, del Istmo, dinero que le sirvió para viajar a Juchitán y posteriormente a México, a donde llegó el 28 de diciembre de 1922, el día de los Santos Inocentes, con treinta pesos en el bolsillo y una dirección en la memoria: Cuba 8, altos 4. Allí vivía Benigno B. Jiménez, el paisano que habría de hospedarlo.

Arribó a la estación Buenavista del tren. Recuerda verse iluminado por una luz esplendorosa que lo maravilló. Lo sedujeron las casas, las calles, la gente, toda de sombrero y de caminar despacio. Inocente, Andrés se extravió cuando caminó en sentido contrario al que debía hacerlo. A pesar de ello, confiesa no haber sentido miedo y, además, supo en ese momento que se quedaría para siempre. Al descubrirse extraviado, se sentó en una banca del parque Unión, a donde había ido a dar, y se echó a llorar por lo que había dejado atrás, lejos. Un hombre, al verlo, lo compadeció y le explicó cómo llegar a la calle de Cuba.

Llegaba a la ciudad con la idea de realizar un sueño: estudiar y convertirse en tenedor de libros, profesión que lo convertiría, pensaba, en un hombre sabio. Y es que uno de sus tíos, precisamente tenedor de libros, era para Andrés imagen del saber: siempre "con sus mangas de lustrina negra, un lápiz en la oreja y una expresión grave que era el símbolo de la sabiduría". Con los años supo que sin el conocimiento del español no habría sido nunca el hombre que oscuramente soñaba ser. Tiempo atrás, cuando tenía doce, una gitana cartomante le había augurado que viviría muchos años, como catorce veces seis, que se iría lejos y sería un hombre triste, muy desgraciado, pero no por mucho tiempo, y sería famoso...

Una vez en México se abonó —treinta comidas por quince pesos— en el mismo edificio donde hasta la fecha tiene su oficina: Motolinía número 8, altos. Cuando se le acabó este primer empleo, comenzó a padecer, pero no quiso ser cargador y decidió no morir de hambre. Visitaba las cantinas, de las que está

llenó el Centro Histórico y, sin consumir nada, a hurtadillas comía algo de las espléndidas botanas que entonces se ofrecían en todas ellas y que algunos bebedores despreciaban; de paso tomaba alguna cerveza o tequila dejado a la mitad. Dormía donde le agarraba la noche.

Un día decidió por fin buscar a Vasconcelos, aunque el periodo de becas e inscripciones para la Normal hacía varios meses que había pasado. Lo hizo porque no había venido desde muy lejos y de muy abajo —como le dijo a Griselda Álvarez— por nada. Cuando llegó a la oficina del ministro de Educación Pública expuso, a través de un intérprete, su caso, pero sus razones resultaron insuficientes. No obstante, no se dio por vencido y quiso mandar un último mensaje:

Dígale al señor Vasconcelos —le insistió al secretario particular— que estoy aquí por culpa suya; pues él ha dicho que servirá al indio, al huérfano y al pobre, y yo soy indio, huérfano y pobre.

Vasconcelos reaccionó generosamente. Me dio lo único que en aquel momento podía darme: cama y lavado de ropa en la Normal y una colección de clásicos...

En 1924 se inscribió en la Escuela Nacional Preparatoria, en la que se graduó de bachiller en ciencias y artes. Inscrito en la Escuela de Jurisprudencia, siguió la carrera de licenciado en derecho, sin graduarse. Andrés Henestrosa asimiló el español durante los años que siguieron, de 1922 a 1927, sobre todo leyendo intensamente, no con el fin primordial de conocer las obras sino de aprender el idioma. En el proceso de sus lecturas descubrió algo muy importante: se percató de que era dueño de cosas muy hermosas, tan válidas como las que había conocido a través de los libros. Supo que las leyendas, los mitos, las tradiciones y fábulas indígenas que vivían en él resultaban tan buenas como las de China, India, Japón, Rusia, Malasia. Así, por sugerencia de su maestro Antonio Caso, nació su libro *Los hombres que dispersó la danza*, cuya primera edición fue financiada por Antonieta Rivas Mercado (1900-1931), célebre mecenas

a quien Henestrosa consideraba su hada madrina. Conocido es que Antonieta se suicidó en la iglesia de Notre Dame, también que patrocinó la revista *Ulises* (1927-1928), el teatro del mismo nombre y a muchos escritores, entre ellos Villaurrutia y Novo.

El 30 de noviembre de 1929, día en que Henestrosa cumplía 23 años, recogió el primer ejemplar de su libro *Los hombres que dispersó la danza*. No tuvo tiempo ni oportunidad para revisar las pruebas, así es que no pudo evitar la desaparición del prólogo que Julio Torri le había escrito y tampoco pudo reclamar que no se incluyeran cinco leyendas.

Al año siguiente, Henestrosa publica su primer artículo periodístico, en un periódico llamado *La Raza*, del que únicamente vieron la luz cuatro números y que era editado por los istmeños que vivían en la ciudad de México. La publicación era una pequeña prosa llamada "La lluvia", en la que su autor reconoce haber calcado, no plagiado ni robado, al escritor Ramón María del Valle Inclán. El texto fue producto de una tarea escolar y había sido seleccionado por el profesor y alabado por el poeta Rafael Heliodoro Valle, quien al leerlo conminó a Henestrosa a seguir por el camino que parecía otearse.

Ese mismo año de 1929, Andrés participa en la campaña vasconcelista por la presidencia. Recorrió entonces gran parte del país, al tiempo que escribía cartas a sus amigos donde hacía descripciones y crónicas de la gira electoral; casi todas las cartas se perdieron, excepto aquéllas que llegaron a publicarse en periódicos y revistas de la época.

En 1936 fue becado por la Fundación Guggenheim de Nueva York para realizar "Estudios acerca de la significación de la cultura zapoteca en América". Permaneció por breves temporadas en Berkeley, California; Chicago, Illinois; Nueva Orleans, Louisiana; Nueva York y otros lugares, siempre investigando en archivos y bibliotecas: fonetizó el idioma zapoteco, preparó el alfabeto y un breve diccionario zapoteco-castellano. En Nueva Orleans, al mediar el año treinta y siete, escribió el *Retrato de mi madre*, carta a Ruth Dworkn, uno de los documentos

autobiográficos —reconoce la crítica— más emotivos y bellos en toda su obra, y que junto con *La visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes y *Canek* de Ermilo Abreu Gómez, resulta una de las obras mexicanas más veces editada.

El verdadero arranque de la carrera periodística de Henestrosa se da en 1938. En esta fecha llega al periódico *El Nacional*. Al principio escribía un artículo por semana, después una columna diaria, donde hablaba sobre libros, efemérides, escritores, etcétera. Por más de treinta años trabajó en el diario, al que entró después de mucho tiempo de resistirse, pues estaba convencido de que este medio había nacido para combatir a la oposición, la que antes había militado en el vasconcelismo. Superó sus resquemores gracias a la insistencia de Héctor Pérez Martínez y sólo cuando llegó a la dirección del diario Fernando Benítez.

## LA INCONMENSURABLE CERTIDUMBRE

Para Andrés Henestrosa, un artista es sus emociones: debe vivir en éxtasis permanente, inventar infiernos y paraísos todos los días. Crear nos iguala a nuestros creadores; por eso, lo inventado por el hombre resultará siempre un mundo a su imagen y semejanza y eso es precisamente lo que logra el verbo. Mientras las cosas no sean nombradas, no existen, dice siguiendo lejanamente alguna tradición filosófica. Un hombre con talento es como Dios, porque crea. Pero el arte también consiste en contradecir la obra de Dios, de la naturaleza. Siempre el gran artista ha sido herético.

El arte es la revancha contra la vida, contra las adversidades, contra la muerte. Siempre habrá sueños que no puedan cumplirse, entre ellos el apetito de gloria, a pesar de que el hombre finque en la obra que le sobreviva una de sus escasas certezas de inmortalidad profana. Pero siempre, junto a ella, “la inconmensurable certidumbre de que no se podrá nunca ser inmortal”, y si la obra maestra no llega, el desasosiego persistirá sote-

rrado, vulnerando. Morir es errar el paso pero también dar con la verdad. Quien la encuentra podrá seguir viviendo a condición de no decirla. Mientras tanto, hay que trabajar: la mejor forma de anular el tiempo es mediante la creación. Escribir es vencer a la muerte con la fama, con la gloria, es una forma de luchar contra el olvido. “Qué cosa tan extraña —le dijo a su amiga Estela Shapiro— es la vida para el hombre. Se sabe pasajero, pero busca la eternidad en la palabra hermosa, en la luz que su pincel pueda captar y retener, en el golpe del cincel cuyo eco no cese. Yo no conozco dolor más grande ni señal más cierta del fracaso que no lograrlo.”

Henestrosa no cree en la inspiración dentro de la literatura:

lo que sirve es el oficio. Un Dios no llegará, como suponían los románticos, y te besará la frente. Lo que importa es sentarse a trabajar para citar a los demonios del arte. La creación literaria comienza a gestarse desde que el hombre empieza a ser una suma de recuerdos, porque con ellos una palabra se ha quedado en el pecho.

En su caso, siempre que se encuentra frente a una página en blanco, piensa que va a hacer una tarea escolar que un maestro le ha dejado para ver cómo ha avanzado en su aprendizaje del español.

Siempre que estoy frente a una página en blanco pienso que voy a tratar en una lengua que no es la mía; un poco, remotamente, siento que es lengua de dioses, de Tegules, y que tengo que manejarla con el máximo cuidado...

Andrés Henestrosa ha sido perseguido siempre por una obsesión: el oído, porque el hombre es oído —afirma—, y así lo demuestra cuando confiesa que las imágenes más lejanas y permanentes en su memoria enraizaron cuando fueron escuchadas: la voz violenta y dulce de su madre, el eco de su padre. Porque la palabra fue inventada por el eco, que es anterior a aquélla. El hombre oyó un eco y lo unió a otro, de donde nacieron las palabras y luego el lenguaje. Así fue como ocurrió: primero un eco, más tarde la palabra y por fin el lenguaje.

Escribir es un aprendizaje permanente. En su caso, Henestrosa escribe por traducirse, para ver si consigue decir en un idioma que no fue suyo cosas que siempre fueron suyas, para ver si logra decir en español cosas que piensa y siente en su lengua nativa. Porque el hombre es su idioma. En el idioma se traduce y retrata, se refleja y alcanza. Escribir es como un agua que quien la usa quisiera transparente, aunque con frecuencia la enturbie. Y por eso escribe, y por eso lee, para poner en práctica su idioma español, para traducir lo que piensa, y siempre con la esperanza de servir a la gente, y claro, si es posible, también de divertirla. A través de su escritura, lo que Henestrosa busca es ser útil, bien porque en una de esas logra enseñar algo o simplemente porque pudo distraer por un momento al lector, alejarlo de su realidad cotidiana.

Ser escritor es escribir con la emoción real para que el lector la pueda sentir. “La literatura no es nada más la buena gramática, las bellas palabras puestas en fila. Es también, y casi siempre, la verdad que se logra expresar. Además, hay una sola manera de decir las cosas cuando están hondamente sentidas, cuando son verdaderas, aunque técnicamente sean mentiras.” Parafraseando al filósofo que mató a Dios, el de *Ecce homo*, diremos que no hay estilos buenos en sí, al margen de los estados que comunican porque entonces no comunican nada. El estilo escoge a su lector —quien reconoce el *pathos* que le es dado—, se dirige más a unos que a otros, no quiere dirigirse a todos pues los estados interiores, las verdades que abre, no son reconocidas más que por algunos. Aquí lo verdadero funda lo bello, la ética es cobertura de la estética. El mismo Henestrosa ha dicho que las cosas, “si no pueden decirse como son, es mejor callarlas”, lo cual parece muy nietzscheano. Y en su misma “Confidencia a media voz” afirma —ahora siguiendo la tradición platónica— que “las palabras que dicen la verdad, y la belleza, y el bien, son las únicas cuyo eco no se apaga”. El estilo —agregamos siguiendo a Roland Barthes—, no es algo que se elija como acto deliberado, de hoy para mañana, producto de la reflexión

sobre la literatura: se eleva desde las profundidades míticas del escritor y se despliega fuera de su responsabilidad.

El trabajo literario, sostiene Andrés Henestrosa, por ser creación de un hombre, tiene contenido político, aunque no se advierta o no resulte explícito en la obra. Ser un buen literato es ser un buen político. Todo gran escritor hispanoamericano ha estado vinculado a esta actividad, "porque parece que ésa es la primera obligación de la inteligencia: entender la realidad nacional, interpretarla". La política, opina Andrés, "es la actividad suprema del hombre, su quehacer máximo, la tarea más subyugante", porque da la oportunidad de ayudar, siempre que se le encauce bien.

Como político (ha sido tres veces diputado federal y también senador en la quincuagésima legislatura), su principal preocupación fue por la gente, el mejoramiento de Oaxaca, a donde ha donado un par de bibliotecas, una en Coyul, que lleva su nombre, y otra en Ixhuatán, que lleva el nombre de su madre. El trabajo político le ha permitido una vida sin problemas económicos, reconoce, "ya que de la pluma no se vive, se agoniza y al mismo tiempo se goza".

## PARA NO MORIR

Andrés Henestrosa ha confesado a Martha Chapa que "cree en Dios sólo de noche y de día en el diablo, porque es blanco de día, negro de noche". También Martha lo oyó decir que quiere vivir veinte años por cada uno de los hombres que ha sido: indio (zapoteco, huabe), blanco, negro, filipino y tiene una gotita de sangre judía. Es de esperarse, por eso, que vivirá hasta el 2006. No obstante, lo mejor que le podría suceder, admite él mismo, es vivir los ciento un años y cuatro meses que vivió su madre. Aunque en el fondo está convencido de que la única verdadera tragedia es haber nacido, "porque la vida es dolor, la vida es lágrimas, es sufrimiento, la vida es, en una palabra, muerte. Nacer para morir, ¿puede haber un dolor más grande? Primero, no

sabes de dónde vienes, no sabes dónde estás, no sabes hacia dónde te encaminas"... Por eso le pide a Dios —en el cual no cree de día— que lo deje vivir para amar la vida. Vino al mundo sin su voluntad, ahora desea permanecer en él por su voluntad.

Nadie me pidió permiso para nacer; me voy a ir de aquí sin que nadie me pregunte si me quiero ir, y conste que no me quiero ir. Quiero quedarme aquí, y quizás la explicación última de la obra es esa, que uno sobreviva a alguna de sus tareas. Y la del escritor es la búsqueda cotidiana, dormido y despierto, para dar con esa palabra en que pueda pasarse en su pequeñez toda la sangre, todas las lágrimas, todos los sudores que significa vivir.

Morir es ser olvidado. Vivir es ser recordado. No hay más muerte que el olvido; no hay más vida que el recuerdo. Y su obra ha sido la constante rememoración de su tierra y de su gente, para que no mueran. Recordando ha querido vivir. Por eso escribe también: para no morir.

## LOS HOMBRES QUE DISPERSÓ LA DANZA

Henestrosa considera que fue un escritor con mal arranque, pues tiene un pecado de origen: haber aparecido en las letras mexicanas con una obra indígena mientras todo mundo estaba pendiente de las letras europeas.

Para Luis Cardoza y Aragón, *Los hombres que dispersó la danza* es una obra de poesía indígena, que respeta la barbarie y el extraño refinamiento, el ritmo y las repeticiones, las insistencias y juegos característicos del pensamiento indígena. Una obra despojada de artificio, o de lo que hoy podríamos llamar *literaturidad*, porque ha sido escrita en lengua sencilla, ha sabido recoger "la imponderable materia de las leyendas". Desde luego que su pensamiento ha sido "humedecido por agua bendita". Obra clara del mestizaje primitivo que no es pretexto para fantasías personales: "su equilibrio — escribe Cardoza y Aragón— está hecho con la materia misma del respeto. Fidelidad a su



impureza...” Es símbolo y es mito porque su palabra es la del encantamiento, la del mito, que es la edad de la infancia. No es ficción, tampoco artificio, sino lo popular pulido por el tiempo.

Sin embargo, el propio Henestrosa llama fábulas a los relatos de *Los hombres que dispersó la danza*, fábulas que no contradicen el espíritu de su pueblo y por eso hay quien las atribuye a la tradición oral. No buscan la verdad histórica sino la poética, no es tradición oral sino ejercicio literario. Aunque también admite que su pequeño libro es síntesis de todas sus lecturas y conocimiento de la tradición zapoteca, no escrito con intención erudita sino “meramente literaria. Quise dilucidar en él un drama de expresión en lengua que un día me fue ajena”.

Según decir de Ernesto Mejía Sánchez, esta obra representa la primera reconstrucción de la antigua mitología mestiza del Istmo de Tehuantepec. Y Bernardo Ortiz de Montellano ha señalado la concomitancia de esta obra con *La tierra del faisán y del venado* (1922), de Antonio Mediz Bolio, y las *Leyendas de Guatemala* (1930), de Miguel Ángel Asturias.

## EL RETRATO DE MI MADRE

Por su parte, *El retrato de mi madre*, fragmento de una carta escrita en Nueva Orleans, en agosto de 1937, a Ruth Dworkn, pianista de Chicago, es quizás la pieza narrativa de Henestrosa más apreciada y divulgada, que vino a consagrarlo —dice también Mejía Sánchez— como maestro de la prosa epistolar. “Es quizás la pieza narrativa de México que mayor número de veces ha pasado a la letra impresa, con excepción acaso de la *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes, y *Canek*, de Ermilo Abreu Gómez, si se cuentan sus traducciones.”

Fue publicada originalmente en el primer número de la revista *Taller*, fundada por Rafael Solana, Efraín Huerta, Octavio Paz, entre otros. Precisamente Octavio Paz escribió, en 1980, esta anécdota:

Nuestro encuentro en el Café París era el primero tras varios años de no vernos. Le confié nuestro proyecto y le pedí que nos diese una colaboración para alguno de los primeros números. Se me quedó viendo, sacó de una bolsa unas páginas y me las entregó diciéndome: *lee esto*. Era un fragmento de una carta a una amiga norteamericana. Era también, para emplear las expresiones de Reyes, un *arranque* de novela. Mi seducción fue instantánea. Le pedí que me diese esas páginas para el primer número y al día siguiente se las entregué a Solana.

Dije antes que esas páginas no tienen una sola arruga: poseen la juventud sin edad de las obras que se acercan a la perfección. Un lenguaje nítido, nunca excesivo, a un tiempo reservado y tierno, sobrio y luminoso. Una prosa de andadura ligera, que nunca se precipita y nunca se retrasa: una prosa que llega a tiempo siempre.

Ernesto Mejía Sánchez sostiene que *El retrato de mi madre* habría que inscribirlo en el género de los relatos autobiográficos pero también epistolares. El diario íntimo y las memorias para el gran público equidistan perfectamente. "Habla del yo con toda entereza, pero no habla de él en público; la carta es privada, pero se publica. Sin las efusividades de la intimidad, sin la ostentosa, fría y calculada desvergüenza de las autobiografías personales." Y cita como antecedentes del género las estampas maternas de Lamartine en *Las confidencias* (1849), los primeros capítulos de *Memorias de ultratumba* (1849-1850), de Chateaubriand, los *Recuerdos de provincia* (1850), de Sarmiento, sin olvidar la delicada *Constanza* (1921) del mexicano Guillermo Jiménez y el capítulo "El rayo", del *Ulises Criollo* (1935), de Vasconcelos.

*El retrato de mi madre* ha sido incluido en la antología *Cuatro siglos de literatura mexicana* (1946), y en la edición que se hizo de esta carta en la colección Los Presentes, dirigida por Juan José Arreola, se agregó intencionadamente el artículo *El* al título original, buscando con ello dar categoría de texto clásico a la obra. La portada es de Juan Soriano e incluye dibujos, buriles y viñetas de Manuel Rodríguez Lozano, Vicente Rojo y Alberto Beltrán.

## SU GUÉNDIA ES UNA LECHUZA

Andrés Henestrosa sabe que su natural tendencia es escribir el mejor español, el de todo hombre culto. Por eso prefiere la sencillez. Se declara un escritor de puntos y seguidos, que rara vez usa paréntesis y casi nunca guiones. Eso se logra, dice, concretando el pensamiento en unas cuantas frases. Está contra los escritores oscuros, cuya opacidad hace encontrar a los críticos cosas que no están ahí, inventar lo que no existe porque no entienden el libro. Henestrosa rehuye las malas palabras, las obscuridades, la suciedad. Con los años llegó a escribir sin necesidad de hacer borrador. Escribe a mano y cuando es necesario dicta sus artículos periodísticos. Pero eso sí, su libro de cabeceira siempre ha sido un diccionario. Desde luego que ha escrito mucho; no obstante, aún aspira a escribir la pequeña página que le sobreviva pues, dice, “de las que he escrito postulo que ninguna vale la pena, que en ninguna logré decir lo que quería. Pero también postulo que he escrito una página diaria desde que me acuerdo”. Nunca un escritor —piensa— por más grande que sea, puede estar satisfecho con lo que ha escrito, por la simple razón de que la palabra nunca llegará a expresar lo que realmente se quiere decir.

Andrés Henestrosa, para quien las lágrimas son gotas de agua salada que no lograron ser sangre, siente un cariño especial por las lechuzas, pues constituye una gran experiencia ver sus ojos escudriñar en las sombras la verdad, la belleza, el amor, todos los misterios de la vida. Hoy, que es un hombre añoso y lleno de sabiduría —seguramente porque uno de los cinco hombres que es, desciende, como todo zapoteca, de los árboles, y por eso su espíritu es flexible, como las raíces de donde brotó—, hoy debe poseer la extraña capacidad de convertirse, al ruido de una oración secreta, en su *guéndia* o doble, que seguramente es una lechuza, y así, desde su raíz milenaria, lo alcanza el prodigio de la perdurabilidad.

Convencido de que el dolor de algún modo purifica el alma y vuelve más humano, afirma que no hay que temerle a la tristeza, pues al final se impone un gesto piadoso: que entre el nacimiento y la muerte no exista nada, es decir, que los dos grandes acontecimientos de la existencia estén confinados por un devenir vacío, por una ignorancia eterna, que al final siempre prevalece. Mientras tanto, confiando en ese gesto piadoso, hay que trabajar, porque “el que trabaja, se trabaja; el que labra, se labra; y el que sueña anticipa realidades”. Durante ese devenir, nada de lo que un día no se entiende se pierde para siempre, pues se aprende con aquello que un día no entendimos.

Andrés Henestrosa confesó un día a Cristina Pacheco que el hombre se caracteriza por esperar, porque esperar “es una forma de lucha y de triunfo”, y la espera resulta triunfal “cuando el hombre de hoy se reconoce en el que fue ayer; cuando tiene absoluta conciencia del sitio donde está y permanece activo”. Un día supo que su personalidad no podía ser sino melancólica, que en zapoteca se dice *xilase, dzilase: dzi, día, lase, yase*, negro, es decir, día negro, que es de lo que mueren los huérfanos zapotecas, como él.

Blanco de día, indio de noche e indio siempre cuando escribe, ¿cuál podría ser, acaso, la hazaña que podría reclamar como suya? Por una parte haber conciliado sus idiomas, haber hecho uso de los hombres que fue hasta llegar a dominar la lengua española; la otra, haber avanzado por este camino, conociendo otras culturas sin desdeñar la propia, sin permitir que se borrara el paisaje de su pueblo, San Francisco Ixhuatán, para que al fin un día pudiera comentarse de él: “tras de recorrer el mundo, volvió a su tierra a morir”.

## OBRA PUBLICADA

### *Relatos*

*Los hombres que dispersó la danza*, Águilas, México, 1929.

- Retrato de mi madre*, Alcaraván, México, 1940.  
*Los cuatro abuelos* (Carta a Griselda Álvarez), 1960.  
*Sobre el mí* (Carta a Alejandro Finisterre), 1963.  
*Alacena de Alacenas*, INBA, México, 1970.  
*Una confidencia a media voz* (carta a Estela Shapiro), 1972.  
*Entonces vivía yo en Ixhuatán y me llamaba Andrés Morales*  
(Carta a Cibeles Henestrosa), 1982.  
*Imagen de Ixhuatán* (Carta a Olvido Salazar Mallén), 1982.

Las cuatro primeras cartas aquí mencionadas han sido reunidas en un volumen bajo el título de *El remoto y cercano ayer*, 1979. En 1969, bajo el título de *Obra completa* (Novaro, México), apareció en un volumen todo cuanto hasta entonces se había publicado en plaquetas y opúsculos.

- De Ixhuatán, mi tierra, a Jerusalén, tierra del señor*, 1976.  
*Belisario Domínguez* (discurso), 1982.  
*La rosa rota* (carta a Sara Eugenia Noriega Angoitia), 1982.

## BIOGRAFÍA

- Don Emilio* (Biografía de Emilio Lanzagorta Unamuno), Bilbao, Gran Enciclopedia Vasca, 1980.

### *Estudio*

- Periodismo y periodista de Hispano-América*. Apéndice al libro *El Diario. Vida y función de la prensa periódica* de George Weill, 1941.  
*Los caminos de Juárez*, 1972.

### *Ensayos*

- Los Hispanismos en el idioma zapoteco*, discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua, 1964.

*Acerca del poeta y su mundo*, respuesta al discurso de ingreso de Alí Chumacero a la Academia Mexicana de la Lengua, 1965.

*De México y España*, colección de artículos, ensayos y cartas, 1974.

*Espuma y flor de corridos mexicanos*, 1977.

### *Prólogos*

Ermilo Abreu Gómez, *Héroes Mayas*, 1942.

Manuel González Prada, 1943.

Benito Juárez, *Ideario político*, 1944.

Hilarión Frías y Soto, *Álbum fotográfico*, 1954.

Francisco Monterde, *La dignidad de Don Quijote*, 1959.

Francisco González León, *Las cuatro rosas*, 1963.

Juan de Dios Peza, *Poetas y escritores mexicanos*, 1965.

Lila Pérezgasga, *Herida soledad*, 1964.

Rafael de Zayas Enríquez, *Juárez. Su vida-su obra*, 1971.

*Carta de Indias*, 1980.

Thomaso Porkacchi da Castiglione Arretino, *Descripción de la gran Ciudad e Isla Temistitán*, 1980.

Francisco Antonio Lorenzana, *Historia de Nueva España*, 1980.

Laura Rosen, *La casa a cuestras*, 1981.

Miguel Alemán Velasco, *Copilli: corona real*, 1981.

*El maíz, riqueza del pobre*, México, 1981.

### *Antología*

*Cuatro siglos de literatura mexicana* (en colaboración con Ermilo Abreu Gómez, Jesús Zavala y Clemente López Trujillo), 1946.

# "USTED PERDONE, ¿HA SALIDO YA EL TREN?"

## EL ABSURDO METAFÍSICO EN "EL GUARDAGUJAS" DE JUAN JOSÉ ARREOLA

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA\*

[ En este cuento, en el cual sobresale principalmente el dúo de imágenes lúdicas del guardagujas y del forastero, protagonistas del diálogo que cubre la mayor parte del relato, se presenta el absurdo de la vida acompañado con una buena dosis de humor ingenioso y agudo por parte de Juan José Arreola, quien se designara a sí mismo como "el último juglar".

En una época en que muchos escritores se tornaron serios y solemnes, resultó refrescante la aparición de "El Guardagujas" (*Confabulario*), cuento que con precisión verbal de orfebre arreolano incomparable va plasmando el autor, de ese absurdo metafísico de la modernidad del que hablara Borges.

En este relato se presenta una prosa poética llena de humor, pero de un humor trágico y mordaz, agudo e ingenioso, de imágenes abatidas por el desaliento, con una estética donde predomina lo oral y están presentes lo fantástico y lo insólito, representando un esfuerzo por trascender el tiempo y la realidad histórica y ver el drama humano en una escala infinita en un plano abstracto y metafísico. Absurdo, inexplicable y recóndito, modo peculiar de ver la existencia. La noción de "lo absurdo" se origina desde la Grecia antigua con los filósofos eleatas.

\* Profesora-investigadora de la Coordinación de Lenguas Extranjeras, UAM-Azcapotzalco.

El discípulo más famoso de Parménides, Zenón de Elea (siglo V a.C.) introdujo el absurdo aparente como principio de razonamiento filosófico al probar matemáticamente la imposibilidad del movimiento, ilusión de los sentidos. Diógenes Laercio, por su parte, identificó en Zenón al creador de la dialéctica, es decir, de la lógica entendida como reducción al absurdo. Por su parte, los sofistas demostraron que estos métodos servían para demostrar irónicamente la falsedad de las proposiciones del adversario. Así, se establecen en la escolástica dos métodos con-testatarios: la prueba por medio del absurdo (*probatio per absurdum*) y la reducción al absurdo (*reductio ad absurdum*). Con el primero, se pretendía probar la verdad de una proposición mediante la falsedad evidente de la opuesta (Teorema de Pitágoras), y con el segundo, se presentaba una inversión del significado inicial de una proposición probándose su falsedad por sus consecuencias (teoría de los límites en las Matemáticas). Por tanto, este último método consistía en ridiculizar la doctrina del adversario.<sup>1</sup> Lo absurdo también está presente en Soren Kierkegaard, Miguel de Unamuno, entre otros; precursores de la filosofía existencial, cuyos representantes rechazaron hipótesis metafísicas y teológicas para explicarse la existencia e introdujeron la noción del fracaso ontológico del hombre y veían a la vida como “una pasión inútil” (Jean Paul Sartre). La problematización del absurdo también está presente en el mito de Sísifo de Albert Camus y más tarde en *El Muro* del propio Sartre. Mientras los existencialistas buscaban una salida al dilema de la condición humana, lucidez del destino (Sartre) y revuelta (Camus), fue negada por los representantes del Teatro del Absurdo que no admiten siquiera la posibilidad de una explicación a lo real, proclamando la impotencia de los actos humanos.<sup>2</sup>

En “El Guardagujas”, si bien ya nos instauramos en un mundo fantástico, con la aparición del hombrecillo con una lámpara

<sup>1</sup> Cfr. S. E. Gontarski, *On Beckett essay and criticism*, p. 9.

<sup>2</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 11.



semejante a una de juguete, el primer indicio de humor absurdo se presenta cuando el forastero ingenuamente pregunta:

“—Usted perdone, ¿ha salido ya el tren?” (200).<sup>3</sup> A lo que el viejecillo replica con una pregunta retórica: “—¿Lleva usted poco tiempo en este país?” (*id.*), como signo del desconocimiento de la rutina establecida en el lugar, por parte del visitante.

De forma abrupta el forastero y el lector son confrontados por una situación irracional explicada por quien conoce los mecanismos por los que se mueve esta sociedad representada. La anécdota reza así: Llega un forastero a un pueblo. Es el outsider, ‘el otro’ que se encuentra sólo, desvalido. Nadie le ayuda, ni advierte su presencia. Está cansado, sin aliento y meditativo. De pronto, alguien indefinido aparece subrepticamente. Un hombrecillo, como testimonio y presencia de lo fantástico. Un anciano, quizá como muestra de haber vivenciado la esperanza y desesperación de muchos de los pasajeros:

“—Yo, señor, sólo soy guardagujas. A decir verdad, soy un guardagujas jubilado [...] No he viajado nunca, ni tengo ganas de hacerlo. Pero los viajeros me cuentan historias” (205).

El episodio es bastante común. Se trata de un simple viaje en tren. El viaje como un espacio propicio para la confusión y el enredo. Metáfora de la vida. Sin embargo, lo que salta a la vista es que preguntas ordinarias y comunes reciben respuestas vagas, inesperadas que contradicen la regla: “—Pero ¿hay un tren que pase por esta ciudad?, cuestiona el forastero. —Afirmarlo equivaldría a cometer una inexactitud”(201), fue la respuesta del guardagujas.

Y el forastero con insistencia continúa: “Es que yo tengo un boleto en regla para ir a T.. Lógicamente, debo ser conducido a ese lugar, ¿no es así?”(*id.*). Mas el guardagujas se ve obligado a replicarle:

<sup>3</sup> Juan José Arreola, “El Guardagujas” en *Narrativa Completa*, Alfaguara, México, 2002. Todas las citas de esta edición se indican con un paréntesis donde se incluye el número de página de la cual se toman.

Cualquiera diría que usted tiene razón. En la fonda para viajeros podrá usted hablar con personas que han tomado sus precauciones, adquiriendo grandes cantidades de boletos. Por regla general, las gentes previsoras compran pases para todos los puntos del país. Hay quien ha gastado en boletos una verdadera fortuna... (*id.*)

El outsider afligido corrobora su credulidad frente al guardagujas: —Yo creí que para ir a T. me bastaba un boleto. Mírelo usted (*id.*).

El ambiente, al igual que los personajes son sombríos indeterminados e imprecisos, causando confusión, lo que contribuye a crear una atmósfera de contraposición, de ausencia de sentido: “hombrecillo de *vago* aspecto ferrocarrilero” (200), “*nin-gún* tren tiene la obligación de parar por aquí, pero nada impide que eso *pueda suceder*” (201); o bien, ...*tal vez*... (*id.*).<sup>4</sup> Lo indefinido y lo improbable, como propiciadores de un ambiente desorientador y de absurdidad para el forastero. Éste, desconcertado ante la situación perfectamente extraña para sus parámetros pregunta entonces: “Pero una vez en el tren, ¿está uno a cubierto de nuevas contingencias?” (203), intentando asegurarse de la situación, más todo resulta ser en vano al parecer por la réplica que le da el guardagujas:

“—Relativamente. Sólo le recomiendo que se fije muy bien en las estaciones. Podría darse el caso de que usted creyera haber llegado a T., y sólo fuese una ilusión.” (*id.*). De nuevo una respuesta vaga que lleva a la incertidumbre total que nos conduce a rememorar la obra teatral *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, cuando Vladimir recuerda a Estragón que “no se aseguró que vendría”.<sup>5</sup> Ausencia de objetivo.... Humor negro y acre.

Para consolar al extranjero, el guardagujas lo alienta:

“—Por fortuna, T. no se halla muy lejos de aquí” (204). Sin embargo, el consuelo dura poco, surge de nuevo la desilusión:

<sup>4</sup> Las *itálicas* son mías.

<sup>5</sup> Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, p. 7.

“Pero carecemos por el momento de trenes directos” (*id.*). —Y de nuevo toma la palabra el forastero, todavía animoso: “¿Podría yo hacer alguna cosa para facilitar ese resultado?” (*id.*), para recibir una respuesta desconcertante: “Claro que puede usted. Lo que no se sabe es si le servirá de algo” (*id.*). El humor cáustico intencional hace que los objetos parezcan frívolos o desdenosos y los remueve de la posible aplicación que pueda realizar el lector. Un tratamiento absurdo del objeto por analogía hace al objeto mismo aparecer absurdo, como forma de humanismo trágico y por lo tanto lo degrada.<sup>6</sup>

Así, la obra muestra una constante movilidad entre la realidad y la fantasía. Va del orden al caos, donde el hombrecillo replica, siempre con un cierto toque lúdico de ingenio agudo, no obstante la gran carga de humor mordaz y trágico, sorprendiendo al extranjero con “lo absurdo” de sus respuestas. El intruso es quien, paradójicamente, está imposibilitado para reír, quien ríe lo hace de un objeto del que ha logrado distanciarse y él no puede tener distancia de los objetos porque está confundido con ellos sin autonomía posible, representa la lógica y la percepción normal de la realidad con la que el lector se identifica tan cercanamente que la toma en su totalidad por obvia. En esta ausencia del ser, el forastero pierde la posibilidad de salir y libera en su contra todas las fuerzas que le atormentan.

No obstante existe una posición representativa de este mundo futuro, de esperanzas, como aceptable e ideal: “[...] nada impide que eso pueda suceder” (291), extrañeza por parte del forastero boquiabierto, frente a lo inesperado de las respuestas del guardagujas, pues pareciera se tratara de una broma; pero a la vez, un humor negro, donde sólo queda como posibilidad la desesperanza, lucha a ciegas, con remotas probabilidades de éxito: “En otras palabras, al subir a un tren, nadie espera ser

<sup>6</sup> Véase Feinberg, *Introduction to satire*, p. 87.

conducido al sitio que desea” (202), crítica de corte kafkiano, aunque con un tono irónico-festivo.

Esta pose irónica de indiferencia y la apariencia de aprobación no crítica producen un fuerte impacto en el lector. Son tales las deficiencias del sistema de transporte, burla acerba, que dan la oportunidad a los pasajeros de convertirse en héroes en su aventura:

En la ruta faltaba el puente que debía salvar un abismo. Pues bien, el maquinista, en vez de poner marcha hacia atrás, arengó a los pasajeros y obtuvo de ellos el esfuerzo necesario para seguir adelante. Bajo su enérgica dirección, el tren fue desarmado pieza por pieza y conducido en hombros al otro lado del abismo, que todavía reservaba la sorpresa de contener en su fondo un río caudaloso (203).

Entonces esta forma imperfecta de mundo natural que rodea al outsider y los resultados que pudiera tener se manifiestan impresionantemente claros. Nos hemos acostumbrado a calificar como kafkianas ciertas situaciones inexplicables que nos sorprenden sobremanera y que parecen ser producto más de la fantasía que de la realidad, y ésta es una de ellas.

Más adelante, se habla del cinismo de la empresa que no sólo no construye las vías férreas necesarias, sino que se atreve a vanagloriarse de la proeza heroica de los pasajeros y a no preocuparse más por la construcción de tramos faltantes: “El resultado de la hazaña (ilustre y absurdo acto de heroísmo), fue tan satisfactorio que la empresa renunció definitivamente a la construcción del puente [...]” (203) y con total descaro y desvergüenza se conforma con “hacer un atractivo descuento en las tarifas de los pasajeros que se atreven a afrontar esa molestia suplementaria” (*id.*), pues no existe razón para realizar el menor esfuerzo, si la población se encarga de subsanar los desperfectos. Una de tantas situaciones absurdas que de tan frecuentes, ya no llaman nuestra atención. Todo dentro de un ámbito de lo probable, pero siempre sin ninguna seguridad.

Hay una crítica directa a la falta de planeación de la vida, en un mundo en donde no hay tiempo para nada y, donde finalmente se ocupa mucho más, tratando de subsanar desperfectos, realizar componendas, en tareas específicas por la falta de previsión, carencia de infraestructura, donde se construye 'lo visible', olvidando lo verdaderamente importante en aras de *las apariencias*. Espejismos, engaños. Si nos atenemos a lo que se ve, el asunto parece incoherente y hasta absurdo. Pero si nos adentramos en la entraña del mismo, estaremos en condiciones de descifrar un código de muy interesantes mensajes. El absurdo consiste en la difusión extendida sin tomar en cuenta las bases, lo verdaderamente profundo, lo que importa y es finalmente necesario. La abulia se muestra por sobre todas las cosas en la población, ya cansada de tanta mentira y acostumbrada a los retrasos, la impuntualidad y las irregularidades del sistema, en un mundo que se mueve por las apariencias.

Si bien se está en una estación de ferrocarril, donde lo lógico es que pasen los trenes, resultaría un milagro si llegase a suceder, se festejaría el hecho de que de manera inusual pasara. Absurdo sin par, de una situación cotidiana y tan frecuente por desgracia en nuestra sociedad posmoderna.

Para el anciano guardagujas, el extranjero debería conformarse con abordar el tren, no importando si lo lleva o no a su destino. Después de la larga espera, bien vale la pena subirse en el que pase, no importando a donde sea uno conducido. Aquí nos lleva a la reflexión de nuestro ser, donde lo circunstancial es lo tomado como sustancial, olvidando y evadiendo la realidad.

Sucesos absurdos son la regla y la norma más bien la excepción. Incluso se previó en el tren la existencia de un vagón capilla y de un vagón-cementerio, ya que: "Esos convoyes expedicionarios emplean a veces varios años en su trayecto, y la vida de los viajeros sufre algunas transformaciones importantes"(203). Uno como lector se pregunta si no sería más fácil la construcción de la vía ferroviaria, en vez de recurrir a la fabricación sofisticada de capillas y cementerios que otros juzgarían como

ridículos, pues ¿qué tienen que hacer una capilla y un cementerio en un tren? A lo que el guardagujas comenta: “Los fallecimientos no son raros en tales, casos...”(202). El comentario del guardagujas parece dejar perplejo al forastero.

Ya una vez en el tren, no se sabe si llegará a su destino y cuánto tiempo le llevará en caso de ser así. Los lugares no son importantes *per se*, pudiendo ser cualquiera, de modo que no se mencionan y únicamente se denotan con iniciales mayúsculas. Así, el forastero quiere ir a T., su destino, y una aldea F. apareció por causa de un percance. De hecho, daños irreparables son causa de su surgimiento: “—Mire usted: la aldea de F. surgió a causa de uno de esos accidentes. El tren fue a dar a un terreno impracticable.” (*id.*) Es tanto el tiempo que pasan juntos los pasajeros que llegan a familiarizarse los unos con los otros y hasta a casarse: “de las obligadas conversaciones triviales surgieron amistades estrechas” (*id.*).

La medida o la cautela se ausentan. En su desesperación debido a la gran espera, no se guarda ninguna consideración, se atropellan los pasajeros sin el menor signo de educación: “muchas veces provocan accidentes con su increíble falta de cortesía y de prudencia” (203) y no sólo eso sino que para colmo: “En vez de subir ordenadamente se dedican a aplastarse unos a otros; por lo menos, se impiden para siempre el abordaje, y el tren se va dejándolos amotinados en los andenes de la estación” (*id.*). Pérdida de valores, desdén de los bienes espirituales. Donde ya no hay respeto, todo es orgía, el derrocamiento de los valores (Max Scheler), la decadencia de Occidente (Oswald Spengler) y el malestar de la cultura (Freud).<sup>7</sup>

La vida, como metáfora del viaje en tren está llena de sorpresas imprevistas. Todo es fortuito, casual, no planeado, podría ser que pasara el tren: “tal vez yo mismo tenga el honor de ayudarle a subir a un hermoso y confortable vagón” (201); e ilusión: “Hay estaciones que son pura apariencia” (204). Ante la

<sup>7</sup> Juan José Arreola, *Confrontaciones*, p. 26.

remota posibilidad de los sucesos, en este mundo uno termina diciendo: "Nada es verdad, lo que importa es ser".

Lograr el primer paso no garantiza el éxito de la empresa. La no planeación lleva a trabajar en vano, haciendo el proceso más complejo y costoso de lo necesario: Se pueden hacer intentos, pero en la vida nunca se sabe si serán en balde o con provecho. Se trata de la vida que se deja transcurrir absurdamente, con peligro de que se vaya a la deriva.

Amnesia del ser humano en una diversión engatusante, de tal modo que se pierde todo interés, afán de lucha y hasta la libertad y ya nada importa. Se aspira a que un día el ciudadano se entregue plenamente al azar, a la irresponsabilidad y a la inconsciencia. Por medio de la reducción al absurdo<sup>8</sup> el futuro deviene monstruoso, grotesco y lleno de atrocidades: "Se aspira a que un día (los viajeros) se entreguen plenamente al azar, en manos de una empresa omnipotente, y que ya no les importe saber a dónde van ni de dónde vienen" (205). ¡La total enajenación y desaliento de la población, la alienación humana! ¡Pesimismo universal!

El viajero, desamparado y enajenado, llega a perder de la mira su verdadero objetivo, su deseo de ir a T.. Al final éste al preguntarle el anciano por el nombre del lugar al que se dirige, responde: —"¡X.!" (206). ¿La incógnita? ¿Lo prohibido?, ¿Lo ignorado? ¿Lo que el destino quiera...? Fatigado, el forastero se deja arrastrar por lo inexorable e implacable, pérdida de la identidad frente a lo indefinible, lo sobrenatural lo inalcanzable. ¿Abandono de la meta, en donde el absurdo anuló el deseo de vivir? En este universo no regido por movimientos de causa y efecto, toda pretensión lógica deriva en castramiento y frustración. Su desconocimiento de la situación en ese lugar del cuento hace que se diluya su capacidad reflexiva y su voluntad. El forastero se encuentra impotente, imposibilitado de pensarse diferente, de romper el esquema que sólo lo estrangula.

<sup>8</sup> Ellen Douglas, *Satiric Allegory, Mirror of Man*, p. 17.

Finalmente se disuelve el viejecillo como si nunca hubiera existido, una quimera, pero deja una "lucecita roja", mínima esperanza.

Ante la pérdida de la conciencia se asume la vida con indiferencia. El forastero termina como comenzó, aislado de sus semejantes, en una soledad inmensa, pero además, habiendo extraviado su temple en su desconcierto.

El pasajero como representante de una sociedad con un anhelo y aspiración, por un futuro prometedor, aunque incierto; el anciano que irrumpe con "ruidoso advenimiento" de un gran entusiasmo, para difuminarse al final del cuento, existencia falaz de las apariencias.

La primera parte del texto da validez al increíble relato de hechos que cuenta la persona informada, el guardagujas. Al mismo tiempo el esquema antilógico priva o despoja al lector de la seguridad que le brinda su propia experiencia. Guardagujas, ¿cuento kafkiano del absurdo? La interrupción intempestiva le produce una conmoción en sus patrones normales de pensamiento, lo que torna al lector más susceptible a un humor negro y a una tónica del absurdo. La constante y persistente sacudida a la audiencia sostiene la atención y crea una atmósfera de efecto absurdo-humorístico; pero también al final la constante novedad, produce extrañeza y ofuscamiento del lector. El lenguaje con frecuencia desconcierta, por un punto de vista anormal y una estructura antitética. Existe una tendencia a contrastar e invertir que siempre se encuentra presente en un acercamiento ingenioso como por ejemplo la repetida colisión entre la lógica y la irracionalidad.

Frente al absurdo de la vida, la duda se impone y se opone a la seguridad inicial del forastero, y ya no resultan posibles las ideas claras y firmes. Arreola en este cuento posee una particular inclinación por la ironía o el engaño descarnado y saborea esta interpretación contradictoria y original de la expresión de conceptos cliché.

La erudición de Arreola no es excepcional *per se*, sin embargo, su hábil distorsión del material derivado es asombrosa y admirable.



Manipula una variedad de alusiones directas o indirectas del material que va de una gama de lo intelectual al conocimiento común de la gente. En uno de los polos existe el interés y la conciencia del lector experimentado, en el otro, una parodia conceptual o lingüística, donde la apariencia presenta incongruencias y contrastes que estimulan igualmente a la mente. La manera indirecta como se presentan pseudoformas nuevas con su objetivo en un tono reflexivo-expresivo refleja de manera adecuada la censura de la deshumanización y la conducta absurda que aflige al hombre contemporáneo y a sus instituciones.

El lenguaje empleado, desde el novedoso punto de vista y las estructuras antípodas son fuente constante de humor, en un tono juguetón y fresco, sorpresivo, filigrana meticulosa arreolana.

Con sollozos o estallidos de risa, pues qué hacemos finalmente excedidos por la emoción, sino reír o llorar,<sup>9</sup> nos liberamos del ahogo de la existencia en un mundo lleno de anomalías. Sirviéndose Arreola, de su poética narrativa particular, juego mordaz, de humor contrastante: humor negro, cruel, pero lleno de ingenio y una capacidad para mostrar atmósferas a través de sus personajes, realiza una delación evidente, proporcionándonos a la vez una visión de las sociedades de nuestro tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

ARREOLA, J. J., "El Guardagujas" en *Narrativa Completa*, Alfaguara, México 2002.

———, *Confrontaciones*, UAM-Azcapotzalco, México, 1987, núm. 9 (Laberinto).

BECKETT, S., *Esperando a Godot*, traducción de Pablo Palant, Poseidon, Buenos Aires, 1954.

<sup>9</sup> Cfr. Juan José Arreola, *Confrontaciones*, p. 34.

- DOUGLAS, E., *Satiric Allegory. Mirror of Man*, New Haven, Yale University Press, 1956.
- GONTARSKI, S. E. (ed.), *On Beckett essay and criticism*, Grove, Nueva York, 1986.
- FEINBERG, L., *The Satirist: History, Temperament, Motivation and influence*, Ames, Iowa State University Press, 1963.

# DOS CUENTOS DE JOSÉ REVUELTAS Y LA CONSTANTE ATMÓSFERA DE OPRESIÓN

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA\*

“Si yo no supiera que en algún lugar del universo el hombre ya se realizó, me moriría de pena”<sup>1</sup>

Leedor de novela, cuento, poesía, periodismo y cine, José Revueltas se caracteriza por su praxis social en la literatura. Hijo de padre minero, nació en Durango en 1914, se piensa que tal situación influyó en su interés por recrear un retrato psicológico de los personajes que en su literatura muestran la angustia de la existencia humana.

A temprana edad Revueltas participó en las doctrinas de izquierda para aliarse al Partido Comunista años más tarde. Su conducta subversiva fue causa de encarcelamiento en por lo menos tres ocasiones: la primera cuando contaba con tan solo quince años y fue mandado al Reformatorio, la segunda en que se le deportó a las islas Mariás y finalmente la prisión tras su participación en el Movimiento Estudiantil de 1968.

El contacto con otros prisioneros da al autor material para la recreación de soledad, pesimismo y amargura que acompañan a sus personajes. A ello se aúna su propia experiencia de vida con los vecinos y la gente que le rodea, las personas que encuentra en la calle e incluso las noticias periodísticas que selecciona y su primera esposa le clasifica.

\* Profesora-investigadora de la Coordinación de Lenguas Extranjeras, UAM-Azcapotzalco.

<sup>1</sup> Frase que José Revueltas solía decir a su primera esposa. Peralta, Olivia. *Mi vida con José Revueltas. Un testimonio recogido por Andrea Revueltas y Philippe Cheron*, Plaza y Valdés Editores, Instituto Veracruzano de Cultura, México, 1997, p. 64.

Revueltas, como autor social, considera que el hombre lejos de ejercer su derecho a la praxis, la ejerce de manera enajenada, sin tocar lo revolucionario que deviene en la conciencia del sí mismo:

“Al leer El mandarin de Eca de Queiroz le conmovió mucho la frase ‘mala obra de mala masa, mi compañero, mi hermano, aunque inmediatamente reaccionó diciendo: ‘Sí, porque vivimos en un sistema de explotación e injusticia, pero algún día el hombre ya se habrá liberado, todos tendrán casa y comida, habrá justicia y paz’. En muchas ocasiones solía repetir dolido: ‘Nuestra miserable, triste y pobre condición, porque el hombre no ha encontrado aún su realización. Por eso luchamos con toda la pasión de nuestro ser, porque un día dejemos de ser unos pitecántropos [sic]’”.<sup>2</sup>

Una de las grandes paradojas en el discurso de Revueltas es que en la lectura de sus textos se descubre a un autor marxista que en su cosmovisión parece necesitar del Dios católico misericordioso y no del severo cuya doctrina impregna sus líneas de manera constante.

A continuación, en el análisis de dos cuentos donde median 18 años entre la publicación de uno y otro, se observa una constante en la atmósfera de asfixia que imprime Revueltas a su narrativa. ¿Por medio de qué recursos literarios se vale el autor para imprimir tal sello en su prosa a lo largo del tiempo?

“La hermana enemiga”<sup>3</sup> fue publicado en 1947 en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento del periódico *El Nacional*. He aquí la primera de las muertes que encontramos en los cuentos de José Revueltas, como si quisiera decirnos que la sola presencia

<sup>2</sup> Anécdota sobre Revueltas narrada por su primera esposa. Peralta, Olivia. *Mi vida con José Revueltas. Un testimonio recogido por Andrea Revueltas y Philippe Cheron*, Plaza y Valdés Editores, Instituto Veracruzano de Cultura, México, 1997, p. 64.

<sup>3</sup> “La hermana enemiga” en Revueltas, José. *Dormir en tierra. Obras completas 9*. Ediciones Era. México, 1997, pp. 67-80. Fue publicado en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, núm. 3 (20/abr/1947), pp. 8-9.

femenina trae aparejada la desgracia y lo peor que puede ocurrir es la convivencia del mismo género.

La anécdota resulta simple: una hermanastra que siente celos de la otra por ser hija ilegítima. El autor no abunda en la descripción de los personajes ni da mayores antecedentes de la dinámica ahí acontecida. El inicio es dado *in medias res*, justo desde un pueblerino ambiente de constreñida praxis católica, donde el autor, por medio de una acumulación de adjetivos oximorónicos logra un estrangulamiento de atmósfera:

“Dispuesta al trance inaudito de esa subterránea e inesperada religión a la que iba a ofrendar su sacrificio —primero con angustia y más tarde, por un misterioso milagro del rencor, amorosa y devotamente—, despacio, ciega, sin sentidos, con muda y frenética ansiedad, había reunido todas sus débiles fuerzas para este minuto de la Elevación del Cáliz. Era una elevación del Cáliz, no algo menos terrible. Un Ofertorio negro.”<sup>4</sup>

El negro resulta un *leitmotiv* anticipatorio del cuento: un luto que se pronostica desde el mismo “ofertorio negro” y va develándose de a poco cual es: ausencia de luz, como el tipo psicológico encarnado por la hermanastra, de quien no se observa el más mínimo rasgo de simpatía o bondad. Su vestimenta es negra, como lo son los toros que presume sueña la hermana menor, como una mera proyección del erotismo que ella reprime. Negro como las aves que aparecen: buitres y golondrinas, como el trapo con el que se comerá un suicidio.

En lo que se observa como una familia disfuncional, la pareja está distanciada, la hermana mayor es legítima y duerme con la madre (sutil llamado al lector para sospechar de la relación malsana al interior del núcleo), y la menor nacida fuera de matrimonio.

De los personajes nunca se sabe el nombre, únicamente la función que desempeñan y el retrato psicológico y bien logrado

<sup>4</sup> Revueltas, José, *Dormir en tierra. Obras completas 9*, Ediciones Era, México, 1997, p. 67.

de las protagonistas. La una como reptil vigilante, astuta y maligna, apegada a la religión en la medida en que ejerce control sobre la menor; la otra como golondrina, víctima de la crueldad. La primera con voz propia, la segunda por mera focalización del narrador.

Mediante el manejo de un lenguaje de regodeo sensual, Revueltas en el narrador extradiegético, guía la trama hacia un crescendo:

"Si no la traicionaban. Si hoy sus fuerzas no la traicionaban y sucedía lo de siempre: las pupilas atterradoramente felices de la hermanastra y su gozosa, odiosa voz llena de victorioso placer interno, de eyaculaciones secretas y, por fuera de cálido amor frío hacia Dios, hacia el impune y santo sexo de Dios. (*Golpea a la hermana pequeña*). Entonces la hermanastra temblaba de dicha –inaudiblemente, si acaso con un ligero rictus, con una suave e interna contracción de visceras después de haber mezclado el agua y el vino, después del propio ayuntarse la saliva en agua dentro del lúbrico cáliz de la boca."<sup>5</sup>

La hermana mayor ha visto a la menor bañarse en el río y ha observado que su cuerpo de niña ha empezado a cambiar, sus senos empiezan a crecer y ello es motivo de pecado por lo que la coacciona a confesarse. Una vez en la iglesia, la sensación de opresión que vierte Revueltas se da en dos vías, la primera mediante la selección del vocabulario provocador y oximorónico, irreverente y metonímico:

"El Santísimo estaba expuesto en mitad de sus viejos rayos, en lo alto, con su omnipresente ojo único y sacramental dentro de la custodia, como desde el fondo de un sarcófago. En el muro cercano una umbrosa pintura, de gigantesca y ondulada superficie, ofrecía sus monstruos arcangélicos rodeados del fragor de la católica guerra, el tórax puro y las espaldas sacrílegas, horriblemente fisiológicas de algún arcángel, entre santos y demonios y vírgenes y nubes y tinieblas y nalgas y vientres y pecados y torsos y Dios."<sup>6</sup>

<sup>5</sup> *Ibidem*. Las cursivas son mías.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 70.

La segunda vía de la que se vale el autor es la temática, el momento de encuentro de la niña y el sacerdote, donde se achaca a la inocencia toda la culpabilidad:

“El cura parecía estar dormido dentro de su negro palanquín, las manos cruzadas sobre el bajo vientre. —Cíñete cualquier cosa encima, un pedazo de manta, para que no empieces a ser motivo de tentación, y camina por la calle con humildad, con vergüenza de los hombres y temor de Nuestro Señor —parecía dormir. Adelantó su mano temblorosa—. Todavía no los tienes tan grandes, hija mía. Apenitas —la niña lo dejó hacer, con terror, y se fue luego hasta un reclinatorio, para cumplir su penitencia”.<sup>7</sup>

Tal encuentro resulta importante en la medida que la niña asume cual depositario, la maldad que le atribuyen la hermanastra y la madrastra, que la considera “perversa y mala como debió haber sido la maldita madre”. Un acontecimiento más que elige Revueltas para dramatizar la idea de que si hay conexión con la vida real se muere, es la escena donde la niña sin querer derriba un nido de golondrinas.

La acumulación de “pecados” es mayor, así como las recriminaciones de las dos mujeres con quienes vive. El padre es apenas una figura que ahí habita, que golpea a la hermana mayor para darle su merecido. La niña comienza por desmayarse, padecer fiebre y tener pesadillas donde el erotismo, la religión y la censura se mezclan. Finalmente cae en la cuenta de la existencia de un trapo negro que cuelga de una varilla y adquiere resonancias simbólicas: es el cura, es la media hermana mayor. El suicidio es el fin.

El cuento deriva en una ironía dramática en tanto la madrastra, convencida por su hija, especula que lo hecho por la pequeña es consecuencia del remordimiento de sus terribles pecados:

“Como un ciego que no acertara a orientarse, la madre pasó la mano por encima de los cabellos de su hija. Intentó luego decir algunas palabras de cariño, pero un sollozo la entorpeció.

<sup>7</sup> *Ibidem.*

—Ruégale a Dios —pudo apenas balbucir— que te conserve inocente y pura como hasta ahora lo has sido, hija mía.”<sup>8</sup>

Mediante una densidad atemperada y de económicos recursos literarios, apenas un *leitmotiv* y dos analogías, una exuberante adjetivación y el profundo retrato psicológico del personaje principal, Revueltas plantea su posición crítica ante las mentes absolutistas. Existe, curiosamente, una anécdota sobre una dama que solía vestir de negro y convivía en modo más o menos cercano al autor y su primera esposa (Olivia Peralta):

“La ‘Seño’ (diminutivo que le dábamos por respeto a la amiga de mi tía) siempre vestía de negro, llevaba un devocionario negro en la mano y rezaba en todo momento. Nos llenaba de consejos, se convertía en nuestra guía espiritual, pero no pudo menos que querer y aceptar a José: ‘Dios lo escogió y lo tiene iluminado. Aunque él se diga revolucionario, en el fondo sigue el camino de nuestro Señor’. La Seño y mi tía comentaban: ‘Si sólo fuera a la iglesia, pese a sus ideas, yo diría que es mejor que cualquier católico’. José, por su parte, se refería mucho a Dios, pero llamándole el ‘compañero Jesús’.”<sup>9</sup>

Si en “La hermana enemiga” Revueltas consigue una atmósfera de opresión por medio de un lenguaje de regodeo sensual, en “La sinfonía pastoral” de 1965 logra el mismo efecto por medio de un discurso que privilegia lo escatológico y el silencio.

“La sinfonía...” es a la vez cuento policiaco en el que hay cadáver y suspenso, pero también lo es psicológico y social respecto al matrimonio. La imaginería con la que inicia, *in medias res*, dentro del cine, hace que la imagen de la luz del cinematógrafo sea un parangón con el ojo omnisciente de Dios, el que ve todo desde la triangulación de la Santísima Trinidad. A partir de

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>9</sup> Frase que José Revueltas solía decir a su primera esposa. Peralta, Olivia. *Mi vida con José Revueltas. Un testimonio recogido por Andrea Revueltas y Philippe Cheron*, Plaza y Valdés Editores, Instituto Veracruzano de Cultura, México, 1997, p. 42.



ese momento, la vigilancia que siente el personaje principal es representación de su estado anímico pleno de zozobra:

“La pirámide horizontal de luz opaca cuyo vértice se disparaba desde la caseta de proyección, atrás, a un lado y por encima de sus cabezas, era como la mirada de un ciclope cuyo único ojo, de rápidos párpados innumerables, aleteara en la oscuridad y la descompusiera en un haz de cambiantes bandas grises que sobre la pantalla se convertían en espacio, en movimiento, en formas y cuerpos trascendentales”.<sup>10</sup>

Un matrimonio, del cual no se mencionan los nombres, acude a ver una película. Llena de preocupación se encuentra la dama porque escondió a su amante en el refrigerador para que el marido no los tomara *in fraganti*. La pregunta es: ¿cuánto tiempo puede sobrevivir un ser humano en el refrigerador? ¿Aguantará la duración de una película?

Revueltas pone en tela de juicio lo que es la fidelidad: el amante de la mujer lo fue desde un principio, en realidad la traición radica en que ella se casó con otro. Han transcurrido los años y se ha caído en una total indiferencia. Durante la estancia en el cine se vive la primera ironía del cuento: ven el filme “La sinfonía pastoral” que vieron cuando novios, sin embargo la trama que ahí se presenta se da en paralelismo a lo que ellos viven en ese preciso momento: la nieve como un motivo anticipatorio.

No cabe duda que José Revueltas retoma *La symphonie pastorale* de Gide (1919), como gran hipotexto donde el autor demuestra que la caridad evangélica presenta algunos extravíos, pero las doctrinas expuestas por los personajes: padre protestante e hijo católico, vienen a demostrar que en el devenir de los seres humanos las tentaciones son parte de la misma naturaleza y están ahí, al acecho. En la novela original, escrita en forma de diario, la anécdota es que un pastor protestante recoge a una

<sup>10</sup> Revueltas, José. *Material de los sueños. Obras completas 10*, Ediciones Era, México, 1988, p. 51.

jovencita ciega (Gertrudis) a quien da asilo, educación y encauza en el camino del bien. Tanto él, como su hijo (católico), se enamoran de ella y sometida a una operación recupera la vista, dándose cuenta que ha amado al padre pero le ha adjudicado el físico del hijo. Desesperada comete suicidio.

En *Revueltas*, la adúltera llena de desesperación es incapaz de articular palabra alguna, así el autor toma partido en la voz del narrador focalizada en ella, donde hay acumulación adjetival: “La bestia inmundada, repulsiva, infame, ruin, innoble, estúpida de su marido. No, estúpida no; una simple bestia sádica más bien”.<sup>11</sup>

Una vez más José Revueltas alude a la temática de la mujer “condenada” a consecuencia de sus propias acciones, donde el remordimiento asfixia y no puede ser compartido, donde las apariencias reclaman ser mantenidas: “Lo cierto era que —sin seguridad alguna respecto a las suposiciones reales de su marido— ella estaba condenada —sí, condenada era la palabra— a manejarse en el vacío más absurdo, rodeada de un espacio ciego, sin dimensiones ni referencias, como dentro de una negra celda cósmica desprovista de muros”.<sup>12</sup>

Crisanto, preso en el refrigerador, tendrá que esperar... el tiempo transcurre sin que su amante se arriesgue a descubrir su falta pudiéndole salvar la vida. Una vez más se da la opresión de atmósfera por medio de la descripción de lo que se ve en pantalla y así se habla del: “Vía Crucis de hielo”, “Helarse, morir de frío”, “rítmicas tinieblas”, “ojo de la cámara”... para finalmente hacer un parangón entre la película y la vida de los personajes como una tontería inconmensurable, vil, donde hay un crimen:

[...] Pero todo, fuera y dentro de la pantalla era estúpido, vil, repugnante y de una tontería inconmensurable, grandiosa. No podía conducirse con su marido como si lo considerara inocente, ajeno al crimen aterrador, diabólico de haber encerrado a Crisanto de manera deliberada, y sin temblarle un

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 52.

músculo en la cámara del refrigerador. Aun en el caso de que su marido fuese inocente en realidad, ella estaba sentenciada a no mirarlo sino como a un criminal [...] a no ser ella misma, la única cómplice y testigo".<sup>13</sup>

La adúltera guarda silencio, pero también el público atento de la película, donde en la trama surge la gran paradoja: ser ciego para poder ver (como ocurrió a San Pablo), y en esa negritud, en esas tinieblas de la sala de cinematografía, hay complicidad entre los espectadores respecto de la trama que ven... Por medio de una aliteración el narrador manifiesta: "Nadie puede mirar nada si no es en las tinieblas" y así se humaniza a un Dios con deseos de hombre, se presenta un soliloquio atormentado desde adentro, repleto de angustia:

"El sufrimiento de Dios era su autodevoración sin límites, más allá del tiempo y del espacio, su solitaria y desesperada autofagia que le impedía recrearse fuera de sí mismo, al este del Edén, como eran sus más secretos, misteriosos e inconfesados deseos, y su rotunda impotencia para encontrarse, mirarse, establecerse en el reino del Dios-Otro cuyo advenimiento aguardaba con el mismo ardor impaciente y la misma falta de sosiego del esclavo que espera, ya sin esperanza, cualquier inesperada libertad. Dábase cuenta, atribulado y sombrío, de que su omnisciencia era también el impedimento para poder hacer nada, pues sus creaturas, para existir, ante todo debían negarlo, no sentir lo mismo que Él, no compartir en modo alguno ni en mínima parte la inquietud inmortal, monótona y sin propósitos de su esencia. Llevado de esta atormentadora nostalgia del ser, Dios volvió a las tinieblas para penetrar en ellas con sus ojos nictálopes, que todo lo veían. Pero las tinieblas ya estaban habitadas desde antes; ya todas las cosas estaban hechas antes de su mirada. Así, en el principio fue la inexistencia de Dios y Dios dejó de flotar sobre las aguas".<sup>14</sup>

La presencia de la temática de Dios en la medida que es humanizado, muestra una concepción distinta de la creación del Universo en seis días, para el autor la creación de éste significaría la desaparición de Dios, y mediante esta exposición se traza

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 62.

un desarrollo de la moral, de la ética... Tras la comentada digresión, se regresa a la trama de la película para mantener el suspenso del cuento. Se emplea la ironía respecto de la piedad como una forma de chantaje. El pastor protestante es equiparado al hombre Neanderthal y en tono de burla se le dibuja como: "El sacerdote de Neanderthal permaneció largos años sin moverse, atónito y atemorizado (...). La piedad avanzaba dentro de su corazón como una ola voraz e implacable y tarde o temprano acabaría por vomitar".<sup>15</sup>

Revueles se vale de un tono irónico, una vez más poniendo distancia entre la propia trama del cuento y la película basada en la novela, pero también haciendo un rejuego tridimensional donde el mensaje es el del Dios atribulado y sombrío que desea sus creaturas sean la negación de él:

"El cuerpo desnudo y esquelético del cadáver no era sino una combinación quirúrgica de prótesis descarnadas, encima del rostro un brazo genuflexo con el que trataba de cubrirse, un brazo sin piel, un brazo de sílex. Había muerto de hambre y de frío sin ayuda de nadie, sin socorros, en la más desamparada soledad. A estas alturas ya resultaba inútil y absurdo administrarle los sacramentos. La tierra entera no había sido desde el principio sino una inmensa cámara helada, un refrigerador de Dios, donde todos morirían de asfixia y de frío."<sup>16</sup>

Revueles logra asestar un nuevo estrangulamiento en la atmósfera valiéndose, una vez más del lenguaje que en este punto es un hervidero escatológico reafirmante de la soledad, pesimismo y amargura que acompaña a los personajes: devolver el estómago, antropofagia, misericordioso vómito del ser humano, reproducción y defecación, momia de monasterio, hierros subcutáneos, intestinales, viscerales que sollozaban con el viento, cielo sordo y mutilado...

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>16</sup> *Ibidem.*

Nos encontramos así ante un texto de corte filosófico, donde se cumple la apreciación de Thomas Mann respecto de que la narrativa debe ser una mezcla de narración con ensayo para que la literatura alcance elevadas alturas.

Después de la película el marido invita a su mujer a celebrar y no hace más que aparcar en un lugar de la carretera para dormir. El hecho de que la esté alejando cada vez más, hace que ésta sospeche que él ya sabe sobre la existencia de Crisanto y en este suspenso ella sufre.

Una vez en casa, la adúltera pide a su marido las llaves del refrigerador para helar unas botellas de champaña que puedan utilizar en alguna celebración, convencida de que finalmente su esposo no es el monstruo que ella ha querido imaginar, el ser de malicia fina y especializada, viniendo entonces el sorprendente desenlace cuando ella introduce la llave. Él supo en todo momento que en el refrigerador se hallaba el amante y a ella nunca le recriminó, de hecho da por asentado que vivirán juntos y serán cómplices de la mentira:

“-¿Sabes qué horas son? [...] han transcurrido ocho horas cabales [...] El tiempo suficiente, es decir, mucho más del tiempo suficiente para que el tipo de ahí adentro, tu amiguito ése, ya esté convertido en cadáver, un cadáver perfectamente preservado por el hielo contra toda clase de contaminaciones [...] Cometerías un error en abrir esta puerta ahora. ¿Qué explicación podríamos dar a nadie si los únicos testigos íbamos a ser tú y yo solos? Eso hay que dejarlo para que alguien de la servidumbre lo haga, dentro de unas cuantas horas [...] Nos apegaremos a la versión más simple de los hechos [...] un ladrón que entra en la casa, se oculta en el refrigerador para poder salir a robar”.<sup>17</sup>

Finalmente parece que José Revueltas nos dice que el ser humano está hecho de complejidades, que Dios mismo es el primer ser complejo... o la nada, pero que en la vida conviven

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 79.

los opuestos, lo uno y lo diverso, la otredad como parte del mismo, lo escatológico y maligno instalado en el corazón humano.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Editorial Ariel, España, 1999.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria* (Colección Lengua y Estudios Literarios), FCE, México, 2002.
- NEGRÍN, Edith. *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. Ediciones Era y Difusión Cultural UNAM, México, 1999.
- NEVELEFF, Julio, *Clasificación de géneros literarios. Bibliotecología*. Ediciones Novedades Educativas, Argentina, 1997.
- PERALTA, Olivia, *Mi vida con José Revueltas. Un testimonio recogido por Andrea Revueltas y Philippe Cheron*, Plaza y Valdés Editores, Instituto Veracruzano de Cultura, México, 1997.
- REVUELTAS, José, *Dormir en tierra. Obras completas 9*, Ediciones Era, México, 1997.
- , *Material de los sueños. Obras completas 10*. Ediciones Era, México, 1988.
- SPANG, Kurt, *Géneros literarios. (Teoría de la literatura y literatura comparada)*, Editorial Síntesis, España, 2000.
- SOSA, Enrique, *Historia social de la literatura y el arte I*, Editorial Pueblo y Educación, Cuba, 1973.

## EL CUENTO MEXICANO: ENTRE LO CONSTANTE Y LA DIVERSIDAD

AMADO MANUEL GONZÁLEZ CASTAÑO\*

**T**ras haber hecho un interesante recorrido por el cuento mexicano del siglo pasado, quiero señalar las que para mí constituyen características generales como son: el interés de ruptura, una fuerte tendencia a la denuncia social y por otra parte un apego al esteticismo.

Como bien menciona Carlos Monsiváis en su ya clásica antología *Lo fugitivo permanece* (1989), el género que marca la renovación mexicana es el cuento.

Si la escritura propicia un entendimiento distinto de lo real que ayuda al derrumbe de las convenciones feudales y vivifica una cultura reprimida,<sup>1</sup> entonces el relato podría tener la responsabilidad del cambio con relación a este medio, con una tradición de marcada separación.

El papel de la novela y la prosa corta en la intensificación de las libertades y en el logro de nuevas plazas es bien reconocido por Monsiváis. Cualquier discurso (sobre todo el cuento) se revela como una zona distinta, desde donde se puede juzgar el academicismo, el dogmatismo o la incierta política, problemas

\* Profesor-investigador de la Coordinación de Lenguas Extranjeras, UAM-Azcapotzalco.

<sup>1</sup> Lo difícil entonces es imaginar cómo esta experimentación generalizada se las arregla para seguir siendo innovadora y distinta. La globalización de lo nuevo supone, sin embargo, un fenómeno indispensable, el único instrumento para mantener el interés de lo literario frente a la masiva competencia de los medios visuales y las otras formas de arte (Castañón 213).

arraigados en la diligencia tradicional de un Estado mexicano que en su literatura haya su mejor espejo.

De esa manera, esta intención de ruptura que en los años ochenta era algo innovador, al revisar el siglo se manifestó como constante, similar a un motín permanente que insiste en sus denuncias. En estos términos lo experimental aparece como necesidad e interpelación.<sup>2</sup>

Como un ejemplo de ello podemos avistar la presencia de lo indígena en el cuento, que toma mayor fuerza en los años treinta, resaltando el periodo Chiapaneco, si así se puede llamar, que se mantiene hasta la rebelión del Ejército Zapatista. El uso de lo antropológico y el matiz real maravilloso con que se mejoran las representaciones de los indígenas, aunque tiene un excelente efecto, sólo restituye los enfoques etnológicos o sentimentales que el tema conservaba como herramienta modificable desde su primera definición.

Este mismo fenómeno ocurre con las dos familiares vertientes en las que se bifurca la cuentística mexicana del siglo XX. La preferencia de compromiso, como la línea estética producen nuevas formas, calificativos y etiquetas, pero nada nos hace dudar cuan factible y constante son desde lo contrario y lo posible.

Debemos contemplar la realidad que se da al encontrar escritores denunciadores y descriptivos, que recuerdan trabajos periodísticos, y escritores con artilugios meramente estructurales. Como es el caso de la manera corta de producción de Elena Poniatowska o José Emilio Pacheco, muy prolífica por la necesidad mexicana, y por otro lado, Sergio Pitlor, quien se deleita en el uso del léxico.

Incluso, podemos mencionar esa coexistencia y mezcla que se dan desde el siglo XIX entre la crónica y el cuento, justificán-

<sup>2</sup> Podemos mencionar trabajos como *Ciudad real* (1960) de Rosario Castellanos (una aproximación etnográfica a la realidad indígena) y Elena Garro con la variante del realismo mágico en *La semana de colores* (1964), para constatar la eficacia y desarrollo de este motivo en el cuento contemporáneo.



dose por la falta de lo imaginativo, lo humorístico no basados en la observación directa y el interés en el testimonio.<sup>3</sup> En el siglo pasado esta misma mezcolanza vuelve a aparecer, pero con argumentos opuestos, con una fuerza algo simbólica: expresamente la cantidad de lo real, en ocasiones jocoso, pero siempre lleno de dramatismo, creando otro tipo de ficción debido a lo extremista que llega a ser. Esa indeterminación de la crónica es muy ventajosa, encontrándose entre la fantasía y el testimonio, idóneo para jugar con la privacidad y lo público.

Esta relación cuento-crónica ha tomado ventaja sobre otro tipo de vínculos de género, especialmente por la carencia de límites.<sup>4</sup> Realmente, la situación se ha hecho mucho más diversa, en una forma muy confusa y nada predecible, principalmente, en los últimos trabajos.

El entrelace entonces ha conducido a la aparición de una maraña literaria. Todo lo que se valoraba por renovador o disímil queda como algo de testimonio o periodo que termina y no quiere cambiar sus prácticas.

<sup>3</sup> Todavía no se ha estudiado la importancia de la crónica en la literatura breve mexicana, pero el homenaje que le rinde uno de sus cultivadores resulta suficientemente elocuente: "Quienes crecimos (reconoce Juan Villoro) entre la avalancha de la cultura de masas y la cultura del secreto y el confesionario encontramos en la crónica nuestra frontera personal, la fórmula para mezclar lo público y lo privado. Lo que se decía en voz baja, las historias condenadas al olvido o a la vaga supervivencia del rumor, encontraron su lugar de residencia. Los ilegales del nuevo periodismo mexicano fijan lo evanescente, desvían los reflectores a personajes y sitios inéditos, invierten los términos de lo verdadero (la única hipótesis descartable: lo oficial). En un país sin lectores, los cronistas comprueban la urgencia de sus palabras" (Villoro 82).

<sup>4</sup> Para Castañón (209), que subraya igualmente la importancia y radical originalidad de esta escritura, el auge de la crónica y su incursión en otros géneros como el cuento demuestra la modificación vivida en todos los niveles del presente mexicano (Iglesia, Estado, industria, gobierno, relación con las minorías, lucha social). Testimoniaria, por eso, el advenimiento de nuevas fuerzas y de nuevos actores sociales al escenario (Vidal 53).

Por consiguiente, podemos encontrar divisiones que se tomaron como formas de clasificación y que contraponían, lo extranjero y lo nacional, como en los trabajos de Álvaro Uribe y Carmen Leñero, quienes visualizan a México desde el exterior y buscan una equivalencia mundial, mientras, por otro lado, Paz o Fuentes no ven lo extraño como exótico y lo introducen como un aspecto intrínseco, como perteneciente a la naturaleza propia del país.

El futuro del cuento mexicano puede visionarse, por ejemplo, en el trabajo de Samuel Walter Medina<sup>5</sup> con escritura perturbadora y ciertamente agresiva con relación a la gramática y los géneros preestablecidos: letras que en voces heterogéneas, con la imposibilidad de coincidencia, se ven desbaratadas y que no son más que el reflejo de un México cambiante de finales de siglo.

Al parecer, gracias a la excelencia de los relatos de Juan Rulfo, Juan José Arreola y José Revueltas, la riqueza del cuento mexicano está dada desde los años cincuenta.

Quizás para algunos, se deja fuera de esta tercia a muchos otros escritores cuentistas, pero estoy seguro que ellos tres solo subieron al pedestal más alto del género en México, a través de títulos insuperables, donde lo exquisito e inteligente de sus obras no permiten un continuar, sin embargo llevan la maestría y la enseñanza a las manos de las nuevas generaciones.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Samuel Walter Medina, *Sastrerías* (1979).

<sup>6</sup> "El mito de Juan Rulfo devastó la narrativa rural. El derrumbe de Pedro Páramo lo fue de un universo literario exhausto. El mundo pareció vacío: sus dioses y demonios lo habían abandonado. La disolución de la utopía natural se escenificó en los cuentos y novelas de Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda, Elena Garro, Sergio Galindo y Amparo Dávila. Los autores fabulaban desde las aldeas de su infancia: barcos alejándose del puerto de la memoria. No sólo Rulfo guardó silencio. Lo impuso a las generaciones siguientes" (Dominguez Michael 520). Para la escritura de Rulfo como ejemplo de reducción, véase el artículo de Margo Glantz titulado "La palabra de Juan Rulfo".

Y constituye algo contradictorio, objetivamente, pensar que pudieran ser un ejemplo a seguir, cuando su producción es una compenetración inigualable de contenido y lenguaje, que brinda una noción de ser sencillo, moldeable, pero a la vez de algo imposible de copiar, imitar o seguir como modelo. Por desgracia y por el bien de todos, estas enseñanzas no pueden ser encajadas en reglas, formatos o dogmas, verdaderamente, se acoge un modelo bastante flexible para que sea un ejemplo por el cual guiarse y a la vez es como carecer de él, llevando a la originalidad que se plasma en estas obras.

Incluso, muchos otros consideran esto como inusitado, negativo y restringido. Según Esperanza López, de la Universidad Complutense de Madrid,

Y pese a eso, queda todavía por hacer la indagación donde se expliciten las consecuencias de una fijación del género así de temprana y de absoluta para sus posteriores cultivadores como la que padecen los cuentistas mexicanos por la vía de esta obra extrema y sin fisuras.

Probablemente a dicha fijación contribuyó bastante la profesionalización de la literatura que con ellos tres y en ese momento tiene lugar (mediante la creación de editoriales, revistas, fundaciones, publicaciones y talleres que coinciden con el paso de una sociedad agraria a un primer esbozo de industrialización). Pero lo cierto es que el trío operó de un modo global, casi abusivo, investigando perspectivas distintas pero complementarias, ensayando las distintas posibilidades técnicas o deícticas de la narración breve y cerrándolas definitivamente a la vez. Si abrieron temáticas a las que el cuento posterior seguirá circunscribiéndose (la vida confundida con el sueño y con la muerte gracias a Rulfo, el sentido de la prosa perfecta en Arreola o el peso de la política y de la pesadilla patria para Revueltas), con su concurso, el relato empieza a entenderse como espacio narrativo autónomo que crea su propio público, que solicita el complemento de una interpretación inteligente, que no funda su destreza en trucos, finales efectistas, chantages, complicidades.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> "Durante los años cincuenta, los escritores se profesionalizan, las instituciones culturales toman forma y se crea un espacio crítico consistente al aparecer el suplemento *México en la Cultura* que dirige Fernando Benítez, y la *Revista Mexicana de Literatura*, fundada por Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes.

Al ser algo tan excelso y deslumbrante, la idea de lo que el cuento es para ellos se torna imposible esperar herederos, pues no hay momento para pasadas presunciones o reglas y se dedican a la narración de calidad sin recetas magistrales.

Lo más importante es cómo esta misma forma de producir relatos es revalidado por la siguiente generación, la llamada del Lago, o conocida como La Mafía, quienes pusieron su interés en el progreso de la República mexicana y que escriben cuentos cultos y efectivos, siguiendo la perspicaz faena de Arreola.<sup>8</sup>

Arreola, quien maneja la prosa con una ferocidad literaria e inserta finas miniaturas, convierte al cuento en un mar de técnica, especificidad y detallismo perfecto, que provoca en nuestra literatura una carrera hacia la actualización y las tendencias europeas.<sup>9</sup>

Quienes quisieron seguir esa tendencia y cumplían con esos requisitos eran los del Lago. Ellos nos lo enseñaron en libros

---

Estas publicaciones, junto con *Cuadernos del viento*, *La palabra y el hombre* y *Universidad de México*, se convierten en las principales protectoras del cuento en unos momentos en que el mercado editorial está acaparado por la novela [...]. El taller literario fundado también por Arreola, se convierte durante los sesenta en otro bastión para el cultivo y supervivencia de la narrativa breve. A raíz de estos esfuerzos, algunas instituciones como las Casas de Cultura de algunos estados, el Instituto Nacional de Bellas Artes y algunos centros de estudios, empiezan a prestar un importante apoyo al género, instituyendo premios [...]. Con todos estos apoyos se producirá un resurgir del género que repercutirá en el aumento de la producción cuentística desde finales de los sesenta" (Vidal 46). Véase también el artículo de José Joaquín Blanco, "Aguafuertes de narrativa mexicana 1950-1980".

<sup>8</sup> No sólo algunos se educaron en su taller, la dependencia del modelo propuesto por Arreola fue incluso argumental. Así, las criaturas inventadas por Carlos Valdés como "El último unicornio" le recuerdan demasiado y muestran a un tipo de cuentista que usa la ironía literaria para evadir el choque eventual con la descomposición textual (Dominguez Michael 41).

<sup>9</sup> Si se quiere trabajar en el análisis minucioso del modelo tipo en los cuentos de Arreola, revise: "De la prosa breve y plena: Juan José Arreola" de Saúl Yurkiévich.

como *Ven, caballo gris y otras narraciones* (1959) de José de la Colina, *La noche* (1963) de Juan García Ponce, y *El gráfico* (1972) de Salvador Elizondo, abstracción en el más puro psicoanálisis del mundo.

Por otra parte, la Onda (José Agustín, Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña, René Avilés Fabila), exhortaban el alma de Revueltas, haciendo patente su trabajo, con lecturas, homenajes y profundos grupos de estudio.<sup>10</sup>

Estos, de la Onda, creyeron estar listos para poder abrir el relato del maestro al ver el enfoque tan amplio que éste daba del cuento, tratando de dislocarlo e incluirle léxicos discordantes e inadvertidos.

En Revueltas se desataba la narración desde un sufrir. El dolor era la constante del quehacer mexicano y tenía que ser plasmado con toda la cruda verdad. Entonces, la Onda proyecta el sentir de Revueltas con traer a la vista lo picaresco, a la escoria, haciendo un intensivo uso de lenguaje coloquial del bajo mundo, entre otras cosas.

La gente hizo uso de todo ello, y la Onda trajo el gesto mexicano a la luz, modificando el lenguaje literario anticuado. En este sentido, algún crítico ha hablado, antes de ellos, de una flagrante ausencia de lenguaje adecuado para decir lo propio y ha acusado de esta falta al poeta etéreo, al intelectual y pensador que, como buenos camaleones, se pierden en las ramas del matiz (Monsiváis, *Lo fugitivo permanece* 21). Justo lo contrario de la escritura cruda, afilada como pedernal con que se impuso el modelo narrativo del cuento contemporáneo, cuajado a golpes de varia invención, de llano en llamas y de dormidos al sol, del que tanto narrador después aprendió las artes de decir y la dificultad ... insalvable de expresarse (Castañón 546).

Igualmente, en esa investigación de la narración por la narración, hallamos variedades que tocan lo extemporáneo: prosas

<sup>10</sup> Para conocer al grupo y su dedicación a Revueltas, léase: "Los de fin de siglo" de Luis Arturo Ramos.

que reproducen invenciones medievales, analogías de la historia, de aventuras, desatinados trabajos futuristas dentro de una ciencia ficción, estudios psicológicos e intimistas. Esto, para que todo sea el continuar con esa escritura.

El cuento mexicano produjo en los años noventa repeticiones de sí mismo, remedo de la brevedad de Arreola, de las epopeyas de Fuentes, de la persecución en Elena Garro, se sesgan hacia algo imaginado y demente.

Con la etapa finisecular se distingue la creación de un cuento que es, variado, heterogéneo, enmarañado, liso; que prefiere la narración sencilla y pura, la habilidad ilimitada de contar y contar, nuevas o viejas cosas, extravagantes o comunes. No obstante que las derivaciones no son aún apreciables, es palpable el retorno de esta escritura.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO, José Joaquín, "Aguafuertes de narrativa mexicana 1950-1980", *Nexos* (número 56), 1982.
- CARBALLO, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP, 1986.
- CASTAÑÓN, Adolfo, "La narrativa mexicana hacia el fin de siglo", *Arbitrario de literatura mexicana*, México, Vuelta, 1993.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, t. II, México, FCE, 1991.
- ESCALANTE, Evodio, "La intervención literaria", *Tercero en discordia*, México, UAM, 1982.
- GLANTZ, Margo, "La palabra de Juan Rulfo", *Ínsula, Águila o sol, prosa mexicana II* (números 618-619), junio-julio 1998, pp. 11-15.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza, "Las leyes de la frontera, los mapas del caos", *Ínsula, Águila o sol, prosa mexicana I* (números 618-619), junio-julio, 1998, pp. 24-28.

- MONSIVAÏS, Carlos. Ed. *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*. México: Cal y Arena, 1994.—, “Sobre el significado de la palabra huato”. *Días de guardar*. México: Era, 1970.
- ORTEGA, Julio. Ed. *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*. México: Siglo XXI, 1997.
- RUFFINELLI, Jorge. “Al encuentro de la voz común: Notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco”. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. Ed. Hugo Verani. México: UNAM/Era, 1994.
- VIDAL, Yolanda. “Brevisísima historia del cuento mexicano, 1955-1995”. *Medio siglo de literatura latinoamericana, 1945-1995*. Ana Rosa Domenella et al., México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.
- VILLEGAS, Paloma. “Nueva narrativa mexicana”. *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. Ed. Aurora Ocampo. México: UNAM, 1981.
- VILLORO, Juan. “La frontera de los ilegales”. *Medio siglo de literatura latinoamericana, 1945-1995*. Ana Rosa Domenella et al., México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997. Prólogo. *Cuentos con dos rostros* de Ricardo Piglia. México: UNAM, 1999, pp. 7-21.
- YURKIÉVICH, Saúl. “De la prosa breve y plena: Juan José Arreola”. *Ínsula. Águila o sol, prosa mexicana II* (números 618-619), junio-julio, 1998, pp. 7-8.





# EL CUENTO MEXICANO, METÁFORA DE VIDA

YVONNE CANSIGNO G.\*

*"El cuento es a la prosa lo  
que el soneto al verso":  
Azorín*

## INTRODUCCIÓN

[ El cuento es uno de los géneros literarios preferidos por los escritores mexicanos de todos los tiempos caracterizado con altos índices de calidad y originalidad en cuanto a su forma y contenido. En ocasiones, el lector llega a confundirlo con varias formas de escritura como la crónica, el ensayo, el relato breve, el poema en prosa o la viñeta.

Sin embargo, la presencia de los elementos estructurales hacen del cuento una forma narrativa mucho más exigente para su lectura que la propia novela.

Antes de la publicación *Breve historia del cuento mexicano* de Luis Leal en 1956, se destacaban ya en México escritores de cuento como Luis Guzmán, Julio Torri, Alfonso Reyes, Agustín Yáñez, Juan de la Cabada, José Revueltas, Octavio Paz, Mariano Silva y Aceves, Jorge Ibargüengoitia, Fernando del Paso, Genaro Estrada, Juan José Arreola y Juan Rulfo.

\* Profesora-investigadora del Departamento de Humanidades. UAM-Azcapotzalco.

El interés que ha resurgido en los últimos años por el cuento convencional, en general, y por el cuento breve o ultracorto, en particular, se observa en la publicación reciente de numerosas antologías y en los diversos libros de cuentos de escritores actuales.

La popularidad del género cuento se debe, en gran parte, al crecimiento editorial y al incremento de estudios y talleres dedicados al cuento, a la creación de concursos a nivel nacional y al Concurso Breve de la revista *El Cuento*.

Cabe señalar que del 29 al 31 de mayo de 2003 se llevó a cabo el XIV Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Departamento de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Tlaxcala. Dicho evento reunió a especialistas, cuentistas y lectores interesados en dicho género y se abordaron reflexiones extraordinariamente expresivas que dieron realce al cuento como género en la narrativa mexicana contemporánea.

En dicho encuentro se desarrollaron 15 conferencias magistrales, entre las que figuraron *Por las áridas tierras del norte o las fértiles fronteras del cuento en los estados fronterizos* y *Los comienzos* de Jesús Gardea y Ricardo Elizondo, *Voces del paisaje nortero* a cargo de Julio César Urbina, Humberto Félix Berumen, Vicente Francisco Torres y Tomás Bernal Alanís, *Historias de Lontananza* de David Toscana, *Tres cuentistas de Tierra Adentro* como son Joaquín Hurtado, Fernando Fabio Sánchez y Blas Valdez, y *Los Cuentos* de Patricia Laurent Kullick, *La búsqueda del centro* de Alberto Chimal, *El alimento de la tradición* de Eduardo Antonio Parra, *Un nacimiento, fatigas y una demanda* de Humberto Rivas, *El proceso cuentístico* de Marcos Rodríguez, *Antes de escritor, fui lector*, de Roberto Bravo, y *Los cuentos de Antonio Parra y la zona intermedia*, entre otras.

También se organizaron mesas redondas donde se insistió en la importancia del cuento como un género narrativo que aspira a la perfección, a la tersura verbal y a una práctica literaria contemporánea en México.

Resulta interesante reconocer la gran vitalidad que tiene el cuento al observar la historia editorial de algunos libros que contienen cuentos de extensión convencional, cuentos cortos y cuentos ultracortos, todos ellos de talla nacional e internacional.

Llama la atención el caso de *El llano en llamas* de Juan Rulfo, cuyo ejemplo clásico salta a la vista. Originalmente publicado en 1953, este libro llega en 1984 a 34 reimpresiones, considerando la última con un tiraje de 40 000 ejemplares. En la actualidad, pocas son las publicaciones que han llegado a lograr este tiraje.

En las últimas décadas del siglo XX autores como Juan José Arreola, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Vicente Quirarte, Fabio Morabito, Jaime Moreno Villarreal otorgan un acercamiento crítico al cuento. Del mismo modo, Carlos Montemayor, Juan Villoro, Bernardo Ruiz, Daniel Sada, Alvaro Ruiz Abreu, Guillermo Samperio, Ángeles Mastreta, Rosa Beltrán, Guillermo Leñero, Carlos Chimal, Jesús Gardea, Marco Antonio Campos, por mencionar algunos narradores más, demuestran su madurez profesional en la cuentística mexicana.

## ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Según los investigadores, el cuento ha estado presente a lo largo de la historia de la humanidad. Etimológicamente, el cuento es un sustantivo que se deriva del verbo contar y del latín *computare*. Desde el punto de vista semántico, las reflexiones que permiten descubrir los orígenes del cuento, su significación, sus diferentes modalidades desde el cuento popular hasta nuestros días son diversas y significativas.

Si se consideran las definiciones que aparecen en diversos diccionarios, se observa que el cuento es una narración breve, cuyos orígenes y tradición son orales y de esencia popular. Los ejemplos dados se remontan a la Edad Media, al Renacimiento,

a fábulas, a cuentos de hadas de finales del siglo XVII y a relatos cortos de países europeos como Francia, Alemania, Italia y Noruega.

Impuesto por viejas tradiciones de siglos atrás, la significación del cuento, en cuanto a género literario, considera historias basadas en acontecimientos irreales, maravillosos y frecuentemente divertidos.

Tradicionalmente, *La Biblia* y *Las mil y una noches* constituyen narraciones que se agruparon en un texto y llegaron a nosotros como una buena colección de historias con la estructura del cuento.

Un trabajo relevante es la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp, publicado en ruso por vez primera en 1928 y traducido a varias lenguas posteriormente. Dicho libro define la estructura de los cuentos maravillosos rusos en 31 funciones, fundamenta la importancia de este género y argumenta teóricamente la estructura del cuento tradicional.

Si bien es cierto que el cuento tiene un origen “vulgar”, éste no proviene como las fábulas de los griegos y de los romanos, pero sí de Asia y particularmente de los árabes. Su brevedad en la escritura ejerce un poder de seducción y atractivo en el ámbito literario desarrollándose a lo largo de la historia de la humanidad hasta principios de este siglo XXI.

El dominio del cuento no se limita a una vena realista, se sumerge también en el mundo de las leyendas, de las creencias y de las supersticiones de los pueblos: milagros, vidas de santos, intervención de guerreros heroicos o de heroínas, relatos maravillosos de aventuras, historias de animales, de brujas o de acontecimientos mágicos maravillosos y de historias infantiles tan frecuentemente olvidadas.


Sin duda, la variedad y la tipología de cuentos en el tiempo y en la historia de las sociedades del planeta son abundantes, auténticas y necesarias.

Actualmente, la importancia de las antologías y las investigaciones que se han realizado sobre el cuento debido a su proxi-

midad con otras formas de escritura, lleva consigo a definir la problemática genérica con diversas preguntas:

- ¿qué es un cuento?
- ¿qué tan breve puede ser un cuento?
- ¿cuántos tipos de cuentos existen?
- ¿qué diferencias existen entre el cuento convencional, el cuento corto, el cuento ultracorto y el minicuento?

Habría que descubrir en la cuentística mexicana el carácter complejo y fascinante de tantos narradores y narradoras de distintas generaciones que ha dejado huella con sus producciones y su ingenio.

Además en su conjunto se observa un acercamiento crítico al entorno urbano o de provincia, escenario de un sinnúmero de cuentos de vida y muerte, de erotismo y amor, de luz y sombras, de fantasía y realismo. Aquí destacan nombres como Emiliano Pérez Cruz, Cristina Pacheco, Josefina Estrada, Fernando Curiel y Juan Villoro .

Cabe señalar que el cuento es un término genérico que se aplica en todas las narraciones ficticias cortas. Simboliza también un objeto “anticomercial” frente a los editores de libros, sobre todo a lo largo del siglo XX, época en que se consolidaron en México los proyectos editoriales más importantes entre los autores y los lectores de publicaciones periódicas: *Plural*, *Vuelta*, *Nexos*, *Revista Mexicana*, *La Cultura en México*, *sábado*, *Diorama de la Cultura*, *La Jornada Semanal*, etcétera.

Por otra parte, el cuento en México no representa, como en otros países, una práctica y un ejercicio previo o de maduración para el escritor. Este constituye una voz expresiva de las letras mexicanas, vinculadas con movimientos culturales como lo fue el Ateneo de la Juventud, el grupo de Los Contemporáneos, la década de los años cincuenta, el cosmopolitismo, el desarrollo e influencia de corrientes literarias y técnicas narrativas venidas de otras literaturas del mundo, la internet y la escritura

hipertextual presentes en la vida actual de muchos escritores y lectores.

De hecho, sumergirse en la narrativa mexicana del cuento refleja acontecimientos de la vida histórica, sucesos y anécdotas de la vida cotidiana de las personas, el folklore nacional, regional o local del país, la evocación de la ciencia ficción y de lo fantástico inspirados frecuentemente en guerras, viajes y en la expresión del mundo cibernético.

## EL SIMBOLISMO DEL CUENTO

Escribir un cuento es un proceso tan intenso como iniciar una novela. Es preciso definir desde el primer párrafo la estructura, el tono, el ritmo, la longitud, el estilo, la temática, el desenlace y muy frecuentemente caracterizar a los personajes que han de intervenir en la historia. Como lo dice Gabriel García Márquez escribir *es el placer de escribir, el más íntimo y solitario que pueda imaginarse*. Sin embargo, el escritor señala que el cuento *no tiene principio ni fin; fragua o no fragua. Y si no fragua, la experiencia propia y la ajena enseñan que en la mayoría de las veces es más saludable empezarlo de nuevo por otro camino, o tirarlo a la basura*.

Como lo comenta Lauro Zavala en sus diferentes artículos sobre el cuento, *un cuento debe ser estructurado en torno a la unidad de impresión*, principio cardinal y guía que en su tiempo propuso Edgar Allan Poe, donde la brevedad y la unidad en torno de un tema emotivo y su desenlace sorpresivo eran esenciales. Sin embargo, las o los cuentistas contemporáneos han probado que esto no es precisamente indispensable.

En el campo de la literatura, el cuento es considerado como una práctica de escritura experimental como puede serlo la poesía, el género periodístico o la misma novela. No obstante, la lectura de un cuento puede resultar una práctica más cotidiana o convencional.

Si partimos que el cuento convencional es un género breve que oscila entre las 2 000 y 30 000 palabras, encontramos también el cuento corto, caracterizado entre las 1 000 a 2 000 palabras y el cuento ultracorto cuya extensión no rebasa las 200 palabras.

En el cuento corto se percibe un emblema de lo universal, que según Irving Howe, constituye una narración en miniatura, llamada *suden fiction*, o cuento microcósmico o de ficción "súbita". En esta perspectiva encontramos *La oveja negra* y *El eclipse* de Augusto Monterroso, *Bestiario* de Juan José Arreola, *El ramo azul* de Octavio Paz y *Gente de la ciudad* de Guillermo Samperio.

El cuento ultracorto, llamado minicuento o minitexto por la investigadora venezolana Violeta Rojo, constituye una narración de brevedad extrema cuya economía de juegos de palabras puede presentarse como la hibridación narrativa con otros géneros literarios o extraliterarios (aforismos, alegorías, fábulas, proverbios, parábolas).

En el plano de la narración la construcción del cuento puede caracterizarse por el establecimiento de un diálogo con el lector y la inclusión de la metalepsis o el abismo textual. Su desenlace es frecuentemente ambiguo, sorpresivo e inclusive enigmático.

Desde el punto de vista lingüístico el cuento puede caracterizarse por el empleo de lipogramas, tautogramas, repeticiones lúdicas y expresiones idiomáticas.

Al leer cuentos ultracortos o minicuentos que no pertenecen a la tradición occidental como lo son las parábolas budistas, las jasídicas o los derviches, o aquellos que están cerca del poema en prosa como el cuento lírico, se encuentran rastros formales característicos del género híbrido o parodiado. Lo anterior permite otorgar al cuento brevísimo el rango de género proteico.

Entre los libros reciente que podrían poner en duda cualquier clasificación genérica tradicional encontramos *Tiempo transcurrido* (1986) de Juan Villoro, *La lenta furia* (1989) de Fabio Morábito y *Lugares en el abismo* (1993) de Agustín Monsreal.

Varios son los libros de cuentos escritos en tono lírico, como es el caso de algunos cuentos ultracortos como *De noche vienes* de Elena Poniatowska y *Sólo los sueños* de Edmundo Valadés.

Cabe señalar que el futuro del cuento ultracorto es muy amplio, su auge tiene una estrecha y paulatina difusión con las nuevas formas de escritura propiciadas por el uso cada vez más frecuente de las computadoras.

## LA CUENTÍSTICA MEXICANA

Con una mirada curiosa e incisiva, el cuento mexicano es toda una metáfora de vida, un relato deleitoso y placentero reconocido por las peculiaridades de la prosa y con el gusto y la sabiduría de la estructura breve. Se convierte en una especie de ritual cuya historia revela al lector un valor estético y cultural. Asimismo muestra la capacidad verbal de un gran número de autores mexicanos cuya percepción de la belleza se plasma en sus diferentes estilos y en el eco de un lenguaje universal.

Es preciso señalar que algunos análisis sobre la cuentística mexicana han establecido que desde las décadas de 1950 y 1960 se dio una ruptura importante entre los temas y las técnicas empleadas para estructurar un cuento, refiriéndose fundamentalmente al melodrama y la tragedia. Entre los elementos que se destacan principalmente se observan la desesperación, la angustia existencial, la soledad, la introspección, el aislamiento y la narrativa realista.

Algunos escritores que se encuentran en este periodo son José de la Colina, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Vicente Melo y Elena Garro. Puede observarse que sus cuentos tienden a tener una extensión mayor a diez páginas, hecho que permite confundirse con la novela corta. Asimismo es interesante señalar la importancia literaria del cuento ultracorto representativo con los libros de Samperio y Krauze.



Afirma Juan Armando Epple en su antología de microcuentos hispanoamericanos, "que este género híbrido y proteico es una metáfora expresiva de los dilemas que viven las sociedades latinoamericanas en sus niveles sociales, ideológicos y de reformulación estética de los sentidos".

En México el cuento ultracorto se ha convertido para numerosos autores en una práctica literaria personal prototipo del mundo moderno. Se trata de transformar la interioridad y exterioridad de los personajes evocando un lenguaje breve, significativo para la época y con un contenido ideológico.

El caso de Juan José Arreola es relevante. En 1949 publica dieciocho cuentos bajo el título de *Varia invención*, con *Confabulario* que data de 1952 y *Bestiario* de 1959, el escritor nutre este género del cuento, recreando al lector y recordando la influencia de Paul Claudel, de Henri Michaux, Lautréamont y Baudelaire.

En esta perspectiva se recuerda *Infundios ejemplares* (1969) de Julio Torri, *Fantasías en carrusel* (1978) de Sergio Golwarz, *Palomita* (1986) de Edmundo Valadés, *El grafógrafo* (1972) de Salvador Elizondo, *Cuaderno imaginario* (1990) de Guillermo Samperio, *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990) de José Emilio Pacheco, *La Señora Rodríguez y otros mundos* (1990) de Martha Cerda y *Relámpagos* (1995) de Ethel Krauze.

Es menester recordar que para los años de 1970 y 1980, los escritores de cuento van a dar énfasis a técnicas que sugieren la comedia y la ironía. Sin embargo, un momento de transición característico surge entre 1967 y 1971, periodo donde diversos autores de cuentos marcan con intensidad vivencias históricas de esas décadas.

Posteriormente durante 20 años, la práctica de la parodia, la ironía, el humor, así como el género periodístico y la cotidianidad colectiva caracterizarán la cuentística mexicana. Se intensificará la escritura del cuento en sus diferentes tipologías, restableciendo un encuentro con la historia y la cotidianidad de México

y sus provincias, con una manera particular de ser, de pensar y de actuar respecto de fenómenos sociales, religiosos y políticos y con un deseo de evocar en lo fantástico o en la ciencia ficción un género característico para satisfacer un gusto por lo exótico y lo pintoresco.

Actualmente, el mundo editorial del cuento evoca nombres de escritores universitarios, intelectuales y literatos dotados con la habilidad de reproducir y editar día tras día un testimonio ficcional de hechos reales en un género literario cómplice del lector. El cuento, necesariamente breve, resurge como una posibilidad de creación mágica, de identidad de la sociedad mexicana que comparte creencias e inventiva.

Para concluir recuérdese lo que Irving Howe señalaba: *Los escritores que hacen cuentos breves tienen que ser especialmente audaces, lo apuestan todo a un golpe de inventiva.*

## BIBLIOGRAFÍA

- AZORÍN, *El arte del cuento*, enero 1944, cita del libro de Ángeles Ezama Gil, p. 62.
- BAXTER, Charles, *Suden Fiction International. 60 Short Stories*, Nueva York, 1989, 342 pp.
- CANSIGNO, Yvonne, *Le conte, ressource littéraire dans l'enseignement de FLE*, Tesis de DEA en "Textes et Langages", UAM-A/ Université de Limoges, 1994.
- EPPLE, Juan Armando, "Brevisima relación sobre el mini-cuento", *Antología del micro-cuento hispanoamericano*, Mosquito Comunicaciones, Chile, 1990, 221 pp.
- HOWE, Irving, *Anthology of the Shortest Stories*, Bantam Books, Nueva York, 1983, p. 206.
- LEAL, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1990, 152 pp.
- PAVLICIC, Pavao, "La intertextualidad moderna y postmoderna", revista *Criterios*, UAM-X, México, 1993, pp. 165-168.

- ROJO, Violeta, "El minicuento, caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela", *Revista Iberoamericana*, núms. 166-167, 1994, México, pp. 565-573.
- VALADEZ, Edmundo, "Ronda por el cuento brevisimo", *Paquete de cuento*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, INBA/ICUAP, 1990, pp. 191-197.
- VITAL, Alberto, "El cuento corto en Felipe Garrido", *Hacerle al cuento*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1994, pp. 77-90.
- ZAVALA, Lauro, *Humor e ironía en el cuento ultracorto hispanoamericano* (ponencia presentada en el Primer Encuentro Internacional sobre Humor Hispánico), West Chester, Filadelfia, septiembre, 1995.



## MARA

Eres  
gota de acantilado  
bruma desnuda  
musgo entre caracoles

Abro la almeja  
de tu vientre  
gusto su sal  
ostra antigua  
tu aceite añejo

Me lame  
tu brisa  
tu espuma  
agua tibia

Tus miembros  
deltas encarnadas  
disuelven mi cuerpo  
con cadencias de molusco

\* Profesor-investigador del Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

De pronto  
tu piel, sus poros  
diques desbordados  
recuerdan el origen del mar

El mar que es dos  
y es uno  
gotas suspensas en el aire  
mar al caer de nuevo

Te alejas  
ojo agónico  
aliada del ocaso  
rumor de medusas

Emerjo  
húmedo y triste  
cuando izas tus velas  
náufrago de nuevo

Eres sal y arena  
playa en la que  
mi viento escribe  
caligrafías de tu cabellera

# CARACOL

*Al maestro O. P.*

Cerrado el caracol es pregunta  
Silencio  
Que canta desde el fondo del mar

Abierto el caracol es catedral  
Arco de ecos  
Armonía en vaivén

Muerto el caracol es  
Laberinto de olas  
Ermita de espumas

O será que el molusco  
En su ascetismo de sal  
Petrificó su cuerpo de arena

## DOS Y DOS

*A Lau*

En el puente  
los amantes se funden  
sombras líquidas que el mar remeda  
aguacaras ondacuerpos

En el cielo  
las nubes se abrazan  
y en el fondo se contemplan  
aguacielo vientoluz

En el horizonte  
el sol y su gemelo  
hieren el pecho del ocaso  
agualumbre fuegomar

En la playa  
espejo de brisas  
la marea del cielo repite  
las inconstancias del mar



## CHIPENDEL

Cómoda  
pulida en volutas  
y redondeces de  
balaustrada

Eres recia  
a veces mármol  
a veces hierro

Madera  
me guardo en ti  
en tu cajonera



## LA CAÍDA

Después de media noche,  
despojados de afeites,  
del cansancio y las maneras;  
cuando las hebras del cigarro  
ascienden calladas hasta  
desvanecerse en la distancia;  
cuando sólo es posible advertir  
los ríos caudalosos que van  
y vienen nocturnos;  
cuando el deslizarse del lápiz  
traza en nuevas lápidas  
viejos y falsos epitafios;  
cuando sólo el párpado  
advierte las cicatrices  
que trazan las pestañas inertes;  
luego de medianoche,  
decíamos, cuando se advierten  
los callados latidos de espejos,  
un eco se desdobra,  
se astilla luego de caer  
y nadie se estremece,  
sólo nuestros fragmentos.

\* Periodista y poeta.

## SÉPTIMO DÍA

Hoy es domingo; y los domingos  
ni Jesús crucificado hace milagros,  
ni vuela la mosca, ni el viento  
azota las sábanas.

Hoy es domingo; el séptimo día  
la gente despierta tarde,  
con el sol alto y los poros  
cubiertos de nieve.

Los domingos no se manifiestan  
milagros, pues todos están de asueto,  
incluso los ladrones, los amantes  
furtivos y los animales ponzoñosos.

El gato, el teléfono, las plantas medicinales,  
los papales abandonados en las calles,  
las nubes, los mesías y los iluminados  
permanecen mudos.

Pareciera que todos esperan un suceso  
pero nadie abre el periódico  
ni enciende la radio, ni  
nadie empuja la puerta.

Sólo el veneno permanece al acecho  
en su cáliz perfecto, el revólver  
espera la voluntad de abrir  
el milagro repentino, inesperado.

## MALDICIÓN GITANA

Cuando le dije que mi amor  
Era como una cordillera infinita,  
Sólo acertó a decir 'Panasonic';  
Cuando tomé su dedo meñique  
Instintivamente vio su anular  
Sin una piedra preciosa;  
Cuando aspiré el halo  
De su cabellera azabache,  
Con su sonrisa me dijo 'Daewoo';  
Cuando tracé un equilátero  
Que abarcó un close-up  
De su aureola a su barbilla  
Desplegó una mirada 'Toshiba';  
Cuando le dije que ni todo el oro  
Del Perú cubre de brazaletes  
Sus músculos de Carrara,  
Me mostró la S de su torso;  
Cuando le enseñé mi cartera,  
El reloj de cuarzo y los restos  
De incisivos, caninos y molares,  
Me amenazó con una arma blanca;  
Cuando recobré el conocimiento...



**D**espués de tantos años de trabajo no es raro que el ventrílocuo acabara hablando como su muñeco, y el muñeco, como el ventrílocuo. Lo que sí parece un exceso es que el muñeco, sin pizca de piedad, revelara que el ventrílocuo es mudo.

\* Escritor y editor. Tiene ocho libros de autor, entre los más recientes, *Andy Watson, contador de historias* (cuento 1997, 2001 y 2004) y *Balas de salva* (novela, 2004).





No te espantes, hijo, te digo que a mí me pasó igual. Deja tú el susto y el desamparo; de pronto parece que todas las personas te ignoran, que te disipas como el humo de un cerillo, pero en realidad no te das cuenta. Así pasa a veces. Luego, con el tiempo, dejas de pensar en eso.

Aquel día no te llevé a la escuela. Amaneció con mucho frío; tal vez por eso tu madre se quedó tan arrimada junto a mí y no me despertó. Yo tenía una reunión a las nueve y ya eran 8:25. Me bañé a las prisas. Dejé casi todo el desayuno y ni siquiera me terminé el café. Me despedí de los dos y salí en el auto sin mucha suerte: el tránsito estaba totalmente parado; había ocurrido un accidente kilómetros adelante. Ansioso, miraba el reloj del auto dos veces por minuto. Perdí tiempo valioso y de algún modo, cuando tuve que orillarme para que pasaran las ambulancias, supe que nunca llegaría.

Eran casi las diez cuando llegué al despacho. Bajé por la rampa del estacionamiento y tuve que darle dos vueltas completas, hasta que encontré un lugarcito cerca de un transformador. Cuando cerraba el auto vi de lejos a Jorgito, el vigilante, y le pedí que me lavara el coche. Ni siquiera volteó; pensé que simplemente no me había visto y obvié el asunto.

\* Ex alumno de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo xx.

Rumbo al elevador vi a dos hombres que acababan de entrar; las puertas aún estaban abiertas y, mientras corría, desde unos doce pasos, les pedí que esperaran. No me hicieron caso y hasta pareció que cerraron a propósito.

Estuve unos momentos pidiendo el elevador y nunca respondió. No podía perder más tiempo y subí por las escaleras. Siete pisos de un jalón. Cuando llegué a la oficina estaba sofocado. Miré mi reloj y hasta entonces me di cuenta que se había detenido a las 3:47. Pasé deprisa frente al escritorio de Juanita, la secretaria, y la saludé; es verdad que le di los buenos días con un tono algo seco, pero ni siquiera levantó la cabeza. No hice mucho caso; me apuraban la hora y los pendientes de la tarde.

Entré a mi oficina y me aflojé la corbata. El reloj de la pared señalaba las diez y diez. Me serví un café y revisé la correspondencia en mi escritorio. Recuerdo que leía las promociones de algún banco, cuando sonó el teléfono de Juanita. Pensé que me pasaría la llamada pero, luego de un momento, pasó muy apurada frente a mi puerta y me apagó la luz. La escuché salir del despacho y me quedé totalmente a oscuras. Me levanté a prenderla de nuevo, subí y bajé varias veces el contacto y nunca encendió. Quise llamar a mantenimiento pero el teléfono estaba muerto. Alumbrando con el encendedor salí a la recepción para hablar desde la línea de Juanita, pero tampoco funcionó.

Pensé en ir con los abogados del 5o. piso y pedir prestada su línea. Salí del despacho y el maldito elevador nunca llegó. Tomé las escaleras y bajé los dos pisos totalmente a oscuras: la piedra del encendedor ya no hacía chispa. En la puerta de los abogados nadie acudió a abrirme. Me asomé por una ventana alta y apenas pude ver a una secretaria; sostenía el teléfono entre su hombro y su oreja, mientras se limaba las uñas. Toqué la puerta con los nudillos y la mujer levantó un poco la vista; le hice una seña pero creo que no me veía; volví a tocar y esa vez, incluso, estiró el cuello. Le grité, le pedí que abriera. La mujer me ignoró.

Subí de nuevo a mi despacho, resignado. Con un poco de suerte Juanita estaría ya en su lugar y la mandaría, con toda

cortesía, a buscar a algún técnico. De verdad me llevé una sorpresa cuando me encontré que también mi despacho estaba cerrado. Llamé varias veces a la puerta, fuerte, pero nadie respondió. Estuve esperando un buen rato a Juanita, pero ni ella ni nadie entró ni salió. Mi reloj seguía inmóvil. Calculé que había pasado una media hora desde el apagón. Mi saco, con el dinero y las llaves, estaba adentro. Ya desesperado agarré la puerta a patadas pero nadie contestó. No había nadie.

Decidí bajar a la recepción sin molestarme en llamar el elevador; fui directo por las escaleras. Cuando crucé por el despacho de abogados ya no había nadie y todo estaba apagado. Terminé de bajar y busqué al señor Laurencio, el portero. No lo encontré. En su escritorio estaban su periódico, sus gafas de leer y su radio, pero el lugar estaba vacío.

Comencé a ponerme mal. Quizá había ocurrido un temblor o Libia había decidido lanzar la bomba, algo grave. Encendí la radio y por suerte funcionaban las pilas. Estiré la antena y traté de sintonizar cualquier estación pero ninguna respondió. Francamente espantado salí a la calle; traté de dar con la maldita señal y no encontré más que interferencia.

Caminé sobre la avenida, por un desierto de autos abandonados bajo un sol que no se movía. Llegué al semáforo que no mostraba ningún color y sentí un frío que calaba bajo la piel, justo encima de la carne. Pensé en ti, en tu madre; quise llamarles desde el teléfono de la esquina y busqué alguna moneda en las bolsas de mi pantalón, pero el teléfono no daba tono. Doblé a la derecha, rumbo a la zona de restaurantes donde acostumbraba comer. No había ruido ni movimiento; sin embargo, creí percibir los ruidos del tránsito, de gente que no veía por ningún lado; se oía como si acabaran de pasar todos juntos, huyendo, escondiéndose de mí. Pasé junto a algunos comercios que apenas reconocí sin clientes, sin empleados, abiertos pero vacíos. Había ocurrido una desgracia, la mayor de todas.

A lo lejos me pareció ver el espejismo de alguien, de algo que se movía. Intenté perseguirlo, pero se me escapó a través de

un calor que hacía bailar las visiones. Sentí el cuerpo pesado; solté el radio que se estrelló en el piso. La bilis me tapaba la garganta. Me recargué en el ventanal de una cafetería, engarrotado. Sentí el peligro; no supe de qué, pero mis sentidos lo advertían. Palabras como “derrame” o “embolia” cruzaron mi mente. Levanté la vista y miré el cielo, las nubes no se movían. Cerré los ojos y lloré. Y lloré hasta que escuché un par de golpecitos que me hicieron vomitar el terror: parecía que alguien me hablaba del otro lado de la ventana. Era lo primero que escuchaba en horas, pero el cristal era opaco y no veía a nadie. Encontré la entrada casi a gatas y me sostuve de un pasamanos. Apenas pude abrir la puerta; nadie me recibía ni me ofrecía una mesa. Recorri el lugar buscando algo animado y sólo vi platos de desayuno abandonados y cafés fríos. Con mucho esfuerzo levanté la vista; al fondo, en una de las últimas mesas, un hombre joven me saludaba; vestía un esmoquin de media etiqueta, con pañuelo de seda en la bolsa del saco blanco y un clavel rojo en la solapa; un cigarro se consumía, despacito, en su mano derecha. El hombre se parecía un tanto a mí, pero su mirada era una caricia; se veía en paz consigo mismo. Me sonrió, saludándome con un vaso de agua que estaba a la mitad. No lo reconocí de inmediato porque la primera vez que lo vi, él era ya mayor.

—No te espantes, hijo —me habló tu abuelo, fallecido veinte años atrás.

Por eso te digo, no te espantes, hijo, pero a mí se me hace que ya estás muerto.

para Gladis y Roberto

[ El fraile pasa por tercera ocasión. Discretamente alarga el cuello y su mirada tratando de reconocer el libro que tengo entre mis manos. Finge toser mientras se lleva el puño a medio cerrar hacia la boca. Su gesto parece natural a fuerza de tanto practicarlo. Es robusto, pero las ojeras en su rostro, acentuadas por las sombras de la capilla, proclaman su cansancio. Replegado bajo las bóvedas de la iglesia, ha de gastar todas sus energías en cuidar las veladoras, los ex votos y las limosnas. Pronto se aleja de mi vista como un fantasma que no se decide a espantar a quien penetra en sus dominios. Me concentro y vuelvo a mi lectura: "*Mi gloria es ésta: / ¡Crear deshumanidad! / No acompañar a nadie. / Yo vivo con la misma falta de voluntad / Con la que desgarré el vientre de mi madre.*" Las yemas de mis dedos palpitan sobre los versos de *José Régio*. Alguien tose tras de mí. No es el fraile. Un tufo agrio se apodera de mi pequeño espacio. Levanto el rostro sin examinar el altar dedicado a La Piedad. A mi espalda, se inicia un monólogo entrecortado. La tos se repite; esta vez, mi nuca es bautizada por la saliva del desconocido. Sin voltear, muevo la cabeza de un lado hacia otro para expresar mi enfado. No recibo respuesta. El monólogo continúa sordo, ahogado,

\* Tallerista, cuentista y poeta.

como si una legión de remordimientos tratara de abrirse paso en la garganta del hombre que me antecede. Observo la figura de Cristo en el altar, recién bajado de la cruz, lánguido sobre los brazos de su madre. Pálido, la boca entreabierta, fija.

Un hilillo de sangre resbala eternamente por su mejilla y se detiene al filo del abismo, evadiendo al suicidio. Por un instante deseo que caiga, que suene como suenan las gotas de sangre al caer al piso. Que interrumpa esa especie de oración dicha por un animal enfermo. Me confundo, los labios de Cristo son tan vivos, su cuello tan duro, que ya no sé de dónde proviene ese sonido. Con el rabillo del ojo distingo la chispa de un encendedor, el hombre ha de querer dejar una veladora; acabó, siento alivio. La chispa se repite; tras de ésta, el hombre aborta una carcajada que me eriza la piel y me obliga a voltear definitivamente. Se encuentra inclinado, su espalda es ancha, por cabello tiene un áspero matorral de un color indefinido; entre negro, gris o blanco, no sé. Activa otra vez el encendedor y un mechón de su cabello se transforma en pabilo abrazado por el fuego. La flama se extingue. El hombre ríe de nuevo mientras se incorpora. Su rostro es magro, cenizo, tomado del asfalto después de mucho sol y mucho frío. Me mira, ha suspendido la risa pero su boca sigue abierta, eternizada en el silencio —es una muralla almenada, vestida de hollín, herida por las batallas de sus soliloquios—. En la nave central da comienzo la Misa. Un olor a incienso llega hasta nosotros aliviando en algo el efluvio emanado del hombre que me mira. Acentúa su sonrisa mientras prepara con sus dedos otro montón de pelos a incendiar. “Quiero verme como tú” me dice al tiempo que da fuego a sus cabellos. El hedor domina de inmediato. La tierra acumulada en su cabeza evita que la llama se propague. “¿Tienes tijeras o navaja?” Pregunta sin poder evitar que la saliva huya de su boca. “Quiero estar a la moda, ya no se usa el cabello largo, sólo él y yo lo usamos largo” extiende su mano señalando al Cristo. Se levanta, me doy cuenta que en realidad es un hombre delgado, flaco. Su cuerpo está cubierto por varios trozos de suéteres y una

chamarra gruesa, sucia, verde. Cubre sus piernas con un pantalón negro que lo rebasa por varias tallas, no tiene cierre. Por calzado lleva un par de tenis que dejan adivinar las uñas largas que los desgarran por dentro. Avanza hacia el altar y me cuestiona: "¿Saber quién es él?, es mi padre, lo amo porque es lo único que tengo. Quien lo sostiene es mi abuela y sufre porque mi padre era repe..." Se contiene; pendejo era la palabra. Intenta persignarse mientras esconde su vista ante el altar, avergonzado. "Es la verdad, se dejó matar. Yo lo necesitaba aquí y se dejó matar. Por eso mi abuela siempre está llorando. He intentado secar sus lágrimas, consolarla, pero estas mierdas que la cuidan terminan sacándome a empujones, son maricas porque me sacan entre varios, por eso llevan falda, vestido, o ¿es sotana? Se me hace que mi papá empezó a juntarse con ellos y se le pegó lo maricón. ¿Sabes quién es ésta que también le llora? Pues la Magdalena, dicen que le andaba dando entrada y que él nunca quiso hacerle caso. ¿Tú crees? Si está rebuena, yo sí hubiera jalado con ella, por lo menos para que no anduviera llorando, ella llora porque no se le cumplió el antojo." Mira a la figura de la Magdalena como un adolescente hojea las revistas de lencería. Su mano, ha ido a parar entre sus piernas. La voz del oficiante suena grave, certera, entre el cuchicheo de la gente que le sigue: *Yo confieso ante Dios todopoderoso y ante ustedes, hermanos, que he pecado mucho...* El hombre recuerda su tarea estética, me entrega el encendedor y se voltea dándome la espalda. Con las manos en la nuca, hace un ademán invitándome a quemar el cabello que junta entre sus dedos. Me domina el desconcierto. "Ahí no veo" dice animándome a ayudarlo. "Quiero que quede cortito como el tuyo. Quema, quema. ¡Anda quema...!" Gira bruscamente. Siento temor, no sé qué esperar, un puntapié, un grito, pero de su rostro no desaparece la sonrisa dulce, armoniosa, como si de antemano disculpara mi cobardía. Cierra un ojo acercando su rostro al mío, me da la impresión de que es el mismo Vulcano quien me coquetea. Me siento como un aprendiz consolado por su maestro después de cometer un

error en la fragua; después de no acertar con el martillo o de temerle al acero fundido por las llamas. Da vuelta y se dirige a la entrada de la iglesia. Creo que se marcha, que se cansa de este juego tonto y sin sentido. En mi entorno, nadie presta atención a nuestros actos. Sólo cuatro personas se encuentran en la capilla ocupadas en expiar sus culpas. La figura de una mujer se dibuja justo por donde desapareció el hombre del encendedor, tomada de su mano viene dando traspiés una chiquilla enfundada en traje de domingo. Su cara de ángel mofletudo contrasta con el rostro recién posado en mis pupilas. Se acercan, distingo ahora las facciones de la niña; sus ojos son como dos pequeñas almendras encontrándose en su parte más ancha; su nariz chata, diminuta; sus labios gruesos, saludables sobre una quijada robusta, firme. La madre hace alto a escasos metros del altar, a mi costado. Cierra los ojos con fuerza como si tan sólo le bastaran unos cuantos segundos para presentar sus respetos o sus pecados. La niña echa el cuerpo hacia atrás tratando de zafarse de la blanda cadena que la sujeta. En respuesta, la madre olvida de golpe su débil contrición, tira de la niña hasta tenerla frente a ella y la persigna con torpeza mientras agrega murmurando: “Escúchame bien, babosa (la cruz en la cabeza), pocas veces salimos de casa por estarte cuidando (la cruz en el vientre), estoy harta de tus pendejadas (la cruz a la derecha), o te calmas o te chingo (la cruz a la izquierda).” La mano de la mujer se detiene frente a la boca de la niña que muestra su lengua reposando plácida entre sus dientes y antes de que la lengua toque la cruz van a ocupar la banca más cercana. Recupero mi libro mientras trato de reconocer el Evangelio que se pronuncia en la misa: —*Yo tampoco os digo con qué autoridad hago esto*. Repaso en mi memoria la frase escuchada mientras busco con el índice el renglón perdido. Afuera el calor derrite las ansias de lectura, las iglesias ya no brindan paz para mitigar la comezón del alma. Las veladoras ofrecen una danza casi imperceptible, modificada apenas por el respirar de los inocentes acunados bajo las nervaduras—paladar de un dragón aletargado—. Las campanillas anuncian la Euca-



ristía. No sé dónde perdí el sermón, el tiempo es lo mismo que las sombras; pacientes como el cáncer, densas como el silencio de un loco. Cierro mi libro decidido a buscar un lugar más apacible. Al inicio de la capilla germina un barullo que invade a los corderos en la nave central, tiemblan. El fraile trata inútilmente de contener el paso del hombre que se obstina en su estética y en su pasado hecho de cerámica y bisutería. El hombre llega hasta mí, es imposible esquivarlo. Envuelto en su sonrisa de inocente espectro me muestra la parte superior de una lata de atún diciéndome: "Esto corta, si le temes al fuego, esto corta". El fraile se ha procurado el auxilio de la policía, dos uniformados llegan a sujetar al hombre por los brazos. "¿Lo conoce?" me preguntan entre tímidos y autoritarios. Levanto los hombros mientras niego con la cabeza. Las imágenes del altar, al igual que los fieles, son ahora curiosos espectadores. El hombre se contorsiona con violencia liberándose de los guardias. Como en un ballet improvisado, a un tiempo, damos un paso hacia atrás. Sólo la niña se mantiene firme buscando quedar frente al origen de la revuelta. Éste vuelve a mostrar el trozo de aluminio, la luz de las veladoras resaltan el pequeño círculo brillante entre sus manos cenizas. La niña sigue con atención los destellos de la hostia urbana. Al recuperarse los guardias intentan someter al sedicioso atacándolo por la espalda. Su táctica es inútil, no logran dominarlo, caen al suelo perdiendo sus pequeñas gorras azules, ridículas. La niña ríe, aplaude, sus manos carnosas arrancan del sopor el ambiente hastiado de cánticos vacíos. Su risa coincide con la del hombre que da saltos festejando su proeza. Arañando las sombras y los pocos ojos que lo miran, el fraile hace un ademán configurando la cruz en el espacio. Uno de los guardias ha empuñado su tolete, en su rostro se refleja la ira. En el coro los cantores redoblan su entrega estremando el volumen en un vano intento de recuperar el dominio del acto. Un golpe sólido doblega el cuerpo del hombre, de sus entrañas nace una exhalación brusca, profunda. Igual que una moneda echada al aire, la delgada tapa gira con el mismo silencio que acatan los

hombres que comulgan. La niña no ha perdido detalle, sin pensarlo da un brinco apoderándose de la pequeña lámina, sus ojos se agrandan llenos de luz, de alegría, olvidan las almendras para renacer redondos, lunares. Abre la boca exagerando sus movimientos, su lengua, delicadamente barnizada por la saliva, abraza el filo de la hoja. Sus manos se han tornado poderosas y empujan decididas a culminar el sacramento. Sin entender el prodigio, la madre intenta articular palabras que la detengan; es tarde, la sangre resbala viva, audaz, por la mejilla del ángel mo-fletudo. Todo es silencio. Las baldosas del templo se preparan a recibir la caricia prometida. Una gota de sangre interrumpe esta historia contada por un animal enfermo.

Presuroso, jadeante, llegó por un costado de la catedral de la ciudad de México, ahí en el templo mayor de la antigua Tenochtitlán, la chitontequiza, danza ritual mexicana, había comenzado media hora antes de su llegada. Aquel hombre se sentó en el suelo, a unos cuantos metros del grupo de danzantes. Rápidamente sacó de su morral un guaje que contenía octli, jugo de maguey también conocido como pulque, lo levantó hacia el cielo invocando al Todopoderoso, al gran Tloke Nahuake, y comenzó a beber con ansiedad, como si quisiera calmar una sed de mucho tiempo. También sacó un cigarrillo de mariguana y dio una fumada, al tiempo que cerraba los ojos en búsqueda de inspiración. El aroma del humo de su cigarro se mezclaba con el del copal que despedían los sahumeros depositados en la ofrenda que, los danzantes, habían colocado al centro del círculo en el cual bailaban. Se amarró en ambas piernas un juego de ayoyotes que, al golpear sus pies con el piso, emitirían sonoridades, que al mezclarse con las del huehettl, teponaxtles, flautas, caracoles, palos de lluvia, sonajas y ocarinas, crearían una música enervante y mágica. Se puso un hermoso pectoral, adornado con jade y obsidiana. De unos tubos de plástico fue sacando plumas de diferentes tamaños, colores y de diversas aves: águila, faisán, guacamaya, huitzil,

\* Ex alumno de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, UAM-Azcapotzalco.

pavorreal y quetzal; eran tan hermosas que los artesanos que vendían sus obras en pluma en aquel lugar se las envidiaban. En sus muñequeras y brazaletes fue colocando, con profunda devoción, una por una aquellas coloridas y preciosas plumas. Su figura se iba cubriendo palmo a palmo por aquel plumaje; el hombre se veía verdaderamente impresionante. De vez en cuando fijaba su mirada en los frenéticos movimientos de los danzantes, al mismo tiempo que seguía sorbiendo de aquel pulque y aspiraba una y otra vez el humo de su cigarrillo; elevando sus imploraciones al divino Creador. Sentía el sonido de los tambores que retumbaban en lo más profundo de su ser y le hacían vibrar como a los mismos edificios que circundaban aquel lugar. Tomó su quetzalcopilli y se lo puso en la cabeza; el tocado era tan grande que las plumas se elevaban hasta un metro por encima de él y bajaba por sus hombros y espaldas. Estaba listo ya, gran parte de su cuerpo se encontraba cubierto de plumas. Dio el último trago al octli; del cigarrillo ya no quedaba nada. Se incorporó de donde estaba sentado y dirigió su mirada nuevamente hacia el grupo de danzantes. Levantó el rostro hacia el cielo. Hizo una última oración a Tonatiuh, el Sol. Extendió sus alas y se fue volando.

## PREFACIO

A caso es la impaciencia órfica lo que me impulsa a volver la vista atrás; mas no para recuperar el tiempo perdido —que siempre perdí con ganancia—, sino para continuar en el tiempo. Al tiempo pasado no lo veo en ruinas ni arruinado, sólo agazapado en espera del momento propicio para hacerse presente; presentarse envuelto en aromas, imágenes, sonidos, emociones, colores.

El olor más antiguo es el del océano ¿será porque es nuestro origen? (Darwin *dixit*) Recuerdos, sensaciones, quizás pensamientos se yuxtaponen, mezclan y luchan por obtener primacía en el texto ¿de dónde viene esta inconformidad de silencio?

La mujer de Lot nunca pudo hablar; en cambio, muchos otros lo han hecho por ella: la primera vez *La Biblia* (Génesis 11-14 y 19-26). También la nombra *El Corán*, por supuesto como “la mujer de Lut”; pero en ninguno de esos textos se le otorga nombre propio. No lo tiene porque su identidad está en función de haber sido “la mujer de...” Sólo Wislawa Szymborska, premio Nobel de Literatura en 1996, cede la palabra a “La mujer de Lot” para que sea ella, con voz en primera persona, quien nos dé las

\* Profesora-investigadora del Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

múltiples razones de haber vuelto su mirada hacia atrás.<sup>1</sup> El inigualable poema de Szymborska me reveló mis propias razones para mirar hacia el pasado: la dulce nostalgia de lo ya vivido, la curiosidad, “la desobediencia natural de los humildes”, la rabia, la vergüenza, el miedo del siguiente paso, etcétera; y luego trasladar algunos recuerdos al papel antes de convertirme, a mi vez, en estatua de sal.

Ha habido muchas estatuas de sal en la historia. Recuerdo otra más en la literatura: *La estatua de sal* de Salvador Novo. En él no vemos la imagen como alegoría de lo estático; al contrario: percibimos la condena del memorante siempre al acecho del pasado para entender y justificar su presente, así como el intento de perdurar en la escritura o, al menos, inventar esa ilusión. No me hago ilusiones. Sin embargo, antes de que recordar no pueda, he elegido dejar en estas líneas mis propios viajes al pasado, Mi “Return Ticket”, aunque bien sé que “Una cosa es el recuerdo / y otra el recordar.” Valgan estos dos versos de Antonio Machado como justificación de lo que sigue.

## “EL MAR”

¡No, nooo; no quiero! gritaba la nena ante la insistencia de la mujer para ir juntas a mojarse los pies en el agua. Ya había experimentado antes, hacía dos años y medio, el pavor de la asfixia. Ahora tenía la certeza de que no podría recordar cómo respirar allí, adentro de aquella enormidad acuosa. Una fascinación al horror la forzaba, no obstante, a emitir un lloriqueo que transparentaba dubitación ante el riesgo, aunada con una suerte de incierta curiosidad por volver al miedo. La mujer insistía con palabras que parecían ir disolviendo el terror de la pequeña. Ofrecía no soltarla de su mano; mejor aún, llevarla en brazos hasta la orilla, sólo la orillita; sentarse, un momentito nada más, en la arena

<sup>1</sup> W. Szymborska, *Poesía no completa*, FCE, México, 2002, p. 219.

húmeda; sujetarla con los dos brazos mientras la sentaba en su regazo; mojar, apenas, la puntita de los pies en la espuma de la ola.

Habían amainado las protestas de la niña. El primer rizo marino salpicó su cara. Resistió valientemente, aunque con la respiración contenida, el borbollar del agua en su pecho. Transformó su expresión en una risa un tanto nerviosa, al inicio. Con las siguientes salpicaduras la alegría fue ya franca. Aprendió ese día —y lo recordaría años después— que muchas veces el sentimiento de alegría suele mezclarse con el del miedo.

## "LAS SIRENAS"

Hay sonidos que no se olvidan jamás. Dicen que el canto de las sirenas puede enloquecer a los hombres, y hasta matarlos. Muchas historias se han escrito acerca de ello, desde Homero hasta Salvador Elizondo pasando por Julio Torri y todos los demás que no voy a nombrar. Pero no quiero referirme al canto seductor de esas figuras que la fantasía humana ha imaginado. Evoco y vuelvo a oír ahora el aullido plañidero y desgarrador con que los altavoces advertían el próximo bombardeo en Bilbao. Oigo sus voces de lamento tristísimo; y largo, largo, largo.

El Aña (así llaman en el norte de España a la niñera) nos levantaba de la cama a mis hermanas y a mí, nos ponía con rapidez los abrigos encima de la ropa de dormir, ayudada por otras dos personas que no recuerdo, y nos llevaba al sótano mientras pasaba el peligro. Mis padres ya no bajaban, aburridos de repetir la misma historia todas las noches. Sé que las lúgubres voces de esas sirenas también pueden matar a los hombres.

## "SOBRE ANTONIO MACHADO"

Era el año de 1937 cuando mis padres, españoles republicanos, nos enviaron a mis dos hermanas y a mí a un refugio para niños

llamado “La Pinada”, en San Juan de Alicante, para protegernos de la guerra civil (como si alguien pudiera protegerse de tal catástrofe). El lugar estaba organizado por maestros de la Institución Libre de Enseñanza —de la que soy inevitablemente heredera— quienes encomendaban a los “niños mayores” la responsabilidad de cuidar a los pequeños. Inés tenía 15 años y nos cuidaba a cinco niñas de tres y cuatro.

Un día, estando en el inmenso comedor, uno de los varios señores vestidos de gris nos anunció desde lo alto de la mesa que hacía las veces de *presidium* la visita de una persona muy especial que venía a saludarnos. Un hombre de voz muy suave, grave y profunda empezó a decir un poema que a mí me pareció muy triste y del que me quedó huella imborrable un solo verso: “¡Yunque, sonad; enmudeced, campanas!”

A pesar del mandato a las campanas, puedo jurar que las oí. También oí algo muy solemne a la vez que esperanzador; lo que puede ser prueba de que en la poesía lo que deja huella es el tono, el ritmo, el timbre, en fin la música y no tanto las palabras con las que se acompaña. O como diría, creo que J. Derrida, lo que deja huella es el significante.

Diez años después, estando ya en México, pregunté a mi tía Magda, la “roja”, de quién era el poema de las dos sonoras palabras. Me lo dio a leer y, entonces, supe que el verso pertenece al elogio que hace Machado “A don Francisco Giner de los Ríos”.

Siempre he creído que la voz de quien dijo o leyó el poema en Alicante fue la del propio Antonio Machado. No es improbable que así fuese porque en aquellas fechas él andaba por Valencia, y es muy posible que fuera invitado a pasar unos días en “La Pinada”. Si los escudriñadores de literatura quisieran probar con papeles, correspondencia, documentos burocráticos que no fue su voz la que oí, no deseo saberlo. Prefiero guardar el recuerdo en el ámbito de las creencias; prefiero fijar el recuerdo de aquella música dulce, triste, profunda, nostálgica.



## "EL DOLOR DE UN HOMBRE"

En el Madrid de 1940 la vida no era nada fácil: los republicanos habían perdido la guerra y muchos habían salido a un exilio voluntario —entre ellos, mis padres—; otros, los que no tenían temor de ser fusilados, se quedaron en el país al precio de ser despedidos de sus trabajos, y se ganaban la vida como podían. Escaseaba la alegría y, por supuesto, los alimentos.

Sin embargo, para mí era casi, casi un placer salir del habitual encierro en casa y acompañar a mi abuela a buscar, con la cartilla de racionamiento en mano, el pan. Nos tocaba a cada uno un panecillo por día. Al partirlo en tres para hacerlo durar las 24 horas, se desmoronaba porque era de harina de maíz (ya no había trigo), pero no se desperdiciaba una sola miga: mi hermana, la del medio, que no quiso comerse sus lentejas ("píldoras de Negrín", las llamaban) ante la sospecha de que hubiera quedado algún que otro gusano en ellas, se quedaba con hambre y recogía como un pollito las migajas hasta dejar el mantel limpio otra vez.

Un día, al regresar hacia casa de la mano de mi abuela, presencié un espectáculo tan sobrecogedor que nunca he podido olvidar: un hombre lloraba y decía algo en voz alta que al principio no entendí con claridad, pero su postura y sus escasos movimientos me transmitieron su hondo sufrimiento. Estaba apoyado, apenas con el hombro derecho en el muro de ladrillos rojos que rodeaba la iglesia situada frente a nuestro domicilio. Así se sostenía para no derrumbarse del todo. Giraba la cabeza muy lentamente mientras gemía, o más bien emitía un lamento ronco que le salía del centro de su pecho hundido: *¡Quiero trabajo!* Oí entonces claramente que rogaba el hombre: *¡Quiero trabajo!* Bramaba desesperado, y repetía una y otra vez con los intervalos que su llanto le permitían: *¡Quiero trabajo!*

Como si no hubiera entendido, pregunté a mi abuela qué le pasaba a aquel señor. Ella quiso evitarme la desgarradora escena obligándome a cruzar la calle apresuradamente.

## "ABISMO"

La soga va de un extremo al otro del patio, en el décimo piso. Lo llaman patio de luz, pero en éste, al final de la tarde, apenas entra la suficiente para adivinar los nueve pisos de abajo, grises de humo y suciedad.

Ella observa atónita desde su ventana al hombre acróbata que inicia con decisión su trayecto por la soga, como un trapecista experimentado, seguro de que logrará su hazaña. Le conmina sin voz para que no continúe el trayecto, de que no siga arriesgando su vida, de que aún está a tiempo de regresar al alféizar de la ventana más próxima. Él sonríe sin atender la exhortación; la sonrisa y la apostura erecta avalan su determinación firme, segura. Sigue avanzando hacia la mitad del patio desdeñando consejos, sin atender a la angustia que a ella la envuelve en un sudor frío. Él no está poniendo el pie sobre la cuerda con suficiente atención, el otro ha quedado zozobrando en el aire; mas no retrocede. Va a caer al vacío.

Cuando ella despertó, el acróbata dormía plácidamente a su lado.

## "¡AGUAS!"

Todo el que ha viajado sabe que en cada uno de los países, ciudades, habitaciones de hoteles, restaurantes o lugares públicos a donde vaya, deberá aprender a manejar cómo surtirse del agua para su higiene personal. Este aprendizaje continuo se debe a que cada uno de esos lugares —llámense 'aseos', 'servicios', 'baños', W.C. o, incluso, no se llamen de ningún modo sino que tengan en la puerta un símbolo, icono, dibujito semiborrado, etcétera— operan de manera distinta a la acostumbrada en nuestro lugar de residencia.

Las pesquisas que tienen que llevar a cabo los usuarios de esos espacios siempre quitan un tiempo que, en veces, puede

ser muy valioso o, peor aún, provocar accidentes grotescos con irremediables secuelas, como el ocurrido a una colega, asistente como yo a un Congreso Internacional de Literatura, en Los Ángeles, California.

Resulta que la mujer, de procedencia hindú, se alistaba en el baño un cuarto de hora antes de leer su ponencia. Entró al reservado mientras yo intentaba averiguar qué es lo que debía apretar, abrir o mover para que saliera el agua fría del lavabo sin manerales ni grifos ni llaves conocidas por mí. Palpaba las paredes tratando de dar con el botón adecuado y sólo conseguía apagar una u otra luz, poner a funcionar un ventilador, hacer sonar una alarma. Cuando volví la cara, vi la compungida de mi colega que se miraba el bello sari mojado desde su cintura hasta los pies. Ya no había tiempo ni venía al caso explicarle cómo debió utilizar el *telephone shower* porque "la suerte ya estaba echada", es decir el estropicio ya estaba hecho; así que propuse y pusimos rápidamente en ejecución el único remedio viable. Ella salió a leer su ponencia satisfecha y hasta oronda con su nueva indumentaria occidental; yo, más que complacida con la mía tras someterla al secador de aire caliente recién descubierto.

## "DE MALETAS"

Una llega al nuevo aeropuerto. Llega mareada de las muchas horas de viaje y del llanto intermitente del bebé cercano que tampoco pudo dormir. Deberá recoger el equipaje siguiendo las indicaciones de los letreros en cuatro idiomas que lee cuadruplemente. Porque se dio el caso que una se quedó sin maleta durante dos días, y la ansiedad al recordar aquel incidente la tiene ya bañada en sudor. Sigue las cuatro leyendas por un pasillo largo, larguísimo hasta otro que se bifurca. Más letreros con nuevas señales: letras mayúsculas, números, flechas. Una retrocede en zigzag para no tropezar contra la multitud desasosegada que

nunca camina por la derecha, sino por donde ve un hueco que no interrumpa su apresurada marcha.

Al fin, allá, bultos y maletas circulan por la banda. Las maletas son todas iguales: mismo color, mismo tamaño. El mareo va en aumento. Lo mejor será esperar a que muchos recojan su equipaje y se desaloje el tiovivo, la rueda de la fortuna. Una intenta detener el mundo, refrescarse, recuperar la calma. Los aseos son un buen lugar. Ya no hay un solo pasajero en la sala ni bultos en las bandas ni un guardia o vigilante. La multitud ha desaparecido, así, totalmente desaparecido, como si una hubiera hecho clic en la tecla de suprimir al jalar de la cadena del agua.

## "IMPOSIBLE PERDERSE"

Si usted olvida el plano de Sevilla en el hotel, no se asuste ni estremezca ni aun siendo el peor de los desorientados: nunca se perderá en la ciudad. Cierto es que nadie le podrá responder dónde queda la calle Fulanita de Tal, ni siquiera si la persona interrogada va caminando por la calle Fulanita de Tal. Experiencia al canto: Venía hacia mí una joven mamá empujando la carreola de su bebé. Yo había perdido el rumbo, como me sucede con frecuencia, y, además era de noche; lo cual aumentaba mi desorientación. A mi pregunta responde sin ambages: *yo vivo aquí a la vuelta, pero ésta en donde estamos no tengo idea de cómo se llama. Si quiere la acompaño hasta la esquina de El Corte Inglés.* Porque sea lo de cada quien: los andaluces de todas las edades y géneros son simpatiquísimos y gentiles a no pedir más. Si tienen tiempo y buen humor —que parecen tenerlos siempre— acompañan a la persona desorientada hasta que deje de estarlo, y la conducirán en la dirección acertada; es decir, hacia *El Corte Inglés*. No hay pierde: todo el mundo sabe —turistas y sevillanos— dónde está "El Corte Inglés". El gran almacén es la referencia obligada, en toda España, para cualquier orientación. *Tome el autobús en esa parada y pídale al*

*chofer que la baje en El Corte Inglés. O bien: El restaurante que usted busca está al lado de El Corte Inglés. Y también: Vaya usted hasta El Corte Inglés y camine cuatro calles hacia la izquierda. Pero ojo, cuando oiga esto, tenga mucho cuidado en observar atentamente la mano de la persona interrogada, pues en general a los andaluces les ocurre igualito que a los mexicanos: suelen equivocarse entre la derecha y la izquierda, y mientras pronuncian las palabras el gesto manual indica lo opuesto. Con el agravante— y de ahí mi insistencia en que se deben mirar las manos— de que los andaluces hablan muy rápido y comiéndose consonantes que da gusto, por lo que pudiera darse el caso de que el desconocedor de tales atributos concentre su atención en descodificar las palabras y descuide con ello la gestualidad. Por eso lo mejor es aceptar la invitación a ser acompañado, pues añade varias ventajas: la principal es que los pies de los andaluces —acostumbrados a bailar “las sevillanas”— nunca equivocan al pie izquierdo con el derecho, y ello hace imposible perderse.*

## “EL VÍSTULA”

El Vístula terroso, ancho, caudaloso. A mi derecha los campos recién cosechados ya no brillan de girasoles, sólo quedan algunos que arrodillados hacia tierra han adoptado su color ocre. El contraste del verde grisáceo y repetido de las coles se intensifica por los anexos trigales amarillos apenas recolectados. Imposible dejar de mirar el paisaje amable y suave de colinas y collados que huye hacia las montañas de los Tatra.

En las montañas de Zacopane, el panorama ya es otro. Las montañas boscosas han borrado el horizonte e imponen sus verdes: oscuros de los pinos, plateados o rubios de los álamos, jaspeados de los abedules. Imposible resistirse a tocar y oler cada verde que despide aromas desiguales.

La montaña, casi vertical, reta a la ascensión. El sendero del umbral, ribeteado de encajes verdes, invita a ello. Piedras y

vegetación están bruñidas por la lluvia recién amainada, pero ya ha enriquecido el caudal de ríos y arroyos que cruzan mi camino, en veces por la izquierda, en veces por la derecha, y obligan a un descanso para escuchar sus músicas.

Un letrero, también verde, atrae mi atención. Encabezando la leyenda, por supuesto en polaco, está gravada y resaltada en blanco la figura de un oso. De las palabras inscritas sólo sé que están prohibiendo algo porque reconozco la negación repetida: *nie...,nie...,nie...* Pero ¿qué estarán prohibiendo? ¿Que no juegue en el río con los osos? ¿Que no les salpique con mi alegría jubilosa? ¿Que no siga comiéndome las moras con las que ellos se alimentan? ¿Que no me guarde en la mochila los dos cantos rodados faltantes? Como no puedo saberlo y no ha llegado ningún oso reclamando su hacienda, sigo mi camino ascendente, una vez recuperada la fuerza de la infancia.

## 21 MASAJES; AHORA SÍ, AMOR;

HEREDERA; MI MAMI

ELENA MADRIGAL\*

### 21 MASAJES

M

México, D. F., a 17 de octubre de 2004.

¡ muy querida Eva:

Nuestro encuentro después de tantos años fue un verdadero placer. Me sentía tan emocionada que por poco confundo la jarrita de la salsa de soya con la del té. La primera sorpresa, lo confieso, fue tu llamada. Nunca pensé que volvería a escucharte. Pero sí, eras tú, con tu voz fría y clara, como una tarde otoñal.

Tantos años, Eva. Saber qué ha sido de ti y de tu Clio, la bigotona linda. Enterarme de que ya casi no puede saltar a tu cama, pero que sigue pidiendo pan de dulce en la cena.

Eva. Primera en todo. Lo atrevida no se te quita; mira que tomarme las manos en pleno Sushi-Ito...

Yo preferí ni tener novios, ni marido, pero tampoco el valor de aceptar a otra después de ti. Y aquí me tienes, cuidando de mi mamacita, hasta que Dios disponga.

\* Profesora-investigadora de la Coordinación de Lenguas Extranjeras, UAM-Azcapotzalco.

¿Cómo decirte? Nunca he dejado de amarte, y la tarde pasada lo confirmé. Pero tengo miedo de que mis nervios no resistan otro abandono, de que me veas llena de grasitas y de que te des cuenta de que por las noches me quito el puente removible. Por eso, Eva, quiero contestarte por medio de esta nota y no de una llamada a tu celular (¡tú sí has podido con la modernidad!) Perdóname, Eva.

Pero, ¿sabes? También me preocupa decirte un "no" así como así y que llegues a pensar que desdeño tu necesidad de cariño. Verás, al final de la presente, va pegado un recorte. Lo saqué de la sección de Masajes, donde se anuncian las chicas guapas y complacientes y los caballeros bien dotados. Aquí lo tienes.

Que tengas muy buena suerte y que los ángeles te cobijen.

Muy atentamente y siempre tuya,

RMAS

MUJER PARA MUJER, 5208-1556.

Comprensión total. Independiente.

Domicilios. Eva,  
044-55 8507-7339.

## "AHORA SÍ, AMOR"

Ayer me fue dado elegir entre el resplandor que no ciega y la errancia entre las formas materiales. Ayer decidí no trascender. Todo fue sencillo.

No opuse resistencia; dejé que mi sangre fluyera y pronto me vi, inmóvil. Tú sólo enviaste una corona ostentosa. Pena.

Luego viene La Luz y la certeza de una dicha a la que he renunciado, por ti. Qué esperabas; si, como bien decías, no había manera de corresponder a la intensidad de mi amor. No



quise ser Luz, ni Unidad, ni Nada (después de todo, siempre fui sólo nada para ti). A la mitad del camino me quedo, confinada en las paredes de tu casa, prospecto fallido, desmejorado refugio del mundo.

Ahora sí, Amor, Diosa, te miraré en el ajeteo de todas las mañanas para salir radiante al trabajo. Me comerán los celos al pensar que otras te mirarán deseosas —“pinches viejas”, diré—. Mas un extraño sentimiento de vencedora me inundará al saber que volverás a mi lado, que cenarás, que mirarás la tele, que te desnudarás y entrarás en la cama, a mi lado.

De cuando en cuando, escucharás risas. No temas, somos nosotras, yo y las hijas que no nos atrevimos a tener, ahora unidas en un dichoso futuro improbable. Al caer mi retrato, el de la repisa, o si escuchas pasos de duendecillas, sonrío hermosa, interrumpo tu lectura, comparto así nuestro juego.

Algunas veces despertarás culpable en las mañanas, y la llamada de alguna otra te hará olvidarme. Pero rendida tú a la nueva noche, he de mecer tu espíritu en dulce abrazo o he de penetrar tu sueño. Y en dislocadas imágenes nos haremos el amor, quedo y bien fuerte: tus ojos, mi frente, tu pelo, mi pierna, tu mano, mi boca, tus pechos, mi espalda, tu pubis, la seda fricada, mi sexo, tu dedo, mi ritmo, tu vientre, mis nalgas, tu oreja, mi cuello, tu hombro, ¡mi baño de cielo!

Ahora sí, Amor, no habrá entremetimientos. No te atrevas a convidar a otra, que bien es sabido: vendré a jalarle las patas y a helarle el... Ni lo intentes, Corazón. En cambio, recíbeme a mí y sólo a mí, alma vagabunda que arderá, ahora sí, Amor, en este ahora que es el siempre, el siempre de un tú, mía siempre, siempre a mi lado.

## HEREDERA

Termino de secarme el cabello y me pregunto si comenzarás por la nuca o irás directo a mis pezones. Frente al espejo, la reconozco en mí, pero más alta y mil veces más hermosa. Me rozo con su crema y esta tarde la llevaré encima. Ignorante de su presencia en mi hechura, ¿te irás a tribadizar sobre mis caderas?; ¿descifrarás su afeitado en mi dedo, al hacer eco, en tu perla clitoroidal?; ¿notarás el tacto-espejo, entre ella y yo, por el suceder generacional, compartido? ¿Adivinarás, en mi vestido negro, la lágrima solitaria, cuando su entierro?

## MI MAMI

Respondió: “Corazón mío, es como tener hambre o sed. Encuentras la comida o la bebida: te acercas, las tomas. De repente —misterioso designio— un rostro igual al tuyo, queda junto a ti, y lo besas; porque el amor, como el hambre o la sed, te lleva a besar el alimento, el agua o la mujer.

Es algo extrañamente natural. ¿Te acuerdas de los chivos bicéfalos en la vitrina de la veterinaria del pasaje? Nosotros los veíamos raritos, pero ellos, seguramente, se percibían a sí mismos tan naturales y comunes como el resto de los chivos. Tan natural como que Stephen, la de *The Well*, se acercara amorosamente a Anna, o Rosi a Lupita, por ponerte un ejemplo. Fue así, mi niño. Es así. Te tocó una chiva bicéfala por mami”.

*A Uriel, por ser como eres.*

“¡Pase! ¡Pase! ¡No se quede sin ver el espectáculo más grande, más maravilloso del mundo y sus alrededores! ¡Lo nunca visto podrá verlo ahora, aquí, en el circo más importante del mundo: el circo de los Hermanos Sánchez García, famosos en todas las latitudes terrenales! ¡Niños, vengan a ver la enorme variedad de animales que tenemos: nuestro famosísimo tigre de Bengala albino, el gorila más fuerte y el elefante más viejo del mundo! ¡También tenemos changos amaestrados, perros que bailan la polca y una cobra, traída directamente desde la India, hallada en un templo sagrado y que hipnotiza a toda la concurrencia ella sola! ¡Y nuestra gran atracción: la única sirena que existe sobre la Tierra! ¡Niños, no dejen de verla, escuchen la triste tragedia de su vida, el motivo por el que no tiene piernas, sino una impresionante cola de pescado! ¡Vengan! ¡Pasen! ¡No se queden con las ganas! ¡No se pierdan esta oportunidad única en su vida!”

La gente se juntaba con curiosidad alrededor del gritón para oírlo y observar su vistoso atuendo de colores brillantes. Luego, compraban los boletos y entraban para corroborar todo lo que él decía. Efectivamente, era un circo muy grande, lleno de payasos, trapeceistas y animales. Pero lo que más llamaba la atención, sin duda, era la sirena. Todos querían verla, escucharla,

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

tocar su enorme y lustrosa cola. Verificar que era de verdad y no un truco barato como el del circo anterior, que presumía de tener al fenómeno más raro del mundo: el niño-tarántula, sólo que si uno se acercaba lo suficiente a la jaula de vidrio, se daba cuenta de que, por medio de espejos y una araña de plástico y peluche, se creaba la ilusión del niño-tarántula.

—¡Pobre chamaco! —decía la gente que descubría el truco (que eran todos). —Se ha de cansar de prestar la cara nomás para que uno lo vea, ¿verdad?

Sin embargo, esta vez era diferente, la sirena estaba allí, de carne y hueso, metida en una gigantesca pecera de vidrio, el larguísimo cabello castaño ondulaba constantemente en el agua, movía su cola con gracia y en su mirada se podían leer muchos sentimientos.

En cuanto la gente llenaba las sucias y desvencijadas bancas de madera, ya despintadas por el uso, se cerraba la cortina de la pequeña carpa y un hombre hablaba.

—¡Guarden silencio por respeto a nuestra sirena! Considérenla como el ejemplo de lo que no deben hacer, so pena de quedar como ella, niños. ¡Pongan mucha atención!

Aquella muchacha de grandes ojos tristes miraba a toda la concurrencia, mientras un gastado disco tocaba una vieja y desafinada melodía. Ella daba una vuelta en la pecera ante el asombro general. De pronto, el hombre que estaba allí, detenía la música para empezar un diálogo muy gastado a fuerza de repetirlo incansablemente todas las tardes.

—A ver, díganos ¿cómo era usted?

—Yo era una niña normal que podía caminar, correr y brincar.

—¿Y qué le pasó?

—Una noche, mis padres no me dejaron ir a una fiesta y yo me salí de casa sin su permiso.

—¿Y qué le ocurrió después?

—Cuando venía de regreso a mi casa, en la madrugada, me caí en la calle porque mis piernas se convirtieron en cola de pescado y ya no pude caminar.

—¿Y qué hizo?

—Me dio mucha vergüenza que mis padres me vieran así y me vine a trabajar a este circo.

—¿Qué les aconseja a los niños que la vinieron a ver?

—Que nunca sean groseros ni desobedientes con sus papás porque les puede pasar lo mismo que a mí.

Al terminar el diálogo, el hombre se volvía al público, sobre todo a los niños, quienes lo miraban muy callados y expectantes ante la historia de la sirena.

—Ya lo ven, amiguitos, aquí está la prueba de que el ser desobediente, contestón y majadero no conduce a nada bueno. Obedezcan a sus papás para que no les pase lo mismo que a nuestra sirena.

La perorata de consejos terminó nuevamente con música para que la sirena bailara y cantara. Acabó el número y, después de un fuerte aplauso general, todos salieron. Los niños se sentían asustados ante la posibilidad de terminar igual que aquella muchacha, mientras los padres continuaban la larguísima cadena de consejos y frases persuasivas que empezara el hombre de la carpa.

\* \* \*

La noche se tendió sobre el circo en medio de un murmullo que poco a poco se fue apagando junto con las luces de las carpas y los camiones que servían de camerino-casa.

La madrugada sorprendió a una pequeña luz que, tímidamente, se negaba a desaparecer. Provenía de la carpa de la sirena. Todo el silencio se concentraba allí, en la pecera. Sentada sobre la arena del fondo, la muchacha-sirena miraba la noche a través de una enorme rendija de la carpa. Las estrellas brillaban, se movían, parecían bailar un baile inacabable. Sí, esta noche era exactamente igual que aquella. Idéntica a la noche en que ella bailó y bailó, daba vueltas por todo el salón con aquellas zapatillas doradas, del brazo de un muchacho, de otro, de todos los

que la sacaron a bailar. Se reía de la mentira que todas las tardes tenía que repetir, de la supuesta desobediencia y el falso castigo. Sólo ella sabía la verdad, sólo ella conocía el secreto de su transformación y el misterio del cofre. Y, otra vez, como todas las noches en que parecía que el cielo se caería por el peso de tanta estrella, acarició el cofre, a pesar de todo, lo quería, era el único lazo que le quedaba con su vida anterior, con su vida normal, la que le fue arrebatada por un capricho, por una ambición. Lo abrió delicadamente y observó, con lágrimas en los ojos, las zapatillas doradas, más brillantes y bellas, más cautivadoras que nunca, sólo que, ¿dónde podría ponérselas? No tenía pies, no podía bailar.

“Quien las use podrá bailar todo el día, toda la noche, hasta el amanecer...”, recordó la sirena. Fueron las palabras de aquella mujer. No era una anciana ni una bruja, su aspecto era el de una mujer normal, una vendedora de zapatos común y corriente. En ese momento, no adivinó la intención de sus palabras, no advirtió la malicia de sus ojos. Sirena necesitaba unos zapatos para el baile y esa mujer le ofrecía exactamente los que estaba buscando. Se los probó, eran de su número, el último par, los que el zapatero hizo con más amor, le había dicho la vendedora. Era cierto, ella lo notó, sólo así se explicaba que le hubieran quedado tan bien desde el primer instante. Caminó con ellos un poco, era como si toda su vida los hubiera usado. También el empaque era especial: un cofre dorado de metal, digno lugar para guardar unos zapatos tan bonitos y tan especiales.

La noche del baile, Sirena llegó al salón y, desde ese momento no paró, no hubo descanso para sus enormes deseos de bailar por toda la pista. La gente la miraba bailar sin descanso ni fatiga. El amanecer parpadeaba y Sirena seguía bailando en el jardín, sola, nadie pudo seguirle el paso. Los primeros rayos del sol bañaban su cuerpo cuando sintió que las piernas no la sostenían. “¿Qué me pasa?”, se preguntó asustada. Se miró y vio aquella metamorfosis en sus extremidades: se unían para formar una cola de pescado. Ella gritó angustiada, pero nadie la

oía. Fue cuando recordó nuevamente las palabras de la vendedora, las que no pudo entender por la emoción de probarse las zapatillas nuevas: “Quien las use podrá bailar todo el día, toda la noche, hasta el amanecer, hasta que se te deshagan los pies”.

\* \* \*

Sirena cerró el cofre al mismo tiempo que sus recuerdos. Nadie volvería a usar esas zapatillas, se lo había jurado a sí misma y lo cumpliría. El sol emergió suavemente en el horizonte, mientras ella cerraba los ojos. Todavía faltaba mucho para representar la farsa de todas las tardes.





# CANTO DE GOLONDRINAS

(UN EXPEDIENTE)

MARÍA ROSA PALAZÓN

**D**icen bien que no se supo hermosa. Y dicen bien, nunca fue joven porque, como zarigüeya cargó sobre el lomo los hijos que tuvo y no tuvo. Y dicen bien, no sintió vergüenza de posar desnuda ni cortarse la cabellera como iconoclasta feminista del momento. Pero... Hablen claro. La maldita competencia se cebó en la cara de luna y las formas curvilíneas de Ana Fierro Ayala generándole una cohorte de enemigas gratuitas; muy gratuitas, porque se creía fea, tonta y antipática. Escuchen los rescoldos del dolor, que se retuercen en su resaca. Dolor que horada las entrañas de quien nunca encuentra nada amable porque jamás fue amada. Atiendan, señores, la pena en acecho de caricias. Enciendo la grabadora.

...Creo que nací sola, en una podrida sala donde se respiraban desinfectantes, orines y sangre de las parturientas. Me ahogo con las tetas maternas.

A lo largo de mi infancia, sobrenadando el lago de veneno, sustituí a Carmen Ayala, mi madre, con la milagrosa virgen de Guadalupe, la morena que cargué en una medalla sobre el corazón.

Como serpiente que devora su cola, en otro instante traumático, internada en un hospital, del que aún ignoro el nombre,

Marzynska me obsequió una rosa amarilla y la estampa de Nuestra Señora de Chestojova, la negra Reina de Polonia. Mis oraciones eran susurros de abejas: Santa María, madre de Dios... Y bendito el fruto de tu vientre, Jesús. Sobre todo benditos vientres que fueron sol en soledad. ¿Escuchas las abejas?

...Sin falta, Carmen me negó cualquier mérito, comparándome con mis lucidas hermanas y las graciosas niñas que nos rodeaban. Mamá hubiera querido ser pintora. Sus padres decidieron que fuera modista.

Sus manos conservaron la ampolla de una antigua quemadura. Le ordenaron detener un cerillo encendido hasta consumirse. Cuando se le chamuscaron el índice y pulgar, sonriéndose, le espetó su patriarca: no te fíes ni de tu padre. Aquella herida se volvió purulenta, nada ni nadie la curó.

Atiendan la simbología. Un ave virginal, fastuosa y muda revoloteaba en torno de Ana, que en la terapia imaginó ser una golondrina destinada a cargarla; en pago, la alimentaban con trozos de pescado descompuesto y pan ácimo. Si la madre piaba de contento, las patas de la golondrina se doblegaban.

... Mi anhelo infantil... imaginaba una madre ingrávida, celestes, rica en amores. No un agobiado pavo real, mudo y sumiso. Me pareció una madre fea, aunque en las fiestas y los paseos dominicales ganó el concurso de aves hermosas.

... Los Reyes Mágicos le habían dejado una horrenda muñeca de trapo. Aquel día, justo al pie del Nacimiento, pudo asomarse a la ventana e increparlos: loros inmundos que hablan y no saben qué dicen. Sí, abundan las cotorras que ponen huevos vacíos y sus alas cortadas no han podido levantar el vuelo.

Las epifanías temblorosas y las malsanas vísperas de crípticos premios y castigos mágicos laceraron a esta inocente alma de cántaro.

... Después de la infaltable acusación de "eres una egoísta", me arrepenti de haber pedido a, rey Melchor juguetes caros, de los que ignoraba el precio. De arriba, tras las nubes cargadas de presagios, llegaba la sentencia inapelable de los dioses, que

enjuician los sacrificios familiares provocados por la culpa del hijo no deseado. Mi personalidad, sellada y obediente, impidió que, con una soga al cuello, paseara los regalos sustitutos. Todavía no comprendo por qué me aferré a la esperanza de un año venidero mejor, ni por qué nunca acepté que, para mí, los Reyes Magos eran la infernal patraña monárquica del ángel caído.

Retrocederé la grabación hasta los rugidos del tigre cachorro.

... Me enamoré ciegamente de Antonio Fierro, mi padre, capaz de liarse a golpes y salir victorioso. Olía el penetrante aroma a gasolina de sus trajes. Los domingos Toni llevaba a sus cuatro hijas al zoológico de Chapultepec. Cruzaba los senderos de ahuehuetes con paso firme y extendido. Por cada paso suyo, veinte míos... En los paseos apretaba su mano ilusa, porque, siendo la menor, hube de prevenirlo de caídas en alcantarillas abiertas y demás trampas para ciegos.

Con inexplicable crueldad, mis hermanas jugaban a las escondidas. No conmigo, sino en mi contra. Desaparecían tras la jaula del tigre, aprovechando que yo observaba con deleite los movimientos rítmicos del elefante que, si mal no recuerdo, era africano. Mi expresión de terror al sentirme indefensa, sola, perdida, les parecía hilarante... Todavía amo a ese elefante. ¿Era elefanta? Nunca lloré tanto como en "Dumbo", tan orejudo como yo. En las noticias dijeron que, en su desesperación, mi elefanta mató al guardia. Le encadenaron las patas. El domingo siguiente le pregunté, en silencio, sus motivos. Un poco antes o después, el oso polar desgarró a uno que se encaramó sobre la tela ciclónica de su jaula y dio un salto mortal al estanque, para imitar aquellos nados de copos blancos.

Avanzaré la cinta.

... En el peluquero, mi papá hojeaba revistas de ninfas desnudas. No comprendía el motivo de su solaz, que enfatizaba retoriéndose los bigotes. Para descifrar los misterios del gesto y brillo de su mirada, engañé la censura del figaro lugareño, introduciendo una revista para caballeros en las páginas centrales de un cuento infantil ilustrado. Me encelé: la única bigamia que

toleré a papá fue conmigo; me dormía en sus piernas al arrullo de su voz grave, que decía algo en lenguaje enrevesado o en otro idioma.

Las manos amigas de Antonio, que Ana buscó por cielo, mar y tierra, fueron apéndices de unas entrañas en orfandad; las garras de un tigre en caída.

... Papá afirmaba su autoridad con un rugido estridente que asustaba rebaños. Me soñé una pajarita. Iba aumentando de tamaño hasta ser un zopilote. Me aproximé a las rejas verdes que aprisionaban al tigre de Bengala. Me posé con las alas extendidas. Fui desgarrada por un zarpazo. Me despertó el tirón del orgasmo.

Esta queja de Ana justifica lo que nunca debió justificar.

... Si lloro, siento. Si siento, existo. Y si existo no hay nadie: el mundo está desierto. Porque estoy en la copa más alta del destino, y soy la soledad y el fin del camino.

Esta queja la ligo con su parálisis. La gota derramó el vaso a sus cinco años. Exactamente cuando la epidemia de poliomielitis azotó México, en la segunda mitad de los cincuenta

... Fuimos al jardín, a espaldas de la mansión Buenavista. Alborotada con los chamacos empecé a correr en círculos dentro de la fuente llena de moho y vidrios. Las madres, que dejaban salir su vocación de arañas tejiendo kilómetros, libraron a sus hijos del peligro. La mía, apostada como un centinela y fuera de cabales, vociferaba.

Atolondrada, aceleré la marcha. Caí. Detuve el golpe en una filosa botella. Brazo y codo escupieron sangre. En una farmacia de barrio me curaron con agua oxigenada, un apósito y tela adhesiva. Caí con cuarenta grados de fiebre. No podía tragar y había perdido la letra pe. Llamé a mi padre: Mamá. No, tú no, la otra mamá. Los médicos no atinaban el diagnóstico. Me internaron en el pabellón de infecciosos. La supuesta parálisis del bulbo raquídeo me duró un mes. Los pronósticos empeoraban cotidianamente. La gente me obsequió juguetes. Sólo acepté la tetera que pedí a mi tía dulce Salud, agraciada con dos grandes

tetas. Las muestras de afecto me volvieron el ánimo. Después de un vómito sanguinolento, mi madre deliraba. Pedí agua a Salud. Tragué. ¿Milagro de los antibióticos o del amor? Conser-vo las secuelas de mi voz nasal y una tos de coraje. Durante una temporada conjuré el horror gracias a espejismos que entre saucos llorones centellaban.

A los dieciséis años, Ana Fierro parecía haber amainado el vendaval que desató su encuentro con historias parentales de tanta desgracia: asimiló algo del pescado y pan ácimo. Para satisfacer las necesidades maternas y las suyas, se presentó como un cumplido modelo de hembra laboriosa. Estudió pintura en San Carlos, espacio de recreo, alrededores del nido que frecuentaba para divertirse. Su familia no tardó mucho en reanudar su trayecto de gemidos en sordina. Las atrocidades amargaron el sabor acidulado de su felicidad. Entre sus condiscípulos se hallaba Javier Blanco. Lo describió pálido, alto, de porte elegante. Introvertido. Artista talentoso. Voz de tiple. Mal genio. Su despotía autoafirmación no disonaba en la orquesta de Ana. Por algún motivo, Carmen Ayala aceptó al ex seminarista Javier.

... Es bueno —dijo mamá—. No desmembrará nuestra familia. Nos mantendremos unidos hasta que la muerte nos separe. Mis sacrificios serán recompensados.

Después de este acto mendicante, Ana Fierro se cuestionó si Javier Blanco era el placebo, sustituto de opciones mejores, obstaculizadas por su madre, o si ella, y nadie más, lo había elegido.

El Sacramento se ofició en Santa Rosa de Lima. La concurrencia femenina envidió a la novia. Entre todas, la mejor. Hasta el cura dio traspies en la misa. En ese caldeado ambiente, el novio susurró al oído de Ana: "La envidia, séptimo pecado capital. La vanidad, el primero." Para excusar su incumplimiento de lo que Ana llamó débito conyugal, Javier atribuyó a la lujuria los escarceos de su esposa. Él se acicalaba en las mañanas, y en la noche se acurrucaba junto a la golondrina. Dormía satisfecho. Al percatarse de que estaba cortejando al dolor, Ana desis-

tió de sus intentos. Expresó su desconsuelo: "Tan inmenso es el mar que perdió mi grano de sal". Cuando le dijeron que las tortugas golfinas duran seis horas en el apareamiento, resintió más su infibulación: "Ni la luna, ni la cama, ni el arrullo del mar quisieron mi soñar". Al regreso de su viaje de bodas, entre los esposos mediaba un abismo. Ana Fierro posó desnuda. Javier la pintó como medusa. Carmen aconsejó a su hija que salvara el matrimonio. Ana dibujó a Venus y a Cupido. En la parte inferior de la hoja puso con letra cuidadosamente manuscrita: "Mi vida lejos de ti sería lenta muerte poblada de ausencias Mi muerte junto a ti será corta vida en multitud presente". En el margen izquierdo, esta afirmación: "Amor es amistad". En el derecho, una pregunta: "¿Volveremos a ser amigos?"

Javier Blanco rió con desdén, torciendo la boca Qué mal dibujas, y qué cursi eres. ¿No entiendes que desearía ser un globo cautivo? Después le ordenó con soberbia "No caves ni ahondes. Retírate y arrepíentete". La pesadumbre se vino encima de Ana como avalancha. Apretándose el corazón con la palma de la mano derecha, estalló, así me lo contó.

...En el duro sombrero de Colima que llevas, las alas redondas cortan como navajas; destaca la Cruz de ante cosida arriba, donde metes la cabeza. No te detiene el sombrero la tira de cuero, sino la Cruz que anuda tus ideas. Tu desdén aceleró mi jodidez. Ya no. No habrá más súplicas ni andaré de rodillas. En este drama no hay mártires. Búscate otra cómplice. Yo no esquivaré mi pena. Piensa esto: negar el cariño a quien te amó, ¿es o no avaricia? Sí, pinche Javierecito, eres ni más ni menos que un iracundo pecador disfrazado de Cuaresma. Yo tengo gula de placer.

Ana cargó sus desventuras en una maleta. No imaginó que Javier Blanco la agrediría con rumores. En el 68 la implicó en una conspiración filocomunista. Los estudiantes de San Carlos atajaron la maledicencia. También Javier los denunció. El asunto no pasó a mayores. Ana Fierro fabuló un diálogo que tituló "La cicuta".

“Ayer reíamos juntos. ¿O lejanos? Éramos uno, ¿o dos?”

Estabas presente. Nos acusas presuntuoso. Mataste a los muertos. Si alguien va conmigo, lo delatas. Nos fusilan. Me tomas en tus fríos brazos

—He firmado tu sentencia

—Estás solo

—Te odio

—¿Aún?

—Éramos dos. Nunca reimos. ¿Acaso sabes llorar?”

Ana padeció otra experiencia traumática antes de venir a terapia, porque, según sus palabras.

... De penas en alud se van preñando las montañas. Luego se aprende a dormir en las rocas.

Como infancia es destino, los piropos, acechos del amor, le llegaron rezagados a la golondrina. Era una nonata vieja como su madre, como las generaciones que cargaba sobre el lomo. Se dio otro respiro para contemplar una mariposa de mal agüero.

... En las vacaciones me presentaron a un zoólogo. En la plaza de Chiapa de Corzo, frente a la corona de reyes, sorbimos medio guaje de pozol. Anselmo Gómez me dijo que le gustaba mi huipil y la cabellera que me caía hasta la cintura como lava de un volcán. Las horas lamían el suelo. Faltó tiempo para mis confesiones. Me aconsejó que rompiera cadenas.

—¿Cerebro de pájaro? El pinzón de Darwin usa instrumentos. Y, como tú, el pájaro glorieta es artista: construye y decora su nido como el mejor arquitecto. Maravillas de la adaptación, la trompa del elefante y las plumas que tienes, golondrina, para emprender el vuelo desde África a la Gran Bretaña, desde el Círculo Ártico a los Trópicos, de San Juan Capistrano a Tepoztlán. Tu plumón te resguarda del frío. Y qué decir de las carnes que tienes, y me faltan a mí. ¿Te las pasé en mi nacimiento?

Tres meses después se casaron. Eros fue satisfecho. Tuvieron dos niños y una niña. Ana se empeñó al criarlos, aunque ocasionalmente rugía como tigre. Las rarezas de Anselmo, contumaz viajero, le pasaron desapercibidas. Pero el ambiente se

llenó de energía malsana. Al sugerirle que pusiera orden en su escritorio, Ana quedó sin habla. Con mirada petrificante le dijo que estaba obligado al desorden... escuchen

... “De nada me vale esconderme. Me vigilan desde el centro de la Tierra. Para acallarlos, pongo mis notas una sobre otra, en pila.” Después de este sintomático exabrupto, mi matrimonio se hundió en el pantano. Engordé mucho. Anselmo interpretó que me burlaba “¿Con qué derecho te caricaturizas?” Como si yo fuera un arroyo ondulante agua que distorsionara su vida, repetía: “En mi pueblo, las ancianas arrastran el bocio y las criaturas los parásitos. Su gordura es hambre parasitada. La tuya, dejadez.

No estoy flaco por gusto. Doña Enedina, la partera que me trajo al mundo, apretó tanto la panza de mi madre que salí transparente, se me notaban costillas y tripas.

Los discursos excéntricos y cambios súbitos de carácter de Anselmo Gómez ahuyentaron a los familiares de Ana. Tuvo que aguantar sola los horrores que se le venían encima como chubasco.

... Frases contradictorias, indescifrables. Decía: Me ningunean. Olvidan invitarme a las fiestas y no me saludan. Dejé el original de mi libro en la editorial. Lo perdieron. Ahora mismo pienso que usaré un seudónimo. Quisieron olvidarme en el manicomio. Pero ahí mismo estaba mi doble; al traspasar las rejas, quedó encerrado. La almohada me oprime. Temo que se olvide de mi y me ahogue. En mi tecoloteo redacto páginas de tono apagado, sordo, para que no las oigan ¿Serán capaces de atacarme? Me han prohibido que te advierta. Pero yo los balconeo.

El problema se agudizó... Señalando con el índice una quimera, mascullo que tenía don de nobleza; claro, haciendo caso omiso de su camisa deshilachada, pantalón raído y su piel cacariza. E inmediatamente agregó: Parezco un conde.

Conté a mis padres mis desventuras de terror pánico. Les supliqué que protegieran a mis hijos el día que Anselmo, que-



mando sus apuntes, me ordenó: No los salves. Nadie debe leerlas ni saber que soy un sapo.

Anselmo Gómez desapareció una temporada. El autobús en que regresaba se demoró horas. Ana temió un accidente. La dejó pasmada que hubiera invertido el escaso dinero que le quedaba en regalos para sus hijos.

...Pensé: no es un monstruo. Su yo herido rompió lazos con su espantosa realidad. Le perdí la aversión. Anselmo me conminó a perdonarlo: "Te ruego que me perdones. Lo ansío. Refuerza tu personalidad caritativa, íntegra, bondadosa. No me destruyas. El cordón de la tristeza y la culpa mantuvo en amasiato nuestra pareja.

Un mecenas de la pintura nos ofreció su casa en Cuernavaca. Un mico en los jardines hizo las delicias de nuestros pequeños. Había una alberca con timón para embarcarnos hacia un Mundo Mejor.

... Estábamos en dos trincheras irreconciliables durante una tregua. Anselmo se comportó respetuoso y agradable. Sensual como de costumbre; pero yo intuía el desplome de nuestras aventuras, que ya entonces hacían cabriolas. Nunca imaginé el fin. La noticia me llegó a paso lento, en una carreta tapada con el manto de la traición: Anselmo tenía otra mujer e hijo. Resistí a pesar de mi soplo en el corazón. Me fortaleció la fantasía de un asesinato perfecto cuando leí novelas policíacas. No deseaba su hasta pronto, o hasta luego, sino un adiós irrevocable, duradero. Mi venganza quedó satisfecha cuando soñé la muerte del ateo Anselmo Gómez, maestro de la lisonja. En medio de un aguacero, su entierro pomposo, estrafalario. Unas plañideras vigilaban la luna aullando de pena. Carruajes, acólitos y curas. Un cromo de San Antonio en la tapa del féretro rosa. El cadáver maquillado que el discurso altisonante de un presidente municipal atormentaba. Salmo interminable agujereándole el cerebro durante la eternidad. El bigote encanecido. Sus ojos entreabiertos, sin brillo: dos círculos blancos en sus minúsculas pupilas. Mascaba palabras de auxilio, escupiéndolas como si fueran saliva. En un

rincón, yo contemplaba la tragedia. Desperté sospechas. Decidí peinarme y me borré. Sombra, hoyo, nada. He olvidado otros sueños.

Sin saber por qué, me corté la cabellera. Desde entonces he militado en un incipiente grupo feminista. Y aquí me tienes, en estas sesiones, aunque no me han librado: tiemblo en público y me visto como las monjas cuando no llevan el hábito.

La Universidad de Cracovia invitó a mi paciente a dar unas conferencias y a exponer su obra

... En el tren que me llevaba a Varsovia, unos maleantes me durmieron con un golpe en el cráneo. Desperté mareada. Las sienes aguijoneándose. Mi pasaporte tirado en el suelo. No me habían robado nada. Fui internada en una clínica. Ignorante del polaco, en aquella fría sala no pude contactar con Teresa, Elisabeta y Daretta, con la rusa, modelo de clásica estatua de mármol, ni con la campesina de nariz y mandíbula fracturadas a golpes. Tampoco con la ancianita que clavó los ojos en el techo. Su boca abierta, llena de flemas. Sus carnes secas arrugadas en su osamenta. Pedía afecto. Sus venas, reventadas a pinchazos. Se abanicaba para que le llegara el aire fresco y elevarse como paloma en vuelo. ¿Por qué aún te mantienen viva?, pensé. En este drama trágico, qué difícil es actuar de buena fe entre actores mala leche. ¿Me escuchas, viejita erosionada, llena de tumores, minúsculas piedras que se amontonan en tu piel? ¿Te habrá imaginado Camille Claudel cuando esculpía "La edad madura"? Quizá tienes razón, con la muerte no valen cálculos ni se vale dimitir de la vida.

Según informó, cuando le pasó la bagatela, dijo, de hallarse inmovilizada en una lejana encrucijada, Ana revisó su negro pasado, tenía la estampa de Nuestra Señora de Chestojova en el regazo. Nadie adivinó su desesperación. La dieron de alta. Se movió entre diletantes en las cercanías del Palacio de Belvedere. Como si fuera madre voluntariamente prófuga, escribió: "Una mano arbórea, semiabierta, de bronce. En la base, vestido de toga, Chopin. Encarada y frente al piano de cola, la mujer vestida de

negro ejecuta la polonesa Opus 53. Tibios aplausos. En el estanque nada la pata con sus hijitos. Entre rosas de colorido opaco, los niños guardan silencio. Quisiera abrazarlos. Pausas y sonidos melancólicos. Músicos de la tristeza.”

Éstas fueron sus últimas impresiones:

... Parado en el altar, un mítico ser hermafrodita, hombre y mujer, padre y madre anunció a la golondrina su inminente renacimiento. Le sonrió con escepticismo... El escéptico está solo. Sin rumbo ni casa. Es la figura de un espejo que refleja mi cara las veces que paseo por la calle vieja, o por la nueva, o por la blanca.

Su llanto manaba a torrentes

... No sé cómo entrar a tu iglesia a través de los cristales. Un rayo me secó. Exprimida, entre disparos, abrí mis alas cortadas. Había un pastel de cumpleaños en mi nido. Lo dividieron. Me dividieron. Unos disfrutaron. Otro se lamentó sordamente. Las aves cortesanas descansaron.

Ana Fierro no llegó más al consultorio. Murió de un fulminante paro cardíaco. Asistí al velorio. Su mano caía sin peso. Aliviada.

Terminé de escribir las quinientas páginas de su expediente. Las ilustré con sus esbozos de aves. Las entregué como tesis de doctorado, llenándolas de síntomas y diagnósticos. Estúpidos nombres que satisfacen la altanería y esconden la impotencia del terapeuta. Durante mi examen fue analizado el historial, reduciéndolo a un marasmo de interpretaciones que, como un petardo, tronaron en mi cabeza. Los sinodales ignoraron mi sensación de vacío ante una mujer que, como los océanos, corrió hasta perderse en el horizonte.

Me propusieron publicar el caso y su diagnóstico. Respondí tajante: No, señores, fracasé. No pude drenar el río de penas que corren por las cavernas de la desesperación. Ana empeñó el alma a un padre iluso que murió antes de salir el alba, y perdió. Me niego a reducir el vívido contenido de estas grabaciones. Siento tal empatía que me he apropiado de su forma de hablar.

Pedí a José que me ayudara a resumirlas y a escribir el guión de esta conferencia, conservando el simbolismo y su misterio. Me importa un carajo el desprestigio académico que me auguran, si no explico este caso ejemplar mediante una parafernalia terminológica lacaniana.

Acepté la amable invitación de esta Sociedad de Psicoanalistas para decir que Ana conoció al dedillo los meandros del incesto, la envidia, los celos, las culpas. La daga fálica de los hermafroditas que adoramos como diosas: siempre autofecundándose, nunca hembras, sutil castración mental, casi imperceptible.

Sí, señores, daré respuesta a su "pero". Mi vestido se ha teñido de negro. Como he dejado de dormir en rocas pedernales, quiero levantar el pecho y entonar clamores de redención, los renovados, no de una paciente, sino de una golondrina canora.

## CUADRANTE INMÓVIL

(FRAGMENTO DE NOVELA CORTA)

CARLOS GONZÁLEZ MUÑIZ

1

**H**e previsto que esta tarde recordaré toda mi vida. Mientras aparece el rastro inmóvil de la tarde, recordaré toda mi vida sin dejar espacios en blanco. Al apreciar la longitud de los espacios vacíos como una de las longitudes más precisas, puedo saber con exactitud cuál es el tamaño de mi olvido y advertir cuando llegue el momento en que mi memoria falle. La más pura forma del egoísmo ocurre en el olvido. Un acontecimiento que se pierde en nudos inasibles y que nunca más será posible ofrecer como ofrenda en el culto que prodigamos a los otros. Nadie puede confiar en un hombre sin memoria. Para ganar la confianza de alguien hay que cerrar los ojos y recordar nuestra habitación. Sólo en esa actitud valiente sucede la entrega. Yo empezaré por decir que mi habitación es un rectángulo sin irregularidades. Los muros están pintados de verde desde que Magdalena vino a vivir aquí. Ella está muerta porque estaba vieja. Yo también soy un viejo y quizá debí decirlo desde el principio: soy un viejo. Y a los viejos nadie les cree nada. Estamos en el límite de nuestra vida y siempre

estamos agonizando. Un poco más y estaremos muertos. Al fondo, de frente a la ventana, hay una cama y una mesa y una jarra de agua que anuncia la curvatura esencial de los vidrios del tragaluz. El tragaluz es una claridad intermitente que deja entrar su ruido de estrellas en la noche. Yo soy testigo de esa marcha de matices. He visto cómo el mundo alumbrado se queja y se parte en dos: el mundo de los reflejos en todas las ventanas, el mundo de lo sensible que produce esos reflejos y en ellos se pierde al tiempo que origina el sentido de la luz. Además hay una puerta que conduce a la estancia y otra, artificial, que conduce a la cocina. La puerta artificial es una agujero más o menos disimulado por una tela que lo cubre y que hice para ahorrar tiempo cuando tengo ganas de comer. En vez de recorrer la estancia y dar vuelta en el pasillo que conduce a la salida del apartamento, solamente atravieso el hueco y puedo preparar algo sin dejar de mirar por la ventana. El mío es un cuarto oscuro. Un cordón que atraviesa el techo sostiene de frente a los vidrios cosas útiles para mi aseo personal. Antes imaginé que podía establecer un sistema complejo de cuerdas que pudiera traerme a este sitio todo cuanto quisiera. Imaginé que incluso las cuerdas serían un contacto con el mundo exterior de modo que pudiera comunicarme con el tendero o con la oficina del teléfono mediante una clave que transmitiera un mensaje o hiciera sonar campanas. De este modo, el tendero o el empleado de teléfonos sabrían que estoy listo para pagar o para pedir leche y yo no tendría que moverme de mi sitio.

Sin embargo, muchas veces he tenido que abandonar este lugar para realizar en el exterior de mi casa diversas actividades por lo demás inútiles. He renunciado del todo a un sistema complejo de cuerdas y he dejado únicamente que lo más necesario cuelgue alrededor mío. La máquina de afeitarse, el cepillo de dientes, tijeras, un espejo.

Creo que no puedo decir más. Sólo que estoy viejo y que tal vez muera pronto. Pero me siento bien y nunca he tenido problemas para respirar. Soy un hombre sano. Magdalena decía que

yo era un hombre sano y que le gustaba mi forma de mirarla. No sé si le gustaba algo más. Ella envejeció y murió. Trabajó muchos años y luego murió. Llegaba descalzándose y suspirando. Preparaba algo de cenar y lo traía hasta mi cornisa. Cenábamos juntos. Ella sentada en la cama, en silencio, yo mirando hacia la calle, en silencio.

También debo decir qué es aquello que se ve a través de la ventana. Se trata de una calle tranquila. Puede verse una agencia de viajes que siempre está necesitando clientes. Todos los que pasan por ahí ven con indiferencia los mapas que están pegados en la vitrina y siguen caminando como si sus pasos les pesaran más una vez que los han visto. Algún tiempo han cerrado y cambiado de dueño. Hay una pequeña tienda de comestibles básicos. Pese a que el local de junto ha estado vacío muchos años, parece que el dependiente ha encontrado que vende con suficiencia lo que alguien necesita para no morir de hambre y por eso ha decidido no extender sus dominios. Es difícil encontrar artículos de lujo en esa tienda. Magdalena siempre quiso ir a otra tienda, pero yo le rogaba que no lo hiciera. Me asustaba el hecho de que se quedara sin clientes y cerrara. Siempre he sido muy susceptible a los cambios en el paisaje de la calle. Me cuesta mucho trabajo estar tranquilo cuando alguien se muda o cuando un negocio cierra o cambia de nombre. El resto de la calle visible consta de una oficina de teléfonos, casas de un piso y un edificio un poco más alto que éste en donde vivo. Ese edificio está enfrente y tiene ventanas, más chicas y oscuras. Los vidrios son espejos azules y la fachada es azul también. De noche, los destellos de las luces de los autos festejan en esa superficie de constelaciones.

Así que miro hacia allá, desde que soy un niño. A la ventana que he mirado siempre, a la mujer que desde aquí he visto vivir y dormir durante sesenta años. Pero que hoy no aparece y temo que también haya envejecido como yo y haya decidido irse. Es la primera vez en sesenta años que desaparece tanto tiempo.

Hoy, que tengo previsto recordar toda mi vida, es el tercer día de mi espera. Una vez que llegue la noche y ella no aparezca habré perdido el sentido de mi existencia.

## 2

Mis padres se conocieron en un orfanatorio. Él la miraba a ella a través de una malla que dividía el jardín. Un espacio de juegos reducido y una cama de piedra era en lo único que pensaban mientras arrastraban sus cuerpos livianos por los suelos, limpiando la grasa y esparciendo el reflejo de sus rostros, o mientras pasaban con agua sucia la sopa de desechos que les regalaban las señoras que usaban de terrazas y solares las barrancas miserables.

Mis padres se miraban fijamente. Como si en la certeza del contacto sostenido hallaran la cura contra la pobreza. Huían del pensamiento maligno de la caridad arrebatándose el tiempo, rozando sus dedos cuando nadie los veía. Crecieron juntos y aprendieron que el secreto de la paciencia estaba en sus dedos helados, en sus noches desnudas, sin mantas, sin límites porque del sueño nadie quería regresar. Del ventanal abierto se veía el edificio simétrico que estaba enfrente. Una misma sombra removía los fundamentos de los edificios y los juntaba en el centro del solar. Una vez amanecido, el mundo se convertía en una eterna lucha por juntarse. La batalla desigual contra la separación que siempre libran los hombres en plena calle, mis padres la enfrentaron en el centro mismo de la división. Pero el filo de su deseo cortaba en dos los rezos y encontraba siempre escapatórias y enfermedades falsas. Descubrieron que solamente fingiendo algo contagioso las hermanas les permitían aislarse de los grupos aunque a costa de perder la comida. Descubrieron que la única forma de ganar las batallas injustas contra lo determinado era la inmovilidad de una cama. Una señal con la mano bastaba para que ambos, antes de la hora del almuerzo, enfer-



maran hasta conseguir evitar el comedor y ser dispensados. Durante el resto de la tarde los dos, en su respectivo catre, acariciaban su perspectiva del otro en el edificio de enfrente. Profundamente, entraban en las sábanas que clausuraban la distancia y se imaginaban en el mismo abrazo. Cuando la hermana de guardia asomaba su mano en la frente de alguno, la hallaba caliente y se santiguaba. Mis padres descubrieron, mientras morían de hambre, que existía el deseo y que bastaba la esperanza para humedecerlo.

Cuando fueron más grandes nunca se preguntaron, como muchos, por su origen. No les importaba saber quiénes habían sido sus padres. Sabían que su nacimiento no ocurriría hasta que no juntaran por completo las manos.

Una mañana se encontraron sus bocas, secas y ampolladas por años de mala alimentación y de fiebre. Ya eran grandes y las hermanas les pedían ayuda para cuidar a los más pequeños. Antes de ceder a la tentación mayor, que era la piel del otro, en sus recorridos se atravesó una puerta abierta y escaparon. Luego, mientras morían de frío (ya habían aprendido a morir de hambre) sintieron en lo más puro de su abrazo el dolor de un nacimiento. Habían nacido al mundo al mismo tiempo que significaban todo lo que sería posible en sus vidas. De ahora en adelante dedicarían sus esfuerzos a eliminar las distancias. Una vez abolida la reja, la orfandad y la muerte, la cercanía de sus diferencias, como la reacción entre dos elementos opuestos, generaría el sentido de su existencia.

Sin embargo descubrieron que afuera del orfanatorio existía el dolor y la decepción. Una vez juntos, conocieron la dependencia y la rigidez que la angustia de no tener un camino le transmitía a los cuerpos. Recorrian una y otra vez la misma calle hasta que se agotaban de tanto dormir en los rellanos. Recorrian una y otra vez el mismo parque y la noche, que siempre aparecía circular y helada, les enseñaba las cuerdas cortantes de la diferencia. La diferencia que los dividía y que les había conducido del reconocimiento a la separación. No habían sido

expulsados, sino que huyeron del paraíso sensible en el que bastaba con mirarse desde esa distancia en donde aún lo propio, lo extenso, puede existir. Pero decidieron condenarse y conocerse porque creyeron en la falacia de que en la cercanía es en donde ocurre el milagro del conocimiento o del amor.

Mi madre me contaba llorando su historia cuando venía a visitarme. Estaba vieja y sola, porque mi padre murió lejos de ella, con otra mujer y un hijo al que nunca conocimos. Y mientras ella, sentada en la cama, se limpiaba los ojos con las mangas de su vestido, yo miraba con furia hacia la calle. La ventana, enfrente, a veces estaba cerrada.

### 3

A veces, sucede que llueve con tanta fuerza que la ventana, si es de noche y mi rostro es todo lo que alumbra ese reflejo de agua, me devuelve un espejo profundo en que se descifra mi mirada y se duplica. Me veo mirando. Y entre las gotas que escurren en el cristal intuyo las formas que se alargan y se unen a todas las demás en el mismo azar de la caída. La gota toma velocidad una vez expulsada de la nube, gana fuerza y permanece unida, esférica y total en el aire, simétrica en el canto de las canaletas, luego se estrella contra el pavimento o las hojas de los árboles fugaces que la noche deja ver entre sus luces de tierra: algunas se estrellan contra mi ventana y trazan sobre el cristal esa figura que a lo largo de su trayecto prefiguraban como el único objetivo de su viaje.

En esas ocasiones, no abro la canilla. Pierdo perspectivas y la ventana que vigilo en la fachada azul está más lejos. El contorno del cabello que allá enfrente se destrenza apenas se distingue entre las brasas de la lluvia. El calor interno de las habitaciones —su habitación tiene un calentador eléctrico, lo he visto arder las madrugadas en que ella duerme sola— llena de niebla los vidrios. Las gotas, además, siempre llegan acompañadas de

la bruma que me empaña el sentido. Como dije, en esas ocasiones mi ventana se convierte en un espejo. Una parte de mis paredes se refleja en la orilla del lago vertical de la calle. Soy testigo de mi inmovilidad y sólo entonces soy consciente del paso del tiempo. Pero no me muevo de la ventana, porque intuyo otra cosa. Magdalena me decía —antes de ese día en que tuve que descuidarme, dejar de mirar por la ventana, ir a tocar su mano fría cuando se desvaneció en la cocina porque el cáncer en su estómago se reproducía, creciendo, devorando, gotas sin tregua, células malignas se miraban en las otras y doblaban su número—. Magdalena me decía que al menos cuando lloviera me alejara de aquí, que mientras tanto podía hacer otras cosas. A veces la escuchaba. Siempre que llueve es que han sucedido otras cosas. Nuestro hijo fue concebido una tarde de lluvia. Pero de mi hijo no quiero hablar ahora. Ahora que llueve y veo mis arrugas en ese otro que me mira en el agua multiplicada por la furia de alguien. Otras cosas. Magdalena, qué lejos estabas de mí cuando me pedías que me alejara de mi puesto de vigilancia en que se resuelve mi vida, porque aun en medio de la tormenta, del no ver, entre esta habitación y la de enfrente se establecen puentes (la lluvia es un puente, todos lo saben), del mismo modo que entre gota y gota en el cristal una línea de agua conecta los restos de las esferas que caminan hacia los marcos de madera. Así, en el aire mojado de afuera, en la conexión secreta entre yo y mi reflejo y entre ambos y ella y su vida en la casa de enfrente —y, por qué no, de ella y su reflejo si es que mira hacia acá a veces— en la unión de los hilos que corren seguros desde la atención segura que pone un hombre cuando mira su reflejo y sabe que en realidad es la cara de uno mismo la que menos oportunidad tiene de ver en toda su vida, conozco la certeza de que detrás de las identidades y las distancias hay un entramado de relaciones en movimiento que no se detiene, que todo es inasible y que en algún momento, breve, secundario a veces, a veces sin importancia, se paraliza para dejarse ver, para dejarse tocar con la punta de los dedos antes de invocar de nuevo esa máquina

que fluye rígida en su perpetuo confundir los horizontes. Tú no sabías, Magdalena, que entre nosotros apenas existía un hilito, un estambre roído, un alambre masticado de óxido porque creías, siempre lo creíste, que en la cercanía estaba el conocimiento de esas articulaciones de paz que hacen al mundo, esos renglones azules que unen un extremo del cuaderno con el otro. Se te olvidó que entre más camino haya que recorrer entre dos personas, entre más sea lo ajeno que resta, entre más amado sea lo imposible, más se aprende, más se sabe. Creías que la felicidad era caminar dos pasos y estar ya al lado mío, abrazándome como solías. Te hice muy infeliz, porque yo sé que la felicidad es mirar por la ventana la casa de enfrente, a un lugar al que nunca entraré, a una mujer a la que nunca me atreveré a tocar. A veces, también (te extraño tanto, las goteras han destruido los hilos que me ayudabas a colgar en el techo, algunas partes del mecanismo se han roto, mi barba ha crecido, estoy lleno de frío, a veces no sé cómo explicarte), a veces también la felicidad es contemplar mi rostro en la ventana, espejo miserable, neblinado, y saber que nunca sabré quién detrás de ese reflejo tiene todavía fuerzas para desnudarse antes de dormir.

## 4

Cuando mi madre estaba embarazada de mí, mi padre se puso sombrío y apenas respondía cuando le hablaban. Habían vivido muchas cosas desde el día en que sus reflejos se cruzaron y se volvieron uno en las madrugadas de dormir fuera, de buscar comida en los almacenes cerrados del centro. No contaré la historia de la pobreza que superaron, esa historia que tantas veces se repite y que no hace sino multiplicar la desgracia, porque miente el que afirma que una vez conocido el mal puede evitarse. El tiempo está roído porque es una caja cerrada con una pelota que rebota en sus paredes cuyos lados tienen la forma del rebote que la devuelve al lugar de donde vino. No contaré

porque la distancia que me une a esos días existe del mismo modo que el aire al final de la calle, el que respiran otros, el que transitan otros mientras que en mi rostro todo pasa diferente. Deformado por el transcurso del espíritu insondable del espacio, mi recuerdo se ha ido puliendo por estar siempre en el mismo sitio y ahora sólo puede reflejar las marcas de luz que deja la habitación de una mujer alta, de ojos largos y boca invisible a la que vi por primera vez una noche primera de mi infancia. Mi madre no podía salir porque debía cuidarme. Mi padre, que gozaba tener un piso cuando muchos años apenas pudo sostener un cuarto amotinado en un patio sin ventanas, consiguió más trabajo del que podía soportar y dejó de vernos. Años atrás, cuando el vientre de su mujer crecía con esta forma que ahora soy yo, dejó de reconocerla. No aceptó el viejo esa distancia que se generaba, se engendraba en las estructuras profundas de un cigoto, en los ramajes arbóreos de una vena hinchada por la sangre de algo que venía y se procuraba existencia en la oscuridad. Cuando se acostaba con su mujer quizá deseaba que los huesos de ambos chocaran como cuando chocaban después de no comer bien durante días. En vez de eso, los cuerpos, extrañados y confusos, encontraban un obstáculo latente, un amasijo de carne que repateaba. Nunca me faltó nada porque mi padre trabajaba duro. Trabajaba para no tener que verme. Con asco me miraba rodar en el suelo cuando todavía sabía jugar, como si una copia inexacta —un sangrante flujo de incoherencias— de su propio cuerpo se le hubiera desprendido de la carne. Tengo sus ojos y el mismo rostro cuadrado. Ahora tengo las mismas barbas desteñidas que no alcanzan a cerrarse en el mentón. Nuestros rostros no son simétricos. El mío, como si de un lado sonriera abnegada y callada mi madre, como si del otro la violencia de mi padre sonriera también. Mi padre odiaba a mi madre por haberme tenido pero ella siempre me cuidó y él siempre me trató como a su hijo. Nunca me pegó, ni siquiera intentó corregir mis errores. Me trataba como si viera de frente todo lo que un día dejó de ser y no me reconocía. Me abrazaba mucho. Cuando salíamos a la

calle, me subía en sus hombros. Cuando estábamos en esta misma habitación —cuando yo aún no descubría el marco negro de la ventana— me ayudaba a alcanzar cosas, a meterme en los cajones. Pero nunca dijo nada. Era una presencia de hielo, una sombra que apenas me veía despierto paseaba por todas partes, olvidado de su cuerpo, renegando del espacio tan estrecho que lo ligaba a mí y que estaba dominado por la tragedia irredimible de la cercanía. Se sentía obligado conmigo hasta que un día prefirió irse de la casa y abandonarnos. Pero eso sucedió muchos años después.

Yo tenía la costumbre de olvidar mis juguetes en lugares altos. Mi madre, que siempre fue previsora, les sujetaba un hilo largo y a veces yo no tenía que esforzarme para explorar debajo de la cama ni apilar cojines para alcanzar las repisas altas de la cocina. Lo que sucedió fue la consabida historia de toda longitud: aparecieron nudos insalvables que sólo tenían una solución de tijera y que mi madre de muy mala gana me dejaba utilizar. Y entonces sucedió otra cosa: que todos mis juguetes, gracias a la negligencia de mi madre a la que todo le parecía demasiado, terminaron unidos por el mismo hilo largo, que en algunos puntos se hinchaba por la cantidad de revolturas y giros, y en otros estaba tan ligero que se podía cortar con los dientes. El problema es que yo no tenía fuerza en los dientes aún, ni siquiera la dentadura completa. Cuando me lavaba me quedaba mucho tiempo enseñándole los dientes de leche al niño del espejo. Pensaba que cada diente tenía una vida propia y que le molestaba que en su misma encía nacieran otros iguales. Igual me ocurría con el cabello y con los dedos de las manos. Pensaba que algunas partes de mi cuerpo eran accidentes que me ocurrían, que algunas cosas eran parte de mí sólo temporalmente y que podía intercambiarlas con otros niños. Recuerdo que llegaba a tanto que antes de moverme pedía permiso a mi cuerpo, a cada parte, a cada uña. Los diálogos duraban varios minutos. Cuando hacía frío, podía notar que mis dedos se contraían y se doblaban como si estuvieran en huelga y mientras no se enderezaban no me

parecía que estuvieran dispuestos a funcionar y me quedaba inmóvil, convenciendo a cada parte de mi cuerpo, hablando de lo bueno que sería ir hasta la puerta a cazar a una araña que se tiraba desde el techo hasta la manija gracias al hilo transparente que ella misma fabricaba. Todo cuanto tenía que ver conmigo siempre fue lento, cada paso era resultado de una determinación calculada, discutida por todos los que estaban involucrados en el proceso. Me pesaba vivir así, pero nunca le dije a nadie. Mis padres sólo podían darse cuenta que me costaba trabajo moverme, que era torpe. No fue extraño entonces que creyeran que yo era un idiota, mientras que adentro de mí se formaba una capacidad especial para argumentarme a mí mismo hasta tal punto que los diálogos se volvían sumamente complejos y la complejidad, como descubrí a lo largo de toda mi vida, produce inmovilidad.

Fue uno de esos días en que me quedé a la mitad de camino mientras escalaba una silla para ver en la ventana cómo se alejaba mi madre la primera vez que me dejó solo porque necesitaba ir a comprar comida, que vi cómo una niña pequeña, sin dientes y despeinada, pegaba la boca al vidrio y dejaba una marca de su aliento que desaparecía poco después. Traté de hacer lo mismo, pero mi cuerpo no me obedeció. Por un momento creí que me fallaba la respiración y me asusté. Cuando regresó mi madre, yo estaba llorando porque acababa de descubrir el significado del vértigo.

## 5

No estoy seguro. A veces recuerdo que fue un día en que rompí el vidrio de la ventana cuando vi a la niña de enfrente por primera vez. No puedo precisarlo, pero si me esfuerzo y me concentro puedo ver más de un inicio de mi historia. Salió mi madre y me dejó solo por primera vez, o rompí el vidrio y por primera vez fui consciente del mundo exterior, o la primera vez

que lloré y creí que mirando hacia la calle encontraría el alivio a mi sufrimiento. Me pregunto si es que mi memoria acomoda sus datos y los registra no según un orden cronológico, sino originario. De tal modo que colocará en mi infancia algo que me ocurrió en mi juventud por el hecho de que se trata de una circunstancia fundamental en mi forma de ser y todo cuanto importa es de algún modo organizado para que sea *lo que me ocurrió por primera vez*. Sólo es asumiendo el vacío que esta nemotecnia implica que puedo contar mi vida sin dejar espacios en blanco. No importa el modo en que hayan sucedido los eventos, sólo aquello que fundaron en su relación con los otros eventos. Del modo que sea, sucedió: un día asomé mi rostro en la ventana y estaba ella, la niña que luego fue una joven que luego fue una mujer y luego una anciana, y que he visto día y noche desde ese momento porque comprendí (o quizá no comprenda todavía el significado total de esa revelación, tal vez nunca lo haga) que allí se encontraba mi destino, en ella y la distancia insalvable que me separaba de ella. Mi destino. He dicho esa palabra sin darme cuenta. ¿No será que hemos llamado destino a lo que otros han llamado nacimiento? Digo esto porque en ella encontré, ahora lo sé, lo que estaría detrás de todos mis motivos, de todas mis acciones como el poder engendrador, ese poder que derrama el líquido de la vida y la dispersa y la hace posible.

He dicho ya que para mí todos los espejos eran una reunión imposible. Mis pasos, como una luz descompuesta en halos sin forma, eran el resultado que siempre llegaba tarde de una discusión estéril. Nunca pude conciliar lo que fragmentaba mi cuerpo y enfrentaba sus partes. Una mano movida por el pulso esencial de la desunión quebrantó mis huesos hasta volverlos una sinfonía descompuesta, un conjunto de islas emancipadas que tenían cada una su propio fin y sus propios medios. Muy pronto comprendí que mi cuerpo no era la respuesta a mis preguntas y agradezco que nunca tuve que correr para salvar mi vida. Sin embargo, entender que mi memoria funcionaba de la misma



manera me tomó más tiempo. He perdido mi vida en hacer presente ese camino de vueltas interminables que oprimen el corazón hasta envolverlo en una llaga de recuerdos que desfilan sin tiempo, sin concertar del todo ninguna historia. La memoria se despliega ante mí como un tejido que sin orden distribuye sus vacíos y sus nudos, y se realiza únicamente en la dispersión total de sus elementos. Un recuerdo se convierte en la misma isla emancipada que, además, puede ser inexistente. Pensar en la memoria siempre me ha llevado a la conclusión de que la libertad sólo puede alcanzarse en la duda acerca de la existencia. Algo alcanza su realización absoluta sólo cuando es capaz de generar acerca de sí misma la pregunta por la verdad, aunque no posea la respuesta, e incluso por eso mismo ser susceptible de ser libre. La única emancipación es la que ocurre en el deseo. El único momento de claridad para la memoria es el futuro, la visión que se completa y traza los bocetos de la voluntad en un lugar inexistente, ese tiempo que aún no llega ni transcurre hasta agotarse. La memoria es esa fábrica de lo que siempre deseamos y a veces, cuando habita en el pasado, lo hace posible, y cuando habita en el futuro lo hace alcanzable y abre un sendero que conduce a nuestros días.

El mío, ha sido un destino abominable. Este es el día que estaba destinado a vivir. Este día sin fin en que se revela el significado de mi vida en el trazo sin forma que hago de mi propia historia.

## 6

Ninguno de mis recuerdos está libre de la asfixia que siento hoy. Cada recorrido que hago me conduce a este quicio, a esta ventana en donde un acometer de atmósferas ha coincidido en este mediodía. La ventana azul no se mueve. Una pesada cortina de terciopelo me impide ver lo que sucede del otro lado. Miro mis manos blancas y las venas que ahora crecen y pulsan

sin sangre. No me he movido en días. Tres días. Los mismos en que supuse que algo andaba mal, que la mujer no había abierto sus ventanas para dejar pasar el aire fresco de las siete de la mañana. No volverá y yo tendré que reconstruir mi vida. Pero para el poco tiempo que me queda se trata de una idea absurda. Además, me parece que si tuviera que rehacer mi vida haría lo mismo que hice, una y otra vez, que sujetaría todas las manos que han querido acariciarme y las estrangularía hasta ver que se alejan sin vida y me dejan solo con este cansancio que ya me ahogaba cuando, una mañana, mi madre me despertó más temprano que siempre y me informó que debía ir a la escuela. Estaba nerviosa. Mi padre había salido de viaje pero no hubiera servido de nada verlo ahí fumando en la cocina y pensando que su hijo idiota sería incapaz de sobrevivir en la escuela sin su madre. Ella arreglaba mis cosas, miraba el reloj, recorría la casa pensando en el dolor que le causaba separarse de mí. Yo tengo sueño, recuerdo que tengo mucho sueño y apenas puedo saber qué está pasando. Sigo a mi madre a todas partes. Mi cuerpo obedece porque es temprano y no ha despertado. Bajo las escaleras. Es una mañana como ésta, sucia, las esquinas de la calle me miran, todo es un confundirse de pasos y de voces. Sujetos a las manos tengo varios nudos que miro asustado porque me los han recortado durante la noche, mientras dormía, todas mis cosas, sujetas a mí para que no se me perdieran, han quedado hundidas en la soledad del piso, y me dan muchas ganas de gatear, de volver gateando al lugar en donde los hilos han sido cortados —mientras yo dormía, seguramente— para que no llorara, para que me diera cuenta del acto malvado que mi madre ha cometido en la noche, mientras mi cara de niño descansaba en el mundo del silencio, que en vez de desatar los nudos los hayan violado, que al poseedor del secreto de su desciframiento lo hayan sujetado y arrastrado hasta la calle para llevarlo a un lugar pálido, lleno de niños que crecerían a la sombra de otros padres malvados. Romper en vez de descifrar, así entendían mis padres el enfrentamiento con el enigma. Mi rostro está rojo por el frío y

por la furia. Mi madre no me mira, sólo me sujeta de la mano y trata de abrirse paso porque siempre le tuvo miedo a los retrasos. Mirando mis manos hinchadas por los hilos todavía ostentando sus nudos, mi cuerpo volvió del sueño y del entumecimiento se recuperó violentamente hasta que me quedo inmóvil en medio de un cruce. Mi madre siente que mis pasos se detienen y se vuelve para mirarme. Su rostro partido me mira y se disloca en lágrimas, como si hubiera esperado esto, como si lo hubiera temido desde el día en que nací y supiera que nunca podría dar un solo paso seguro por mí mismo, pero no me dice nada, se limita a mirarme mientras me arrastra y parece que en medio de la calle deja también su último aliento, la única oportunidad para ser feliz que le quedaba, que soy yo, en medio de la calle, de los autos que pitan, de mi cuerpo aturdido que intenta saber si el lugar al que me llevan era el mejor lugar para mí, pero mis rodillas dan contra el suelo porque mi madre me rompe la mano mientras yo también lloro en silencio y siento que mi voluntad es un frasco vacío, dominado por la fuerza de los que me arrastran por el pavimento y cuando me carga esa mujer desierta y vacía, los dos lloramos de rabia hasta que ella me dice que todo estará bien, que ella sabe que tengo miedo, que ella tampoco quiere separarse de mí, pero yo no pienso en eso, yo soy un niño egoísta, mi madre es un estorbo cuando yo decido correr por la casa, cuando ella decide atravesarse en mis juegos y detenerlos porque ella sabe cuál es la mejor hora para comer y para dormir, ella es el límite de mis ocupaciones, la que rompe los hilos que me unen a las cosas y me obliga a moverme como si desplazarse se tratara de una actividad sencilla, sin importancia. Y yo estoy seguro que su cuerpo está muerto, que adentro de ella y de mi padre las voces que a mí me permiten o me impiden moverme, en ellos sólo son ecos de un tiempo en que estuvieron vivos. Me veo claramente en los brazos de mi madre. Ella ha dejado de llorar pero respira muy rápido. Su cuerpo pequeño no le alcanza para llevarme cargando hasta la escuela, en donde la directora nos recibe y nos mira con lástima, me arrebat

de mi madre y me deja en medio del patio, en donde otros niños moquean y buscan la salida. Cuando nos dicen que vayamos a juntarnos con nuestros grupos, yo no puedo moverme. Mi voluntad se realiza de tal modo inmóvil que las maestras se preocupan y creen que estoy paralizado por el miedo, eso dicen entre ellas y tienen compasión de mí. Otros niños pasan a mi lado y se ríen. Más tarde, cuando todavía no termina el primer día de clases y ellos me golpean, sus risas son distintas, aumentadas y deformadas por la cercanía, que todo lo pervierte y todo lo extingue.

Esa tarde, cuando mi madre fue a recogerme, no me preguntó nada. Caminamos juntos, de la mano. Con el mediodía nos reconciliamos pero nos hemos separado sin remedio. Cuando llego a la casa, miro por la ventana y veo que sólo el cielo se refleja en los vidrios opacos del edificio de enfrente.

*TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA* No.22

se terminó de imprimir en agosto

de dos mil cuatro

El tiro consta de 500 ejemplares



