

Medio siglo de Ficción en Veracruz



Efrén Ortiz Domínguez
(Coordinador)

Biblioteca
Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Biblioteca

MEDIO SIGLO DE FICCIÓN EN VERACRUZ

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

Rectora

Leticia Rodríguez Audirac

Secretaria Académica

Clementina Guerrero García

Secretaria de Administración y Finanzas

Octavio Ochoa Contreras

Secretario de la Rectoría

Édgar García Valencia

Director Editorial

Efrén Ortiz Domínguez
(Coordinador)

MEDIO SIGLO DE
FICCIÓN EN VERACRUZ



Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial

Biblioteca
Xalapa, Ver., México
2014

Diseño de portada: Enriqueta López Andrade y Jorge Cerón Ruiz.

Clasificación LC:	PQ7244 M42 2014
Clasif. Dewey:	860.80972
Título:	Medio siglo de ficción en Veracruz / Efrén Ortiz Domínguez (coordinador).
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana, 2014.
Descripción física:	249 páginas ; 21 cm.
Serie:	(Biblioteca)
ISBN:	9786075023144
Título como materia:	Ficción (Universidad Veracruzana).
Materias:	Literatura mexicana--Siglo XX--Historia y crítica. Autores mexicanos--Siglo XX.
Autor secundario:	Ortiz Domínguez, Efrén, 1957-
DGBUV 2014/21	

Primera edición, 26 de marzo de 2014

© Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial
Hidalgo núm. 9, Centro
Xalapa, Veracruz, México
Apartado postal 97, CP 91000
diredit@uv.mx
Tel / fax)228 818 59 80; 818 13 88

ISBN: 978-607-502-314-4

Impreso en México
Printed in Mexico

LA COLECCIÓN FICCIÓN DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA: 50 AÑOS DE NOVEDADES

EFRÉN ORTIZ DOMÍNGUEZ

Gabriel García Márquez, Juan García Ponce, Álvaro Mutis, Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Rosa Chacel, José Revueltas, Elena Garro constituyen apenas unos cuantos nombres, tomados al azar, de escritores que conforman el catálogo de la colección Ficción, orgullo editorial de la Universidad Veracruzana. Medio siglo atrás, bajo la conducción de Sergio Galindo, nuestra Casa de Estudios abre un capítulo de especial relevancia para la cultura latinoamericana, al dar cobijo y difusión a obras y autores que, con el tiempo, se han convertido en paradigma del pensamiento, el arte y la cultura de los países de habla hispana.

Por ello, con este primer volumen pretendemos convocar a los investigadores del arte y la literatura a una tarea de amplias proporciones: ponderar la importancia de los autores y obras que conforman la colección, reflexionar acerca de la valía de los títulos allí incluidos y su relación con la obra total de los escritores, describir los temas relevantes, así como su inserción en el tiempo y el medio social que los ve surgir, estudiar los efectos y el alcance conseguidos respecto del público lector. La colección Ficción de la Universidad Veracruzana es, a un poco más de medio siglo de existencia, un importante tema de investigación que estimula el trabajo colectivo e interinstitucional. Su especial valor, su trascendencia, constituyen el mejor ejemplo de impacto de la universidad pública en la sociedad contemporánea.

En la historia de la Universidad Veracruzana, el primer rectorado del doctor Gonzalo Aguirre Beltrán, comprendido entre el 1 de diciembre de 1956 y el 21 de diciembre de 1959, podría considerarse la etapa de surgimiento del *campus* de las humanidades. En efecto, el 11 de enero de 1957 el Consejo Universitario aprueba la creación de las escuelas de Letras Españolas, Historia y Antropología que, junto con las ya existentes de Bellas Artes (1944) y Filosofía (1956), ampliaron la oferta educativa en tal terreno. A la par, la Imprenta Universitaria (creada en 1952) se transforma en Departamento Editorial bajo la dirección de Sergio Galindo, e inicia en enero de 1957 la publicación de *La Palabra y el Hombre*, revista oficial de la Universidad, destinada a promover la difusión de los estudios científicos y humanísticos:

No se trata [...] de una revista literaria en el sentido habitual, destinada a satisfacer una curiosidad simplemente estética; ni tampoco se trata de una revista exclusivamente científica o política, especializada en un determinado grupo de problemas, sino de un repertorio abierto que pretende, con la mayor amplitud y universalidad, contribuir al desarrollo de la cultura.¹

La revista debe su nombre al énfasis puesto en la intercomunicación humana; en la preocupación humanista por reflexionar y difundir el quehacer cultural y la creación estética:

porque esa es la más notable paradoja de la condición humana: que el hombre, para serlo en sentido pleno, ha de lograr que madure su propia individualidad y, al mismo tiempo, ha de saber

¹ Fernando Salmerón, "Presentación", *La Palabra y el Hombre* 1 (ene.-mar.), 1957, p. 3.

entregarla a los demás hombres. Ha de ser a la vez persona y prójimo; libertad y sociedad; soledad y comunión; palabra y hombre.²

Me he detenido en esta declaración de principios porque define con exactitud el rumbo que habrán de tomar las publicaciones universitarias de Veracruz: una preocupación humanista por el hombre y su cultura: por difundir su palabra, por examinar sus obras, por estudiar las repercusiones de ambas en la vida social. La colección Ficción deberá aguardar hasta marzo de 1958 cuando, con la publicación de *Polvos de arroz*, del mismo Sergio Galindo, las prensas universitarias abren una importante alternativa para los entonces jóvenes escritores de México e Hispanoamérica.³

Imposible escindir como diversos dos hitos subsumidos en un mismo proceso: la producción de conocimiento en las instituciones docentes requería no sólo del aprovisionamiento de materiales impresos sino también la difusión del conocimiento producido en aulas, laboratorios, talleres y experiencias de trabajo de campo. Y si bien desde ese primer momento, la intención de la editora universitaria no fue precisamente producir materiales destinados de manera directa a la enseñanza, lo cierto es que dedicó buena parte de sus esfuerzos a la producción de libros originales, emanados directa o indirectamente del quehacer universitario.⁴ Hay que considerar también que la investigación y la difusión del conocimiento específicamente humanístico se dieron a la par de un proceso mucho más amplio, en el ámbito nacional e internacional, de florecimiento de las ciencias humanas. En

² *Ibid.*, pp. 5-6.

³ Roberto Bravo Garzón, "En los treinta años de la Universidad Veracruzana", *La Palabra y el Hombre* (NE: Número extraordinario, sept.), 1974, pp. 25-226.

⁴ Arturo Serrano, "El libro universitario: semblanza y perspectiva", *La Palabra y el Hombre* (NE: 41, ene.-mar.), 1982, p. 105.

ese contexto nace la colección Ficción; constituye por ello un corpus de inestimable valor no sólo para el análisis literario.

¿Qué sentido tiene, para nosotros, a más de cincuenta años de distancia, estudiar y valorar la colección Ficción? De principio, algo más que un obligado reconocimiento a la tarea editorial de nuestra Universidad. Como integrantes de esta comunidad académica, adquirimos el compromiso de promover y difundir los productos de la creación o la investigación emanados de nuestras aulas y cubículos. Pero algo más flota en el aire; la conciencia de que detrás de la tarea editorial encabezada por Sergio Galindo hay múltiples valores (histórico-sociales, estéticos, literarios) que es necesario hacer ostensibles a los nuevos integrantes de esa misma comunidad, de Veracruz y de todos los países de habla hispana. Subrayar la importancia de la tarea editorial emprendida hace ya medio siglo, constituye apenas la punta del iceberg de un objeto de investigación múltiple, heterogéneo, en el cual se conjugan varios elementos: la importancia de textos preliminares para la historia de la literatura en lengua española; la presencia, bajo un mismo sello editorial, de los escritores más representativos de la segunda mitad del siglo xx; finalmente, la distribución y el consumo de una serie literaria conformada por 77 volúmenes de variados géneros (poesía, cuento, novela, teatro), con las repercusiones que ello supone en el terreno de la historia de las ideas. Una tarea de tan vastas proporciones, no obstante, exige conjugar los esfuerzos múltiples de investigadores, docentes y alumnos de varias universidades públicas. He allí la necesidad de imprimir un carácter colectivo e interinstitucional a un proyecto como éste.

Con la finalidad de deslindar el campo y los enfoques a que éste pueda ser sometido, debo aclarar en primer término que el estudio de la colección Ficción rebasa los límites de una investigación de literatura regional o de la revaloración de un fenómeno localizado en una institución en particular. La rele-

vancia de los autores que conforman este extenso corpus invita en primer término, a la reflexión histórico-social en torno a las implicaciones de la tarea editorial emprendida por la Universidad Veracruzana entre 1957 y 1968. En tal sentido, convendría preguntarse inicialmente qué hubo detrás del olfato editorial de Sergio Galindo como para conjuntar bajo un mismo sello a lo más representativo de los escritores y poetas del medio siglo (Juan García Ponce, Elena Garro, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, José de la Colina), a las voces de la antigua y la joven disidencia intelectual (Rubén Salazar Mallén, José Revueltas, Juan de la Cabada, Eraclio Zepeda), o que portaban la experiencia de los grupos marginales emergentes (Rosario Castellanos, Carlo Antonio Castro, María Lombardo de Caso); a los españoles cuya obra no hallaba cobijo bajo la censura franquista (Max Aub, Luis Cernuda, Rosa Chacel, Tomás Segovia); a la apuesta por los nuevos valores (Jaime Sabines, Elena Poniatowska, Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido) e incluso, a la incorporación de jóvenes latinoamericanos escasamente conocidos, cuya obra estaría destinada a ocupar los sitios más altos de la historia literaria continental (Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Haroldo Conti, Juan Carlos Onetti). Indudablemente, hubo detrás un lector (o un equipo de lectores) dotado de una fina intuición; pero también una administración dispuesta a compartir el riesgo financiero que implicaba tal empresa. Estudiar la colección desde este punto de vista invita a considerar, desde la historia y la sociología, las especiales circunstancias que concurrieron felizmente para asegurar el éxito y permanencia de un inusitado fenómeno editorial en la provincia mexicana no sólo de aquellos tiempos.

En un segundo momento, y desde una perspectiva propiamente literaria, es necesario proceder al inventario y valoración crítica de cada uno de los volúmenes; a la clasificación y estudio por géneros, temas, autores; a los paralelismos entre las obras

editadas en la UV y la obra total de dichos autores, etc. Por tratarse de una tarea tan extensa y múltiple, este segundo aspecto habrá de requerir del trabajo colectivo, realizado durante un amplio periodo. La importancia que reviste este proceso estriba en las repercusiones que habrá de proyectar en la historia de la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Esta influencia queda de manifiesto en el hecho de que ella contiene no solamente las primeras obras producidas por los grandes escritores de la época, sino también textos inaugurales para la tradición literaria, como *Los funerales de la mamá grande*, *Dormir en tierra*, *La semana de colores*, *Ciudad real*, entre otros. Pero las repercusiones van más allá del campo de la cultura. A guisa de ejemplo, la edición de textos de tema indígena, agrupados por la crítica literaria bajo el común denominador de Ciclo de Chiapas, constituye un relevante fenómeno de amplias repercusiones en los terrenos socio-histórico, político e ideológico, en las recientes condiciones de emergencia de tales grupos en el escenario político nacional e internacional.

Pero hablemos ahora de una derivación especial de esta investigación: aquella que convierte a cada texto en un libro-objeto. A veinte años de distancia, todavía es factible localizar ejemplares de Ficción en las librerías de viejo, en Xalapa o en la Ciudad de México. Son libros de anticuario, colocados en eso que podríamos llamar los deshuesaderos bibliográficos, pero que poseen un encanto secreto para quienes nos hemos aficionado a esos ejemplares con lomos polvorientos, con las aristas desgastadas por el uso. Abro las páginas iniciales y busco en primer término a quién ha pertenecido el ejemplar. Algunas veces, la suerte me juega bromas crueles: hay quien se apropia del libro-objeto dejando impresas en sus páginas firmas ostentosas que simulan desagradables muecas de horror o indignación. Y es que, por regla general, a mayor ignorancia del lector, mayor ostentación impresa en la firma. Los sobrios, imprimen

facsimiles entintados en páginas interiores, allí donde el guarismo adquiere un simbolismo personal. De cara al anaquel, de pronto mi rostro se ilumina: ¡este ejemplar de Max Aub está autografiado! Vuelvo el rostro a uno y otro lado, intentando ocultar mi emoción. ¿Estará consciente el vendedor de la valía que adquiere este texto en particular, por ese lacónico rasgo manuscrito? Conteniendo la emoción, en una experiencia que tiene mucho de subrepticia, me aproximo a solicitar el precio. Y la constatación de la ignorancia ajena me hace sentir ladrón: he pagado unos cuantos pesos por un ejemplar que, en manos del anticuario letrado, habría supuesto una inversión mayúscula. En otras ocasiones, he debido escoger entre dos ejemplares del mismo título, ambos autografiados. La caligrafía me devuelve entonces la opción entre lo importante que es un dedicatorio u otro. También la nómina de propietarios de los libros me persigue: mi ejemplar de *Los cuentos de Lilus Kikus* está signado con breves trazos; en el ángulo superior izquierdo puede leerse: “Pepita Gomís de Suárez”. Sí, se trata de aquella Pepita cuyo telekinder fuera tan famoso en mi ya lejana infancia. La misma que, desde esa lejana época, ostenta el apellido que la hace cónyuge de un ilustre personaje cómico de la televisión mexicana. ¿Qué habrá decidido a tan ilustre y educada dama a desprenderse de ese ejemplar histórico, donde una joven Elena Poniatowska aparece enfundada en vestido sesentero.

Pero la mayor satisfacción que me depara la colección Ficción como libro objeto me lo da el hecho de saber que, tras meses de búsqueda, están compilados aquí, al alcance de mis manos, setenta y siete ejemplares que significaron casi dos décadas de trabajo intenso, amoroso, por parte de un escritor y editor sensible, pródigo, generoso, y que constituyen el fruto de una labor de intercambio, de comunicación entre las mentes más lúcidas de nuestro tiempo. Detrás de cada lomo y de cada página está impresa toda una época, toda una manera de sentir el mundo,

toda una manera de representarlo a través de la escritura. Están también el trabajo y los esfuerzos de estos hombres, de estos intelectuales que hoy han dejado huellas ostensibles en la cultura del país. Porque hablar de la colección Ficción, a cincuenta años de ese importante proyecto editorial significa hablar de una historia viviente, de una voluntad creadora, de un deseo de mantener, como quería Machado, “la palabra viva en el tiempo”.

En realidad, la patente del proyecto de este libro le corresponde a Alfredo Pavón. Durante aquellos años de estancia en Tuxtla Gutiérrez, entre 1982 y 1987, germinó la idea de inventariar y revalorar la colección Ficción. Es más, dio los primeros pasos al emprender el análisis de *Polvos de arroz*,⁵ su número inicial y al prologar la compilación de cuentos de Juan Vicente Melo.⁶ Pero mantener el ritmo de una investigación similar, hubiese consumido nuestras existencias. Cada volumen de la serie merece una atención particular, de manera que el replanteamiento que formulamos ahora exige, por su complejidad, compartir la iniciativa con otros investigadores. Después, su dedicación al cuento mexicano, manifiesto en los quince congresos organizados por la Universidad Autónoma de Tlaxcala, supuso una derivación hacia otros derroteros, al menos por cuanto atañe a los contenidos. No obstante, el Encuentro Nacional de Investigadores del Cuento Mexicano proporcionó

⁵ Véase, entre otros, Seminario de Semiótica, “Análisis semiótico de *Polvos de arroz*, de Sergio Galindo”, *Semiosis* 2 (ene.-jun.), 1979 y Alfredo Pavón, *El universo del relato literario (El sentido narrativo de Polvos de arroz*, Universidad Autónoma de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 1984; *El presente insoportable [Soliloquio de la solterona]*, col. Manantial en la Arena, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1990; *De mujeres y hombrecitos*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, Tlaxcala, 1993.

⁶ Juan Vicente Melo, *Cuentos completos*, comp. y pról. de Alfredo Pavón, IVEC, Xalapa, 2000.

el modelo operativo para una investigación colectiva e interinstitucional en torno a un objeto de estudio común. Así nació el proyecto: por analogía, y con el mismo progenitor. La presencia constante de la obra de Sergio Galindo en los ensayos de Alfredo Pavón nos mueve a rescatar un texto que, en muchos sentidos, constituye el mejor planteamiento crítico en torno al primer número de la colección. Las colaboraciones recientes, preparadas especialmente para este volumen merecen sólo algunas acotaciones.

Esta presentación fue, de inicio, el texto base para el proyecto. Su versión preliminar fue leída como ponencia durante las sesiones del Undécimo Congreso de Literatura Mexicana en la Universidad de Texas, en El Paso, en marzo del año 2006. En el mismo evento, fueron examinadas también las colaboraciones de Guadalupe Flores Grajales (“La configuración de lo femenino en la obra de Luis Arturo Ramos”) y de Elizabeth Corral Peña. Por su parte, las aportaciones de nuestras colaboradoras invitadas (Paloma López Medina Ávalos, Luz Elena Zamudio Rodríguez, María Esther Castillo García y Raquel Velasco González) fueron especialmente escritas para este volumen y responden al entusiasmo generado por el proyecto en sus más lejanos inicios, en mayo de 2004. Agradecemos la confianza y el entusiasmo que cada una de ellas ha colocado en una empresa tan joven.

Nuevas etapas se abren ahora y fructificarán, seguramente, en otros volúmenes. Como aseguré inicialmente, ponderar los merecimientos de una empresa tan relevante como lo es la colección Ficción de la Universidad Veracruzana al cumplir su primer medio siglo, exigirá sin duda otros años más de revaloración.

EL PRESENTE INSOPORTABLE: *POLVOS DE ARROZ*

ALFREDO PAVÓN

Tema y variaciones: la solterona

La imagen de la solterona, su problemática, no ha sido un tema recurrente en nuestra narrativa, como en cambio ha ocurrido con las figuras y el universo cultural del aristócrata, del burgués (sobre todo durante el siglo XIX), del indio, del campesino y del habitante urbano. No obstante, textos como “Apuntes de Perico Vera”, de Ángel de Campo, “Sor Lucía”, de María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra, “Una dama que no peca” y “Un olor de santidad”, de Jorge Ferretis,¹ prefiguran una poética de la solterona, a la cual Sergio Galindo, Rosario Castellanos, Juan Vicente Melo y Aline Pettersson han contribuido decisivamente.² En la red narrativa de los cuatro pueden advertirse notables semejanzas, mas no alcanzan a crear ese maravilloso mecanismo paradigmático que la semiótica ha

¹ Ángel de Campo, *Apuntes de Perico Vera y otros cartones de azul*, SEP/Premià, México, 1984; María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra, *Llegará mañana...*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1986; Jorge Ferretis, *El coronel que asesinó un palomo y otros cuentos*, FCE, México, 1952 y *Libertad obligatoria*, FCE, México, 1967.

² Sergio Galindo, *Polvos de arroz*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1958; Rosario Castellanos, *Los convidados de agosto*, ERA, México, 1981; Juan Vicente Melo, *Fin de semana*, ERA, México, 1968; Aline Pettersson, *Sombra ella misma*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1986.

acordado denominar intertextualidad. En efecto, tanto *Polvos de arroz* como “Los convidados de agosto”, “El verano de la mariposa” y *Sombra ella misma* logran su estructura sintagmática como conjunto global coherente sin recurrir al diálogo con otros sistemas de sentido preexistentes, es decir, sin establecer una correspondencia intrasignificativa entre una obra ya inventariada por nuestra cultura y otra apenas en proceso de gestación. Este diálogo intertextual puede advertirse plenamente en *Partes de naufragios*,³ de José Pedro Díaz, novela en la que son utilizados fragmentos de *El Lazarillo de Tormes* y de *Ismael*⁴ para configurar un concierto narrativo mediante el cual se explotan posibilidades de sentido, mantenidas en estado latente por los autores de los textos precedentes o bien mediante el cual se les asignan otras funciones a esos mismos fragmentos, ajustándolos al sentido buscado por el nuevo texto. Estamos aquí considerando sólo aquellos casos de intertextualidad donde las relaciones se inscriben dentro del sistema literario y no dentro del diálogo más amplio entre literatura y sociedad. Este último tipo de intertextualidad —aceptando a la cultura como un texto— supone un contacto entre el universo social preexistente, en el cual se halla inmerso el autor, y el texto en generación, contacto buscado de manera consciente por el escritor: cuando no hay esta conciencia, las similitudes entre varios textos literarios pueden explicarse gracias a la presencia de un fondo cultural común a los escritores, pero no en virtud de una liga intertextual plenamente buscada. Igual ocurre cuando el fenómeno de la intertextualidad se realiza al interior del sistema literario: el diálogo narrativo entre un hecho literario ya producido y otro en gestación, que recurre a aquél al aceptarlo como modelo, sólo

³ Véase el excelente trabajo de Hilia Moreira, “*Partes de naufragios*: la novela como conjunto abierto”, *Texto Crítico* III, 6 (ene.-abr.), 1977, pp. 126-152.

⁴ Moreira se refiere al *Ismael* de Acevedo Díaz y al *Lazarillo de Tormes*.

puede surgir si el escritor se propone cabalmente el logro de ese diálogo, tal como puede advertirse en la citada novela de José Pedro Díaz. Este hecho no fue tomado en cuenta por los integrantes del Seminario de Semiótica en el momento de realizar su estudio sobre “La intertextualidad en *Aura*”⁵ y, entonces, llegaron a conclusiones un tanto apresuradas, mediante las cuales definieron como intertextualidad las coincidencias culturales entre *Aura*, “La cena”, “Sombras suele vestir” y *Ceremonia secreta*.⁶ no advirtieron que esas coincidencias podrían deberse, como lo son, a motivos internos de un sistema basado en los códigos de lo fantástico, la brujería y el fetichismo.

Así pues, las constantes similitudes en el tratamiento de la solterona que caracterizan a *Polvos de arroz* –objetivo central de este escrito–, “Los convidados de agosto”, “El verano de la mariposa” y *Sombra ella misma* no pueden estudiarse bajo el prisma de la intertextualidad, apenas sí como elaboraciones coincidentes debido al punto común que los organiza, la solterona, tema cuyas variaciones obedecen a la percepción particular de los autores y a la necesidad de elaborar un sistema literario cuyo trasfondo es la sociedad mexicana, ámbito donde la tragedia de la solterona ha constituido, en mayor o menor medida, el entremés del menú diario de nuestra cultura. En efecto, la solterona es una imagen cotidiana a todos nosotros, no sólo en cuanto a que dentro de nuestro mundo familiar se le halla siempre dispuesta, abnegadamente, a cuidarnos, a ayudar a nuestros padres cuando el trabajo se acumula, a vigilar la convale-

⁵ Seminario de Semiótica, “La intertextualidad en *Aura*”, *Semiosis* 14-15 (ene.-dic.) 1985, pp. 60-85.

⁶ Carlos Fuentes, *Aura*, SEP/FCE, México, 1984; José Bianco, “Sombras suele vestir”, Jorge Luis Borges y Adolfo Boy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1965; Marco Denevi, *Ceremonia secreta*, Corregidor, Buenos Aires, 1973.

cencia de los enfermos jóvenes o a limpiar las heces de los viejos imposibilitados y, a veces, imposibles, sino también en cuanto a que es la “señorita” inmaculada y pulcra a quien todos admiramos, compadecemos o ridiculizamos, ya que es considerada una figura ornamental del paisaje cotidiano, cuya existencia es fútil, se olvida, se arroja al desván de los trebejos pues su vida anodina no tiene la menor importancia. (“La solterona, mi Titina, es una pendeja”, nos diría alguna vez Juan Vicente Melo; que se niega a la búsqueda amorosa, al encuentro significativo con el otro, le indicamos; “que se niega a coger”, agregaría Melo).

Aparta de mí este cáliz

Vidas calladas, sordas, sin brillo, proclives a la pasividad y a la repetición. ¿Qué se oculta tras esa máscara de gesto inalterable? Atrás del disfraz corre, subterránea, una historia que desmiente el vacío de la solterona, bulle una corriente que de pronto aflora a la superficie y revela las condiciones, en verdad traumáticas, de un presente insostenible, es decir, de una serie de prohibiciones, inhibiciones, renunciadas. La conciencia femenina contempla su presente hostil; no puede ya negarse a hacerlo; y se obliga, como aventura última, a asumir un proyecto con el cual darle otro sentido a la existencia.

Camerina Rabasa, protagonista de *Polvos de arroz*, descubrirá este presente descarnado a sus setenta años: la revista personal viene de su contacto epistolar con un joven que ha prometido amarla y hacerla vivir. Bajo ese impulso se aceptará como un sujeto que no ha asumido proyecto humano alguno, que no se ha volcado hacia su interior a fin de revisar sus valores, ni las raíces de sus conductas. Vacía de programas de realización, ajena a lo social, se descubre prisionera en el mundo privado de su inmensa casona y obligada, por vez primera, a

indagar los caracteres, las señas de su identidad: “Es complicado iniciar la reconstrucción de uno mismo y regresar con otros ojos a una vida vivida hace mucho tiempo, con objeto de apresar su significado, y saber: ¿por qué existe uno? ¿Por qué?” (p. 19). Mas ¿qué significa aquí interrogarse sobre la propia identidad? No es difícil suponer una respuesta. Se intenta alcanzar una explicación más o menos precisa acerca de cuáles han sido los fines y propósitos de la vida propia. Aunque tardío, este esfuerzo por tomar conciencia de su destino y de su lugar en la historia destaca por transformar a la mujer de sujeto ignorante en sujeto “sabio”, aunque tal sabiduría sea aún limitada. Reflexionar sobre sí misma implica un distanciamiento respecto de la realidad cotidiana, aceptada siempre como gratificante; una lejanía capaz de facilitar una nueva óptica con la cual someter a juicio el ambiente familiar, hasta entonces tan cercano que la mujer se había mimetizado con él y no podía cuestionarlo:

Examinaba con estupor la realidad, y esa realidad era la larga sala, los muebles de mimbre –vieneses–, los juguetes antiguos y ella bordando o tejiendo a lado de Augusta (diez años mayor) que daba tres o cuatro puntadas a su costura y cabeceaba media hora. Allí estaban las dos, con menos vida que un cadáver, haciendo “primores” como decían siempre las mujeres que les compraban chambras y carpetitas. Dos muertas –se repetía a sí misma cuando Augusta dormitaba–; las dos hermanas muertas (pp. 12-13).

Poco a poco, en la conciencia de Camerina se abre paso la idea de haber realizado un trabajo inútil, orientado por un impulso mecánico, destinado a mantener la vida sin cambio alguno. Se observa el ordenamiento del mundo familiar como si fuese una suerte de institucionalización de los vicios, de momificación de lo vivido, y se acepta no sólo su futilidad, sino ese otro sentido,

más doloroso, según el cual el orden objetal la ha incorporado a sus propias leyes, a su ritmo lento, casi eterno, donde la corrosión es la única perspectiva. En el decorado fúnebre de su universo familiar, descubre su verdadera existencia: vacía, autoagresiva, enamorada de la muerte: “Contempló a través de los cristales de la puerta el jardín envuelto por la neblina. Estamos aquí esperando que venga la muerte y nos entierren, ninguna otra cosa puede sucedernos” (p. 57). Se descubre, pues, una falsa conciencia de la existencia y una falsa moralidad; se acepta la frágil felicidad obtenida en los años pasados. La propia postura en el mundo se ve atacada en sus raíces por un saber que la hace ingresar al trauma y a la angustia en tanto le afirma que no se puede darle la espalda al mundo ni negarse a participar en su diseño, a recrearlo, según los trazos de las propias expectativas.

¿Qué ha motivado el surgimiento de esta nueva perspectiva en Camerina? Desgraciadamente, su nuevo estatus no tiene origen en una verdadera reflexión sobre las potencialidades humanas, sobre la propia capacidad de hacer; responde al impulso de una fuerza externa, la presencia de Juan Antonio Ulloa, quien ofrece su energía para organizar el mundo de la mujer. Camerina acepta el ofrecimiento y cede su personalidad, impulsada, sin duda, por el ideal de su “yo”, el cual ha fijado a la imagen masculina como el sujeto privilegiado que debe asumir los principios de autoridad y dirección, negándose a sí misma la responsabilidad de orientarse en la problemática de la vida: “De puntillas salía de la sala y se encerraba en su recámara a escribir. ‘Amor mío, lo que dijiste ayer..., ¿es cierto? ¿De veras me harás vivir?’” (p. 13). Camerina no se plantea las opciones de construir su propia historia, más bien entrega su voluntad al otro; le delega la responsabilidad de diseñar un modo de vivir que no sea su universo ordenado, centrípeta, aislado. Se pasa de una atroz pasividad, de permanecer al margen de la vida, a

una dependencia con el otro, sin asumir un compromiso individual de autorrealización, de proyectar la propia autoestima, de afirmarse como sujeto libre y creador. Ese desvanecerse en el otro explica por qué sus reflexiones se articulan como respuestas a las interrogantes de Juan Antonio y no como cuestionamiento de sí misma: “No puedo decirte que he sido feliz, porque he descubierto que la felicidad, si existe, debe ser algo por lo que se lucha mucho y se hacen cosas malas. Yo no he luchado, ni he hecho mal. Al contrario, siempre he sido buena” (p. 58). Estamos frente a una declaración de principios, frente a una falsa moralidad, que destaca una existencia parasitaria, inactiva, aferrada a la inercia, a la pereza, integrada a la realidad cotidiana de manera indolente y, por ello, sin agregarle o suprimirle nada; estamos también ante una personalidad inmadura, enamorada del placer y fijada fuertemente en la imagen materna. Desde la perspectiva de su inmadurez, manipula sólo un lenguaje ético maniqueo, organizado con el binomio bien/mal, del cual sólo puede derivarse que la bondad es símbolo de no actuar, de estar en el mundo sin afectarlo. Jamás se alude a los contenidos religiosos, morales, jurídicos, que determinan las acciones como buenas o malas; apenas se intuye, quizá como un reflejo difuso de las posturas maternas, que la maldad surge de la ruptura de algún precepto, de la rebeldía hacia la autoridad, y que a toda falta sigue un castigo: “¿Que si estoy arrepentida? No. El arrepentimiento debe ser la consecuencia de una falta. ¿De qué puedo yo arrepentirme? Como no sea de la vida entera, de la existencia toda, y eso no me importa” (p. 59). En efecto, cómo arrepentirse de la vacuidad, de la esterilidad, si sólo se ha buscado el placer como no-excitación, no-tensión. Se ha vivido siempre reduciendo al máximo las excitaciones y perturbaciones, relajando todas las tensiones, especialmente aquellas que provendrían del desafío a cualquier orden. Aquí precisamente, en su apatía, radica su existencia equivocada. Corregir, pues, el

estado de inercia resulta el programa alternativo para escapar del presente insoportable: pero “eso no me importa”. La carencia de interés no viene de su rechazo al ofrecimiento de Juan Antonio, sino de su tendencia al placer, a lo no-conflictivo: acceder a los requerimientos de aquél conllevaría una carga enorme de angustia y esto no puede soportarlo; por ello, obstaculiza, sin atreverse a deshacerlo, a ausentarlo del todo, el encuentro con el otro; elige, como siempre, la lejanía, a fin de no arriesgar su estabilidad emocional y existencial; después de todo, parece decirse, la soledad buscada, el mantenerse lejana de los otros, es la malla más inmediata contra las penas y el peligro. Mantendrá el contacto epistolar porque obtiene, así, sin arriesgar la estabilidad, una tenue aventura amorosa y porque con la ausencia del otro, remarcada por la escritura, arma los laberintos de su fantasía y alcanza un remedo de amor.

Como se depende de factores externos para guardar el equilibrio, no es extraño que el *impasse* agradable de Camerina se rompa precisamente por la intervención del agente externo: Juan Antonio, no rechazado en sus solicitudes amorosas, avisa su deseo de viajar a Xalapa para conocer a la mujer justo en el centro de su universo existencial. Esta fuerza en movimiento obliga a Camerina a salir de su inercia: el horror ordenado de la casa familiar, percibido ya como una tumba y, por tanto, inapropiado para cobijar un encuentro amoroso, lleva a la protagonista a explicitar una contrapropuesta: “Dentro de una semana vendrá mi sobrina Julia a visitarme y haré que me invite a ir con ella. Es mejor que nos encontremos allá. No quiero que tú vengas a conocer esta casa, te pondría triste” (pp. 59-60). Buscando evitar la angustia a su “yo” y la posible contaminación de la juventud de Juan Antonio, Camerina es obligada a actuar, a aventurarse en un proyecto por el amor, que podríamos llamar imposible. El fracaso de este programa debe buscarse en las condiciones de su pasado.

Nuestros años felices

¿Qué factores podrían explicar la personalidad de Camerina? ¿Quiénes modelaron su personalidad proclive a lo destructivo y autoagresivo? ¿Cómo accedió a la apatía, a la inercia, a la repetición? Las personalidades de Camerina y Augusta se modelan en el seno de una familia “feliz”, regida por un padre dueño de la más alta jerarquía y revestido de caracteres de omnipotencia y por una madre abnegada, sobreprotectora y estatuida en calidad de centro del universo familiar. Aquél se ocupa de obtener la totalidad de los bienes materiales necesarios para la comodidad de su esposa e hijas; ésta se responsabiliza del orden espacial del hogar, del manejo de las finanzas internas, de la educación, laica y religiosa, y de la salud de las muchachitas. Ellas juegan a ser felices en su casa de muñecas. La presencia de los padres —uno autoritario, represor, y exigiendo el aislamiento de las hijas como medio para salvarlas de la caída o del pecado; otra empobrecida en los insustanciales límites del hogar, consecuente, dadora desaforada de la vida— constituye la época dorada, paradisiaca, de las niñas. Existe aquí el primer problema, ya que las conductas paternas y maternas implican una simbiosis total con las hijas, es decir, don Teodoro Rabasa impide la apertura a la alteridad social de las jóvenes al constreñirlas en los límites de la casona, en tanto la madre, al llevarlas a una sobreidentificación con ella, les inyecta un gusto por la permanencia y el retorno al núcleo dionisiaco de la casa, sujetándolas así a un universo encerrado en sí mismo, egocéntrico en esencia. No se impulsa la lejanía ni mucho menos la necesidad de que las jóvenes nazcan y crezcan psicológica, moral, histórica y ontológicamente. Esta unidad fantasiosa con la madre, teñida de anormalidades, se trastoca con la muerte: “Augusta era capaz de engañar a la muerte, a ese hecho súbito (a pesar de que a veces se esperaba

durante años, día tras día, siempre resultaba súbito, un poco improvisado) que una mañana, al limpiar las jaulas de los canarios, había trocado a su madre en una muerta” (p. 15). Sus conciencias, preparadas sólo para el placer, a pesar de su edad avanzada, satisfechas con el no movimiento del santuario erigido en honor de un Eros pervertido, toman ahora contacto con la separatividad. El fenómeno de la muerte les sorprende, provoca una herida narcisista, de la cual no alcanzarán jamás a sanar. Inmaduras, sobreprotegidas, no llegan a comprender la presencia de la alteridad, no pueden explicarse cómo es posible el deceso del otro, con el cual estoy identificado, sin que yo desaparezca también; sólo saben llorar, solicitar apresuradamente la intervención de alguien que pueda enfrentar eso que en ellas es sólo sorpresa y, más tarde, angustia y dolor irremediable. Sin aviso oportuno, son despojadas de una parte de sí mismas, arrojadas a la orfandad y a la indigencia afectiva: “Se miraron horrorizadas, pero seguras antes de ninguna comprobación. Los canarios cantaban y había mucha luz. El grito de Augusta la sacudió. Las dos cayeron de rodillas ante el cadáver, llamando, llorando, y eso mismo hicieron durante varios días” (p. 15). Su certeza ante el deceso de la madre no viene de un conocimiento previo del fenómeno, sino de las previsiones médicas, de la regularidad de una enfermedad observada como simple presencia que apenas logra perturbar. Esta mirada, simplificadora, no condujo a la espera resignada de la muerte física, más bien se le aceptó como nueva compañera de juegos, como algo sin importancia que podía desvanecerse a voluntad: “En los días de ese lejano recuerdo sólo había existido la enfermedad de mamá. Sus cólicos. *Algo del hígado*, como dijo el doctor hasta el día de su muerte” (p. 16). En la conciencia virgen de las jóvenes, que aceptaba como *fons et origo* de la maldad sólo a las furias del mundo exterior, de las cuales hasta ahora las protegían los padres, se inyecta una forma de displacer no con-

templada: la perennidad del cuerpo, destinado a la ruina y a la disolución; el mal internado en la propia carnalidad.

El santuario de Eros se derrumba; Tánatos exige sus tributos. Las mujeres acuden a la sombra fuerte, omnipotente del padre, pero éste, revelando que su voz tronante, sus órdenes irrefutables, su voluntad inquebrantable, funcionan sólo como un escudo que protege su íntima debilidad, se desfuncionaliza, se mimetiza con la muerte y se declara en luto eterno, abandonando a aquéllas en la total indigencia afectiva: “Y ese mismo deceso causó la enfermedad de su esposo” (p. 16). El padre, con un “yo” inmaduro, recurrirá a mecanismos de defensa con los cuales apartar su conciencia del dolor. Destaca el alcoholismo (“la enfermedad”) con el cual don Teodoro Rabasa se aísla, extraña y aleja de su conciencia la muerte de su esposa. Es el método más tosco, pero también el más eficaz para un sujeto aficionado al placer, a sustraer de su “yo” las tensiones, a proteger su amor por sí mismo: el consumo de alcohol le procura sensaciones placenteras, le sustrae de la realidad agresora, le propicia un mundo íntimo, hermético, egoísta, capilla luctuosa donde rendirá homenaje a la esposa muerta. A cambio de las ficciones obtenidas con el coñac pagará con su desfuncionalización administrativa –como si la muerte de aquélla significara la pérdida inmediata de la fertilidad de sus tierras–, con su pérdida de autoridad ante las hijas, quienes agregarán a su luto por la madre la vergüenza de ver caer a su padre en el alcoholismo, uno de los pecados capitales contra los que fueron prevenidas.

El padre ha perdido su “realeza”; se le considera ya esclavo vil. Sin embargo, la caída paterna no es absoluta, pues, aunque carece de fuerza para proporcionar a las hijas una energía centrífuga que las lleve a apropiarse de su propia individualidad, posee aún la vitalidad suficiente para mantener su privilegio de guardián incorruptible del honor familiar, a pesar de articularse este honor en la base de una falsa moralidad, éticamente

más nociva que la muerte misma en tanto los valores vienen de mantener una vida en la muerte, organizada en torno al cuerpo corrupto de la difunta esposa. En medio de su alcoholismo, de su luto patológico, aún posee fuerzas para salvaguardar los órdenes éticos de la familia, como puede comprobarse en su afán por respetar y hacer respetar un sistema de reglas erigido para aprisionar a los otros:

—¿Por qué lloras? —preguntó don Teodoro Rabasa. Camerina no respondió—. ¿Es cierto que tienes novio?

Camerina lo observó recelosa, sorprendida. Don Teodoro había envejecido rápidamente. Tomaba mucho vino y coñac desde la muerte de su esposa; tenía canas y su piel empezaba a hacerse floja, a colgar, cansada.

—...¿Tienes? —gritó.

Ella asintió. Nunca había aprendido a mentirle.

—Tráelo. Les daré permiso.

—Sí, papá.

Don Teodoro salió tambaleando. Entonces entró Augusta (p. 22).

No existe en Camerina el deseo de corroer el universo de la ley, el orden y las órdenes, apenas un tímido esfuerzo por ligarse al otro, por resolver esa carencia agudizada por la ausencia de la madre. Ante ese débil intento de dinamismo se eleva la figura paterna, exigiendo el respeto de lo reglamentado (el noviazgo sancionado, entre otras limitaciones); y detrás de esta postura, una energía agresiva, bajo la forma de fuerzas regresivas que tienden a frenar el desarrollo de la vida, a eliminar todo acto que ponga en peligro la estabilidad del cerrado centro familiar, como lo indica la orden “Tráelo”, de la cual se deriva el impulso por incorporar al otro en ese universo centrípeto donde se ha erigido a la muerte en calidad de símbolo tanateico y no el deseo de colaborar con la hija para que adquiera su propia identidad,

su ser construido en el devenir, en el tiempo, para que alcance la historización y moralización en que consiste lo humano. En esa perspectiva, don Teodoro asume las funciones simbólicas de la madre, quien, al ligar en un solo núcleo su destino y el de las hijas (lo que equivale a una identidad patológica), propició radicalmente la clausura de la alteridad y la temporalidad de éstas, incapacitándoles así para la búsqueda del otro. Cabe concluir entonces que en la actitud vigilante del padre existe la responsabilidad de cuidar el cumplimiento punto por punto de lo prescrito, pero también el anhelo narcisista de conservar lo familiar, los lazos consanguíneos, aunque ello implique la renuncia de sus hijas y de él mismo a afirmar, imponer o hacer valer la propia individualidad. Debido a esto, don Teodoro reacciona en su calidad de sujeto omnipotente, casi divino, capaz de atravesar todos los muros de la casona con su mirada y descubrir cualquier acto subterráneo contra sus leyes, como ocurre con el noviazgo incipiente de su hija con Rodolfo Gris; debido a ello, también, dicta los principios de su voluntad arbitraria, aprisiona todo ímpetu individual entre los barrotes de su mirada estrecha o entre los aberrantes días circulares del círculo vicioso que es la casona de los Rabasa. Nada se mueve sin el consentimiento de su voz alcoholizada; jamás un acto ajeno a su mirada ególatra:

Para ellas la misa y las idas al mercado eran el único desahogo.

Un día, Augusta propuso:

—Padre, en vez de pagar a un hombre para que cobre las rentas podíamos hacerlo Camerina y yo, nos serviría de ejercicio.

Pero don Teodoro se enfureció y acabó su disgusto con un terminante: “las mujeres en la casa” (p. 25).

La furia ante la solicitud de la hija mayor confirma el deseo egoísta del padre por conservar inalterado el orden de la familia, cercenando la posible interrelación de las jóvenes con la vida de otros.

Ese mismo impulso por impedir el desarrollo de las hijas puede notarse también cuando, buscando protegerlas de los rigores de un tiempo cambiante y de los peligros externos, vence su apatía y adquiere los bienes materiales de la familia: “Los tiempos eran malos, escaseaban los alimentos principales, pero por suerte para ellas, en un momento de lucidez, don Teodoro repletó sus bodegas de comestibles y cognac” (p. 36). Con lo cual no hace sino recluirse más, impidiendo alternativas a las mujeres de la casa.

Empecinado en la búsqueda constante del objeto amoroso perdido, don Teodoro se queda inmovilizado en la vida anterior a la muerte de la esposa, negando así el instante traumático del deceso. En su afán por continuar disfrutando las delicias de su pasado, se resarce del dolor mediante un continuo e incansable cavar en la memoria, como si el recurso de los recuerdos permitiera recuperar a la esposa. Su narcisismo patológico lo reintegra al universo de la amoralidad, haciéndole perder, dado su caos existencial y su apatía para coordinarse con el mundo exterior, todo principio de autoridad, dirección y orden. Escindido de la realidad, aficionado a la repetición como modo de operar en la vida, idealizando a la esposa, y por ende a él mismo, don Teodoro (que no es, desde luego, ningún regalo de Dios, sino un Dios perverso que se da a sí mismo un regalo) conservará sólo cierta autoridad moral al interior de la familia —sobre todo porque las hijas son incapaces de cuestionar sus actos—, la cual perderá definitivamente a causa del alcohol y de no poderse relacionar más con aquéllas. Su extravío es tan profundo que aun su terca búsqueda de la esposa fracasa: los recuerdos se le distorsionan, se desvanecen con el paso del tiempo y no remiten a ninguna realidad precisa. Sólo resiste a la corrosión alguna imagen erótica, que resulta ofensiva para la moralidad de las jóvenes. La caída paterna es ya definitiva y tanto Augusta como Camerina lo consideran objeto inútil, trasto desechable al cual resulta mejor ignorar que comprender:

Camerina quedaba sola; con su padre no podía contar ya que si estaba sobrio se encerraba a escribir sus *Memorias* (de las cuales no quería hablarles hasta que no estuviesen terminadas), o bien se ponía a beber coñac y a hablar de su esposa. Pero en las últimas semanas se había vuelto desagradable. Les contaba cosas feas, verdaderas porquerías, y una noche Camerina le dijo a su hermana:

—Debía recordar que somos señoritas.

Ella procuraba no escucharlo y hasta había inventado un modo de defenderse de sus confesiones. Tan pronto como las iniciaba se ponía a pensar en otra cosa: en las cuentas del gasto, en Rodolfo, o en las latas de leche condensada (pp. 32-33).

Extraviado en su ruta hacia el paraíso prometido por la esposa, este hombre, avejentado y anulado, acaba por integrarse con las tinieblas de su luto patológico. Desde el centro del santuario erigido en honor de la pareja irradia sólo fastidio y lástima, como antes prepotencia y dominio. No puede, ni le interesa, recuperar las coordenadas de la vida y termina en la nulidad humana, reintegrado a las sombras de los orígenes, a lo prenatal, a lo amoral. En esas condiciones agónicas no advierte los actos desmesurados de sus hijas, especialmente el embarazo de Augusta, quien traiciona no sólo la moral, el honor, la imagen de la familia, sino también a Camerina, pues es con el novio de ésta, Rodolfo Gris, con el cual satisface sus impulsos sexuales.

En la entrega al frenesí sexual no existe, desde luego, un afán de ampliarse en el otro, ni de darse a otros (como pudo haber sido con la hija, a la cual abandona recién nacida), sino la necesidad de halagarse, de suprimir una carencia utilizando cuanto la rodea. En las furias de su carnalidad reprimida, aspira sólo al placer, a la satisfacción de su “yo” narcisista, ubicándose, entonces, como el padre, en los ámbitos de la amoralidad y el desorden. A espaldas de la familia y la

sociedad, concibe y da a luz a una niña bastarda, abandonándola más tarde a las fuerzas ciegas de la historia, en compañía sólo de una huérfana más inerte aún: Camerina. La estructura familiar cae completamente: aislados por voluntad propia, ahora el núcleo Rabasa se ve condenado a un ostracismo más intenso, dado que la moralidad de su clase no admite violaciones a los códigos sociales y culturales imperantes. El cataclismo, sin embargo, no recrudece las condiciones caóticas en las cuales se debaten, pues el incorruptible guardián de la familia carece ya de conciencia y la hermana menor no posee un “yo” maduro, crítico, que facilite la comprensión de las circunstancias anormales que rodean el nacimiento de Julia: “Augusta dio a luz, una noche de diciembre, a Julia. El parto, a pesar de su edad, no fue difícil. Don Teodoro Rabasa pareció no comprender las circunstancias del nacimiento. La chochez y el alcohol aplacaron los prejuicios, y a nadie se le ocurrió pensar en ‘humillación’, ‘orgullo pisoteado’, o ‘deshonra’. Él estaba feliz con su nieta y Camerina y Rodolfo felices con la sobrina” (p. 56).

Estos son los resultados de un orden concentrado en sí mismo: muere la madre, cae el padre, traiciona la hermana mayor. La única mirada no contaminada del todo se mantiene al margen, casi ajena, de los avatares de la familia: en Camerina, la nulidad paterna y la caída de la hermana devienen sorpresas a las cuales habrá de enfrentarse de diversos modos. El derrumbe existencial del padre no le resulta un suceso terriblemente traumático pues ha bloqueado su conciencia para no percibir la imagen degradada, dependiente de la esposa: la figura alcohólica, grosera, avejentada. La figura varonil de antaño se le antoja una presencia estorbosa, escatológica, agravada por el paulatino desmejoramiento físico. Sólo parece aguardar su muerte, considerándola gratificante pues suprimirá lo desagradable, lo *infuncional*: “Camerina se frotó la frente. Rectificó el recuerdo. No fue la última muerte; la última fue la de papá.

Rodolfo murió cuatro años antes. Y sin embargo, parecía la última. Tal vez porque algunas personas no mueren cuando llega su muerte, sino desde mucho antes; y su muerte física no es sino una consecuencia natural, que produce una pequeña congoja que viene a cerrar un círculo” (p. 63). Con el extravío existencial del padre termina la dorada edad de la infancia, los años felices cuando al niño le basta con solicitar la dicha para lograrla, si pertenece a círculos familiares aristocráticos o terratenientes como el de los Rabasa. Augusta y Camerina la vivieron, la degustaron por un periodo rayano con la eternidad. El trauma de la separación las aqueja cercanas ya a los cuarenta y treinta años, respectivamente, pero su herida es profunda porque hasta entonces sólo advertían la vida según el prisma de la madre. Con la muerte de ésta, y la posterior “enfermedad” del padre, ambas quedan en la orfandad total puesto que éste, lejos de erigirse en calidad de modelo conductor de las mujeres, probada ya su incapacidad para hacerlo por sí mismas, se abate, experimenta como angustioso duelo la muerte de la esposa y se entrega a una desoladora remembranza. Nada puede resarcirlo y termina por autoaniquilarse.

Caos y derrumbe, la familia en astillas, fragmento y cisco. El centro protector, aniquilado. Dos mujeres frente al destino que sus escasas potencialidades puedan diseñar. Huérfanas de todo, hasta de sí mismas, las hermanas Rabasa deberán poner en escena sus debilitadas capacidades si aspiran a llegar indemnes a la otra orilla, al extremo de la plenitud obtenido con tensiones, pérdidas o separaciones. Una de ellas deberá asumir las funciones de la madre y del padre, el orden y dirección de la familia. Augusta, más fuerte y decidida, recoge el desafío y se convierte en el lazarillo de Camerina.

Conformada su personalidad con algunas proyecciones maternas, pero sobre todo con las imágenes paternas –vociferantes, dominantes, autoritarias–, habrá de proyectarse sobre

la hermana menor como un sujeto dictatorial, poderoso, omnipotente. No existe en su postura una perspectiva humana con la cual colaborar en la madurez de Camerina, más bien emerge como fuerza ciega que avasalla, dicta órdenes indiscutibles, impone la propia idea de la vida a quienes la rodean. En esas condiciones de ampliación de la *imago* paterna no es extraño que decida por Camerina el noviazgo con Rodolfo Gris, lo oculte a la mirada del padre, exija más tarde se le comunique a don Teodoro en calidad de hecho consumado e intervenga para vencer y acallar las débiles protestas de aquél. Tampoco es inusual su ascenso a reina del santuario familiar, donde aprisiona la voluntad de los demás, objeta, ritualiza tertulias, incorpora factores externos que agrandan su postura en el mundo, como es el caso de Rodolfo Gris, a quien somete a sus caprichos, a su imperiosa voluntad real. Desquiciada, desmesurada en el uso del poder, de una omnipotencia para la cual no estaba preparada, igual presiona a Camerina, buscando casarla con Rodolfo —en un intento por facilitarle el alejamiento de la casa paterna—, que seduce a ese hombre “gris” cuando comprende las limitaciones de la hermana y la proclividad de aquél hacia la desidia. ¿Culpable o inocente? Compleja. Impreparada para el ejercicio del poder, elige una conducta u otra de acuerdo con el problema que enfrenta y con la solución imaginada: acompaña, primero, su conducta con las fuerzas de la madre fallecida, más tarde, con los tambaleantes valores paternos, después, adivinando las expectativas fraternas y, finalmente, atendiendo sus propias exigencias corporales, su energía erótica acallada, sus carencias afectivas:

Todavía un mes antes de su compromiso los días se medían por el luto que guardaban por su madre. Cinco años apagados en que la muerta había permanecido al lado de su marido e hijas. Mineros incansables, cavando de continuo en cada recuerdo, trocaban la frase más insignificante de la muerta en un vaticini-

nio, en algo preñado de significado. Hasta que esa vida se convirtió exactamente en una mina agotada de largos corredores vacíos por los que nada pasaba y era inútil detenerse a esperar algo nuevo. Don Teodoro, en su borrachera, era el único que poseía aún el don de hallar recuerdos, el único capaz de revivir un pasaje trillado, árido, y trocarlo con el sopor del alcohol en reciente y vivo. Pero en ellas dos se rebelaba la paciencia, la sangre. No eran jóvenes. Se exigían inconfesables cosas, luces, encuentros. Ninguna era capaz de hacer eco a su padre en ese continuo saqueo del pasado que él por más viejo aún no agotaba, y que además poseía el poder de tergiversar a su antojo, de inventarlo, alargarlo y exigir todavía crédito (p. 24).

Por la vía del amor oculto, la reina cae de su elevado sitial, pierde sus privilegios y prebendas. Vertiginosa en su ascenso, lenta y pausada en su decadencia, Augusta observará cómo fracasa su estrategia para conducir a la hermana al amor y a la plenitud con el otro; se entregará al intento de compensar su propia indigencia amorosa, terminando en la caída a partir del doble pecado de ser madre soltera y madre de hija bastarda, amén de aceptar su traición hacia Camerina, hacia las leyes paternas. Su fracaso es aún más doloroso en la medida que descubre en sus pasiones por Rodolfo Gris el ingrediente de la soledad. En una simetría horrenda, Augusta buscará refugio a sus derrotas en la soledad exterior e interior, en el enclaustramiento atroz: se concentrará en su decantada vida interior a rumiar vacíos, porque ella, a diferencia del modelo paterno, no puede recuperar, a través del recurso de la memoria, las experiencias vividas con el hombre elegido.

¿Significa este último extravío la caída de la familia Rabasa? Páramo, desierto hostil, el hogar paradisiaco de los Rabasa está condenado al exterminio. La existencia de Camerina es inocua. Su personalidad débil, dependiente, afecta a la fantasía,

ingenua, indecisa, proclive a romper con la realidad mediante el recurso del engaño y el autoengaño, no podrá asumir ninguna responsabilidad a favor de su destino individual, mucho menos tareas más graves como la de guiar a la familia. Impotente para diseñar el futuro, jamás podrá asirse de alguna arista que le permita recuperar el esfuerzo organizador de su hermana. Risible fantasma en un mundo de muñecas, muñeca ella misma, Camerina no escapará a su narcisismo ni a su tendencia por lo agradable. Buscando evitarse los displaceres y las tensiones, se negará a contemplar de frente la traición de Augusta y la complicidad de Rodolfo Gris, con el cual mantendrá el noviazgo; no cuestionará las circunstancias del nacimiento de Julia ni rechazará hacerse cargo de ella cuando la madre la abandona. La voluntad de Camerina busca sólo evitar las excitaciones, abandonándose a un mundo intemporal, ahistórico: en esas condiciones, la familia Rabasa no puede esquivar el holocausto: “Hoy esas mismas bodegas estaban llenas de cajas vacías y muebles rotos y no desempeñaban otra función que la de conservar lo innecesario” (p. 28). A estas carencias y decisiones equivocadas se une su deficiente educación y una imagen estrecha del mundo y de las relaciones humanas. El vínculo con el otro parece amenazante, cuando no anuncio del desastre. La defensa ante estas posibles agresiones imaginarias le viene por el mismo gusto de la familia: es necesario aislarse del exterior, aunque ello signifique la pérdida de colaboradores con los cuales proceder a un nuevo diseño de la historia. Tiende así a fuerzas agresivas, malignas, orientadas hacia la repetición de estados previos, aceptados en su carácter de aniquilados, agónicos o muertos. Consciente de la no existencia de los modelos requeridos, apenas puede explicarse su retorno a ellos, aunque sea obvio que ella recupera a la madre y al padre como imágenes protectoras en el pasado: “En un tiempo hubiera podido decir ‘papá’ o ‘mamá’ y conjurar así el miedo más tenaz.

Pero ahora ‘papá’ y ‘mamá’ no tenían ninguna fuerza; la habían ido perdiendo ante sus ojos; hasta agotarse, enfermarse o morir” (p. 18). Anclada en su fantasioso juego de muñecas, no puede discernir sobre cuál es la actitud precisa para responder a las nuevas exigencias de su postura ante el mundo. Apenas intuye el ingrediente afectivo como importante, pero empañándolo con expresiones de zalamería, de halago, que no corresponden a las fuerzas pulsionales eróticas, capaces de ayudarle a construir una nueva ética familiar e individual. No se plantea, en definitiva, un cambio en la escala axiológica familiar, y no puede ni sabe hacerlo. Enamorada de la inercia y la apatía, se aferra a sus modelos para continuar la vida:

Pensar ella eso, cuando tanto había querido a su hermana. Un cariño viejo que ya acompañaba sus primeros recuerdos y que creció con ella en cada situación, especialmente a la muerte de su madre. Desde ese día se dedicó a mimarla y trataba de adivinarle el pensamiento y de quitarle el trabajo.

Así empezó un gusto, un deseo de halagar, que con el tiempo se convirtió en una obligación ineludible, pues, Augusta, no volvió a preocuparse por la casa (pp. 51-52).

Sorprendida por la magnitud de la empresa que debe asumir, Camerina no advierte que sus halagos, sus mimos, sus zalamerías resultan expresiones inauténticas del verdadero componente amoroso, que sólo expresan su tendencia infantil de aferrarse a la imagen materna, considerada objeto de amor en tanto es fuente de lo gratificante y del placer.

En la orfandad por la muerte de la madre y por el vacío existencial del padre y la hermana mayor, ajena a otros vínculos sociales, sin modelos de conducta, Camerina está condenada al fracaso. No existe en su mundo interior fuerza alguna con la cual dar cumplimiento a la empresa de organizar, conducir a la fami-

lia hacia un nuevo destino. La única alternativa posible puede llegar de la exterioridad temida, si se acepta a los componentes de ésta en su calidad fraterna, auxiliar. Facunda, la criada de la familia, es una jovencita en plena madurez moral, psicológica, histórica y ontológica. Desde la fuerza de su plenitud intentará auxiliar a la mujer: opina, sugiere correcciones, anticipa displaceres, pero Camerina, sometida a la fuerza de su educación, rechaza la ayuda, la alianza, considerando a Facunda un sujeto degradado, situado en una escala social y económica menor a la suya, sin derecho, por tanto, de asumir autoridad alguna: “Reflexionó que de haber hecho caso a la recomendación de Facunda, de ponerse pantuflas para el viaje, no tendría los pies tan hinchados. Pero Facunda le había hecho la recomendación en forma terminante, como una orden. Y no tenía por qué hacerle caso yo; no es más que una criada” (pp. 9-10). No se cuestiona aquí la propia incapacidad; se aducen términos de carácter socioeconómico para agredir al auxiliar. Como siempre, la sobrevaloración del propio universo, hermético y contaminado, es la que determina a los sujetos del exterior como incapaces, aunque no deje de reconocerse tardíamente la sabiduría de ese ayudante: “Hoy vivía ese miedo al mal y al peligro de que Facunda le había hablado muchas veces en Jalapa, cuando eran algo tan ajeno a ella como el interior de una cantina o de un burdel. Esas cosas que habían existido de continuo al borde de ella y que de pronto, y sin ninguna consideración para su pasividad e ignorancia, podían aposentarse en su interior con exigencia” (pp. 14-15). La sabiduría de Facunda, si bien limitada, obvia los valores falsos de la protagonista y se dispone a continuar su labor amable de acompañar la existencia de aquélla, aunque no sin expresar abiertamente sus críticas:

Regresó Facunda.

—Hace un frío espantoso —dijo—, no hay un alma en la calle; tenga usted sus cigarros. Voy a pescar un catarro... Con el dinero

que ustedes tienen no deberíamos estar aquí, los ricos se van a las playas a gozar del calor.

—No somos ricas —dijo Camerina, sirviéndole coñac.

—¡Qué no son ricas! Con las rentas que tienen se pueden ir al puerto. Que yo sepa ustedes nunca han tenido que trabajar.

—Tejemos.

—Por no hacer algo peor; si no fuera por el tejido ustedes dos se pasarían el día mordiéndose... oiga su tos, nomás para decir que está allí, como si no lo supiéramos.

—Cállate Facunda (pp. 57-58).

Separada del núcleo, Rabasa, aunque próxima a él por su condición de sirvienta, Facunda puede ejercer la crítica despiadada, buscando corregir desviaciones, sugerir alternativas. Es la representante más clara del otro, que se dirige a Camerina, indicándole opciones capaces de salvarla de la perennidad.

Paraíso e infierno, el núcleo Rabasa se deshace, se convierte cada vez más en sepultura. Enajenada en los juegos felices de la infancia, recorriendo la vida como ser para la dicha, Camerina Rabasa es la “niña-bien”, encantada con el espejismo de los años felices, una “niña-Diosa” que considera ser el centro del mundo o bien que éste fue diseñado para su beneplácito, para convertirse en santuario de festejo a su personalidad divina. En esta fantasía transita la idea de que su única responsabilidad es estar allí, pasiva, inerte, aguardando que la vida y los otros entreguen su cuota de felicidad para alimentarle el egocentrismo.

Amor perdido

La caída del hogar Rabasa no modifica los conceptos de Camerina: se mantiene como ser nacido para el amor y la felicidad, para ser inmaculada vestal de Eros. Esta idea, corruptora de

Eros en tanto finca sus bases en ingredientes propios a Tánatos, se asienta en tres factores: negar la perennidad y disolución del propio cuerpo; rechazar la realidad exterior, percibida como amenazante de la dicha individual; elegir sólo lo positivo en los vínculos de los seres humanos. En ese sentido, la existencia de Camerina se tiñe de apatía y conformismo, orientada únicamente por las apuestas hedonistas. En correspondencia con ello, la conciencia femenina tiende a negar lo desagradable, a no verlo. Para esta voluntad hedonista, no importa que una circunstancia sea en verdad desagradable, agresiva; basta, simplemente, con que ella lo contemple como tal para proceder a su rechazo. Cuando lo rechazado no desaparece, ingresa a la angustia y, lejos de actuar según los dictados de sus potencialidades, solicita el auxilio de alguien para combatirlo hasta su modificación o exterminio: “De ese tiempo, el de Rodolfo Gris fue el más bello. Aun Augusta había creído en eso. Ella la animó. Ella la obligó a corresponder su amor, y aceptar que viniera a pedir permiso a don Teodoro. Y fue también Augusta la que suavizó la oposición de su padre y hasta obtuvo permiso” (p. 16). Aspirando sólo al placer, Camerina no lucha por la conquista de lo deseado, pues ello implica ya una serie de tensiones, de excitaciones; se abandona al tiempo y aguarda la ayuda de un sujeto externo que obtenga para ella el objeto deseado. Acepta el auxilio de un reduplicador de fuerzas sólo si pertenece a su mundo íntimo y si disuelve lo molesto para su conciencia o responde a sus pretensiones de vivir en un mundo feliz, equilibrado; o bien recurre a sus propias fuerzas cuando la hermana acompaña sus esfuerzos mínimos. En esta última perspectiva, mentir, ocultar, engañar, disfrazarse con sus “povos de arroz” o de “zorra”, son su santo y seña. No desdeña tales subterfugios, pues su moralidad segregacionista responde a su proyecto individual de fincarse en el placer, en un utópico país de las maravillas donde ella será el centro sagrado. Su ilimitado reino tiene sólo un obstáculo, la presencia del pa-

dre. El temor de un castigo no le viene de aceptar que, gracias a estrategias perversas, ha trastocado los reglamentos de su sociedad —mantener un noviazgo oculto, por ejemplo—, sino de la imagen iracunda del padre introyectada en su conciencia, en donde aquél se proyecta en su calidad de castrador, de vigilante autorizado para imponer sanciones a quienes hayan violado lo prescrito o hayan caído en la tentación y el mal: “Pensaba en el miedo que había sentido de confesarle a su padre que la enamoraba Rodolfo Gris (forastero, poseedor de muchas fincas heredadas) y en que ese miedo había dado paso a esta vida risueña en la que el prometido había venido a encajar perfectamente” (p. 25). ¿Puede ser condenada una mujer por el sólo hecho de aspirar a conducirse bajo el mandato de su propio diseño del mundo? ¿No han sido nuestros mejores hombres y mujeres unos impugnadores furiosos de los limitantes reglamentos que una sociedad más o menos organizada ha intentado imponerles? ¿No debemos a estas conciencias críticas las propuestas más ricas para la ampliación de la libertad humana? Desde luego, el enfrentamiento con las reglas de un sistema, cuando no se dirige hacia una meta desintegradora, sino cuando responde a la necesidad de crear otro modo de ser, más humano y libre, es un suceso que debemos alimentar diariamente, apoyar con nuestro esfuerzo cotidiano, pero el acto individualista, “yoico”, egoísta, ni siquiera rebelde o cuestionante de Camerina, se articula únicamente con el deseo de obtener un mundo social dispuesto para su goce, para adorarla como verdad única, fuente y término de la vida. Sus acciones y pensamientos no aspiran a objetivarse en la historia global de su comunidad social ni en el desarrollo temporal, histórico, de la familia, más bien se canalizan hacia la autosatisfacción, hacia la autoestima exacerbada. Por ello, su vínculo con Rodolfo Gris se caracteriza como unidad indiferenciada, donde aquélla encuentra un sujeto que finge adorarla y éste, con su inmadura personalidad a cuestas, se integra a un

ámbito agradable donde puede recuperar, dada la pérdida de su familia y su riqueza, su estatuto de “niño-Dios”, a salvo de los peligros y agresiones del convulso mundo exterior. Aprovechando su origen de clase (hijo de una familia aristocrática), puede cortejar a Camerina y ser, más tarde, aceptado por don Teodoro. Es notorio, sin embargo, que él no busca una compañera-amante con la cual compartir las enormes posibilidades del juego amoroso ni las tensiones que exige el diseño de una realidad futura; aspira a refugiarse en un centro familiar donde resurja la figura materna capaz de mimarlo, halagarlo, protegerlo de las inclemencias de un tiempo cambiante: “Y Rodolfo las seguía, halagado y sumiso. Era el último y único descendiente de una vieja familia de Puebla y entre los Rabasa encontraba un remedo de hogar y una gustada protección amorosa” (p. 23). No es definitivamente la energía nueva que viene a alterar la rutina de una familia en descomposición, sino el promotor de una alianza de seres degradados, capaces de engañar a la vida mediante el juego de una falsa felicidad.

Aunque la biografía de Rodolfo Gris no es reconstruida en detalle por el narrador, interesado más en la saga Rabasa, podemos suponer que su personalidad se formuló en un universo familiar muy parecido al de Camerina. Cuando ingresa al núcleo de ésta, sus padres ya han muerto y esa ausencia complica su vida, lo empobrece afectiva y materialmente. Incapacitado para conservar el patrimonio heredado o para recuperarlo, se propone, cuando menos, la recuperación del hogar perdido a través de ligarse con una mujer-madre y no con una mujer-amante. Este programa lo logra no por su pericia, sino por la similitud existencial con las hermanas Rabasa, quienes encuentran en él un símbolo aparentemente revitalizado del padre. Ya integrado al nuevo hogar, se abandonará al consumo del placer, utilizando a aquéllas como objetos de disfrute, como lo demuestra su manejo de las apetencias sexuales de Augusta

o de las ansias hedonistas de Camerina. Superior ante la nulidad de las Rabasa, encarna una falsa virilidad y poderío, que se derrumban apenas se le confronta con la pérdida de su esplendoroso pasado aristocrático y con su extrema pobreza. La verdadera inutilidad y debilidad de Rodolfo Gris es explotada por el narrador, quien señalará como causa de su muerte la impericia para controlar fuerzas poderosas exigiendo, para su dominio, la presencia de una voluntad firme, decidida: Rodolfo Gris muere al caer de un caballo.

Sobrevivientes del desastre, convencidos de que el origen de todos los problemas es el mundo hostil y no de que el mal habita su propia carnalidad y carencia de voluntad, los Rabasa y Rodolfo Gris deciden enclaustrarse, permanecer al margen de la historia, creando así un grupo solitario que obedece sólo sus leyes de organización y conducta, que se satisface con un mínimo intercambio de recuerdos, halagos, mimos, alabanzas; una sociedad menor presidida por la imagen idealizada, sacralizada, la madre muerta:

El tiempo, entonces, no tenía la prisa de ahora; la historia se hacía en pausas, largas pausas en las que parecía no ocurrir nada. Rodolfo venía todas las tardes, cuando no estaba de viaje en la capital. Charlaban en la sala los cuatro. La misma larga sala de ahora que en esos días parecía poseer el secreto de la paz. Interminables horas siempre iguales, ninguna discordancia, ninguna prisa. Era una época en que se podía esperar muchos años, muchos, sin apremio. De tal lentitud que a veces se antojaba que podía seguir así interminablemente y hasta se temía el más ligero cambio. Por eso, sin duda, nunca hablaban de política y trataban de evitar cualquier comentario que les hiciera comprender que la vida llevaba otro curso, lleno de cambios decisivos. En las tardes en que toda la ciudad corrió de un lado para otro y sonaron los disparos de los rifles, ellos cuatro siguieron inalterables, tercos. Don

Teodoro no quería vivir hacia adelante y las tertulias le servían para unirse con el pasado. Camerina y Augusta tampoco deseaban otra cosa que la alegría de estar allí con Rodolfo: ofrecerle galletas, chocolate; hablar de música, de versos. Amar en suma, no vivir en el tiempo (pp. 22-23).

Este deslinde entre una exterioridad agresora y una interioridad placentera discierne como único enemigo de las cuatro soledades “felices” a la realidad social, a esa fuente de todo padecer que exige asumir tensiones y movimientos. Y como no pueden modificarla, la rehuyen, rompen todo vínculo con ella para sustraerse de sus efectos nocivos. Existe, desde luego, en esta ruptura de vínculos una fuerte tendencia a refugiarse en el mundo íntimo, placentero, de la casa, pero también un inconfeso proyecto ideológico reaccionario que aspira a detener el tiempo, a inmovilizar la historia, pues este quietismo aseguraría el estatus de privilegio de una clase que “nunca ha tenido que trabajar”. Tal programa impulsa a los integrantes de este grupo marginal a volcarse al interior de la casona, de la cripta en cuya oscuridad corrompen el sentido vital de Eros al cobijarlo con ahistoricidad y amoralidad: “Amar en suma, no vivir en el tiempo”:

Así pasaron dos meses; hasta que regresó Rodolfo.

A su llegada se evitaron las preguntas y los comentarios. El mundo exterior era ficticio. Sin embargo, los postigos permanecieron cerrados y las gruesas hojas del zaguán sólo se abrían para que alguien saliera o entrara; jamás volvieron, como antes, a abrirse a las siete de la mañana ni a cerrarse al anochecer (p. 28).

Esta cobertura irradiará su influencia a todos los factores del supuesto ámbito edénico: reintegrados al hermetismo tanateico, al paraíso contaminado por el mal, los Rabasa y Rodolfo Gris

descubrirán lo perverso en su propia corporalidad insatisfecha, en su naturaleza originaria.

Halagada en un principio, satisfecha de su estar en el mundo, Augusta captará después la peligrosidad de los excesos, aceptará la vacuidad como inevitable desintegración y comprenderá que la pasividad y la rutina engendran el hastío o reactivan las fuerzas sexuales acalladas hasta hacer insoportable el anhelo de reprimirlas. Sublimando estas fuerzas para dibujarlas en calidad de solidaridad con el destino de la hermana, buscará propiciar el alejamiento de ésta, su ruptura con la degradada cripta familiar:

¿Y cuándo se va a casar Rodolfo contigo? Tienen muchos años de relaciones, ¡ya es hora!

—Pero tú has dicho que no, que papá no permitiría.

—¡Y qué importa lo que yo diga! ¿Por qué me haces caso? ¡Y él! —volvió a reír—. ¡No me digas que él también me hace caso! Que le hable a papá, que venga mañana, cuando el señor no esté borracho, y que le diga que ya es hora. ¡Pero pronto! (p. 31)

Todavía aparece en Augusta un intento por propiciar el nacimiento de una nueva moralidad, aunque sepa que la influencia de ésta no podrá tocar a quienes, como ella, permanezcan en el mausoleo. Este esfuerzo busca beneficiar a Camerina, pero esta es la nulidad absoluta, no sabe sino anclarse en el presente inmediato, en los insulsos gustos cotidianos. El programa de ayuda a la hermana menor está obstaculizado, además, por el pretendiente, quien no aspira a adquirir responsabilidades ni compromisos para los cuales sus fuerzas serían insuficientes, sino a recibir halagos y mimos, a gozar la gustada caricia amorosa. El proyecto entonces fracasa. Mas la corriente erótica subterránea no desaparece del cuerpo de Augusta. Canaliza ahora su energía a satisfacerlo, a corregir las carencias afecti-

vas, pasionales, eligiendo como objeto amoroso al único representante de la virilidad existente en empolvado y oscuro recinto familiar: Rodolfo Gris. Su entrega sexual a este mediocre sujeto no está antecedida por el nacimiento de las ilusiones, ni aspira al cambio de su existencia vacía, más bien responde a una urgencia corporal cuyas solicitudes no pueden acallarse por más tiempo. Embarazada sin saberlo, una oscura fuerza la hace aún luchar por el destino de la hermana, por alejarla del pavoroso núcleo cerrado de la familia, de lo siniestro, donde la mortaja de la madre encierra un cadáver putrefacto y hediondo y donde el padre, oficiante alcohólico y enloquecido, vigila la incorruptibilidad de un orden construido como ofrenda a la muerte:

—Hoy me dijo Rodolfo que pronto le hablará a papá —le contó en la noche a Augusta-. ¿Sabes por qué no se ha decidido...? Es que perdió muchas tierras. Le queda poco. No entiendo mucho de lo que él me cuenta, pero le da vergüenza decirle a papá que no es tan rico como antes... Con todas estas cosas horribles que han pasado. Yo le digo que no se preocupe, que a mí no me hace falta nada y que, en último caso, podemos vivir aquí.

—¡Aquí no!... No; no lo tomes así. Te quiero mucho... Pero es necesario otro hogar, que te ponga tu casa.

—¿Verdad?... Una casa pequeña, sin los lujos de ésta.

—Sí, sí; cualquier cosa (p. 33).

De alguna manera, Augusta intenta corroer los cimientos del orden familiar, implantar otra ley que la de la inercia y la repetición; no de otro modo puede calificarse su acción perturbadora tratando de separar a la hermana de la armonía tanateica del hogar o su entrega al frenesí sexual. Cuando se descubre su esfuerzo catalizador, es decir, cuando su “terrible enfermedad” se revela en parto y la desnuda como pecadora

irredenta, como sujeto vil, encadenado a las bajas pasiones, se derrumba: no enfrenta el mundo, más bien se abandona a un sentimiento de lo siniestro, de lo pavoroso, concebido como aquello que nos expulsa de lo familiar, de lo doméstico y de lo inofensivo. Ha transgredido los límites de lo hogareño, los ha violentado, y en ese esfuerzo parece haber agotado sus energías. Quizá este agotamiento explica por qué se desvanece, se encierra en un mutismo punitivo y cesa todo movimiento, toda actividad, toda perspectiva. La presencia de su hija no gesta el surgimiento de un nuevo interés, ni posee, engendrado en el pasado, algún proyecto vital para reiniciar la aventura de vivir.

Su renuncia a la vida transforma varios destinos: Julia, la hija recién nacida, es abandonada a las fuerzas aniquiladoras; Rodolfo Gris retrasa, con el pretexto de la caída de aquélla, la boda programada; Camerina se conforma con su estatus de novia eterna. Todos los diseños para el futuro se convierten en negatividad, en signos de lo siniestro, de lo pavoroso. Una fuerza apocalíptica deshace a grado cero la corriente subterránea rebelde, haciendo pagar a todos el descuido, la no advertencia de esa energía maligna que buscaba derruir la armonía del hogar.

Se abre aquí un largo paréntesis en la historia de la familia Rabasa. Todo es insustancial: la recién nacida crece bajo los cuidados de la tía y del padre; don Teodoro envejece y se alcoholiza más; Augusta, en honor a su nombre, vaga por los varios laberintos de la casa, rumiando el vacío; Camerina, dubitante, desolada, atiende superficialmente las responsabilidades que le vienen de ocuparse ahora de la familia; Rodolfo Gris continúa su existencia parasitaria e inútil hasta que muere arrojado por un caballo. La turbulencia ha pasado y todos los habitantes del sepulcro acomodan su existencia entre los suaves pliegues de la rutina y el sinsentido.

Vivir por vivir

En ese continuo inalterable que sigue a la catástrofe del nacimiento de Julia, Camerina perderá las pocas compañías humanas con las cuales compartía su aislamiento: muere Rodolfo, Julia es enviada como interna a un colegio, el padre muere y Augusta es sólo un ser agónico que camina, come, duerme. En un esfuerzo por descubrirse a sí misma, acudirá a un panteísmo inauténtico, a un contacto con la naturaleza circundante y, sobre todo, a un uso reiterado de los espacios. Las configuraciones espaciales se le presentan en calidad de oscuras o luminosas, protectoras o agresivas, bellas o espantosas, según sea el estado anímico con el cual las contempla. La antigua escisión (exterioridad agresora e interioridad cálida) cobra nuevas dimensiones: la agresividad externa parece neutralizarse y, por momentos, adquirir el sentido de bondad; por el contrario, la casona pierde su sentido de seguridad, calidez, placer, para transformarse en un recinto oscuro y frío, que alarma a la conciencia por remitir a la imagen de los mausoleos o a una suerte de necrópolis donde se conserva la memoria de los antes “adorados” familiares. Abierta sólo a lo gratificante, Camerina rehuye ahora el contacto con esas imágenes del pasado muerto; prefiere refugiarse en un espacio abierto —el jardín—, donde todo parece regulado por una armonía edénica que posibilita y acompaña algunas reflexiones sobre la propia identidad:

En ocasiones, en una de esas hermosas tardes (especialmente las de otoño), sin más ruido que el del agua que cae en la fuente y el de sus propias pisadas, lentas, apagadas por las pantuflas, había podido saber o cuando menos imaginar qué era ella, qué eran todas las cosas y la vida. Había sentido la existencia de una armonía inapresable pero cierta, en el simple acto de extender la mano para tomar el último tulipán del arbusto y mover la rama hacia arriba para contemplarlo mejor. Había algo de eso... Algo que se

esperaba, que le era afín y natural. Ella, a fuerza de vivir entre esas paredes que rodeaban la casa y el jardín, había aprendido a amar cada hoja, cada flor, cada ruido (no las orugas, que siempre le producían repulsión y a las que con un palo de escoba tiraba al suelo y luego pisaba), como parte y prolongación de sí misma. Experimentar eso era agradable. Si venía el frío a molestarla corría a su recámara, se ponía encima un chal y salía de nuevo a ver sus flores, sus árboles, y hasta sus nubes. Unas nubes que a pesar de los cambios del tiempo, parecían ser siempre las mismas, pertenecerle. Eso es la vida, eso es que uno está viviendo (pp. 19-20).

No es difícil captar en estas reflexiones las mismas bases de su vida anterior (el quietismo, la inmovilidad, la repetición), ni sorprende su certeza sobre la existencia, pues está formulada por su íntima tendencia a lo gratificante. Vinculada a la luminosidad, el sol, las flores, puede ahora recusar la imagen amable del hogar, aunque no deje de reconocer sus funcionalidades como recinto protector o, cuando menos, como recinto de donde puede aún extraer algún elemento para mantenerse a salvo de las agresiones, como ocurre cuando siente frío y va hacia su recámara a recuperar el chal suave. En el jardín participa de una armonía natural a la que, por momentos, violenta, implanta o pretende imponer su propia ley, la del beneficio y usufructo, trastocando las relaciones naturales a fin de extirpar aquellas presencias, como la oruga, que no corresponden a su diseño de la armonía panteísta. Impresionada su conciencia por el bienestar adquirido en la exterioridad, logra ahora establecer contrastes con los oscuros espacios interiores del mausoleo compartido con Augusta, negándose, porque ofendería su estar vegetativo en el jardín, a aceptar su responsabilidad en el diseño de esa cripta. El recuerdo de la bodega la daña, pues lo imagina como un subterráneo nauseabundo que conecta su hábitat cotidiano con el universo abyecto, oscuro, repugnante del infierno:

Hoy esas mismas bodegas estaban llenas de cajas vacías y muebles rotos y no desempeñaban otra función que la de conservar lo innecesario. Desde varios años atrás Camerina no se atrevía a entrar en ellas: aquel frío estancado en las paredes y el suelo le helaba la espina dorsal, y no podía dar un paso más sin la certeza de que ese mismo paso la pondría al peligroso alcance de una araña —esas arañas pequeñas, negras, venenosas—. En la entrada decidía que no había suficiente motivo para buscar nada allí. Es basura, ninguna cosa sirve, se decía, retrocediendo (p. 28).

La bodega, antes depósito de sus materias para el placer, como las latas de leche Nestlé, hoy asiento de animales ponzoñosos, repugna porque inconscientemente remite al vientre yermo de la madre, a la oscuridad mental del padre y de la hermana, a la caída del hogar Rabasa.

Nuevas consecuencias surgen de contrastar el ámbito iluminado y rumoroso del jardín con el espacio oscuro y silencioso de la casona. El jardín es aceptado obviamente como la nueva toponimia de la felicidad, pero se supone este edén como imperfecto, afectado por presencias devastadoras, como las orugas, las arañas, los moscos, los mosquitos, dignos habitantes de la bodega. Enajenada en su propia estima, apreciándose como Diosa, Camerina trastocará el paraíso natural al suprimir dichas presencias, arguyendo sólo su propio bienestar, su repugnancia hacia esas especies cuyo único delito es contribuir al mantenimiento del orden armónico de la naturaleza. Dicha agresividad tiene nada más un dique, la maravilla del ciclo de generación y regeneración de lo natural: “La luz del jardín y los colores de las flores eran un inmediato alivio. Hacía un pequeño recorrido alrededor de los arriates para contemplar los nuevos botones de una rosa y charlaba con ellos en voz alta” (p. 29). Ciclo gratificante para una pura soledad que siente, al contemplar la vitalidad vegetal, las entrañas como naciendo a

una nueva esperanza. Advierte en la luminosidad, en el calor-cillo solar, una como sonrisa insinuante del amor, una sutil promesa de floraciones insólitas recorriéndole la piel dormida, alterando inevitablemente sus sentidos: “Una mañana escuchó el disco de una canción moderna, de un carro de propaganda de *Palmolive*. En su jardín aquella música venía a rasgarlo todo, a permitir en la ruptura que ella alcanzara una emoción extraña. Tuvo ganas de seguir el ritmo pero se inhibió” (p. 30). Su conciencia moral rechaza aun el despertar de la sensualidad, afin-cándose para ello en la condena del erotismo, pero también en lo tardío del florecimiento sensorial. Mas la naturaleza fecunda no podrá ser detenida por ese débil enemigo.

Fértil a la siembra de sus sensaciones, Camerina acepta por fin ir más allá de la casa, una realidad externa pujante y enriquecedora, lejana a su inicial concepción de la exterioridad agresora. Se acepta que el hogar no lo es todo, que el reino limitado por las altas bardas que rodean el jardín es minúsculo ante la inmensidad de la ciudad. La primavera estalla en olores y colores, desborda todo límite, exige la ruptura del universo cerrado y el viaje audaz, a cuyo término espera la plenitud, la belleza, la juventud. Atenta a estas exigencias, Camerina saldrá de la casona, iniciará un ascenso metafórico, simbólico, por una de las calles xalapeñas, confundiéndose con los jóvenes preparatorianos —enamorado del juego creador—, con los fuertes olores de las frutas en plenitud, con el ruidoso movimiento de los trabajadores:

Esa mañana, como todos los días, después de escuchar misa en la Catedral, había subido al mercado a comprar verdura y carne. La cuesta que unía a la Catedral con el mercado era más pesada por el sol. Los estudiantes del Colegio Preparatorio bajaban, ruidosos y ligeros, a gozar de la hora libre en el parque mientras ella ascendía fatigada. Olía a primavera. Los puestos de piña estaban ates-tados; en los frentes ponían pequeñas vitrinas llenas de rebana-

das amarillas, jugosas, en las que se posaban las abejas a chupar. Camerina sentía esa primavera, ese reventar de colores y aromas, con azoro y envidia (p. 46).

Su ascenso de mujer fatigada, envejecida, pero alegre por virtud de la bondad de ese Dios absoluto que es el sol, concluye en el paraíso fantástico del mercado, en ese espacio humano donde confluyen diversas formas vitales, punto de intercambio y diálogo. Como antes en el jardín, la mujer califica la zona del mercado como edén imperfecto. Sentimientos contradictorios la acechan: los aromas, el cruce enriquecedor de palabras con el otro, la plenitud de la primavera en su ciclo de regeneración; sí, sí, pero no, jamás, nunca, la presencia de los animales muertos, la flor arrancada de su tallo, los olores fuertes de las vísceras expuestas a la furia solar, la inexistencia de fronteras entre hombres y mujeres, la indiferencia de clase, la mezcla de lo sagrado y lo profano. Nuevamente su falsa moralidad tergiversando el sentido de la vida, marcando como impureza e imperfección la coexistencia equilibrada del erotismo y la agresividad: “y prosiguió el ascenso hacia el mercado en el cual la primavera se volvía desagradable al trocarse el aroma en peste; se descomponía la verdura, la fruta, el pescado” (pp. 46-47). Los ideales de su yo alzan la barrera invencible. En la angustia por lo contemplado, descenderá al infierno, a las oscuridades del hogar, debilitado ya por la implacable primavera: la luminosidad, los verdes tiernos de los arriates, la risa espontánea de los jóvenes preparatorianos, se imponen a su moralidad, le ofrecen el renacimiento y la fertilidad ansiados: “Abajo, en la casa del carpintero, se oía una canción. Voces cálidas, sensuales. Todo era fuerte y decisivo; la luz –en esa última hora de existencia– parecía estallar en millones de puntos centelleantes. El verde de las plantas relumbraba, zumbaban las moscas y las avispas, sonaban los martillos, las sierras, las voces de los hombres” (p. 49).

El exterior amoroso la ha contaminado del todo, entregando a sus sentidos la magia de un erotismo contra la cual la voluntad moralizada nada puede. En su viaje hacia el mercado, ha adquirido incluso la revista *Confidencias*, el virus temido, mediante la cual, más tarde, se posibilitará su contacto con Juan Antonio. Desbordada ya por el juvenil ambiente de Venus, sus resistencias éticas se han ido diluyendo, aunque ella no lo advierta. Así, las temidas moscas y avispas devienen ahora en instrumentos musicales, compañeros, con el sonoro golpetear de los martillos, de las voces “cálidas, sensuales” de los carpinteros. Recluida a sus últimos reductos, Camerina alza débilmente su mojigatería y decencia: “Abajo, como nacidos del infierno, surgieron dos carpinteros desnudos de la cintura para arriba: unos cuerpos hermosos, morenos. Algo que una señorita no debía ver. Pero ellos no sabían que los observaba. Avanzaron cargando una viga. Las gotas de sudor les brillaban en la piel como luceros. Camerina sintió rabia... Es obsceno, es asqueroso, es...” (pp. 49-50). Pero ya ha sido conquistada. En su conflicto interior, el contraste entre hermosura viril y conciencia moral se inclina a favor de aquélla. No significa esto, desde luego, el absoluto destierro de sus energías negativas, autoagresivas, pero sí el nacimiento de una nueva perspectiva humana, que encuentra en esos “cuerpos hermosos, morenos” el punto de partida para canalizar sus fuerzas eróticas hacia los otros, al exterior, negando, si débilmente, el amor enfermizo, narcisista, de su postura anterior.

Si la muerte pisa mi huerto

Asentarse en la corporalidad del otro es la actitud que completa una conducta anterior, inusitada en ella, si bien comprensible para el lector: la compra de la revista *Confidencias*: “En la esquina, sofocada, se detuvo ante el puesto de periódicos. Ya

antes había pensado en comprar esa revista; la criada le había contado que... Debía ser sin duda efecto de la primavera, pues se atrevió a pedirla sin la menor vergüenza, como si cada semana la hubiera comprado: ‘Confidencias’” (p. 46). La compra de la revista se realiza cuando ella asciende hacia el mercado, impulsada por una energía nueva, por el repunte de su personalidad, cuyo origen hemos precisado en las intensas floraciones de la primavera. Ahora bien, esa compra busca un paliativo de la soledad y no facilitar un encuentro con el otro; busca asomarse a otras vidas, aunque manteniendo una distancia física y moral. El mismo nombre de la revista, *Confidencias*, alude a una comunicación en secreto, un tanto ajena a la mirada colectiva, conducta propia de Camerina. En principio, desde luego, no pretende sino enterarse de otras vidas, confirmar que más allá de las bardas que rodean su casa la vida corre de otra manera. Confiada, alegre, se internará entre los varios textos de la revista; comprenderá su estructura y sentido; se sorprenderá por la enorme cantidad de anunciantes que han hecho uso de ella. Más tarde, detendrá su lectura, atraída por dos discursos. El lastre de su moral la enfrenta a los extremos en los cuales siempre ha vivido: el rechazo a aquello que de alguna manera agrade su perspectiva sobre el mundo y la aceptación de una supuesta inocencia primigenia en los seres humanos. Al segundo aspecto responde el escrito del “Indeciso del D.F.”, el cual le parece tierno, conmovedor, admirable; al primero, el anuncio 77 245, firmado por Lolita, cuya postura insulta su postura ética. Califica a la mujer de abominable y “puerca”: “Lolita le pareció una desvergonzada y consideró que era horrible que junto a algo tan sincero y hermoso como lo del joven *Indeciso*, apareciera la inmundicia de esa puerca que de antemano se entregaba” (p. 49). Su concepto de recato y timidez, de mujer decente, ocultando siempre la conciencia sobre la carnalidad, es ofendido por una hembra pasional, no sólo consciente del poder

del cuerpo, sino dispuesta, bajo la regencia de Venus, a amar sin moralismo alguno de por medio, como lo especifica su llamado a un “muchacho que reúna estas cualidades: 20 a 25 años de edad, alto, hermoso”, para el cual reserva sus “inmensos deseos de amar” (p. 48). Por el contrario, el anuncio del Indeciso señala a un joven cuyos valores se corresponden con los de Camerina e insinúan una complementariedad entre uno y otra:

Soy joven, ojos café claro, piel casi blanca, muy tímido. Quisiera encontrar dama capaz de comprenderme y a quien escribir. Mi familia quiere que me case con una prima, pero yo no la quiero. Creo que puedo encontrar a la que amo si la busco, pero no sé cómo empezar a hablarle a una mujer. No sabría qué decirle ni qué hacer. Mi indecisión me agobia y a ratos quiero matarme. Necesito alguien que me aconseje y me dé cariño (p. 47).

Se trata obviamente de un joven en busca de su identidad física y psicológica, como lo demuestra su autodescripción: “ojos café claro, piel casi blanca, muy tímido”. A pesar de su edad, entre los 28 y 29 años, su personalidad corresponde a la de un adolescente apremiado por afirmarse en un “yo” propio: Juan Antonio Ulloa posee un carácter débil, un “yo” castrado, que lo incapacita para comunicarse con los otros habitantes del mundo: “no sé cómo empezar a hablarle a una mujer”. Esta debilidad le obliga a suponer en quienes lo rodean una intensa carga de agresividad, premisa quizá no del todo equivocada pues su timidez, indecisión, temor, habla de un centro familiar regido por un padre autoritario, con el cual no pudo identificarse, donde la figura materna, ornamental en el paisaje hogareño, lejos de propiciarle un ambiente benigno a su desarrollo, le facilitó su ingreso a los dominios del masoquismo, corrompió su “yo” infantil, deteniendo su evolución en la etapa narcisista primaria. Este hecho dio como resultado un joven incapaz de valerse por sí mismo, nece-

sitado de alguien que lo proteja, dada la incapacidad de su madre, de las turbulencias del mundo. Abandonado a las poderosas fuerzas de la naturaleza, como Edipo o cualquier otro héroe de los relatos míticos, pero sin su destino glorioso, Juan Antonio Ulloa no trata de vencer los obstáculos, ganando así la gloria que le ha sido negada; solicita la ayuda de un donador, alguien que lo comprenda, oriente, cuide, aconseje, brinde cariño. Aquí se produce el entrecruzamiento de su destino con el de Camerina. Ésta, sin cuestionar el infantilismo que transita en el llamado del *Indeciso*, cree poseer las cualidades solicitadas:

—Le escribiré a ese muchacho —exclamó en voz alta.

Inmediatamente pensó que había dicho un desatino y que jamás cometería semejante tontería. En buena edad estaba para hacer tal ridiculez. Se juzgó y recriminó con las frases que Augusta (si hubiera hablado) le habría dicho (p. 49).

¿En dónde se sostiene dicha creencia? La respuesta debe buscarse en ese maravilloso mecanismo de las interrelaciones humanas que la semiótica ha estudiado bajo el binomio ser/parecer. En efecto, el anhelo de Camerina viene de un caos propiciado por una falsa valoración de la existencia, idéntico al sostenido por Juan Antonio. Éste, confundido por sus temores e indecisiones, cree necesitar una mujer-amante para transformar su universo, cuando en realidad requiere de una mamá, un sustituto de la verdadera madre, considerada actualmente una enemiga, pues apoya una propuesta (casarlo con una prima) que le resulta agresiva. Camerina, por su parte, cree actuar bajo las determinaciones de sus ansias amorosas, cuando, en verdad, sigue su impulso maternal, no utilizado jamás: recordemos aquí que la única oportunidad de manifestar ese sentimiento la tuvo cuando el nacimiento de Julia, abandonada por Augusta, y cómo rechazó esa alternativa al enviarla a un internado, del cual

aquella regresa sólo para comunicar su decisión de casarse con el arquitecto Morente, alejándose definitivamente de la casa. Ambos coinciden, pues, en el parecer, en un ser inauténtico, que impulsa a Camerina a rechazar su deseo inicial de entrar en contacto con el solicitante porque, consciente de su edad, reconoce como tontería y ridiculez elegir a Juan Antonio en tanto objeto de amor sexual o pasional. La primavera sigue cercándolo todo, sin embargo. Sonoridades, movimientos, olores, colores, merodean la casona; la penetran y alteran los aletargados sentidos de Camerina. Bajo su influencia, retorna el inicial impulso: “Bajó. El calor seguía encerrado en su casa. Augusta tejía en el corredor. Camerina fue a su recámara y escribió la primera carta” (p. 50). Dos factores intervienen, además de la atmósfera erotizante, en la voluntad de la mujer: considerar la lejanía topológica de Juan Antonio como una barrera que impedirá el encuentro físico de los amantes, salvándola así de su caída en el pecado; captar el verdadero sentido maternal de la solicitud, con lo cual su “yo” no ingresa a la angustia. Este segundo aspecto los identifica ahora en el ser auténtico y equilibra sus impulsos: el huérfano desamparado encuentra a la madre solicitada y la mujer solitaria puede satisfacer su energía materna, dándole un nuevo sentido a su vida. El desarrollo diegético alcanza, así, un punto de equilibrio, con el cual pudo Sergio Galindo entregarnos una excelente novela del llamado género rosa, ofreciendo además una alternativa gratificante a las solteronas. La narrativa mexicana, si exceptuamos quizá algunos de los cuentos de Juan de Dios Peza y otros de Jorge Ferretis, tiende más a los universos catastróficos, a las solteronas acuciadas fatalmente por la desgracia. Galindo no es ajeno a este concierto, aunque debamos a él un cuento extraordinario, “Los tres compases”,⁷ sobre

⁷ Sergio Galindo, *¡Oh, hermoso mundo!*, Joaquín Mortiz, México, 1975.

la vida de dos seres dichosos. Hará ingresar nuevos elementos para romper el equilibrio diegético alcanzado y también el alieno de novela rosa entornando a *Polvos de arroz*.

Si en un principio el contacto epistolar mantuvo una atmósfera de distancia, que confirmaba positivamente las expectativas de Camerina, después, gracias a las ansiedades de Juan Antonio, derivará a un tono amatorio, con el cual ésta no puede estar de acuerdo: “Al principio la correspondencia había sostenido un tono de espiritualidad y distancia que, sin transición, se trocó en una emoción tan física y próxima que Camerina sintió miedo y decidió dar fin a las relaciones. Pero no tuvo valor para hacerlo” (p. 12). La asepsia primera –producida por el ingenuo intercambio epistolar– cubre de felicidad el encuentro de la madre con el hijo, pero no puede mantenerse, pues la voluntad del otro, aún sin ser tomada en cuenta, se manifiesta lentamente, conquistando la zona emocional que aquélla pretendía mantener incólume. Se descubre entonces que el diseño del mundo, si afecta a otro, debe considerar no sólo los deseos propios, sino los de aquél. El reconocimiento de este dinamismo de las interrelaciones humanas es tardío y cuando se pretende corregir el estado equívoco, mediante una nueva renuncia, el mal está tan avanzado que no se tienen defensas para deshacerlo. Las solicitudes amorosas de Juan Antonio encuentran tierra fértil en el vacío existencial de Camerina. Los eventos desvaídos de la historia de ésta no son tormenta sino agua fértil: la imagen de los padres carece ya de importancia; el fantasma enmudecido de la hermana resulta más un objeto gravoso que una presencia luminosa; la conciencia crítica de Facunda no alcanza a instalarse como diálogo creador; Rodolfo Gris es sólo un recuerdo lastimoso; Camerina, una existencia estéril. Cercada por todo esto, se desliza sin sentirlo a la ficción (el parecer), se abandona a una felicidad más o menos perfecta, idílica, de la cual es expulsada violentamente por su vejez (el ser).

Sin reconocerlo del todo, encubre su verdadero ser, lo oculta al otro, lejano, evitando así mencionar sus enmohecidos setenta años, pero también se miente a sí misma: no acepta el amor imposible de la vieja y el joven. Pretendiendo proteger esa “emoción tan física y próxima”, termina por engañarse, desterrando de su conciencia el dato de su edad, al cual sustituye, para separar de sí la angustia, por la gordura. Cree con ello haber derribado el obstáculo que impediría su alianza sentimental (ser gorda, parece decirse, no resulta tan nefasto como ser vieja) y puede así entregarse al espejismo del amor. Ante la lejanía del otro, recupera cierta calidez en sus cartas, en las cuales encuentra un gusto por la caricia, una felicidad anticipada de la entrega corporal: “En el cajón central guardó las cartas. A veces le pesaba su secreto y tenía que gritar su nombre: Juan Antonio, con los labios sobre la almohada. Un nombre que terminaba en una mordida, producida por una insatisfacción que no tenía más recompensa que una furiosa felicidad cifrada en el placer de ser un secreto, de engañar a los demás” (p. 29). La apuesta por el amor no debe entenderse aquí como un rechazo de la degradada postura anterior, sino, por el contrario, como una agudización de la misma. Su actual tendencia a encontrarse con y en el otro no va antecedida por el exterminio de la inauténtica moralidad del pasado, sino por el reforzamiento fino de dicha ética maligna. Antes de su encuentro con Juan Antonio, consideró como perversas las expresiones eróticas, por lo cual su “yo” se retraía de todo posible contacto con la exterioridad; ahora, necesitada de compañía y urgida por la carnalidad, se convence de la bonhomía del erotismo, pero su “yo”, conformado plenamente con las visiones anteriores, no puede ajustarse a la violencia de esos nuevos síntomas y tiende a reaccionar como en el pasado. Nace así una de las tantas tensiones que antes trataron de evitarse. Camerina procederá a modificar los extremos de su contradictoria conducta, recurriendo para ello a una disociación

de su personalidad: acalla, por un lado, las protestas virulentas de su vieja moralidad y, por otro, se crea una nueva estructura ética, más enfermiza que la anterior, y aún conformada por ella, en tanto se fundamenta en la quiebra de todos sus valores básicos, provenientes de la familia, y en la fundación de otros, cuyos contenidos negativos tienen una cercanía impresionante con las primeras aberraciones. Al asumir esa doble personalidad, el conflicto no desaparece, pero puede accionar sin atender las protestas de su “yo” verdadero. Aún más, no le importa esa lucha interior, esa atribulada contradicción, pues reconfortada por las promesas del joven se abandona al porvenir de una fantasía que, le parece, podrá resarcirla de todas sus carencias, de su absoluta indigencia afectiva anterior. El auxilio de esa promisoriosa tierra, al unirse con la ausencia de los padres y la caída de la hermana, conciencias alertas que podrían repotenciar la energía de su “yo” primitivo, inclina a su favor el desarrollo de la batalla, lo que no significa la muerte de su conciencia anterior, sino su agazapamiento en alguna recóndita fisura de su interioridad, aguardando el momento propicio de iniciar los embates. Es en el momento de este cambio que la sorprende la propuesta de Juan Antonio Ulloa: ir a visitarla a Xalapa. La angustia que la aqueja entonces no viene del rechazo al contacto con el novio, ni de mantener imperturbable su postura de ser la mamá solicitada por aquél, sino de tratar de impedir que el contacto entre ambos se realice dentro de los contornos sepulcrales de la casona, vigilada por los debilitados guardias familiares y por los duros jueces de la comunidad. Encantada ya en su juego de mentiras, no confiesa, desde luego, esta verdad al muchacho. Prefiere engañarlo otra vez. Ofrece una contrapropuesta: el viaje de ella a México.

En sus condiciones de vejez y gordura, el viaje a México resulta un obstáculo casi insalvable, de no mediar un ayudante capacitado para eliminar cualquier barrera que pueda surgir.

Desde luego, no puede explicitar su necesidad de auxilio porque eso implicaría revelar su proyecto y propiciar que el auxiliar posible, quien sí reconocería la ridiculez de sus pretensiones, interviniera y marchitara su búsqueda, permitiendo el resurgimiento de su acallado “yo” y consecuentemente la caída de su nueva personalidad. La estrategia a seguir es el engaño. Recurriendo a varios disfraces, mentirá a la familia Morente, ofreciéndole una razón falsa como justificante de su deseo de trasladarse a México: “Se hizo invitar del modo más cándido, sin que nadie pudiera cobijar ninguna sospecha. Fue en el comedor de su hogar, en Jalapa. Su sobrina Julia, con su esposo y sus dos hijos habían ido a pasar con ella el fin de semana. Acabada la cena hablaron de los cines y los teatros y Camerina aprovechó la oportunidad: ‘Aquí nunca salgo. ¿Por qué no me invitan a ir con ustedes?’” (p. 10). En la perversa candidez de su conducta campea visiblemente la otra parte de su personalidad, aquélla cuyos valores dependen no de los órdenes éticos familiares, sino del objetivo personal a alcanzar. Toda duda que la preocupara desaparece con su triunfo, confirmándole la idea de ser una nueva persona, opuesta por completo a la del pasado. Poderosa, invencible en su fantasía, este pequeño éxito le permite configurarse como Diosa y continuar en su aventura: “Lucio dijo: ‘Que venga con nosotros mañana mismo, ¿no?, mamá’. ‘No; no esta semana –dijo Camerina–, yo tengo que arreglar mi ropa y mis cosas... Mejor dentro de unos días... La semana próxima...’ Esto último lo pronunció con énfasis, para que nadie dudara de que a la semana siguiente estaría con ellos, pues no quería exponerse a que la invitación resultara una simple cortesía” (p. 11). Asumir una máscara la transforma. Se siente ahora dueña de la voluntad ajena, capaz de ordenar el futuro según su conveniencia; y anclada en su fuerza invencible, puede, por fin, alegrarse, reír, como los jóvenes preparatorianos, humillar imaginariamente a los otros, burlarse de su ingenuidad y falta de perspicacia para

descubrir los motivos íntimos que sostienen su conducta: “Y (se rió) qué sorpresa para Julia si pudiera saber; si llegara a imaginar por qué había hecho el viaje...” (p. 10). Y más adelante, ratificando su alegría y su superioridad: “Camerina respondió con una risa. La misma risa que ahora volvía a sentir por haberlos engañado” (p. 11). La euforia que aureola su nueva existencia es falsa, desde luego, pero en la desmesura no puede advertir las dimensiones falaces de su autoengaño. Su apoteosis es mayor en tanto materia de autoconsumo. Aislada para disfrutar con más intensidad la victoria, al afirmarse en la creencia de su enorme poderío, se dedicará a ensoñar, a manipular su vigilia a voluntad, gozando de antemano las cálidas caricias del hombre en mitad de un lecho conyugal caracterizado por la luminosidad de un espacio juvenil, opuesto en todo a su recámara oscura:

Dijeron que le daban su habitación [la de Lucio] porque era la más cómoda y tenía baño propio. Se acercó al librero y miró los libros. Luego abrió la petaca. En un rincón, debajo de su ropa interior, palpó el fajo de cartas. Las colocó sobre su almohada y se desvistió.

Es como si me acostara en la cama de Juan Antonio, se dijo. Un temblor la recorrió al meterse entre las sábanas. Acarició las cartas largo rato y apagó la luz. Después de unos minutos la habitación adquirió una claridad ligera; no era como la recámara de Jalapa que permanecía en una densa oscuridad. Mañana temprano lo llamaré a su casa –se prometió (p. 13).

Sin la presión del fingimiento ante la mirada escrutadora de los otros, Camerina afloja el dominio sobre el “yo”, permitiéndole resurgir, con sus protestas al hombro. Es entonces cuando su mundo inventado sufre serios amagos de la realidad, comenzando a resentirse, a fisurarse. La amenaza del fracaso resurge y todo su poderío parece venirse abajo.

Sombras, voces y presagios

Se ha transgredido ya el orden familiar; se ha intentado imponer la voluntad y la ley propias a los otros, creyendo en el triunfo. Pero en la soledad, frente a frente consigo misma, la voz de la conciencia vuelve a la carga y dice no. El resurgimiento del miedo tiene bases reales porque, si bien ha podido engañar durante mucho tiempo, ahora está obligada a mostrarse a los otros y a sufrir el visto bueno. Esta es la verdadera prueba, lo sabe: el juicio de Juan Antonio y el de la sociedad, representada en lo inmediato por las familias Morente y Ulloa. ¿Está preparada para sostener la mirada de los otros, para vencerlos sin más auxilio que el de su desmesurada fantasía? ¿Posee las cualidades heroicas de Edipo o Prometeo? Sombras, voces y presagios le anuncian la catástrofe, ofreciéndole una alternativa: la retirada, la renuncia del proyecto. La herida, parecen gritarle, será enorme, pero menos profunda que la catástrofe, la vergüenza, lo siniestro. Entornada por la noche, la máscara se desvanece; cede su sitio a la verdad: un rostro de desolados cauces por el cual jamás corrió el agua vivificante de una caricia; la gordura ajada y la fealdad casi escatológica de su cuerpo decrepito. Desnuda, huérfana en la inmensidad de la cama, su imagen desolada desmiente el supuesto renacimiento. Consciente de ello, va y viene del extremo del deseo desmesurado al incontrastable horizonte de su cuerpo avejentado. Mantiene el terco querer-ser, pero también está segura de no poder-ser:

Empezó a temblar otra vez. No sé qué vamos a decimos, ni qué cara va a poner cuando me vea. Se mordió las uñas. Estoy tan gorda...

Lloró sin consuelo. Porque súbitamente, y con esa despiadada y confidencial fuerza de la noche, se le hizo agobiante su situación. *Confidencias* Sección de "Intercambio Social"... Algo más ridículo

que creer en los sueños. Y lo más doloroso del descubrimiento era, precisamente, lo ridículo que en ella se hacía carne. Noventa y ocho kilos estremecidos por el llanto. Soy gorda, monstruosamente gorda. Es repugnante... es... [...]

No; no voy a llamarlo mañana. Nunca... Pero inmediatamente se rebeló. Sí; sí lo llamaré, para eso vine (p. 14).

Desde luego, su conciencia no puede aceptar como obstáculo del juicio favorable sino a la gordura, comparada obviamente con aquellos cuerpos morenos, hermosos, jóvenes, firmes, de los carpinteros, a cuya vista manifestó, como ahora ante la vista del suyo, pero por motivos diferentes: “Es obsceno, es asqueroso... Es...” (p. 50). Por diversos caminos, anticipa la repulsa de Juan Antonio Ulloa; prevé el rechazo a partir de reflexionar sobre su obesidad (sustituto magro, en todo caso, de su edad); y entonces su fuerza diurna, su firmeza ante los embates de la realidad, su euforia triunfal, cede paso al sentimiento disfórico del fracaso, completado por la seguridad de ser ajena a la ciudad, ninguna de cuyas señales reconoce: “Con la orilla de la sábana se secó las lágrimas. En vano trató de sentirse segura; ninguna afirmación era capaz de equilibrarla. Estaba fuera de lugar y la ciudad enorme con sus calles desconocidas era un enorme enemigo” (p. 14). Los espacios vuelven a jugar un rol importante. El jardín soleado, iluminado, cálido y rumoroso de la casona podía inyectarle ganas de vivir, siempre y cuando se mantuviera en sus estrechos límites; fuera de él, esas mismas fuerzas regeneradoras podían tornarse hostiles, como ocurrió, por ejemplo, cuando llegó al mercado. Ahora, el presagio se cumple. El cuarto de Lucio, invadido de claridad y calidez, le resulta ajeno y amorfo pues no reconoce en él, como ocurría, en cambio, en el jardín de Xalapa, ninguna señal de los viejos compañeros, odiados o degradados, mas compañeros al fin: “Eso había sido y dejado de ser; porque aquí vivir era de pronto el principio del peli-

gro y la inseguridad. Entraba la luz al cuarto de Lucio y se oían los ruidos de la ciudad. Era una noche extraña a ella; no podía identificar los sonidos ni reconocer la normalidad o anormalidad de ninguno de ellos, como en Jalapa” (p. 20). Esta diferencia espacial resulta clave en su ingreso al terreno de las dudas. Ha ido inventando su personalidad de acuerdo con sus necesidades y esta invención se había sostenido eufóricamente hasta aquí porque de alguna manera la realidad externa parecía corresponder a sus diseños: ha engañado, por ejemplo, a Juan Antonio y a la familia Morente. Mas ahora, al debilitarse la imagen falsa de sí misma, no encuentra en su entorno un signo favorable, capaz de repotencializar el desvanecimiento de su disfraz.

Aceptando que todo ámbito ajeno nos resulta inicialmente hostil, no podemos por ello justificar el pánico cerval de la mujer, su derrumbe; el origen parece deberse más bien a las previsiones de Camerina, quien supone el rechazo violento de sus pretensiones amorosas, y a las voces de su conciencia, condenando su esfuerzo a partir del reconocimiento de la vejez y del sentimiento de culpa que conlleva la quiebra de las bases ideales de su “yo”. Definitivamente, en los cimientos de sus dudas está el viejo conflicto de su moralidad estrecha, enfrentada a los caracteres de la nueva personalidad inventada. En esa perspectiva, el aliento de la catástrofe se presenta cuando el “yo” primario se impone y niega el sentimiento triunfalista en que se afinca el recientemente inventado “yo”, sostenido por el engaño y la mentira. En la medida en que domine el segundo “yo”, la gordura se alza como impedimento, llevando así cierta tranquilidad al espíritu de Camerina. Pero no acierta a acomodarse del todo la euforia, cuando ya la realidad acude a confirmar las presiones del “yo” primario, quien, ante la represión profunda que la mujer ejerce sobre el factor edad, canaliza ahora su ataque hacia el elemento más aceptado por aquélla: la gordura. Camerina, anticipándose al juicio de Juan Antonio,

contempla su imagen ante un espejo y éste, al fin espejo que no miente, penetra, metonimizándose con la mirada del joven, en todos los rincones de la corporalidad femenina hasta acertar con la verdad de la vejez y la gordura. Esta verdad da pie a un nuevo resurgimiento de la angustia porque supone el rechazo de las pretensiones amorosas. La mujer, consciente de esto, mas resguardando de todo carácter agresivo la imagen del amado —una imagen idealizada, cariñosa, derivada de las promesas asentadas en las cartas—, culpará a su gordura del rechazo, es decir, se culpará a sí misma, regresará a su antigua costumbre punitiva, autoagrediendo a fin de no dañar la inocencia del novio. Pone a salvo la imagen del joven, sí, pero también alimenta una posibilidad favorable, así sea con un margen mínimo de éxito: que Juan Antonio acepte su obesidad:

Le parecía una cosa vergonzosa dar unos cuantos pasos hacia la izquierda para contemplarse desnuda en ese espejo. Si hubiera sido uno pequeño, de esos en que nada más aparece la cara y que para ver lo demás hay que inclinarse en el mismo como si se tratara de un estanque, pero que ni así se logra ver mucho, entonces no se habría avergonzado. Pero la molesta seguridad de que aparecería de cuerpo entero en la luna la perturbaba porque esos mismos ojos (los del espejo) podían ser los de Juan Antonio. Entonces resultaba que dar esos pasos era algo tan grave como darlos hacia él. Porque así va a ser... Que él me mire (p. 36).

La perspectiva de un dictamen favorable devuelve el dominio a Camerina. Recupera vitalidad y poderío. Con el día resurge el triunfalismo y puede suponer la victoria de su proyecto por el amor, agregando a ello las imaginadas caricias varoniles y el despertar de su carnalidad estremecida: “No se sonrojó, pero dentro de ella todo latía con perturbación. Su cuerpo no era nuevo, se sabía así. Resultaba reciente una sensación de pecado na-

cida de un casi imaginar (no llegaba a atreverse por completo) qué es un contacto, qué las manos ajenas palpando esa carne. Su piel temblaba. El temblor terminó con la frotación enérgica de la toalla” (pp. 36-37). Vencidos los temores nocturnos, torna a la zona poderosa y terca de su personalidad escindida (el “yo” inventado), preparándose para el encuentro definitivo.

El problema del juicio del otro la llevará por varios caminos. Supone en Juan Antonio la anuencia; y desde esa óptica, el único obstáculo es la lejanía, que podrá ser derribado mediante una llamada telefónica. La barrera parece simple, pero su personalidad dubitante e inmadura complicará los hechos hasta convertir el obstáculo en abismo insalvable. En este momento de su vida, sin embargo, todo se le antoja tan simple que puede ya imaginar el triunfo. Merced a ese sentimiento triunfalista, puede concebir como aliada a Perla Morente; después de todo, parece pensar, ambas son jóvenes, decididas, audaces, dignas compañeras y confidentes:

Uno de los gestos de Perla la hizo sonreír, corresponder la sonrisa de Perla que la observaba amistosa. La sonrisa de Camerina se hizo más amplia. Tal vez podía ayudarla. Tal vez se prestaría gustosa a acompañarla, en secreto, a la cita con Juan Antonio. Se sintió de pronto ligada a ella por una corriente confidencial y sólida. Perla le propuso salir de compras y ella aceptó inmediatamente. Trece, diecisiete, veintidós, ese es su teléfono. Cuando estuviera en la calle podría empezar a contarle y después, de acuerdo las dos, lo llamarían para darle la cita. Desde ese momento Perla había pasado a formar parte de su secreto. Eran amigas íntimas, cómplices (pp. 37-38).

Segura de su poder, anticipa falsamente la aquiescencia de la sobrina, confirmada, aparentemente, por la amabilidad y compañía de ésta. Camerina, cobijada por los gestos cariñosos

de Perla, pretende no sólo una unidad imposible, sino una complicidad, atribuyendo erróneamente a la muchacha sus propios caracteres, su tendencia al engaño, ocultamiento, mentira, inaceptables en la limpia juventud de aquélla. Bajo ese inauténtico prisma no advierte la irrealidad de su conducta ni la imposibilidad de alguna identificación:

Tenemos que llevarte al teatro –dijo Perla–. ¿No te espantarás?

Camerina soltó una carcajada. Debía demostrarle que eran iguales, que no se espantaba de nada, que podían contarse sus secretos.

—¡No!... –su negación y su risa sonaron juveniles, y agregó empleando una coquetería desusada en ella: soy una vieja (p. 40).

El fingimiento de sus conductas la engaña sólo a ella porque el compañerismo o la solidaridad supuestas no tienen su origen en el consentimiento esperado; depende más bien del lazo familiar, de un cariño casi filial por la tía vieja. La proyectada complicidad con la sobrina-nieta responde más bien a un mecanismo psíquico de defensa del “yo”: éste, al suponer un posible golpe, elige identificarse con el agresor temido para nulificarlo. En este caso, la protagonista, intuyendo quizá la incompatibilidad entre el carácter firme y audaz de Perla y su propia personalidad dubitante y acomplejada, prefiere deslizar imaginariamente las facetas de sí misma a Perla y no adquirir las de ésta. Sólo en esa medida puede imaginar la conjunción. La realidad, sin embargo, acude ahora a deshacer las proyecciones fantásticas de la mujer, a disolver la falsa identidad proyectada. Conducida por la incansable muchachita virgen, se interna por los varios laberintos del vértigo ciudadano, por ese desconocido ámbito urbano que exige a los cuerpos una vitalidad de la cual Camerina carece. Poco a poco, el agotamiento se hace presente en su cuerpo avejentado y debe reconocer entonces que es “como una niña” desvalida en medio

de los tumultos, perdida de no mediar el auxilio de la jovencita: “Después las horas se volvieron interminables y agotadoras. Llegó el momento en que sintió náuseas; un mareo nacido del olor de gasolina, del exceso de gente en los almacenes, y la prisa y la asfixia de los elevadores, todo regido por el mando incansable de Perla que la guiaba como a una niña entre las sedas, los zapatos, los perfumes” (p. 40). No se atienden, sin embargo, los presagios, ni se acepta el auxilio de Perla, en su calidad precisamente de ayuda; se sostiene aún la imaginada unidad. El deseo de ser como Perla es ya una exigencia, si se espera alcanzar el triunfo de la aventura, pero todo indica que será imposible lograrlo, que se es incompetente para la empresa. Esta contradicción entre el deseo de ser y la incompetencia para ser se le revelará cuando, suspendiendo su frenético avance entre los espacios ciudadanos, conversan y toman un refresco. Ese momento de diálogo es el esperado por Camerina para revelar su secreto y alcanzar la imaginada complicidad. Un aviso angustiado de su “yo” la previene nuevamente de lo ridículo de sus pretensiones e inconscientemente tergiversa sus propósitos iniciales y termina exponiendo el problema de su obesidad. La imaginada liga se rompe cuando no se atreve a explicitar el objetivo verdadero, es decir, su viaje a México para encontrarse con el novio:

Parecía que Perla había adivinado su intención y le daba la oportunidad de iniciar la confidencia y de pronto Camerina se puso a hablar de su gordura.

—...Y ninguna ropa hecha me viene. Es una verdadera desgracia, porque cada día es más difícil encontrar una buena costurera.

No podía parar, seguía y seguía hablando de lo mismo; de una posible dieta, de no comer más chocolates. Somos distintas —pensaba con desesperación— no podrá entenderme, no puedo contarle... Quizá sea mejor acudir a Julia (p. 41).

La mujer, con sus miedos a cuestras, ve frente a ella un acto sancionador negativo, desfavorable, y se retrae. Una enorme distancia separa el dinamismo vital de Perla y la aterrada inmovilidad de Camerina: para aquélla la unidad de lo viejo con lo joven resulta aberrante, risible; para ésta no es posible conciliar la eticidad progresista, cosmopolita, de la clase media citadina, representada en el texto por la familia Morente, con la moralidad gazmoña, hipócrita, de la sociedad aristocrática y terrateniente xalapeña, representada por los Rabasa. No queremos apuntar con esto la superioridad de una ética sobre la otra, apenas las diferencias de sus contenidos. En realidad, las formaciones morales de ambas clases tienden a la represión de sus miembros, aunque varíen sus conductas y discursos agresores. Las transgresiones a su cuadro de prescripciones y prohibiciones son, en ambas clases, castigadas duramente, así como también disponen de canales de fuga para sus integrantes o fingen amnesia si los transgresores no pueden castigarse debido a que puede lastimarse el fundamento central de la clase: esto puede contemplarse ahora si comparamos que ni la aristocracia xalapeña ni la clase media defeña aceptarían el matrimonio vieja/joven, pero sí cobijarían el enlace viejo/joven, aunque en las tertulias o reuniones sociales los señalaran como ejemplo de disparidad y escándalo.⁸ No pretendemos desde luego que una conciencia perturbada, como la de Camerina, haya captado plenamente todo esto, pero sí es claro que lo intuye, como lo demuestra su negativa a confiarle sus planes a Perla, su seguridad de necesitar un aliado capaz de reduplicar su poder para conquistar el amor de Juan Antonio, su convencimiento de que el posible en-

⁸ Véase esta configuración cultural en “La Sunamita” –*La señal*, México, ERA, 1965– y “Sombra entre sombras” –*Los espejos*, México, ERA, 1988–, de Inés Arredondo.

lace con éste debe estar acompañado del consentimiento social e individual.

Rechazada la alianza imaginada con Perla, acepta interiormente su estatuto de héroe solitario, aunque se aferre aún al facilismo de encontrar un cómplice para su aventura: “Quizá sea mejor acudir a Julia” (p. 41). Esa necesidad del otro como auxiliar le viene del reconocimiento inconsciente de su vejez, aunque ella desplace este obstáculo a su gordura, y también de aceptar que su liga amorosa tendrá que ser sancionada por la sociedad y por Juan Antonio. Buscando reducir las tensiones ha aceptado como benigna la mirada de éste, basada en sus promesas anteriores, pero necesita además que a este beneficio le siga ahora el beneplácito social por vía de las familias Rabasa, Morente y Ulloa. Invadida por el terror de un rechazo, opta por el acto transgresor, oculto, negándose a retornar a su casa en Xalapa sin degustar las caricias del amante. Se sabe en un estado límite, frente a una última oportunidad, pero reconoce también la dificultad de actuar frente a la mirada de los otros y elige entonces actuar en silencio, de manera subterránea, evitando así, según cree ella, la presencia de aliados u oponentes: “Estaba libre, sola por primera vez en su vida: Mamá ha muerto, Rodolfo Gris ha muerto, papá ha muerto, Augusta, *también*, ha muerto. Debía apurarse, debía aprovechar el tiempo. La vida era una posibilidad a su alcance. Aunque Augusta *no* hubiera muerto. Vivía Juan Antonio, tenía un número de teléfono, se habían escrito muchas cartas y la esperaba esta semana. Hoy” (p. 42). En realidad, la vida ya no está a su alcance, excepto por la vía del vínculo materno-filial inicialmente considerado. Pero ella, en su situación límite, desquiciada por su indigencia afectiva, no puede aceptar los presagios de su inconsciente, la esterilidad de sus remedios contra la verdad.

Decidida a transgredir el cuadro de prescripciones, tendrá oportunidad de ejecutar un nuevo programa existencial.

Perla la abandona un momento, propiciando, así, el entorno de aislamiento que necesita para actuar en pro de su deseo de encontrarse con el enamorado. A estas condiciones favorables se agrega la existencia de un aparato telefónico en las cercanías. Marcar un número es la distancia ahora entre su triunfo o su fracaso, entre su indigencia amorosa y el canto de Eros. No existe obstáculo alguno, ni siquiera el rechazo de Juan Antonio, cuya aquiescencia se ha aceptado de antemano, aunque sea falsa; mas todo resulta una catástrofe, un desastre, porque el resurgimiento de los temores azora a la protagonista: se transforma en oponente de sí misma y se mantiene estática, desbordada por su infantilismo. El regreso de Perla, antes imaginada aliada de Camerina, demarca el destino de la mujer como una atrofia del ser humano, como un no-ser en agonía: “Fue una cobardía –pensó Camerina, y empezó a morderse las uñas. El coche atravesaba las estrechas calles del centro –llenas de vehículos y gente–, con lentitud. Pude llamarlo; tuve tiempo de tomar el teléfono antes de que ella regresara... Pero no lo hizo, se quedó clavada en su asiento, deseando que volviera Perla a liberarla de esa situación cuanto antes” (p. 43). Renace en ella la necesidad de ser conducida; también su incapacidad para actuar, ya a favor de sus proyectos, ya en contra de quienes la agreden: “deseando que volviera Perla a liberarla de esa situación cuanto antes”. Vuelve a reconocer el abismo que media entre sus deseos y la incompetencia para concretar los diseños de sus fantasías: “Hay algo infranqueable entre *esto* y lo que había pensado –se dijo. Yo no pude... y quiero... Sí quiero llamarlo; desde hace meses, desde ese día en la azotea” (p. 44). Pero se niega a explicitarse que ese “algo infranqueable” es ella misma, por lo cual podrá más tarde reiniciar su proyecto. Sin embargo, los presagios aumentan; toman forma bajo sentimientos desconsoladores: se auto-denigra (“Fue una cobardía”) o se reacciona (“pude llamarlo”).

Su “yo” narcisista sufre, pues, una herida profunda que deberá ser subsanada, si no se desea acabar en el universo de lo siniestro. Esta tendencia a vivir en lo gratificante la impulsa a reorganizar el “yo” herido, eligiéndose para ello el término de la aventura, previsto como alborozo y caricia.

Una toponimia feliz, entornada por la luminosidad y las presencias festivas de los miembros de la familia Morente, revitaliza a la mujer. Sus inhibiciones y sus temores parecen derrumbarse ante la fuerza embriagadora de una cerveza. Nuevamente sola, intenta comunicarse con Juan Antonio, sólo para descubrir la esterilidad de sus esperanzas:

Estaba sola. Ellas dormían la siesta. Lucio y su padre se habían marchado a la calle. Su libertad era una circunstancia intacta, a la que de pronto se asoció una inoportuna necesidad física. La mano izquierda levantó la bocina, la otra ejecutó en el aire un torpe movimiento, pero los dedos no llegaron a tocar el disco. ¿Cuál es su número?...

—Juan Antonio Ulloa —dijo ella en voz baja, y repitió—: Juan Antonio... su teléfono es diecisiete... diecisiete... (p. 67).

Desinhibida por el consumo de la cerveza, la mujer asume un principio de acción, que se bloqueará gracias a dos factores: primero, el aliado alcohólico se transforma en oponente, bajo el pretexto de una “necesidad física”; después, su “yo” primario actuará a fin de protegerla de las adversidades, es decir, aquí la mujer sufre un periodo de amnesia, un olvido involuntario, propiciado por el “yo”. El impulso escatológico y el bloqueo mental tienden a obstruir un acto que conduciría inevitablemente a zonas de desastre, a agresiones que terminarían por desintegrar el “yo” debilitado de la mujer. Ésta, acudiendo a la otra formación de su personalidad doble, opone su deseo a los embates desesperados de su “yo” primario, ingresando al paroxismo cuando compren-

de la esterilidad de su lucha, la incapacidad para salvarse por sí misma de sus propias represiones:

No; ese no era el principio. *Llámame tan pronto como llegues, mi teléfono es...* Recordó casi todas las líneas de sus cartas, menos esa. Soltó la bocina, se mordió las uñas y espío la puerta de entrada desconfiando del silencio que parecía ficticio, culpable. Tengo que acordarme. Tengo que acordarme. El presente parecía vivido hacía mucho tiempo y la realidad una repetición monstruosa e inacabable. Caminó de un lado a otro de la sala, se apretó las manos y repasó con la mirada las paredes, como si en ellas fuera a encontrar el número, pero los juguetes modernos y los retratos a colores de Julia y Perla no la remitían al olvido buscado (pp. 67-68).

Este movimiento hacia el verdadero “yo” le hace intuir desgradadoramente que existe algo extraño en su conducta y en el entorno donde actúa, pero también la enfrenta a una toma de conciencia, donde el desfase de su personalidad concluya y dé paso a un “yo” único con el cual pueda traducir el deseo en acto. A ello parece responder su compulsivo caminar por la sala: resulta ya doloroso mantener frente a la sociedad una moral pudibunda, decente, recatada, y frente a sus propias expectativas y excitaciones, una actitud ética conformada con lo sexual y lo erótico-sensorial. Se necesita una definición unívoca, pero en el ámbito de la familia Morente no existe signo alguno capaz de apoyarla en este esfuerzo por definir la identidad. Desamparada y huérfana, enfrenta la energía protectora de su “yo” primario con la férrea voluntad de continuar la aventura. Las fuerzas inconscientes propugnan por exterminar el deseo a partir de la pasividad, mas la voluntad femenina no cesa en su anhelo de corregir el presente insoportable, trayendo nuevamente a escena la lucha interior. A esta terquedad con-

tribuye el aislamiento en la sala, en ese vientre materno cuyas condiciones de fragilidad o ficcionalidad prefiguran la futura caída. Se encuentra pues en un doble estancamiento: la lucha entre su “yo” primario y su terca voluntad, por un lado, y, por otro, la alternativa de conservarse en el aislamiento protector de la sala o arriesgarse a salir de dicho espacio para trasladarse a su recámara en busca de las cartas, exponiéndose a que la amenaza de un descubrimiento por parte de los otros se cumpla. Estar sola es el requisito para reiniciar el contacto con Juan Antonio, pero éste no se logrará si no recuerda el número telefónico. El bloqueo mental hace imposible mantenerse en el resguardo de la sala; por tanto, sólo queda el recurso de arriesgarse a salir, a pesar de implicar el encuentro con los otros, con su mirada adusta precediendo el juicio adverso. El nuevo estado límite de Camerina se resuelve a favor del movimiento gracias a las insobornables voces de su corporalidad exigente: la mujer acepta arriesgarse y sale de la sala:

Sólo existía una salvación: ir a la recámara de Lucio y sacar las cartas. Pero esa salvación era arriesgada, tenía la certeza de que si salía del cuadro de la alfombra las despertaría y entonces no hallaría ni el valor para decirles qué iba a hacer, ni otra oportunidad... Trece, veintidós ¿qué?... ¿Dios mío, qué?... Yo me lo sabía, me lo aprendí de memoria... Era un número fácil que empezaba en trece, de eso estoy segura, ¿o era diecisiete?... era un número de buena suerte. Tengo ganas de ir al baño; no debí tomar cerveza, pero Andrés insistió tanto... Si me quito los zapatos no me oírán caminar, pero después no podré ponérmelos... (p. 68).

En el amor, como en la literatura, se arriesga todo; se lleva al propio cuerpo y la conciencia a las posibilidades del exterminio. Así lo comprende ahora Camerina. Rechazaba antes cualquier acto que implicara un mínimo asomo de peligro, pero en su nue-

va situación límite rompe con la inercia y la apatía, sólo para topar de frente con la exterioridad presentida, con el cumplimiento de sus presagios: Julia y Perla han penetrado su intimidad, han descubierto su secreto, despojándole de toda máscara, disfraz o polvos de arroz:

Caminó de puntillas preguntándose qué iba a decirle, dónde iban a encontrarse y por qué tenían que ser tan complicadas las cosas. Abrió la puerta del cuarto de Lucio. Julia y Perla se volvieron sorprendidas. Camerina avanzó desconcertada, torpe, sin saber qué decir, con los ojos fijos en las cartas de Juan Antonio. Le pareció que Perla se avergonzaba.

—Sal y cierra la puerta —le ordenó Julia a su hija (68-69).

Consideradas en el pasado reciente como figuras amorosas, amables, dignas de complicidad o confianza, Julia y Perla son contempladas ahora con hosquedad, como cazadores implacables. No se puede esperar nada benigno de ellas y se reacciona con violencia, con la misma actitud egotista del niño defendiendo un juguete del cual supone va a ser despojado arbitrariamente. Su conducta defensiva hace aflorar los temores, las experiencias traumáticas del pasado remoto: a su imaginación acuden la imagen represora del padre y las traiciones de Augusta y Rodolfo Gris. La posibilidad de un nuevo golpe, de otro despojo, la lleva a agredir virulentamente a Julia, en quien contempla, sin ser cierto, las conductas fingidas de su hermana:

Entonces Camerina explotó, era como si Augusta estuviera allí dispuesta a privarla del futuro.

—¡Tú no tienes nada que prohibirme! —gritó arrebatándole las cartas—. Nadie puede decirme nada, ni regañarme, yo soy libre y puedo hacer lo que me dé la gana.

Julia la dejó desahogarse y gritar. Después, cuando la vio agotarse, dijo:

—Óyeme, no voy a regañarte ni a prohibirte nada, ¿qué derecho tengo?... ¿Entiendes? Quiero ayudarte.

—Eso me decía Augusta, y no era cierto, me traicionó, me engañó, y la perdoné de todo. Pero ahora no... Tú quieres hacer lo mismo (p. 69).

El ofrecimiento de ayuda se rechaza inmediatamente, pues la conciencia se sabe dañada por una actitud idéntica, que, en el pasado, fue sólo el preámbulo del trallazo artero; mas la conducta maternal, afectuosa, de Julia detiene la exacerbada furia de Camerina. Se halla en sus ojos la ternura, aquella de la madre muerta, y la fortaleza requerida por su propia personalidad infantil. Domeñada su visceralidad inicial, tergiversa la actitud conciliadora, comprensiva, de Julia y se abandona a una supuesta positividad, construida con los matices de una alianza admitida, con cuyos fundamentos puede crearse un sentimiento triunfalista que le permite aferrarse a la realidad, creyéndola dominada:

Los ojos de Julia eran limpios y la mirada con gran cariño, podía descansar en esos ojos como en algo muy blando. Vino a ella una calma inmensa que le hizo recordar los brazos de su madre y por unos segundos le pareció que era pequeña, muy pequeña, y acababa de recibir el perdón... Ya no deseaba ir al baño. La abrazó agradecida. Luego se dejó caer en la cama, se quitó los zapatos y empezó a contarle todo. Tomó las manos de Julia como si el contacto físico pudiera establecer una comprensión más honda, y al aferrarse a su piel se aferrara a la realidad dominándola (p. 70).

En el caos de su conciencia, Camerina supone en Julia a Augusta o a su madre; especialmente en este último desplaza-

miento, puede hacer renacer la tranquilidad, a partir, es cierto, de conducirse como la niña reconfortada, perdonada. Todas las tensiones desaparecen de pronto: no es necesario mentir ni ocultar; tampoco siente miedo pues en los ojos de sobrina-hija cree observar una lucecita de aquiescencia. Sin embargo, sólo hay terreno fértil para la fantasía porque, en realidad, Julia es únicamente Julia, no la madre ni Augusta, y desde su cuadro ético las acciones de su tía animan únicamente a la sorpresa, a la conmiseración. Es el derrumbe, el desbordamiento, guardar silencio ante una mujer desquiciada, cuya caída no puede ya evitarse: “Cuando terminó sus ojos se dilataron en espera del comentario de Julia. Pero Julia no sabía qué decir. Le lastimaba el candor y la simplicidad de Camerina como la habría lastimado un rayo de luz, demasiado luminoso, inaguantable. Era insoportable ser la esperanza, la salvación de alguien” (p. 70). Hemos expuesto antes que tanto la moralidad terrateniente como la clasemediera resultan represoras y convenencieras. La eticidad representada por Julia viene aquí a confirmarlo. Por objetivos, razones, funcionalidades y discursos diferentes surge el malestar de la cultura, viene a entorpecer una búsqueda, desquiciada o coherente, pero búsqueda al fin. Desde la perspectiva de Julia, la liga amorosa deseada por su tía resulta un amor que no puede nombrarse. Pone en escena, a fin de defender su propia perspectiva del mundo, la problemática de la edad, insinuándola como obstáculo insalvable. No se trata, en verdad, de que el enlace vieja/joven acune lo aberrante, como el mismo Galindo lo expone en “Retrato de Anabella”,⁹ sino que dicho proyecto amoroso va en contra de la escala axiológica donde se sostiene Julia. A la defensa de esta eticidad va su accionar. El rechazo a las pretensiones de Camerina se cumple. La ética de

⁹ Galindo, *¡Oh, hermoso mundo!*

la familia Morente destruye la búsqueda afectiva de la mujer, cuya debilidad interior en nada ayuda. La defensa es inútil, sobre todo porque adopta los conceptos y lenguaje pertenecientes a una generación más joven, sin advertir, desde luego, que bajo la superficie viven y dominan todavía las viejas normas, esto es, la derrota de las aspiraciones de nuestra protagonista viene de la caducidad de su mundo y de la fortaleza ética de los Morente, que, como sus antecesores inmediatos, los Rabasa, creen poseer unos valores eternos e inamovibles, válidos para todas las clases de cualquier sociedad. Julia asume una conducta falsa, según la cual intenta comprender los motivos de la conducta de su tía, cuando, en realidad, defiende, inconscientemente, los fundamentos axiológicos de su clase:

—¿Sabe él qué edad tienes? —preguntó por fin.

—Sabe que soy una mujer madura.

—Pero no le dijiste tu edad exacta.

—No... No creí que fuera necesario.

—¿Cuántos años tiene?

—Veintiocho... veintiséis, más o menos.

—Es muy joven.

—¡No, Julia! Tú sabes bien que es otra época, una generación que no se puede medir en años... (pp. 70-71).

Una escala valorativa donde, en apariencia, se exige el uso de la verdad y se rechaza el enlace de lo joven y lo viejo. Desde ese punto de vista, la generación de Lucio y Perla no puede aceptar los conceptos en torno a la vida de Camerina, ni su ingreso al grupo. Sin embargo, si bien pretendiéndose vanguardia de una nueva e irrefutable ética, sí recurre al ocultamiento, la mentira, el engaño, como puede advertirse en algunas de sus conductas, lo cual prueba que toda comunidad crea su sistema de valores, mas sin desterrar del todo los artificios que posibilitan la quiebra

de ese orden represor. Julia, por ejemplo, advierte las fuentes de donde viene el supuesto enamoramiento de su tía. En las palabras de ésta nota, no la presencia del amor, sino el cúmulo de soledades, las privaciones afectivas, la indigencia sexual. Y sin embargo, contiene sus apreciaciones a fin de no originar un mayor desastre emocional y existencial en Camerina, cayendo así en conductas que aparentemente no acepta, como el fingimiento y el ocultamiento de la verdad:

No es que hubiera perdido las esperanzas, es que estaba allá tan contenta, tan a gusto en mi casa, y me parecía que no había más, nada más... Fue una tontería, porque yo juzgaba por Augusta que nunca quiere salir a la calle, y a mí sí me gusta salir y cantar y reírme de cualquier cosa aunque parezca boba; en cierto modo estaba contenta y cuando estás contenta crees que eres feliz. Pero luego vi que estaba sola, a pesar de Augusta y de Facunda. Facunda tiene hijos, se va a verlos los domingos y el lunes me cuenta cómo están y que ya nació otro nieto –tiene muchos– y que les da tos ferina y todas esas cosas que luego la preocupan... Y Augusta, ella te tuvo a ti, es algo muy distinto, ella es rara, pero te tuvo... Y yo, pues, cuando leí el anuncio de Juan Antonio vi que me hacía falta –se rió–. Su teléfono es el trece, diecisiete, veintidós, hace rato iba a llamarlo y se me olvidó, por eso vine por sus cartas... (pp. 72-73).

El rosario de motivos desarma a Julia; no posee remedio alguno contra el almacén de privaciones y frustraciones ante el cual se halla. Se sabe indefensa ante la muda espera de Camerina y su propio azoramiento impide que explique su negativa a una alianza, lo cual reafirma el sentimiento de anuencia concebido por aquélla: “Puedo llamarlo ahora que ya lo sabes, y oír su voz. Me he imaginado muchas veces cómo será y pienso que es como la de papá, o como la de Rodolfo Gris, o tal vez

se parezca a la de un muchacho que trabajaba en la carnicería” (p. 73). Así, aunque inauténticamente, Camerina cree haber logrado casi su objetivo: ya no existe obstáculo en contra de su búsqueda del amor, ya que su proyecto ha sido sancionado favorablemente, sentimiento triunfalista que se conjunta con la presencia de un enamorado cuya imagen se ha construido con los elementos de la conocida virilidad anterior, la del padre y la de Rodolfo Gris, sujetos autoritarios, aunque débiles, dependientes, pasivos, apáticos.

Sus fantasías, sin embargo, no pueden escarnecer a la vida. Ésta toma forma: la falsa realidad cede su sitio a las voces burlonas, humillantes: “Volvía de un sueño pesado, arrancada de él por algo importante y temido. Parpadeó en la oscuridad del cuarto de Lucio y antes de despertar por completo oyó un susurro. Voces, raudas voces que al principio no poseían dueños ni sentido. Unos segundos antes de despertar temió hacerlo, prevenida por el instinto; por el hábito de vivir sin zozobras, en la gran tranquilidad de su hogar” (p. 75). Severa, la vida penetra los sueños de la mujer, deshace su espejismo, transforma el imaginado paraíso en materia risible. Los antiguos presagios del fracaso son ahora verdaderos rumores, entidades vocingleras contra las cuales no hay defensa, sobre todo si recurre a mecanismos infantiles como la negativa imaginaria: “Camerina deseó dormir, no escuchar, apretó los ojos con ese mismo afán con que un chico de dos años se cubre la cara o cierra los ojos con la intención de desaparecer de la vista de los demás” (p. 76). Ha sido constante la sensación en Camerina de no hallarse en su casa, sentimiento verdadero porque ella es una transgresora que ha evadido los límites del espacio habitual y familiar para internarse en zonas desconocidas, amorfas. Ha impuesto violencia a su hábitat, sin ser sometida a juicio y a castigo en tanto los guardianes del mismo ya no existían, mas también ha violentado los reglamentos de la familia donde se integró

temporalmente; y aquí su actuar corrosivo ha de ser enjuiciado, castigado: Perla, Lucio y Andrés Morente existen y no pueden ser engañados:

La risa de Perla repercutía insistente, bloqueando todo refugio, impidiéndole huir o protegerse... Si fuera un sueño... Esto no es verdad y estoy en Jalapa... Si escuchara ahora mismo la tos de Augusta sería realmente un sueño y nada me pasaría. Augusta, ¡tose! Augusta, sálvame, no quiero estar aquí, no quiero... Las lágrimas corrieron por sus mejillas. Nadie podía salvarla. Y salvarla de no sabía qué. Pensó en Juan Antonio sin hallar en él ningún consuelo, como si fuera ajeno a ella y en el peligro pudiera confiar más en el odio de Augusta (p. 76).

Los refugios de sus fantasías y la cobertura maternal de las formaciones oníricas nada pueden contra la juvenil carcajada de Perla. Los auxiliares posibles, especialmente la casa y la hermana mayor, no pueden acudir al conjuro realizado en tanto no existen o han sido engañados. Vacía y aterrada, es nuevamente la huérfana indefensa ante el presente atroz, como antes frente al cadáver de la madre. Por vía de la insultante risa de sus sobrinos, llega a su conciencia aquello que el inconsciente, primitivo y cruelmente severo, había anticipado: la negativa social a sus pretensiones, basada el rechazo en el reconocimiento de su edad avanzada, de su cuerpo decrepito, con el agregado horror de su monstruosa obesidad:

—¡No griten! —suplicó Julia—. ¡Puede despertar!

—No importa, la pobre es capaz de oírnos y no entender que se trata de ella. Debería preocuparse por sus años, no por sus kilos.

—¡Es un vejestorio!

—¡Pobre, querida vieja chocha!

—¡Cállense!

- Es algo tan risiblemente tierno.
- Es algo que no comprendes, Perla.
- ¡Pero alborotarse a su edad!
- Tú comprendes menos, eres hombre, no te das cuenta... Ella es... ¡Oh!... La pobre es muy buena.
- ...y muy vieja.
- ...y muy gorda.
- ¡Cállalos, Andrés! Es una falta de respeto. ¡Es una injusticia!
- Pero es que tienen razón, Julia. Tu tía podía ser abuela de ellos.
- Pero no lo puede comprender ahora. ¡Entiendan!
- Me hubiera gustado de abuela, ¿y a ti? (pp. 77-78)

Ante el castigo de los vigilantes incorruptibles del hogar Morrente, sólo queda a Camerina la pulsión de muerte, no el hecho biológico en sí, sino el deseo de encerrarse con silencio y con odio en la cripta familiar, reintegrándose a lo conocido bajo la fantasía de vivir en el vientre materno, exiliándose hasta de la edad. Aún más, existe en esta pulsión de muerte la necesidad de alcanzar el punto más álgido de lo siniestro, es decir, la idea de ser enterrada viva, no con el afán de retornar a la voluptuosidad del vientre materno, sino con el impulso autopunitivo de desintegrarse, de disolver la identidad, de perder toda diferencia. La alteridad debe desaparecer, pues entregarse al otro es imposible:

Camerina mordió la almohada y dio un grito. Quería estar en su hogar, sola, y correr y gritar hasta quedar agotada, luego encerrarse en su cuarto y no hablar nunca más a nadie, como Augusta. Sus dientes rechinaron al rasgar la funda. Quería morirse, acercarse a un abismo y dar el paso, caer; pero caer en algo absoluto, negro, hondo, donde ya nada sucede, donde no existen las voces, ni las risas, ni los números. No pensar jamás en

números, no saber que tenía setenta, setenta abominables, ridículos años... ¡No! ¡No!... (p. 78).

Esto es buscar lo siniestro: la absoluta eternidad, lo innombrable; retraer la conciencia a un punto primitivo, a un grado cero donde el lenguaje se vuelve sonido ininteligible, las capacidades perceptivas y de abstracción se extinguen, la actividad motora es mecánica. No es negarse al mundo, es enterrarse en vida, porque en la bodega oscura de la memoria sólo se guardan los trebejos risibles de una historia degradada, la imagen de un desconocido que animó, a destiempo, las últimas floraciones de un cuerpo decrepito: “La rodeaba una alegría monstruosa, humillante, algo mil veces peor que la traición de Augusta, porque la dejaba con las manos vacías, con el vientre, con los ojos, inútilmente estériles. También Juan Antonio estaba allí, riendo; no veía su rostro, no lo conocía, pero estaba segura de que también tenía una risa, más fuerte y mordaz... Caer, más hondo aún, más, ¡en el silencio!” (p. 78). Se nos pide evitar el desastre y, a la postre, el desastre somos. Al nacer se nos coloca en el interior de una forma rígida, se nos educa para el placer y la felicidad, se nos obliga a depender del otro, se afecta toda pugna por la libertad y por la conquista de una identidad propia. Después, camino hacia la nulidad, nos ofrecen sólo el cuadro de lo siniestro. ¿Existe alternativa contra este destino? En el ámbito social de Camerina Rabasa, ninguno, porque ni el estatismo individual ni la ahistoricidad social pueden adecuar a un sujeto a las leyes cambiantes de la naturaleza ni al dinamismo de las colectividades culturales. Queda, entonces, otra alternativa, pero aún no se vislumbra claramente cómo estará conformada. Bocetos, apuntes, asoman tímidamente, en especial para recusar los órdenes y las órdenes. La construcción de un sistema positivo, contrario a lo pavoroso, está aún bajo la responsabilidad de nuestros mejores hombres y mujeres.

ELENA GARRO Y LA FICCIÓN

PALOMA LÓPEZ MEDINA ÁVALOS

Entre Elena y el teatro el idilio fue permanente. Esta relación absoluta bien podría equipararse al primer amor; el paradigma al que nunca deja de recurrirse en la vida. Y es que a través de él, Garro dejó abrazar su conciencia en el mundo infinito de la creación. Depositó en la escena las esperanzas tempranas de una urgencia por encontrar su propia identidad en la vastedad edénica de la ficción. El teatro, como todo amor primigenio, aunque aparentemente ausente, permaneció en el ser de Elena al mismo tiempo sigiloso y estridente. Entre la congoja y el placer, la escritora lo reconoció como una marca de por vida. Este afecto por el teatro parece haber surgido de un pacto profundo con sus herencias, su propio bagaje interno, sus expectativas y creencias que con recurrencia frenética aparecen a partir de entonces en el resto de su escritura.

Sin embargo, su primera cita con el teatro no fue en el papel sino en la escena. Durante su juventud, Elena participa como coreógrafa en la escenificación de *Las troyanas* a cargo de Julio Bracho; Xavier Villaurrutia la considera para la puesta en escena de *Perséfone* de André Gide y Rodolfo Usigli la invita a colaborar en el montaje de *El burgués gentilhombre*. Desde aquel tiempo, Elena y el teatro perfilan una relación tan fructífera como tormentosa que desembocará, a pesar de la resistencia de la propia Garro, en la magnífica escritura de sus obras cortas.

Yo no pensaba ser escritora. La idea de sentarme a escribir en vez de leer me parecía absurda. Abrir un libro era empezar una aventura inesperada. Yo quería ser bailarina o general [...] Mi vocación era el teatro. Y mi profesión, lectora.¹

A lo largo de su vida, Garro anheló la secreta comunión que estableció con el teatro y nunca pudo olvidarlo. Sin embargo, tuvo que conformarse a participar en él de una manera que le resultaba marginal según la medida de sus deseos. A partir de su unión con Octavio Paz, Elena rompe con su proyecto intelectual y artístico, pero nunca deja de añorar y de reprocharse a sí misma la pérdida de los momentos pasados con el teatro, el quebrantamiento de la vida anterior con su primer amor. Sólo cuando la ruptura con Paz resulta inminente, Garro retoma el proyecto postergado y comienza una nueva aventura con su vocación, esta vez bajo el signo de la escritura que parece ya nunca abandonarla.

No obstante su calidad como dramaturga, Elena Garro percibía la escritura teatral tan sólo como un modo suplementario de existencia con el teatro. Su verdadera vocación era la vida en “las tablas”; y escribir, tan sólo el recurso compensatorio de acallar la angustia por la ausencia de ellas. Como en otros aspectos de su vida y a semejanza de sus personajes, la futura escritora se enfrenta ante la inminencia de un destino que le traza la fatalidad de la existencia. Sin embargo, en el caso de Elena, esta “fatalidad” de asumirse escritora contra su voluntad, esta mala fortuna que le sobreviene y le obliga a traicionar su verdadera vocación, no fue una mala estrategia del destino, sino uno de los ardides de esa fuerza que hacía que “todo le sucediera al

¹ Elena Garro, “Carta a Emmanuel Carballo (29 de marzo de 1980)”, Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Sep-Ediciones del Ermitaño, México, 1986, p. 503.

revés”;² en el seguimiento de su destino, Elena no se topa con la destrucción de la existencia propia, sino, precisamente, con los cimientos del sentido de la creación personal. Elena Garro sobrevive a los avatares caprichosos del destino y su triunfo se convierte en el de las letras mexicanas, porque sin su obra la identidad de ambas no sería nunca la misma.

En 1957, una vez separada de su esposo y de regreso en México, Elena Garro presenta tres obras cortas inéditas como parte del cuarto programa de Poesía en Voz Alta. Octavio Paz es, paradójicamente, quien le abre las puertas a esta nueva etapa creadora al invitarla a participar en el grupo pionero de la vanguardia experimental del teatro en México. Bajo el auspicio de Poesía en Voz Alta, Elena se estrena como dramaturga con *Los pilares de Doña Blanca*, *Un hogar sólido* y *Andarse por las ramas*.³

Un año después, en 1958, la Universidad Veracruzana publica el primer libro de la escritora: *Un hogar sólido*. Éste incluía, además de las piezas representadas, otras tres obras cortas inéditas: *El rey mago*, *Ventura Allende* y *El encanto, tendajón mixto*. Si para la escritora, la edición de *Un hogar sólido* encarnó un momento crucial en su existencia creadora —el reencuentro con la vocación siempre añorada—, para la literatura dramática mexicana dicho volumen es signo y muestra de la transformación que ocurría en el panorama del teatro nacional. La obra de Garro ocupa recursos dramáticos que dan cuenta del establecimiento de un nuevo modo de concebir la escritura teatral. *Un hogar sólido* es, en más de un sentido, el testimonio de la poética dramático-teatral de Garro. Una poética que se sustenta en el conocimiento de las vanguardias

² *Ibid.*, 498.

³ José Luis Cruz, “El espíritu del no saber. Entrevista a José Luis Ibáñez”, *Revista de la Universidad de México* XLV. 473 (jun.), 1990, pp. 23-29.

y sus expresiones, en el afán experimentador y metafictivo, pero también, en gran medida, en la recuperación de la tradición clásica que emana del pensamiento aristotélico. Creada bajo el auspicio del movimiento del teatro experimental, la escritura teatral de Elena Garro es una manifestación híbrida que responde, por un lado, al clima de cosmopolitismo e intelectualismo del México de medio siglo y, por otro, al ambiente reflexivo sobre una nueva definición y urgente revaloración de la identidad mexicana, inquietud fundamental de los artistas e intelectuales de la época.

Asimismo, la escritura primigenia de Elena Garro adelanta recursos que la autora utilizará más tarde en el resto de su producción dramática. Sus primeras obras cortas dan cuenta de uno de los discursos más recurrentes en el ideario literario de la autora: una búsqueda por denotar una realidad existente más allá de la vida que percibimos. Esta otra realidad, de la cual son capaces de darse cuenta tan sólo algunos seres, se imbrica constantemente en el devenir de la cotidianidad. En sus obras la anécdota se cuenta a partir de un tejido pluridimensional hecho de la simultaneidad de planos de realidad y de una multitud de tiempos y espacios.

Además de este atributo fundamental que da razón de la estructura formal de sus obras dramáticas, en ellas se encuentran ya otros aspectos que determinan el carácter específico de la propuesta garricana: la imaginación como otro modo de aprehender la realidad; la perspectiva infantil que mira con ojos de asombro; la vuelta acogedora al pasado edénico; el devenir del tiempo; el esfuerzo por adentrarse en lo extracotidiano, por inquirir a lo desconocido y escudriñar lo conocido; la locura y la fantasía como un síntoma de la verdad; las paradojas de la realidad; la muerte y la vida; lo fundamentalmente distinto de lo femenino y lo masculino; los avatares del matrimonio y la lógica incoherente de las relaciones familiares; el

encuentro absurdo entre los seres humanos; el hecho mismo de la existencia; el amor como suceso extraordinario; el ludismo en el lenguaje; el poder trascendente de la palabra; lo cotidiano de la poesía; lo insólito del habla coloquial; los elementos de la tradición popular y los símbolos cristianos que engarzados resultan un testimonio audaz de lo mexicano; la mexicanidad, siempre cuestionando en lo que entendemos como tal; la asunción de la teatralidad; el juego explícito con los elementos escénicos y la constante enunciación de una realidad ficticia tan válida como la “real”.

La estructura formal de la mayoría de estas primeras obras cortas de Garro presenta un desarrollo lineal bien definido cuya trama se articula según el principio aristotélico de la unidad de acción. Principio, medio y fin de la historia se fundan en una organización sintética donde los recursos dramáticos tradicionales se enhebran, algunas veces, con un texto espectacular —una poética de puesta en escena— que recurre a la enunciación explícita de la teatralidad y a la referencia constante al acto de la ficción.

Ventura Allende es, sin duda, entre este conjunto primigenio de la obra dramática garriana, la que muestra explícitamente el juego lúdico de la teatralidad asumida. La autora enuncia claramente el universo de la ficción enmarcado en el dispositivo teatral. En este sentido, la intención de Garro está más cerca del afán vanguardista de evidenciar los mecanismos del artificio que del propósito de verosimilitud que caracteriza a la obra dramática de tradición aristotélica. Sin embargo, esta ruptura con el concepto de la obra dramática como signo verosímil no posee necesariamente por cometido principal una referencia reflexiva al carácter mismo de la representación, sino más bien sirve para apuntalar el discurso que constituye el sustrato ideológico de *Ventura Allende*: la opresión que ejerce el sistema hacia el individuo.

La poética de *Ventura Allende* se funda en un uso consciente del recinto teatral. Los matrices de representatividad contenidos en el texto espectacular enuncian el espacio escénico de tal modo que éste no pretende significar otra cosa que lo que es. En los sucesos de la ficción, los telones, siendo telones, interactúan con el protagonista: “(*Ventura trata de atrapar al borrego, pero éste se le escapa hacia los telones del fondo. Luego desaparece. El telón avanza hacia Ventura Allende, que retrocede asombrado*)”.⁴⁴ El telón, tal cual existe, forma parte de la realidad circundante del personaje. La realidad de Ventura comprende campo, monte, ladera, pero también telones. Si bien éstos no significan más que lo que son, el modo en que actúan con respecto al personaje sirve a la autora para significar que Ventura Allende se encuentra en un medio hostil. La continua respuesta amedrentadora de los telones demuestra que el protagonista actúa en una realidad que se torna amenazante. Se crea así la sensación de extrañeza y peligro que Ventura experimenta ante un mundo que le resulta ininteligible y contra el cual no puede salir triunfante. Si el espacio escénico se torna personaje es para enmarcar simbólicamente la lucha infructuosa que el protagonista ejerce contra su irreparable condición de campesino pobre, ignorante y “huevón”:

Ventura. — ¡Bien fregado! Para que luego digan: ¡Ventura Allende es un huevón! ¡En mi lugar los había de ver! ¿Quién va a sacar una milpa de una piedra? ¡Eso se llama hablar por hablar! ¡Anden, lenguas, hablen que por hablar no se paga! Al cabo, que las hambres las pasa Ventura Allende “El Huevón” (p. 83).

⁴ Elena Garro, *Un hogar sólido y otras piezas de teatro*, Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1983, p. 84. Todas las citas provienen de esta edición; en adelante consignaremos sólo el número de página.

El personaje de Ventura es la encarnación del campesino miserable y sin educación al cual Garro enuncia como la víctima perfecta de un sistema político y económico que le explota impunemente sin nunca beneficiarle en nada. El protagonista se encuentra sin salida, porque aunque quiera no puede trabajar. Ventura no tiene tierra, y si la tiene es mala porque no sirve para sembrar. Elena Garro toca aquí uno de los aspectos controversiales de los gobiernos de su época: la repartición de la tierra. En la situación de su protagonista, la autora denuncia las consecuencias de los errores y abusos cometidos por quienes detentan el poder. Ventura Allende es de algún modo la personificación de los ideales traicionados de la Revolución.

La ironía es uno de los recursos más frecuentes en Garro, y en *Ventura Allende* se utiliza de un modo que permite evidenciar las incongruencias entre actitud y discurso de los personajes principales. La mentira, el cinismo y la simulación de un gobierno que promete igualdad, justicia y todo tipo de bondades —siempre incumplidas— para los sectores marginados de la sociedad, está subrayada por la ironía en el lenguaje de los personajes:

Puerco. —Yo quiero llevarte a un hermoso festín. ¡Quiero invitarte a la boda más lucida que jamás hayas visto! ¡Quiero devolverte la fe en las bondades del mundo y sus placeres! Eres un hombre sencillo que no ha visto sino el lado raquítico de la vida. ¡La labor de un buen mexicano es compartir con sus conciudadanos los beneficios que nos ofrece este gran país, cornucopia de la abundancia! (p. 89).

No es casual la imagen del puerco como símbolo del poder político. La carga semántica de este animal se extiende no sólo al lenguaje de los personajes, sino a la visualidad y sonido propios de la representación escénica. Los matrices de representatividad de índole kinestésica y vocal dotan a la personalidad del Puerco

de atributos con significaciones asociadas a valores negativos: corrupción, perversión, engaño, simulación, hipocresía, etcétera:

Puerco. —(*Taimado*) Al principio soy liviano. Luego es cuando comienzo a pesar. Las criaturas de Dios nos saben agradecer; y cuando tiene el estómago lleno el favor se les vuelve carga.

[...]

Puerco. —¡Mira la mesa que te ofrezco, Ventura Allende!

Ventura. —¡Cuánta comida!

Puerco. —¡Toda para ti! Siento gran compasión por tu tripa vacía.

Ventura. —¿Para mí? ¿Y dónde están los invitados?

[...]

Puerco. —No los busques. No tardarán en llegar.

[...]

(El puerco se baja de la espalda de Ventura y adopta una actitud graciosa y cortésana) (pp. 90-91).

Sin embargo, Elena Garro, como en otras de sus obras, no presenta una visión totalmente edénica del campesino. En *Ventura Allende*, aunque el sistema político y económico juega un papel decisivo en el destino del campesino, el protagonista es por sí mismo responsable de su situación de miseria. Si bien Ventura no posee los medios idóneos para su subsistencia, también es cierto que tiene por defecto la ignorancia y su extrema ingenuidad. Las artimañas del Puerco funcionan para engañar al campesino en tanto la ineptitud de éste lo permite. El hambre y su falta de educación se conjugan para hacerlo caer en una desgracia mayor que la miseria: la pérdida de su identidad humana. Engañado por las falacias del Puerco, deslumbrado por sus promesas de falsa abundancia, el campesino, sin medir las consecuencias, se deja seducir por el placer.

Puerco. —(*Gritando*) ¡Ven Ventura Allende! ¡No te prives de jugar y de bailar!

Ventura. —(*Se levanta y coge por la cintura al puerco; es el último de la fila*) ¡Hoy no me privo de nada, que sólo de privaciones he vivido!

Todos. (*Vuelven a empezar la ronda*):

¡A la víbora,

Víbora de la mar! [...]

(*Atrapan a Ventura.*)

Caballo y borrego. —(*A coro*) ¿Con quién te vas, con Melón o con Sandía?

[..]

Ventura. —¿Qué diría yo? Pues que sea la Sandía. ¡Pero una sandía llena de agua! ¡Colorada por dentro, verde por fuera! ¡Pesada a la mano, ligera a la lengua!

(*Lo empujan y lo pasan detrás del último borrego. Cuando se coge de su cintura, se convierte en borrego.*)

Puerco. —(*Avanzando al centro de la escena*) ¡Este jueguito ya se acabó! ¡Gané un borrego! ¡Y colorín colorado, este cuento se ha acabado! (pp. 99-100)

Este proceder irreflexivo e ingenuo de Ventura, característico de su personalidad ignorante, lo lleva a ser despojado de su individualidad. El final del campesino miserable e inculto implica su transformación definitiva en miembro de una extensa *borregada* que actúa no por impulso propio, sino bajo las órdenes de “otro” que le subyuga y le explota a cambio de nada. Convertido en borrego, en un ser inferior por su falta de raciocinio, Ventura pierde su libertad, su capacidad de elección, es decir, la autonomía inherente a su valor de ser humano. El castigo a su ingenuidad es la permanencia eterna en un estado de extrema explotación:

Ventura. —[...] pero quedarme siempre no se podría...

Puerco. —(*Apurando su copa*) ¿Y por qué no se podría? ¿No dices que amas las bodas y las buenas mesas?

Ventura. —¡De amarlas, sí! ¿Quién que sea hombre, y así se considere, no va a gustarle tomar parte en el placer? Yo soy conocido por Ventura Allende, por mal nombre “El Huevón”, a pesar de mis enojos tengo también mis amigos, y mucho se extrañarían de no verme aparecer. ¡Cada quien es quien debe ser y pertenece a donde debe pertenecer! (p. 95).

Con esta frase premonitoria, el personaje sella su destino. Ventura pertenece a los hombres que han sido despojados de su esencia humana, a los hombres que no han sabido reconocer aquello que los identifica como seres superiores. El discurso de Garro toma un carácter que trasciende lo particular porque la anécdota de Ventura sirve a la autora para enunciar la idea universal sobre lo que significa ser humano y sus valores inherentes como la libertad, la identidad, la autonomía y la facultad de raciocinio. Un hombre ignorante es un ser inferior, sujeto de la esclavitud e indigno de una identidad que de cuenta de su valía en el mundo. La humanidad no es un estado dado, inamovible; es una condición en la cual se afirma el individuo constantemente a través de sus acciones. La transfiguración de Ventura en animal establece la pérdida de su identidad humana, cooptado y despojado de su esencia, transita a un plano inferior que en el texto espectacular está connotado mediante la disposición espacial de los telones: “(*Ventura da a la piedra tres patadas. El telón, por el cual desaparecieron borregos y caballos, se corre y aparece una mesa bien servida [...]*)” (90).

El telón de fondo marca materialmente la división simbólica entre los dos planos de la realidad por los que transita Ventura: en el que ejerce su identidad humana y en el que una vez capturado como ser inferior permanecerá para siempre.

Esta alteridad de planos de la realidad no sólo está presente en *Ventura Allende*; la mayoría de la producción dramática de Garro propone una realidad primigenia y profunda que da sustento a otra que no por más evidente es menos falsa. El mundo enunciado en las obras de Elena Garro es una totalidad constituida por una pluralidad de realidades que constantemente se enhebran. A la realidad cotidiana le corresponde un revés que, explícitamente mágico o no, es siempre una otredad sorprendente, verdadera, real y trascendente. Tanto una como otra poseen sus leyes propias y dotan de identidad a la existencia en la cual se ejecutan.

En *El Encanto, tendajón mixto* los planos de la realidad son también, como en *Ventura Allende*, planos de identidad, formas de existencia divergentes, donde los personajes se enfrentan a sus creencias, al fundamento de su ideología personal. La realidad mísera de los arrieros se contrapone a la realidad mágica del placer encarnada en “La mujer del hermoso pelo negro” y su tienda. En medio del paraje fastidioso y estéril que corresponde a la primera realidad, se yergue el sobrenatural tendajón con sus atractivas y doradas abundancias. Esta segunda realidad, la mágica, se manifiesta ante el deseo vehemente de los arrieros que, abandonados en la desolación del árido paraje, añoran bonanza y compañía:

Juventino. —Del hombre ni su sombra... llevamos dos días andados y parece que todos hubieran muerto...

Ramiro. —Así es. Solo, como Dios manda que sea un paraje solo.

Anselmo. —(*Sentándose desconsolado sobre una piedra*)

Dios no manda que uno viva en esta soledad. Más bien es al contrario: Él nos dio la compañía de la mujer y la del hombre; el goce de los árboles y el agua, así como también el ruido de los animales (p. 105).

Infructuosamente los “pies gastados” de los arrieros se encaminan hacia el cobijo de algún pueblo. Su anhelo es un deseo perenne, porque entre más le añoran, más lejano aparece. La andanza fatigosa de estos tres hombres bien puede entenderse como metáfora de la existencia. El pueblo, objetivo último de su andar, es la simbolización de sus anhelos, la promesa de una existencia contraria al desconuelo que hallan en la presente. Como en otras de sus obras dramáticas, Garro coloca a sus personajes –generalmente del campo– ante un espacio geográfico hostil que pone de manifiesto una lucha constante entre los deseos del individuo y las oportunidades que el espacio y la cultura le brindan para llevarlos a cabo satisfactoriamente. La realidad de los arrieros denotada a través del paraje desolado y yermo del camino rural se opone a la realidad opulenta del tendajón. Ante la mirada estupefacta de los arrieros, esta segunda realidad se muestra como un paraje excelso de placeres que se ofrecen de manera gratuita. Aceptarlos significa traspasar la realidad habitual de pobreza, trabajo, tristeza y entrar a otra donde el goce y el descanso representan la vida cotidiana:

(La tienda desparrama una luz dorada; sus costales son luminosos; el mostrador, resplandeciente; las filas de botellas lanzan rayos de oro. Acodada al mostrador, una hermosa mujer sonríe. Lleva un traje amarillo y el suntuoso pelo negro suelto hasta las rodillas. Cerca de ella, sobre el mostrador, hay cuatro copas, también relucientes, y una botella) (p. 108).

Mediante la configuración de un espacio escénico plásticamente diseñado bajo la preponderancia del color dorado, la autora denota la abundancia que contrapone al tono dominante: el azul de la oscuridad que envuelve a los arrieros en su andanza por el paraje infértil:

(La escena se oscurece. Luego vuelve a iluminarse con una luz de crepúsculo. El Narrador ha desaparecido, en su lugar están los tres arrieros: Juventino Juárez, Anselmo Duque y Ramiro Rosas. Los tres vienen cubiertos de polvo, con los labios secos y los sombreros de petate, amarillos de sol, el color de las bridas desvanecido por la luz) (p. 105).

El contraste de luz y sombra, de brillo y opacidad que poseen los elementos escénicos enunciados en el texto espectacular apuntalan la idea de dos realidades opuestas. Las botellas, los costales y la propia mujer simbolizan el paraíso buscado por los fatigados arrieros. Sin embargo, aunque todos confiesan su deseo de una vida de placer, no todos son capaces de asumir su existencia en esta nueva realidad. En *El Encanto, tendajón mixto*, la concepción judeocristiana sobre la virtud y el pecado establece el marco dual en que se bifurca la realidad de los arrieros. Para la conciencia de Juventino Juárez y Ramiro Rosas, la figura de “La mujer del hermoso pelo negro” no significa otra cosa que el pecado; dejarse seducir por su preciosa apariencia es caer en una trampa del mal. La realidad de placer es un espejismo, un engaño dispuesto para su perdición:

Juventino. —¡No se dejen embriagar por el engaño!

Voz de la mujer. —Hay que vivir embriagados, mirando las embriagadoras fuentes, los pájaros y los ojos de la mujer.

Juventino. —¡No tientes a un pobre arriero! Los ojos del vicio son malos. Aunque, diciéndolo mejor, son malos y son buenos, porque también los permite Dios (p. 107).

Como más tarde hará en *El rastro*, Garro muestra la concepción de la mujer en la sociedad patriarcal. Tanto Delfina Ibáñez como “La mujer del hermoso pelo negro” son vistas como habitaciones del pecado, contenedoras de la malignidad e

interpretadas bajo la investidura de una hechicera que engaña a los seres masculinos. La mujer “encanta” en una doble acepción del término; es, a la vez que delicia de los hombres, enemiga poderosa que embruja maliciosamente a éstos. La idea de la figura femenina como portadora de una esencia mágica que pocos hombres saben apreciar está reforzada por el modo como Garro configura la entrada y el desenvolvimiento del personaje femenino en escena.

(Los tres miran al punto de donde viene la voz. En ese lugar, el telón se abre y aparece una tiendita. Su rótulo dice: “El Encanto, Tendajón Mixto”) (p. 108)

[...]

Mujer. —Yo les traje las sombras de mi pelo negro, para cobijarlos del calor del día. ¿No buscaban consuelo?

Anselmo. —¡Yo sí quiero cobijarme en ti de esta sequía!

Mujer. —Eres el único que ama los cabellos y las palabras nuevas.

Ramiro. —No lo tomes a mal, es que andamos sobrecogidos en tu presencia.

Juventino. —Sí, hablábamos de los pájaros y el agua...

Anselmo. —Y de la amable compañía de la mujer.

Mujer. —*(Sacudiéndose la cabellera, de la cual brotan pájaros que revolotean alrededor de su cara)* ¿Pájaros? *(Se vuelve, toma un cántaro, sale de detrás del mostrador y vierte el agua en el suelo de la tiendita, y de ella se levanta un surtidor)* ¿Agua? ¡Aquí haremos una fuente!

Anselmo. —Ya encontramos el pueblo y sus placeres. ¿Qué más pueden pedirle? ¿Ya le creen?

Ramiro. —¡Nos está encantando! (p. 111).

Las indicaciones del texto espectacular construyen un ambiente de misterio, un contexto enigmático ante el cual los

arrieros se sienten vulnerables. El telón que ocultaba la tienda se convierte en resguardo del sortilegio. Ahí, detrás de él, habita seductora y fascinante la esencia femenina. El peligro que ella encarna resulta de su hermosa apariencia que es tan sólo, para algunos de los arrieros, falsa ilusión que cubre condenas inmensas. La imagen sobrenatural de la mujer acodada tras los resplandores de las botellas y que hace surgir de la nada todos los elementos, impacta a los arrieros y crea en ellos una sensación anímica ambigua, mitad deseo, mitad repulsión, que sólo pueden nombrar bajo el concepto de “hechizo”. El encantamiento que ejerce la mujer, el placer que a los hombres procura, es un consuelo en el pesado camino que tocó recorrer a los hombres; así como el agua y el alimento satisfacen el hambre y la sed del hombre, la mujer lo sacia de su ansia de belleza y compañía. El tendajón y su hermosa tendera de cabellos negros ofrecen a los tres arrieros la satisfacción de todos los placeres que hacen la vida deleitable: descansar, comer, beber y, sobre todo, amar. La mujer con su capacidad procreadora, engendradora y dadivosa se regala a los hombres para su placer; sin embargo, la mayoría de ellos, incapaces de reconocer la verdad de la visión, la rechazan conjurando su peligro. Garro enuncia así uno de los aspectos temáticos fundamentales de su escritura teatral: el eterno enfrentamiento entre las identidades masculinas y femeninas. Como un conjunto que únicamente se complementa en la contradicción, lo femenino y lo masculino padecen una eterna danza feroz que los une y los aparta inevitablemente. Elena enuncia una realidad preponderantemente masculina en que lo femenino, el reino de la magia, no tiene cabida. La existencia de Juventino Juárez y Ramiro Rosas, fundada en los marcos de la ideología patriarcal, permite la inserción de lo femenino sólo bajo los parámetros permitidos por esta visión del mundo; en ésta, la figura de la mujer posee una serie de connotaciones negativas y su influjo sobre la vida

del hombre es siempre considerado potencialmente dañino. El hombre que deja ejercer la influencia femenina sobre sí pierde su valor como ente superior; estigmatizado, desciende en la escala de su estatus social, pues se ha dejado seducir por el ser inferior de la mujer. Por ello, Juventino y Ramiro, personificaciones de esta fuerza ideológica, rechazan la intromisión de lo femenino en sus vidas. Creyendo exorcizar el riesgo de perder su poderío, se niegan a creer en la magia, pero al hacerlo se privan de la oportunidad de trascender a una realidad verdaderamente superior, una realidad que es el cumplimiento de sus más íntimos anhelos. Con la actitud de estos dos arrieros, Elena Garro enuncia la paradoja de la humanidad que abandonada en una realidad opresiva y tirana, despojada de toda oportunidad, no es capaz de sacudirse las estructuras ideológicas de la sociedad ni siquiera porque ello representase el final de su búsqueda vital y, arraigadas en su propia conciencia, impide conseguir la realización de sí mismos. Para este tipo de hombres la vida es una larga búsqueda, una extenuante caminata que no depara nada, un camino desolado plagado de penas que sólo se puede recorrer resignada y sumisamente.

Anselmo. —Mis ojos han visto todavía más que padeceres.

Ramiro. —¡Así estaría dispuesto, muchacho!

Juventino. —Es mejor no fijar la vista. Traerla vaga, para no ver tantos males que caen sobre nosotros.

Anselmo. —Yo diría que no, que hay que traer la vista bien alerta. Sólo así podemos ver lo que se nos esconde... Todo está al alcance de los ojos, sólo que no lo sabemos mirar (p. 107).

Juventino y Ramiro carecen de la capacidad de mirar más allá de lo evidente. Anselmo, dispuesto a lo sorprendente, se desvía del modo habitual de mirar y por ello es capaz de encontrar la identidad de sus ojos en la identidad de los de la mujer. Traspas-

sa las barreras ideológicas ajenas y configura su propia visión del mundo. A través de su mirada original, Anselmo accede a la verdad de la esencia de lo femenino y con ello se introduce en una realidad fundada en la belleza y el placer.

Anselmo. —Yo quiero ir a bañarme en tus ríos. ¡Y volver contigo de tus lagunas!

Juventino. —¿Qué dices, muchacho? Esta es mujer para ver, no para tocar, porque es mujer del agua.

Anselmo. —(*Adelantándose hacia la mujer*) ¡Dices verdad! Yo sé que te bañas en ríos que jamás he visto, que te alimentas de algo que no es cualquier cosa, y que tus pies te trajeron aquí para hacernos llevadera esta fatiga... Y también sé que mis ojos te han buscado desde que fueron mis ojos...

Mujer. —El hombre encuentra lo que busca. Y si a tus ojos vine, fue pare darte algún encantamiento. (*Levanta la mano, ofreciéndosela a Anselmo*) (pp. 109-110).

La mujer se lleva a Anselmo, lo pasea por sus parajes mágicos, apartándolo de la fatiga y la soledad, porque es el único que supo apreciar sus dones y mirar con ojos dispuestos al placer. A través de la figura de los arrieros y sus decisiones, Garro muestra al hombre como el responsable de la construcción de su propia realidad. La manera como cada individuo mira al mundo dicta el carácter de su destino. Para aquellos personajes que no pueden derrocar la visión común y crear los valores de su propia identidad, la vida será siempre una realidad asfixiante y mortal. En cambio, quienes saben mirar encuentran una realidad despojada de lo evidente que se les ofrece como una existencia plena y placentera. Juventino y Ramiro no son los únicos personajes de Garro incapaces de asimilar su existencia en otra realidad.

En *El rey mago*, Felipe Ramos desprecia la posibilidad de existir en la deleitable condición de lo imaginado. En prisión, a

causa del asesinato de su rival sentimental, espera impaciente la visita de Rosa Salazar, su amada. Ávido de la mirada femenina, ignora la mirada infantil de Cándido Morales. Enajenado en sus problemas, desconoce la propuesta del niño y, pierde así, para siempre, su libertad:

(Cándido arrea el caballito de cartón, y éste se eleva por el aire y Cándido desaparece. Felipe lo ve irse en el colmo del asombro. Luego se queda solo.)

Felipe. —¡Cándido Morales! ¡Cándido Morales, regresa! ¡Mi palabra te doy que sí quería jugar contigo! ¡No seas ingrato con este Felipe Ramos, que ya es tan desgraciado aquí, en esta prisión, por el amor de una tal Rosa Salazar! ¡Cándido Morales! ¡Te lo juro, yo soy el Rey Mago Felipe Ramos!

(Entra Rosa. Se detiene al ver a Felipe gritando.)

Rosa. —¿De qué estás hablando, Felipe?

Felipe. —¡Del Rey Mago Cándido Morales! ¡Ay, Rosa, por tu culpa, porque no te veía a ti, no lo quise ver a él! ¡Y se fue! ¡Aquí me dejó encerrado! ¡Él era el único que podía sacarme de estas prisiones! (pp. 62-63).

Por medio de la situación de encarcelamiento que sufre su protagonista, la autora enuncia diversos modos de estar preso. A semejanza del discurso temático que plantea en obras como *Los pilares de Doña Blanca* e incluso, como ya vimos, en *El Encanto, tendajón mixto* y *Ventura Allende*, la autora propone en *El rey mago* un primer tipo de reclusión que consiste en el encierro material. Blanca en su torre rodeada de pilares; Anselmo Duque bebiendo pecado en *El Encanto*; Ventura Allende en el reino de lo inferior transformado en borrego, y Felipe detrás de los barrotes de la cárcel del pueblo, son seres que permanecen aislados en un recinto que les impide el contacto directo con sus congéneres. Sin embargo, este primer encierro que se plantea

en el nivel de la anécdota posee su raíz en el discurso ideológico de cada obra. Este primer tipo de prisión exterior es la simbolización de un segundo tipo consistente en el cautiverio emocional o interior de cada uno de los personajes. Blanca está presa a causa de su incapacidad para reconocer el amor verdadero; Anselmo ha caído cautivado por los encantos de la tendera; Ventura experimenta el encierro porque no asume su identidad de ser superior; Felipe y también Adrián Barajas, protagonista de *El rastro*, son prisioneros de la pasión enfermiza por una mujer. En el nivel del discurso ideológico, nadie más que el propio personaje es responsable de su cautiverio. En realidad, los actantes configurados en el nivel de la anécdota como los culpables del encierro exterior de cada protagonista, el puerco, La mujer del hermoso pelo negro, Rubí, Delfina Ibáñez y Rosa Salazar, son las personificaciones de las fuerzas internas que impulsan a cada uno de ellos, según sea el caso, a traspasar o no la realidad vigente y asumirse en una identidad más plena o más destructiva. El encierro y el cautiverio no son cuestión de recinto material, sino de condición de espíritu.

En el *Rey Mago*, si bien es cierto que Felipe sufre una condena y, privado de su libertad, habita la cárcel, trasciende su sentido literal y se convierte en la metáfora del hombre preso en sí mismo. Ramos es su propio carcelero; la prisión es su particular manera de entender e interpretar el mundo. ¿Cómo podría mirar más allá de los límites impuestos por su visión y encontrar otro modo de vida si mantiene los ojos cubiertos por la tela de su prejuicio? Con la vista enajenada en lo común, no se da la oportunidad de imaginar o soñar. Cuando Cándido Morales se va, el umbral de la libertad prometida se desvanece, dejando sumido al preso en la desesperada y agobiante realidad que se negó a traspasar. Garro condena a su protagonista a un estado de prisión porque, como Ventura, sufre de una ignorancia atroz que no le permite reconocer su verdadera

identidad. Si Allende no sabe asumirse como ser superior, Ramos no sabe adjudicarse su esencia mágica como un estado de existencia superior; prefiere continuar en su realidad de preso porque no quiere aceptar la realidad que le prometía erigirlo como rey. La total indiferencia de Felipe hacia su faceta de ser imaginado e imaginativo está denotada en el texto espectacular mediante el hablante dramático principal. Éste privilegia un *gestus* actoral que denota la sorpresa del protagonista ante sus propias acciones. El asombro que sufre el personaje está fundado en el miedo al suceso sobrenatural del cual, sin siquiera darse cuenta cabal, es responsable. Tal proceder del protagonista lo perfila con un carácter poco propenso a la aceptación de los hechos de una realidad extracotidiana y, por tanto, como nulo candidato a la asunción de sí mismo en la existencia mágica:

Rita. —¡Qué esperanzas que me enojen las palabras de un perico!

Felipe. —¿Un perico? ¿Qué no se acuerdan cuando iba yo marcando el paso, pateando las piedritas de la calle, y agarrando las frutas que más me gustaban?... Y además, ¡rayando de un salivazo lo que no me gustaba! ¡Así! (*por el colmillo lanza un salivazo a los pies de Rita. El salivazo cae y tintinea como una moneda, luego rueda por el empedrado en forma de monedita de oro.*)

Rita. —(*Asombrada, se agacha; busca la moneda y la recoge. La mira, se la enseña a Elvira.*) ¡Mira, una moneda de oro!

Elvira. —¿De oro?

Rita. —¡Sí, Elvira, de oro!

Elvira. —¡Yo siempre dije que Felipe era muy Felipe!

Felipe. —(*Asombrado también se agarra a las rejas y se asoma asustado a ver su escupitajo*) ¡Ya lo ven, aquí muy quieto... el Rey de Oros!

Rita. —¡Para mi también siempre fuiste muy Felipe Ramos!

Elvira. —¡Sí! ¡Si yo siempre lo dije: en todo el mundo no hay otro Felipe Ramos! Muy cierto que te paseabas y que los demás...
¿A ver, quiénes son los demás?

Rita. —¡Nadie! ¡No hay demás! (pp. 50-51).

Una vez más, Garro enuncia la concepción de una existencia que se erige como revés mágico de la realidad cotidiana, pero ahora coloca como continente de lo extraordinario ya no a la figura femenina, sino a la visión infantil. En *El rey mago*, la mujer está codificada bajo la figura de las muchachas codiciosas que se burlan y hacen escarnio de la condición degradada de Felipe Ramos, antes partido casadero codiciable. Cuando éste no puede ya representar la posibilidad de un matrimonio ventajoso, las jóvenes lo tornan blanco de sus burlas, pero una vez que retorna la personalidad poderosa del protagonista mediante el acto mágico de convertir el escupitajo en moneda valiosa, las casaderas no pierden la ocasión de alabarle. La autora muestra una figura femenina ambiciosa que se presenta según la conveniencia de las circunstancias. Volubles y falsas, las muchachas son una imagen simulada que el hombre ha querido configurar bajo el concepto de virtud. Sin embargo, la credulidad con que Felipe acepta el supuesto amor de Rosa es sólo uno más de los elementos que evidencian la incapacidad del preso para acceder a la verdad que en este caso es, según Garro, la realidad mágica. De manera un tanto simbólica, la autora equipara a su personaje con un ciego que por propia voluntad no desea ver. El amor de Rosa y Rosa misma son un espejismo, una idea falsa que lo mantiene cegado y preso en su propia simulación:

Felipe. —[...] ¿Han visto a Rosa? (*Las dos muchachas se detienen.*) Ya es tarde y no ha pasado todavía...

[...]

Felipe. —¿En dónde andará?

Elvira. — ¡Adivinar!

Rita. — ¡Con quién!

Felipe. — (*Enojado, agarrándose a los barrotes*) ¿Con quién, qué?

Elvira. — ¡Pues nada más: con quién!

Felipe. — ¡Ella no es de a con quién! ¡Ella es de a conmigo!

Rita. — Con razón dicen: los ojos del ciego son de ciego.

Elvira. — Hay ojitos que no ven y que no creen (p. 49).

Ninguna de las mujeres de *El rey mago* es verdadera y, por tanto, no poseen la virtud de la esencia mágica. La realidad cotidiana construida a base de falsedades se ha engendrado tan adentro de Felipe que le impide mirar si no es a través de ella. El deseo de Ramos por mirar a Rosa le imposibilita acceder a la mirada infantil que es totalmente generosa. Mientras la mujer priva a Felipe de contemplar su imagen verdadera, Cándido le regala la visión de lo imaginado encarnada en su apariencia de niño; éste se presenta como un espejo de su potencialidad mágica; un reflejo de lo que pudiera ser Felipe Ramos si accediera a la verdad. Los ojos del niño ven lo que él ni siquiera puede contemplar en sí mismo:

(Felipe se asoma otra vez por los barrotes escrutando la calle. Cándido lo sigue mirando fijamente. Felipe de pronto lo ve y se enfurece.)

Felipe. — ¡Le digo que qué me ve! ¿Tengo monos en la cara?

Cándido. — ¡Veo al Rey mago Felipe Ramos!

Felipe. — ¡Rey mago ni qué Rey Mago! ¡Shshsh! ¡Lárguese!

[...]

Cándido. — No puedo, porque estoy mirando al Rey Mago Felipe Ramos.

[...]

Felipe. — ¡Lárguese! ¡Es el último minuto que le doy!

Cándido. — Tú no quieres ser Rey Mago.

Felipe. —¡Cállese con su Rey mago, antes de que yo entre a buscar una pistola y lo deje allí sentado, para beneficio de sus padres!

Cándido. —¡Yo soy el Rey Mago Cándido Morales!

Felipe. —¡Ora sí! ¡Eso le faltaba! ¡Usted el Rey Mago! ¡Váyase a su casa! ¡Mariguana! ¡Desperdicio de los hombres!

(*Cándido coge su caballito de cartón. Se monta, ve a Felipe.*)

Cándido. —¡Ya me voy! ¡No quisiste jugar conmigo! ¡Nunca volveré a venir a verte!

Felipe. —¿Quién le dice que vuelva, escombros de jaca!

Cándido. —¡No me llames porque no eres el Rey Mago Felipe Ramos!

(*Cándido arrea el caballito de cartón, y éste se eleva por el aire y Cándido desaparece [...]*) (pp. 61-62).

Elena Garro confronta el mundo perceptivo de la infancia con la ceguera racional de la adultez. La infancia con su carga de fantasía, con su lúdica aceptación de lo onírico, es la contraparte a la madurez rígida de Felipe Ramos. La inocencia del niño se opone a la malicia del adulto; la alegría, a la pena; la libertad, a la prisión; la generosidad, a la mezquindad; la existencia placentera de compartir con el otro, al egoísmo de encerrarse en sí mismo. Aceptar la mirada infantil, conceder la posibilidad de existir como rey mago, significaba para Ramos la emancipación a través de la imaginación. Por medio de ella, Felipe podía acceder a una segunda realidad que instalada extraordinariamente en la cotidianidad angustiosa se ofrecía como alternativa de realización de vida plena. En este sentido, *El rey mago* es una firme constatación de las posibilidades lúdicas de la existencia, de las oportunidades en que la fantasía puede coexistir con la realidad cotidiana. Si en esta obra dramática Ramos destierra de su vida a la realidad mágica, en *Andarse por las ramas* ésta se convierte en el refugio cotidiano de la protagonista.

Titina, mujer del inflexible don Fernando de las siete y cinco, se evade de la realidad cada vez que ésta se le vuelve inhóspita. Ante el disgusto de su esposo da rienda suelta a su fantasía y arrastra en el torrente de sus cavilaciones el pensamiento de su hijo Polito. Prisioneros del mundo ordenado bajo los parámetros rígidos de la figura autoritaria masculina, ambos ejercen la imaginación como un modo de existir en la opresiva realidad cotidiana. Fugitivos de la “razón”, se instalan en la “locura”, desde donde organizan el mundo según las medidas de su propia ensoñación:

Don Fernando. —Las siete y siete y apenas han servido la sopa de poros. Sopa de poros: lunes. Lunes y mis mancuernillas checoslovacas no aparecen.

Titina. —Sí, hay alguien que hace aparecer y desaparecer las cosas. ¿Verdad, Polito?

Polito. —Sí, mamá. Las mancuernillas son como los lunes, que aparecen y desaparecen.

Don Fernando. —¡Basta de disparates!

Titina. —Es cierto lo que dice Polito. ¿Ha pensado usted don Fernando de las Siete y Cinco, en dónde se meten los lunes? En siete días no sabemos nada de ellos.

Don Fernando. —Los lunes son una medida cualquiera de tiempo...una convención. Se les llama lunes como se les podría llamar... pompónico (p. 69).

El rigor, la severidad, la intolerancia y el afán metódico con que Garro configura la personalidad de don Fernando se establece a partir de lo enunciado en el habla de los personajes y según los sucesos de la anécdota. Las frases que aluden a la exactitud y regularidad constante del eterno devenir del tiempo sugieren, al mismo tiempo, las características del propio Fernando. En lo enunciado, tanto lingüística como escénicamente, se muestra el

apego de éste a las reglas establecidas y su maniático interés en controlar cada uno de los sucesos, circunstancias e incluso acciones y sentimientos tanto propios como ajenos. La frustración del personaje resulta de la imposibilidad de decretar un orden a hechos inevitables como la risa, la capacidad imaginativa y, sobre todo, el aire ausente que envuelve a su esposa cada vez que intenta establecer una organización racional en la vida familiar. Titina, al contrario de su marido, transita por los recovecos de la fantasía. Incapaz de someterse a las inflexibles reglas de la realidad, el personaje femenino se instala en el paraje interior de su propia conciencia imaginativa. La esposa se ausenta del mundo “real” para ejercer su libertad creativa, su capacidad de construir una existencia única, fundada en la originalidad:

Don Fernando. —(*A Polito*) ¡Come la sopa!

[...]

Titina. —No se irrite, don Fernando. En los platos de sopa a veces caen estrellas, hay eclipses, naufragios, Y los niños se quedan mirando... ¿Quiere usted que le cuente cuando la luna cayó en mi plato de lentejas?...

[...]

Don Fernando. —Justina, no justifiques lo injustificable: que Polo no come su sopa de poros. (*Aire ausente de Titina*) ¡Justina, Justina! ¡Te estoy hablando! ¡Responde!

(*Titina se levanta en silencio. Se dirige a los telones del fondo, saca de su pecho un gis rojo y sobre el muro dibuja una casita con su chimenea y su humito. Luego dibuja la puerta, la abre y desaparece. Encima del muro surgen las ramas de un árbol y Titina, sentada en una de ellas. Mientras tanto don Fernando habla, dirigiéndose a la silla vacía.*)

Don Fernando. —Siempre haces lo mismo. Te me vas, te escapas. No quieres oír la verdad. ¿Me estás oyendo?

Titina. —(Desde el árbol) Lo oigo, don Fernando.

Don Fernando. —(*A la silla vacía*) La locura presidiendo mi casa: la fantasía a la cabecera de mi mesa. La mentira impidiendo que sirvan los jitomates asados de los lunes. Y tú sin oírme. Las mujeres viven en otra dimensión. La dimensión lunar. ¿Me oíste? ¡Luuunaaar! (pp. 70-71).

Tal como en las obras que hemos revisado, en *Andarse por las ramas* la realidad se bifurca en dos dimensiones contradictorias. La primera de ellas consiste en el recato, la cordura, y la disciplina; la segunda, en el desparpajo, la imaginación y la locura. Sin embargo, estos valores son relativos, pues dependen de la perspectiva de la realidad que cada personaje experimenta. Don Fernando adjudica a la “dimensión lunar” de su esposa, y a ésta misma, valores que le parecen negativos: demencia, fantasía y ensoñación. En su particular modo de mirar el mundo, la autoridad masculina codifica al universo de la mujer como el reino del desorden, la arbitrariedad, el caos, el disparate, la desmesura y la ilusión. Para su esposo, Titina vive en el delirio; habita los bordes de la realidad apenas en un equilibrio precario que la mantiene a salvo de la pérdida total e irremediable de la sensatez. Pero, desde la dimensión de Titina el paisaje de la realidad adquiere matices diferentes. La dimensión femenina, opuesta del todo al ideario de racionalidad masculina, está creada y organizada por el imaginario de la dama. Éste le brinda la oportunidad de existir construyendo una realidad que se rige por reglas ajenas a las establecidas como canon de la razón y el orden. Los valores considerados negativos por la conciencia masculina adquieren, bajo la actitud femenina, un poder positivo. Son de ellos, precisamente, de quienes proceden las reglas que unifican y dan coherencia al mundo de lo imaginado. Éste, como el de la realidad cotidiana son universos paralelos que a manera de espejo subvierten los valores, dotándolos de cualidades apreciables o despreciables, según sea el ca-

so. Del mismo modo que en la realidad cotidiana, la demencia, la arbitrariedad y el disparate no pueden existir, en el reino de la fantasía la cordura, la rigidez y el orden no tienen cabida. No obstante sus diferencias, ambas dimensiones son equiparables en cuanto a su existencia verdadera. La fantasía es tan real como la realidad misma. A la manera de la conciencia lúdica de un niño, la protagonista convierte lo imaginado en un suceso real y tangible. Para significar que la esposa de don Fernando se evade de la realidad mediante los recursos de la imaginación, el hablante dramático básico configura un universo ficticio que acoge la posibilidad de los sucesos fantásticos. Establece un pacto con el lector/espectador con base en el diseño de un texto espectacular que no niega la teatralidad. La convención que aportan los recursos como signo visual de lo que ocurre en el interior del personaje es el elemento de referencia para instaurar dos dimensiones de realidad. Una corresponde a la realidad cotidiana; otra, al proceso mental imaginativo de Titina. Esta evidencia de lo ficticio resalta escénicamente la oposición entre las leyes de ambas. El comedor dispuesto visualmente según las convenciones de lo real se opone a la teatralidad absoluta del recurso del telón pintado. Éste trasciende el valor primigenio de existir como contexto ornamental de la representación, puesto que más que buscar con su presencia la creación de un ambiente temporal y espacial, sirve como elemento que prefigura la existencia paralela de un mundo extraordinario y uno cotidiano.

(Una mesa puesta. Sentado a la cabecera don Fernando. Titina a la derecha. Polito, hijo de ambos, a la izquierda. Los tres visten de negro. El niño lleva un gran babero blanco. En el suelo, junto a Polito, un gorro de arlequín, lleno de cascabeles. Al fondo, telones con fachadas de casas y tapias. Don Fernando come su sopa parsimoniosamente y de cuando en cuando mira su reloj. Polito y Titina, inmóviles, contemplan el fondo de su plato) (p. 69).

Mediante el recurso de la sobriedad en la escenografía y la predominancia del color negro en el vestuario de los personajes, el texto espectacular enuncia las cualidades de tedio, rigidez y agobio de la realidad cotidiana. El mundo fantástico que incide de cuando en cuando rompiendo la armonía metódica del mundo real está denotado por el colorido vivaz de un gorro de arlequín cuya red de significaciones inherentes –alegría, ludismo, magia, libertad, diversión, ilusión, ensueño, gozo, originalidad, creatividad, etc.– introduce y evidencia el contraste de valores opuestos que configuran a cada una de las dos realidades. Una de ellas, la realidad ordenada y autoritaria de la esfera masculina, es rota por la acción transgresora de la esencia caótica de la protagonista y su fascinación por el ámbito de lo imaginado.

El “andarse por las ramas” de Titina no es sólo una expresión lingüística que alude a la actitud del personaje femenino. Garro retoma esta expresión popular y la desarrolla convirtiéndola en un relato escénico que muestra la irremediable condición de la esencia femenina en una circunstancia opresiva que se niega a comprenderla en su justo valor. A través de la sencilla anécdota de una mujer que altera a su esposo, porque cada vez que éste le exige una respuesta concreta y real ella se evade dando rodeos y saliéndose por la tangente, la autora pone de manifiesto el ineludible enfrentamiento entre dos esencias radicalmente opuestas: la masculina y la femenina. La autora trasciende el sentido literal de la expresión lingüística y lo dota de nuevas significaciones que tienen relación con la libertad, la autonomía y, sobre todo, el valor de la fantasía en la existencia humana. Aunque en *Andarse por las ramas* subyace también el discurso de la imposibilidad del amor auténtico, es en *Los pilares de doña Blanca* donde, sin duda, puede hallarse uno de los más claros testimonios sobre el ideario del amor ponderado por Garro.

A partir de la copla popular, Elena construye un relato escénico no realista que actualiza la anécdota implícita en la can-

cioncilla para resignificarla bajo el discurso de la existencia de una realidad que es sólo aparente. El texto dramático parodia teatralmente cada uno de los elementos del juego infantil, pero añade o reelabora otros que funcionan como signo de las fuerzas que entran en conflicto en el drama. La autora crea un universo ficticio que reviste la forma de un cuento plagado de eventos asombrosos y circunstancias fantásticas. A semejanza de una princesa medieval, el personaje de Doña Blanca se encuentra prisionero en una torre, pero, como tradicionalmente enuncia la copla, ésta permanece resguardada en un cerco amurallado sostenido por pilares: “(Un cielo azul claro. Una torre, rodeada por una muralla sostenida por enormes pilares. Silencio. Blanca asoma por lo alto de la muralla. Mira en todas direcciones, haciéndose una visera con las manos.)” (Garro, p. 33).

Blanca es el tesoro de Rubí, su esposo, quien la mantiene apartada de los caballeros que, atraídos por su hermosura, vienen a visitarla. Esta serie de quijotillos —verdaderos idealistas, ingenuos e ilusos— intentan atrapar a la bella muchacha, ofrendándole sus corazones. Pero el esfuerzo de los caballeros es vano porque sólo el corazón de uno, el que elegido por el destino posee la identidad de Blanca, puede arrebatársela de su cautiverio. El clímax del juego consistente en apresar a quien personifica a doña Blanca corresponde también al nudo climático de la propuesta dramática garriana. En éste, el caballero Alazán destruye la prisión de la joven y se apodera de la esencia de ésta convertida en paloma.

([...]) *Sobre uno de los fragmentos del espejo aparece una paloma. Alazán la coge, la posa sobre su espada y la contempla.*

Alazán. —Ven aquí, copa de espuma, forma perfecta del granizo, entra; que te reciba mi corazón. *(Se la guarda en el pecho)* (p. 41).

Sin embargo, Garro va más allá de la sugerencia anecdótica de la copla convirtiéndola únicamente en la evidencia superfi-

cial de su discurso particular. Detrás de la historia evidente, tomada como pretexto, la autora desarrolla una disertación mucho más profunda sobre los valores universales del amor, la libertad y la identidad humana. Los personajes surgidos de la anécdota son, a manera de alegorías, encarnaciones de los fundamentos ideológicos que sustentan la acción. Plagado de simbolismos, el texto dramático de *Los pilares de doña Blanca* es, dentro de la producción garriana, uno de los que permiten un mayor número de interpretaciones. De entre las muchas lecturas posibles existe aquella que pone de manifiesto la trascendencia del amor en la existencia humana. Dentro de este contexto, cada uno de los caballeros, con sus respectivos corazones, es la personificación de las etapas de la existencia humana: juventud, madurez, vejez y muerte. Blanca arde de distintos modos con cada uno de ellos o, más bien, sólo arde a partir del caballero juvenil, pero abrazando a su vez, sin olvidarlos, los corazones de otros tiempos, los placeres de los otros hombres. La sucesiva aparición de los corazones y sus propiedades —simbolizados en la figura de un cometa, una luna disecada, un zapato y un pan de muerto— denota también el tránsito que sigue la pasión desde su surgimiento feroz hasta su total extinción. El corazón-cometa, la pasión juvenil, es un astro de fuego que incendia con júbilo el cuerpo de la muchacha. No sucede así con el corazón-luna disecada, pasión de madurez que, después del primer incendio, se conforma con un poco de interés de la joven. A la vejez corresponde el corazón-zapato. Este es propiedad del viajero sabio que ha explorado durante largo tiempo la figura de la amada. Ante el corazón del pobre, Blanca, agradecida, lo recibe en su incendio con compasión. El corazón-pan de muerto, simboliza el amor asesinado por el desprecio de la muchacha. Alguna vez todos los corazones fueron cometa y también serán, según la pasión vaya terminando, luna, zapato e irremediabilmente, pan. Pero si estos corazones no perduran en el

tiempo como cometas incendiarios y fallecen, es porque su amor es fruto de la apariencia. Deslumbrados por la hermosura externa de la mujer, se olvidan de buscar su esencia, que es el lógico complemento de la suya propia. Ninguno de estos caballeros sabe reconocer su identidad en el sujeto amado y, por tanto, se niegan a sí mismos. No son capaces de amar verdaderamente. Su amor es, como la entrega misma de sus corazones, un acto puramente exterior. La actitud de estos hombres no resulta un peligro para la armonía del mundo de apariencias construido por don Rubí. Sin embargo, cuando Alazán aparece con la fuerza del amor verdadero, el orden del mundo aparente se turba. El recién llegado es un elemento subversivo que provoca el caos. La intromisión del nuevo caballero provoca la destrucción de este mundo constituido por el reflejo ilusorio de un espejo. Guiado por la voluntad de encontrarse a sí mismo, haciendo caso de su destino, derriba pilares para enfrentarse al conocimiento de su identidad. Ante la hazaña del valeroso caballero, Rubí no puede ya controlar el mundo realmente frágil con que ha contenido el verdadero carácter de la prisionera. Una vez más, el mundo aparente, designado tantas veces por Garro, aparece aquí en la versión de un espectro de espejos, con lo cual denota no sólo la falsedad de la realidad que circunda a Blanca, sino la paradójica fragilidad de la prisión:

Blanca. —¡Hay un derrumbe de narices, Rubí! ¡Se me están cayendo todas!

Alazán. —Debajo encontrarás las tuyas, finas como la quilla de un velero.

Blanca. —Yo no tengo narices, Alazán. Nunca las tuve. Es inútil que las busques entre los escombros.

(Los pilares caen con estrépito. Blanca desaparece.)

Voz de Blanca. —¡Rubí, huyamos! ¡La casa se me está cayendo encima! ¡Ha caído sobre nosotros una montaña de narices!

Voz de Rubí. —¡No hay torre! ¡No hay Blanca! ¡No hay Rubí!
Todo era el reflejo de un espejo. Ahora se ha roto y ya no somos más. Sus astillas reflejan otros soles.

(Reina un gran silencio. Alazán penetra en las ruinas de la torre. Hay un espejo roto; a un lado, entre el polvo, la sombrilla roja y los trajes de Rubí y de Blanca, vacíos y viejos) (pp. 40-41).

Como en los cuentos de hadas, Alazán, el caballero del corazón honesto, rompe el hechizo con que el engañoso marido ha retenido a Blanca cautiva en sus dominios. Sólo que a la inversa de lo que sucede en aquellos relatos, la hermosa muchacha pierde su apariencia humana y se transfigura en paloma. Roto el encantamiento, retorna a la libertad y recupera su verdadera identidad, cuyo reflejo real se encuentra únicamente en el corazón de Alazán:

Blanca. —¡Nunca he sido más rica en corazones! Con el tuyo haré cinco de corazones. ¡Déjame que lo vea! [...]

Alazán. —Mi corazón no se enseña. Hay que visitarlo por dentro y no tiene puerta de salida. Es un palacio deshabitado.

Blanca. —¡Un palacio!

Alazán. —Con largas galerías jamás pisadas, con espejos vírgenes de rostros extraños. Si te miraras en ellos, encontrarías el rostro que perdiste por haberte reflejado en espejos contaminados de narices que no eran las tuyas.

Blanca.- ¿Y en tu espejo sería más bonita?

Alazán.- *(Da otro golpe y cae un pilar)* No sé, serías tú (p. 39).

Blanca sólo conoce corazones que le brindan una percepción falsa de sí misma. Antes de Alazán, nadie le había ofrecido un corazón virtuoso y honorable. Un amor que no busca el dominio del otro; un amor entre iguales que se busca a sí mismo en la identidad del otro:

Blanca. —[...] ¿A quién buscas con esos ojos terribles?

Alazán. —(*Humildemente*) Me busco a mí.

Blanca. —Pues sigue las huellas dejadas en el polvo por tu hermosa cola de oro.

Alazán. —Hace mucho que descifro el laberinto escrito por ella. Todos estos jeroglíficos, trazados en el agua, en los jardines y en el aire, me han traído hasta aquí.

Blanca. —¿Y por eso golpeas mi casa?

Alazán. —Golpeo a este muro que me cubre al mundo, que me aparta de mí mismo. Debo ver qué guarda (pp. 38-39).

El encuentro de Blanca con su identidad provoca que el universo de la realidad ilusoria se derrumbe y desaparezca. Mas Blanca no muere, ni deja de existir, sino que se transforma en lo que es verdaderamente. Su esencia renace ya sin la imagen que el juego de espejos de Rubí le ha impuesto.

Así como en *Los pilares de doña Blanca* la protagonista encuentra su verdadera esencia a través del amor puro, los personajes de *Un hogar sólido* lo hacen por medio de la muerte. En esta obra aparece un singular discurso sobre “la vida del más allá”. La anécdota muestra el breve momento en que una persona recientemente fallecida arriba a la cripta familiar. Visto de este modo, la obra dramática bien podría ser considerada una obra de iniciación, no a una nueva etapa de vida, más bien, a la última: un ciclo, el vital, acaba de cerrarse; otro, el inmortal, comienza a suceder. Lidia es recibida por los antiguos fallecidos e iniciada en esta nueva etapa de su existencia. Ellos, antiguos residentes de esta vida perpetua, disipan sus dudas y le explican el modo de ser de su nueva identidad. La muerte aparece como una forma de existencia que no acaba con la vida, sino que se prolonga en una multitud de presencias. En ella, los personajes “viven” la experiencia de la totalidad porque una vez muertos pueden serlo todo, estando presentes en la existencia de cada una de las cosas.

Vicente. —[...] Me voy. Soy el viento que abre todas las puertas que no abrí, que sube en remolino las escaleras que nunca subí, que corre por las calles nuevas para mi uniforme de oficial y levanta las faldas de las hermosas desconocidas... ¡Ah frescura! (*Desaparece*) (p. 27).

Los conceptos de lo eterno y de la omnipresencia juegan el papel fundamental en el sustento ideológico de la obra, porque en ella se nos muestra a los personajes en su cotidianidad de muertos, pero también en su potencia de ser todas las cosas y existir, por ello, en un devenir del tiempo que no marca la pauta de la infancia o la vejez. La muerte no es la negación de la vida. Los muertos, a diferencia de lo que creen los vivos, no dejan de ser, simplemente abandonan un estado de existencia para instalarse en otra, una existencia mucho más plena, que los libera de los límites inherentes a la corporalidad. A partir de esta concepción de la muerte, Elena establece dos planos de realidad, enunciados de manera opuesta según las características que cada uno de ellos presenta sobre tiempo, espacio y estado de la materia. Mientras en el plano de la vida las acciones se marcan por el devenir irresoluble del tiempo y los límites espaciales, en la muerte, la eternidad y la omnipresencia permite ser todo sin restricción alguna. Vida y muerte son instancias del ser que se conciben fundamentalmente distintas. En la vida se es en un único ser; en la muerte se es en la diversidad. Morir no es no ser más; es ser permanentemente. Morir es la posibilidad de existir siendo todas las cosas, incluso, las que nunca se fue. Esta potencia de ser todo en el espacio de lo eterno se contrapone con la imposibilidad de siquiera ser uno mismo en la instancia finita que fue la vida:

Clemente. —[...] Da miedo aprender a ser todas la cosas.

Gertrudis. —Sobre todo que en el mundo apenas si se aprende a ser hombre (pp. 25-26).

Para Elena Garro la existencia fragmentada no es la muerte, sino la vida. La existencia plena sólo se consigue con la muerte porque esta consiste en la integración de la parcialidad a la totalidad; es la existencia absoluta. Ésta significa la única posibilidad de la realización de la búsqueda vital del ser humano: la posesión de un hogar sólido.

Lidia. —¡Un hogar sólido, Muni! Eso mismo quería yo... y ya sabes, me llevaron a una casa extraña. Y en ella no hallé sino relojes y unos ojos sin párpados, que me miraron durante años... Yo pulía los pisos, para no ver las miles de palabras muertas que las criadas barrían por las mañanas. Lustraba los espejos, para ahuyentar nuestras miradas hostiles. Esperaba que una mañana surgiera de su azogue la imagen amorosa. Abría libros, para abrir avenidas a aquel infierno circular. Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno... (p. 24)

Una búsqueda que resulta infructuosa en la vida y de la cual, sólo puede tenerse un mínimo atisbo a través del mundo imaginario de la niñez o de la experiencia en la comunión del amor. Imaginación, amor y muerte, la tríada de conceptos que configuran el sustrato ideológico de la primera sextilla de obras dramáticas de Garro, se enhebran aquí bajo el discurso de la lucha del ser por encontrar la identidad de su esencia: "*Lidia*. —¡Un hogar sólido! ¡Eso es lo que soy! ¡Las losas de mi tumba!" (*Desaparece*) (p. 27).

El hogar sólido, que en un primer nivel de enunciación anecdótica constituye la tumba, al final de la obra se convertirá, traducido a un nivel alegórico, en la esencia del ser de cada uno de los personajes. Espíritu humano y tumba cobran una similitud gracias a la concepción de la muerte como espacio de plenitud; es decir, como la posibilidad de encontrar la verdadera identidad siendo todas las cosas. Sólo en la muerte la humanidad alcanza

el triunfo; encuentra la realización de sí. En ella, la pesquisa ha terminado; comienza la verdadera identidad del ser.

Como sus personajes, Elena Garro transitó la existencia en la búsqueda exhaustiva de su “hogar sólido”. Una vez que tuvo que abandonar la infancia con su mágica capacidad de convertir en tangible lo imaginado, quiso hallar la libertad y el poder de trascender su realidad a través de la ficción. Elena se refugió en su primer amor y encontró la realización de su esencia en el amado: el teatro con su posibilidad de crear mundos paralelos a la realidad. Pero ante la imposibilidad de retenerlo por las diversas circunstancias de su vida, quizá sólo pudo hallar la solidez de su hogar en la muerte. Elena se condenó al destierro; huyó de México por motivos políticos que afectaron irremediablemente su destino en la creación. Su prometedora carrera como escritora fue sepultada por la indiferencia y mutismo en torno a su persona y, por tanto, a su producción literaria. Sin embargo, su retorno definitivo a México reavivó el interés por su obra. Desde entonces y hasta la fecha, los homenajes, reseñas, ensayos y publicaciones se han ido multiplicando. Lectores e investigadores han sido seducidos por los dones de la escritura de Garro. Dentro de esta labor de recuperación, el esfuerzo de la Universidad Veracruzana ha sido generoso. El presente ensayo no ha podido ser exhaustivo en la revisión de las seis primeras obras dramáticas de la autora. La riqueza de su mundo es un alud inagotable. El recorrido somero que de ellas se ha hecho es tan sólo el intento de mi parte por contribuir a lo que otros han iniciado ya: la construcción de “un hogar sólido” para Garro en el ámbito de las letras mexicanas. Mucho queda todavía por decir sobre Elena y la ficción.

LITERATURA Y ANTROPOLOGÍA: *LOS HOMBRES VERDADEROS.*

EFRÉN ORTIZ DOMÍNGUEZ
GUADALUPE FLORES GRAJALES

La colección Ficción de la Universidad Veracruzana constituye un corpus de inestimable valor no sólo para el análisis literario. La irrupción de esta casa de estudios en el ámbito editorial en el año de 1957 abrió las puertas para la publicación de obras especialmente relevantes en el vasto campo de las humanidades. La revista oficial de la Universidad, *La Palabra y el Hombre*, cuyo primer número comienza a circular en enero de ese año, debe su nombre al énfasis que su director y fundador, Sergio Galindo, coloca en la intercomunicación humana. La presentación del mismo, que corre a cargo de Fernando Salmerón, indica: “porque esa es la más notable paradoja de la condición humana: que el hombre, para serlo en sentido pleno, ha de lograr que madure su propia individualidad y, al mismo tiempo, ha de saber entregarla a los demás hombres. Ha de ser a la vez persona y prójimo; libertad y sociedad; soledad y comunión; palabra y hombre”.¹ Si nos detenemos en esta declaración de principios, lo hacemos por dos sencillas razones: en primer término, porque esta declaratoria inaugural define con exactitud el rumbo que habrán de tomar las publicaciones universitarias de Veracruz:

¹ “Presentación”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 1, primera época (ene.), 1957, pp. 5-6. En adelante citaré como *LPH*.

una preocupación humanista por el hombre y su cultura: por difundir su palabra, por examinar sus obras, por estudiar las repercusiones de ambas en la vida social; en segundo lugar, porque comparte objetivos y estrategias constructivas con una novela publicada dos años más tarde por la recientemente constituida editorial universitaria. Se trata de la novela *Los hombres verdaderos*, del maestro Carlo Antonio Castro Guevara.²

El primer número de la revista muestra, a guisa de anticipación, el fuerte impulso que nuestra máxima casa de estudios habrá de imprimir a los estudios humanísticos. En su discurso inaugural del año lectivo, titulado “Antropología y educación” el rector de la misma, doctor Gonzalo Aguirre Beltrán, refiere que la primera debe entenderse

como proceso que asegura la continuidad de la cultura, tiende a mantener inalterables las formas de vida tradicionales y coadyuva a sustentar la heterogeneidad racial y cultural de nuestra entidad. Mas, por fortuna el proceso de educación no es simplemente un mero fenómeno de transmisión cultural. Como todo proceso dialéctico, engendra su propia contradicción, la opuesta fuerza que tiende al cambio, a la destrucción de la continuidad establecida, de los hábitos y modos aceptados de vida. Es la fuerza que revoluciona y desorganiza, que altera y devasta lo viejo. La interacción de las contrarias fuerzas da a la educación su índole dinámica y la define como el proceso por medio del cual se trasmite y renueva la cultura.³

Ya desde esta lejana fecha, los universitarios veracruzanos manifiestan interés por estudiar las diversas culturas indígenas y se interesan por su estatuto en el marco de un proyecto

² *Los hombres verdaderos*, Ficción, núm. 7, UV, Xalapa, 1959.

³ *LPH*, núm. 1, primera época, pp. 8-9.

más amplio de nación. El mismo ejemplar de la revista, por ejemplo, incluye artículos que, como los de Alfonso Caso y Leopoldo Zea, subrayan la necesidad de contribuir en el estudio y la promoción de esos vastos sectores sociales marginados, es decir, muestran su preocupación por el hombre no en términos genéricos, sino en aquellos grupos a quienes la miseria, la explotación y la estructura social niegan su estatuto. A la par, una narración como “La muerte del tigre” (fragmento de la novela *Oficio de tinieblas*) de Rosario Castellanos, así como “Cinco narraciones populares” definen el rumbo que habrá de tomar el rescate de esa otra “palabra”, subrogada hasta el momento. La composición misma del primer número de *La Palabra y el Hombre*, por ello, constituye un indicador de la proclividad de las prensas universitarias hacia el tema indígena.

En este contexto, aparece ya delineado el interés que Sergio Galindo, en tanto editor, mostró hacia una serie de textos colocados en la intersección entre literatura y antropología. Tan sólo en los primeros cinco años son publicados, además de *Los hombres verdaderos*, los siguientes títulos: *Benzulul*, de Eraclio Zepeda (1959); *Ciudad Real*, de Rosario Castellanos (195); *Testimonios del Tecuán*, de Francisco Salmerón (1960); y *La culebra tapó el río*, de María Lombardo de Caso (1962). Más tarde, habrían de añadirse *Narraciones tzeltales de Chiapas* (1965) del mismo Carlo Antonio Castro, que había visto su primera luz en las páginas de *La Palabra y el Hombre* bajo el título de “Literatura oral de los tzeltales”,⁴ esta vez en la colección Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias;⁵ y *Cuando mi sombra se espanta* (1964) de Ramón Rubín, novela de corte realista que si bien recrea las costumbres mestizas y el paisaje

⁴ LPH, núm. 5, p. 7.

⁵ *Narraciones tzeltales de Chiapas*, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, núm. 27, UV, Xalapa, 1965.

del Bajío jalisciense, guardaba detrás la fama de Rubín como escritor indigenista. Una enumeración tan extensa no hace sino constatar el interés por la cultura indígena de México mostrado por la editorial universitaria; se encuentra así delineado el propósito que impulsa la creación, en 1957, de la Escuela de Antropología: “la ingente necesidad de que el hombre tenga de sí mismo un conocimiento cada vez más amplio y preciso, y de que este conocimiento sea empleado para estructurar una obra integral y adecuadamente planeada, que beneficie a los grupos humanos, y sobre todo a los que padecen las peores condiciones económicas y culturales”.⁶

Si nos hemos demorado en el marco institucional es para subrayar cómo, desde aquellos años finales de la década de los cincuenta y los primeros años de los sesenta, la Universidad Veracruzana había mostrado un fuerte compromiso hacia las culturas indígenas del país, especialmente los pueblos asentados en Chiapas, décadas antes de que éstos ocuparan un papel protagónico en las páginas de periódicos y de las revistas internacionales. El asunto de la cultura indígena de Chiapas resultaba tan sensible, que contaba con un espacio propio dentro de la Universidad. Sin embargo, no todos los libros que tocan el tema pueden ser englobados bajo el mismo rasero, de allí la necesidad de la circunscripción. La crítica literaria contemporánea, al englobar genéricamente tales libros como *Ciclo de Chiapas*, enmascara las obvias diferencias que hacen de cada novela, cada colección de cuentos o recopilación de textos, una producción diferente, y que invitan a un examen particular. Por ello, quisiera inicialmente revisar las taxonomías usuales en el medio académico para referir al grupo de escritores aquí considerado.

⁶ Alfonso Medellín, “La escuela de Antropología”, *Los trabajos y los días*; LPH, núm. 1, primera época, p. 111.

La escritora cubana Concha Meléndez había propuesto la designación de “novelas indianistas” para todos aquellos textos “en que los indios y sus tradiciones están presentados con simpatía. Esta simpatía tiene gradaciones que van desde una mera emoción exotista hasta un exaltado sentimiento de reivindicación social, pasando por matices religiosos, patrióticos o sólo pintorescos o sentimentales”.⁷ Por considerar que esta distinción es ambigua, Aída Cometta propone distinguir entre indianismo e indigenismo; esta segunda acepción refiere a aquellos textos que no sólo son una pintura de los aspectos externos o meramente folclóricos del indígena, sino que aportan la valoración de los elementos sociales del mismo. César Rodríguez Chicharro, en su estudio monográfico acerca de la novela indigenista mexicana, circunscribe en el indianismo a todos aquellos textos (novelas, cuentos), escritos durante el siglo XIX y los primeros años del XX que poseen una inclinación exotista; al propio tiempo, reserva la designación de novelas indigenistas (o neo-indianistas) para aquellos que muestran un claro sentimiento de reivindicación social; finalmente, propone designar como “novelas de recreación antropológica” a aquellos textos contemporáneos cuya trama refiere a poblaciones indígenas geográfica y culturalmente identificables y que no desvirtúan la realidad, es decir, están sustentados en información sistemática del estado actual de las comunidades indígenas. No obstante, la breve descripción que el académico lleva a cabo en las páginas iniciales de su estudio monográfico, desaparece posteriormente en el curso del análisis. Chicharro describe por igual textos indigenistas y de recreación antropológica puesto que al proceder al análisis, las distinciones se diluyen en un cuadro donde

⁷ Citado por César Rodríguez Chicharro en *La novela indigenista mexicana*, Cuadernos del CIL-L, 31, UV, Xalapa, 1988, p. 11. En adelante citaré como *LNI*.

las novelas son reagrupadas en función del grupo étnico al cual refieren, de manera que el contraste establecido inicialmente pierde toda funcionalidad. Por ser tan endeble, quisiéramos profundizar en él por su conveniencia para los fines de esta descripción.

Partiremos de dos premisas básicas que guiarán nuestra lectura: en primer término, considerar que en el conjunto de las obras que la crítica ha denominado novela indigenista o, con mayor precisión, Ciclo de Chiapas, existen al menos dos grandes subgrupos discernibles entre sí: aquellas novelas o cuentos de raigambre estrictamente literaria, caracterizados por líneas argumentales definidas; en tanto un segundo conjunto lo constituyen aquellos textos que, aunque presenten formato, estructura y características literarias, en su conformación incorporan materiales etnográficos de primera mano, de tal manera que es fácil discernir su procedencia esencialmente antropológica. Entre los primeros, pueden inscribirse las novelas y cuentos de Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda, Francisco Rojas González, María Lombardo de Caso, Ramón Rubín y Francisco Salmerón; entre los segundos, más que de autores, podemos hablar de textos en particular: *Los hijos de Sánchez* (Oscar Lewis), *Juan Pérez Jolote* (Ricardo Pozas) y *Los hombres verdaderos*. En tal sentido, queremos subrayar una diferencia esencial en la manera como los materiales de carácter etnográfico son incorporados en la elaboración de las novelas y cuentos. Es claramente perceptible para el lector que novelas como *Ciudad Real* u *Oficio de tinieblas*, de Rosario Castellanos, o cuentos como aquellos incluidos en *Benzulul*, de Eraclio Zepeda, poseen una factura eminentemente literaria; constituyen actos de fabulación si las observamos por contraste con aquellos textos de recreación antropológica sustentados en la observación y la transcripción de tramas, personajes y motivos indígenas. Y en el contraste no interviene valoración

estética alguna; simple y sencillamente, parten de objetivos, estrategias y procedimientos constructivos diferentes. Los primeros, aunque refieran al mundo cultural indígena o, caso extremo, aunque sus protagonistas sean indígenas, están ceñidos por los principios de la ficción. Puede ser que la intención sea, efectivamente, recrear las condiciones de explotación a que están sometidos los indígenas, pero fueron escritos, publicados y leídos, ante todo, como textos literarios.

Situación muy distinta registran aquellos otros que son producto de la investigación antropológica y que, aunque vertidos bajo cobertura literaria, no pierden su aspecto original de historias de vida con una fuerte resonancia antropológica. El ejemplo que me viene a mano inmediatamente es *Juan Pérez Jolote*, de Ricardo Pozas, antropólogo. En tanto documento experiencial, su primera publicación tuvo lugar en las páginas de una revista científica, además de que su carácter de producto de una investigación sistemática lo dotan de un carácter primeramente documental.⁸ Lo literario constituye un valor más, añadido al otro, de carácter originario. Por contraste, en el controvertido texto de Oscar Lewis, *Los hijos de Sánchez*, el énfasis de los lectores y críticos está interpuesto en su carácter de documento, más allá de su perspectiva evidentemente literaria. Las diferencias son perceptibles, incluso, en el destino deparado a las publicaciones por sus lectores. La base documental de *Los hijos de Sánchez* le expuso, en los límites, a la censura del gobierno:

El libro es entretenido, interesante y rico en extremo. Los protagonistas se turnan la palabra para narrar sus vidas, sus diferencias, sus pensamientos y sus pesadillas. Aquí es donde el gobierno

⁸ Ricardo Pozas, "Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil", *Acta Antropológica* 3.3 (sep.), 1948.

mexicano sintió que le tocaban los nervios, ya que las denuncias, los atropellos, y los sobornos son ilustrados por los cuatro hijos en diferentes etapas y lugares. Cosas como las que dice Roberto acerca de la vez que lo metieron a la cárcel por equivocación, “la Sexta Delegación aquí en el Distrito Federal su solo nombre es sinónimo de tortura [...] Me castigaron desde los primeros seis días; a tres golpizas diarias; por desayuno, una golpiza, por comida otra, por cena otra, y como postre, en la madrugada, otra.” El mismo Jesús Sánchez habla acerca del ex presidente de la Republica, Miguel Alemán Velasco, “La pandilla gubernamental no deja subir a gentes que piensan en otra forma. Aquí, como en todas partes, hay pandillas. Cuando Alemán, supe yo –muchas cosas se saben siempre, ¿verdad?– que entró mucho dinero para la propaganda entre los que venden narcóticos...” Pero esto es algo difícil de esconder en un país como México, donde los secretos son a gritos, y donde la cultura popular sabe y juzga.

En un libro de naturaleza literaria, por el contrario, el lector reconoce la naturaleza esencialmente fictiva de lo narrado, a pesar de que en el universo referencial existan sujetos, acontecimientos o hechos semejantes. ¿Ello va en demérito del valor literario? Por supuesto que no, pero la distinción interesa especialmente desde el punto de vista de entender a la novela como una construcción. Creo que el subgénero de recreación antropológica comparte la misma problemática que el género, más o menos contemporáneo, denominado “testimonial”, puesto que el material narrativo, de mayor proximidad respecto de los hechos reales, de las vivencias personales, sufre el mismo tratamiento literario. El hecho de estar vertidos en el lenguaje, con intenciones literarias, produce algunos fenómenos que sólo podemos advertir en este tipo de textos. En relación con la *Biografía de un cimarrón*, la conocida novela testimonial de Miguel Barnet, Elzbieta Sklodowska asegura:

La denominación “novela testimonial” constituye un intento de diferenciar esta modalidad de otras formas posibles del testimonio (memoria, diario, crónica) y de la novela. La palabra “testimonio” refleja una intención de dar prioridad a los elementos no ficticios. Esta pretensión de una autenticidad histórica emparenta a la novela testimonial con una variedad de obras (“las verdaderas historias”, biografías, reportajes), pero la resolución estético-ideológica de este común propósito de testimoniar varía mucho según la época y la posición ideológica del autor. Obviamente, la selección de la forma novelesca y testimonial es un acto cargado de obligaciones no solamente estéticas, sino también éticas, porque las expectativas establecidas por la novelística ya existente determinan las soluciones individuales. Consideramos, pues, la novela testimonial de Barnet como una de las posibles maneras de descubrir, explorar y evaluar la materia histórica.⁹

La novela de Castro comparte la intención de aludir a hechos no ficticios y, por ende, asumirse como lectura de una forma de vida diferente de la del lector. Pero las prioridades del género de recreación antropológica no se ciñen a los acontecimientos, ya que ellos suponen una re-construcción ejecutada por el investigador-novelistas. La tarea del narrador, aun cuando cuente los hechos en primera persona, radica en construir un mundo posible, sobre la base de experiencias, rasgos culturales, actitudes y léxico que, como lectores, identificamos como indígenas. Y ello tiene repercusiones en los planos estético e ideológico. Así, por ejemplo, resulta altamente perceptible el afán de precisión léxica; el narrador insiste en el uso del léxico tzeltal marcado en cursiva, y luego traduce el término al español. El uso reiterado

⁹ “Miguel Barnet y la gente sin historia”, *Plural*, núm. 152 (mayo), 1984, pp. 40-42.

de la equivalencia lingüística es uno de los recursos más evidentes del informe antropológico:

Muchos niños, *keremetik*, nos reuníamos para jugar; casi todos éramos hijos de los hijos de mi abuelo paterno. En el monte, hacíamos trampas para las ratas. Una de ellas, la que se nombra *ts'ej*, es grande y sabrosa. La buscábamos con interés. En cambio, a los pequeños ratones caseros, *ch'ò*, apenas les poníamos atención.¹⁰

Los hombres verdaderos (HV), como novela y como historia de vida, es ante todo, la biografía de un joven tzeltal. En síntesis, narra la historia de un pequeño indígena, los avatares de su maduración en el seno de la comunidad, cuyas tradiciones, léxico y vida cotidiana describe con minuciosidad. En tal sentido, no hay mayores diferencias, al menos en términos de proceso de elaboración, respecto del multiconocido libro de Pozas. La trama, entonces, se ajusta a las clásicas historias de aprendizaje: el niño nace, crece, se enfrenta a las adversidades y concluye con su asunción como adulto en el seno del grupo. La pormenorizada descripción, sin embargo, ofrece una gama muy amplia de informaciones respecto de las leyendas y narraciones cosmogónicas, la medicina tradicional, la vida cotidiana (siembra, cosecha, trabajo fuera de la comunidad, costumbres familiares y sistema de gobierno de la comunidad tzeltal de Oxchuc. Es decir, el informe de investigación está revestido bajo un ropaje novelesco. Y ello no va en demérito de la narración, ágil, pero circunscripta a un propósito inicial. La peripecia, entonces, está subordinada a objetivos al propio tiempo expositivos –antropología– y descriptivos –literatura–, de allí que la narración se cierre cuando el héroe, después de aprender el castellano, se

¹⁰ *HV*, pp. 15-16.

propone fungir como maestro bilingüe en la propia comunidad, final que no tiene nada de novelesco, porque ese no ha sido su propósito.

Reitero: la trama no es dispar respecto de otros textos de índole antropológica que se proponen, en un primer momento, como historias de vida. Pero la conclusión del argumento contiene una moraleja de índole ideológica. El indígena es alentado a luchar por sí mismo, a romper las barreras lingüísticas y culturales que lo separan del mundo blanco pero, sobre todo, de los beneficios del progreso: la apropiación del conocimiento, las mejoras en el sistema de organización social, la alimentación, el trabajo. Palpita, detrás del libro, la esperanza en la autorredención del indígena, tesis cara al cardenismo. No ociosamente, tanto Rosario Castellanos como Castro guardan constancia de la visita de tata Lázaro a Chiapas, subrayando lo inusitado del hecho.

Múltiples resonancias le ligan con otros textos del propio autor, en las cuales la intención descriptiva del antropólogo queda manifiesta. Así, el episodio del negro, el *ijk'al* y su vencimiento se encuentra contenido en las transcripciones de “El personaje negro de los altos”¹¹ y “Lo sobrenatural. Las imágenes del *ijk'al*”.¹² Pero sobre la base del dato y de la transcripción, la novela urde los hilos de la trama en torno al motivo central del texto, que los une y les da un sentido de completitud. La comparación, sin embargo, nos sirve no sólo para constatar la procedencia del material narrativo, sino también para aquilatar los méritos de una trama que, por su intención literaria sobreimpuesta, anuda todos estos datos sueltos en torno a una historia central, que organiza y da sentido a lo que, en otro con-

¹¹ “Literatura oral...”, *op. cit.*, pp. 65-67.

¹² *Narraciones tzeltales...*, *op. cit.*, pp. 113-117.

texto, pudiera parecer fragmentario. Este sentido de unidad, de completitud, aparece entonces como el primer acierto de la narración. Más allá de los rasgos de carácter documental, sin embargo, está el mérito intrínseco de la novela: convertirse en instrumento que pone a nuestro alcance la historia de vida de un sujeto en muchos sentidos singular.

MAREJADA

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ

Con el número 68 de la colección Ficción de la Universidad Veracruzana, en 1966,¹ se publicó el primer libro de cuentos de Leopoldo Sánchez Zúber² con el título de *Marejada (cuentos)*.³

¹ Es pertinente situar la primera publicación de Leopoldo Sánchez Zúber en el contexto de la literatura mexicana del periodo inmediato anterior, 1962-1965, pues arroja luz para la interpretación de *Marejada*. “En el panorama nacional, no es difícil descubrir que las dos fuerzas que polarizan la cuentística mexicana eran, sin duda, Juan Rulfo y Juan José Arreola. Además, debemos insistir en que, en 1962 se edita el *Confabulario total*, que incluye como materiales nuevos algunos de los textos pertenecientes a *Prosodia* y reedita los otros libros que renuevan el interés en los anteriores textos publicados por el autor jalisciense y reavivan la pasión tanto por la temática que desarrolla como por esa economía que lo caracteriza.” Véase Luz Elena Gutiérrez de Velasco, “Inminencia total: 1962-1965”, *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón, UAT/INBA/ITC, México, 2004, pp. 121-122.

La importancia y trascendencia de la cuentística de Juan José Arreola es indiscutible. Es encomiable también su trabajo como editor y descubridor de escritores que se iniciaban como tales. En la revista *Mester* (1964-1967) se publicaron los primeros textos de José Agustín, Elsa Cross, Hugo Hiriart, Federico Campbell, José Carlos Becerra, Homero Aridjis, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Juan Tovar y Vicente Leñero, entre los más destacados. Fue ahí donde Leopoldo Sánchez Zúber comenzó a publicar. Véase Arturo Trejo Villafuerte, “Las enseñanzas de don Juan (José Arreola)”, *Tema y variaciones de Literatura. Juan José Arreola, el verbo memorioso*, UAM-A, semestre 2.15, 2000, p. 192.

² La información biográfica del narrador sinaloense proviene de una entrevista que le hice el 27 de noviembre de 2004 en el asilo Las Margarita de la Ciudad de México, donde ha decidido recluirse para seguir escribiendo.

³ Véase Leopoldo Sánchez Zúber, *Marejada (cuentos)*, Ficción núm. 68, UV, México, 1966.

Breve semblanza biobibliográfica del escritor Leopoldo Sánchez Zúber

Este narrador nació en Mazatlán, Sinaloa, el 5 de noviembre de 1925. A través de dos ensayos ha participado en la difusión de la obra de dos de sus coterráneos: Inés Arredondo,⁴ una de las mejores cuentistas mexicanas, y José Limón, “el más grande danzante masculino”.⁵

Sánchez Zúber es autor de dos monólogos breves: el de una solterona que se lamenta no haber elegido libremente su destino por acceder a los deseos de sus padres, ahora muertos. En el otro texto dramático un joven parricida trata de convencer, a quienes lo juzgaron, de las justas razones de su proceder.⁶

Leopoldo Sánchez Zúber es ingeniero químico y estudioso de música y de filosofía, experiencias académicas que están presentes en algunos contenidos y estructuras de su obra de creación⁷ y de investigación. Actualmente está escribiendo un ensayo sobre Martín Lutero, que seguramente dará lugar a discusiones interesantes por la originalidad de su punto de vista sobre la obra del teólogo alemán.

Algunos de sus primeros cuentos se dieron a conocer en las revistas *Ábside* y *Mester*. En la primera, motivado por la

⁴ *Idem*, *Inés Arredondo. La mujer y la obra*, Serie Cuadernos, núm. 32, El Colegio de Sinaloa, México, 1997.

⁵ Véase *José Limón: la expresión del movimiento*, Serie Cuadernos, núm. 25, El Colegio de Sinaloa, México, 1996.

⁶ Leopoldo Sánchez Zúber, “¡Hola, bombón!” y “Bajo la noche blanca”, dos monólogos, Sierra Madre, Monterrey, 1968.

⁷ Véase, por ejemplo, las alusiones a teorías y filosofía en el cuento “De cacería” del libro *Marejada* o la estructura del libro *Concierto, quasi una fantasía. Cuentos y relatos*, Universidad Autónoma de Sinaloa/Colegio de Sinaloa, México, 1997.

publicación del cuento “Carta a un aprendiz de cuento”,⁸ de Guadalupe Dueñas, dio a conocer “Respuesta a un aprendiz de cuento”, entablando así un diálogo con la escritora. En *Mester* se publicó su cuento “Guama”, que se refiere a un conocido visitante de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en los años 60 y 70.

La actividad de contador de cuentos que ejerció Sánchez Zúber como padre de familia cuando sus hijos eran pequeños, al pasar los años se transmutó en una serie de siete cuentos infantiles,⁹ amenos y bien ilustrados, que el autor dedica a cada uno de sus hijos.

Además del cuentario *Marejada*, el escritor sinaloense es autor de otras dos colecciones: *Fiesta ritual*¹⁰ y *Concierto, quasi una fantasía. Cuentos y relatos*. Sin embargo, el género narrativo preferido por Sánchez Zúber es el novelístico. Hasta el momento ha publicado: *Qué más te da morir*¹¹ y *Nota roja: el iceberg*,¹² y tiene terminada otra obra más.

Dice Sánchez Zúber que no ha incursionado en la escritura de poesía porque se siente incapaz de hacerlo, prefiere respetar “el santuario de la literatura”, al que se acerca solamente con la lectura. Los epígrafes de sus novelas publicadas están tomados de la obra de dos poetas mexicanos: Elías Nandino y José Gorostiza, para la primera y la segunda respectivamente.

⁸ Guadalupe Dueñas, “Carta a un aprendiz de cuento”, *Ábside* núm. 3, 1960. Dato tomado de Leopoldo Sánchez Zúber, *Marejada* núm. 27.

⁹ Los títulos de la serie de cuentos de Leopoldo Sánchez Zúber son los siguientes: *Alzak y los magos*, *Aventura en el arco iris*, *El caballo lechero*, *Los duendecillos gigantes*, *El girasol y el ceniztle*, *El misterio del islote* y *El pastor Andrés*, Serie Arco Iris, Trillas, México, 2002.

¹⁰ Véase, *Fiesta ritual*, Serie Éxitos, núm. 17, Novaro, México, 1972.

¹¹ Véase, *Qué más te da morir*, Cuarto Creciente, Joaquín Mortiz, México, 1992.

¹² Véase, *Nota roja: el iceberg*, Torre Inclinada, Aldus, México, 1997.

Una lectura crítica de *Marejada*

El libro está dividido en tres partes: dos “movimientos” de seis cuentos cada uno, separados por un “Intermedio”. La distribución de seis cuentos para cada movimiento y cinco minicuentos para el intermedio le dan una aparente simetría.

El “Primer movimiento” tiene una estructura circular desde el punto de vista semántico. Existe una relación intratextual entre “Raso”, el primer cuento, y “La entrevista”, el sexto y último de esta parte. La actitud agresiva del perro del primero, que responde al nombre de Raso, y la del entrevistador del otro, cuyo nombre se desconoce, se identifican en la mente del narrador-protagonista que parece ser el mismo en ambos textos. Los hechos del primer cuento son vividos por el narrador-protagonista adolescente, que fantaseaba con la posibilidad de tener un origen inglés. Años después está ubicada la entrevista que le permitiría concursar por un empleo en una empresa importante. Raso es la palabra clave que revive los recuerdos dolorosos del narrador-protagonista; sin embargo, hay un cambio de función gramatical de ésta: Raso es el nombre propio del perro del cuento inicial y *raso* es el adjetivo con el que el entrevistador del otro cuento identifica su primer empleo en la empresa que ahora representa. La degradación del entrevistador se reitera con la manera canina que tiene para expresarse:

—¡Raso!: eso es lo que me recuerda. ¡Ladra usted como Raso me ladró la última tarde que lo vi! [...]

—Siempre ladraba al verme, pero aquella vez, junto al promontorio de rocas, aulló y gruñó. Le urgía que me apartara, y cuando traté de calmarlo me miró como a un extraño o como a quien se sabe digno de desconfianza. Reconozco, señor jefe de personal, que no es correcto confesar una semejanza tan grande

entre una persona y un perro, pero Raso era un animal extraordinario (p. 53).¹³

Con estas palabras del protagonista el lector recuerda fácilmente las palabras del protagonista adolescente del cuento inicial:

Esta tarde vuelvo a las rocas [...]

Pero al llegar Raso junto a mí, gruñe y ladra con los ojos llenos de ira y no permite que me acerque a él.

—¡Raso!, ¿te has vuelto loco? (p. 24).

La reacción emotiva del narrador-protagonista de ambos cuentos es la misma ante la expresión de sus interlocutores, el perro en el primer texto y el entrevistador en el sexto. El automatizado jefe de personal, que habla sin establecer una comunicación real, no parece más inteligente que el perro Raso; sin embargo, ambos regresan de manera intempestiva al narrador protagonista a su realidad.

El segundo cuento, titulado “Respuesta de un aprendiz de cuento”, alude a la relación epistolar que el autor ficcional aparenta tener con Guadalupe Dueñas, autora real del texto “Carta a un aprendiz de cuento”, publicado por la revista *Ábside* en 1960, donde posteriormente sale a la luz el cuento de Sánchez Zúber. La relación intertextual entre los dos textos resulta obvia. Ambos tienen una función metatextual, los dos reflexionan sobre el quehacer del cuentista, pero en el de Sánchez Zúber ficcionalmente se actualizan las reflexiones, el narrador entra y sale de la historia que cuenta; por momentos se con-

¹³ Todas las citas del libro *Marejada* llevarán a continuación sólo el número de la página.

vierte en personaje de su propia ficción. El narrador se dirige a Guadalupe Dueñas:

Su *Carta a un aprendiz de cuento* reveló mi condición literaria. Debo confesar que más que yo aprender del cuento, el cuento me ha aprehendido a mí. Esto ya lo había sospechado, y lo confirmé al terminar de leer su carta y advertir que no tenía lágrimas en los ojos ni se me había alterado el pulso.

Accepté el hallazgo de mi anestesiada sensibilidad [...] Seguí su consejo: arrumbé la literatura (p. 27).

En varias ocasiones se borran las fronteras entre Librada y el narrador; éste enloquece al presenciar la muerte de su protagonista, a quien admira, ésta: “al verse prisionera, estalló en horrisona carcajada que sólo terminó cuando sus piernas bailarinas no pudieron sostenerla más” (p. 32); entonces el narrador se hace uno con ella y queda poseído por su locura. Ahora es él quien declama las coplas de Manrique y baila por seguidillas sin poder contenerse. En el último fragmento del cuento el narrador retoma las reflexiones expresadas al inicio, en las que aparentemente sigue los consejos de Guadalupe Dueñas.

En el plano ficcional, Librada tiene su origen en un personaje que el narrador conoció en su infancia, pero le causa conflicto el hecho de que los lectores –paisanos de ambos– la identifiquen y por ello le cambia de nombre. Esa actitud ética del narrador ficcional, que evita poner en riesgo el prestigio de alguna persona de la vida real, es compartida por Sánchez Zúber. Llama la atención una anécdota contada por él, que recuerda su reflexión sobre la elección de Librada: un periodista que comentó su novela *Qué más me da morir*, trató de identificar públicamente a una de sus protagonistas con una mujer que vivió realmente en Mazatlán. Sánchez Zúber

rechaza la afirmación y confirma el carácter ficticio de su personaje.¹⁴

Los contrastes económicos son criticados por el autor, quien subraya la ambición, la corrupción y la insensibilidad emocional de los personajes que tienen poder económico y político a costa del hambre y las carencias que padecen la mayoría de los habitantes de las poblaciones donde se desarrollan los acontecimientos. En esta categoría entran varios de sus personajes, entre ellos el presidente municipal, que ocasiona la muerte de Librada y don Leandro Paredes, hombre muy rico que se acerca al gobernador y al obispo para ganar prestigio y poder, pero sus abusos lo llevan a su propia destrucción, como podemos leer en “El bautizo”.

En el cuento “Marejada”, que da título al libro, Sánchez Zúber hace énfasis en el significado de dicha palabra en dos de sus acepciones: “Gran agitación de las aguas del mar” y “Excitación interior y desasosiego que suelen provocar gran explosión externa”.¹⁵ A la primera se refiere con la horrible experiencia que vive —real o imaginariamente el señor Ruiz— cuando trata de repetir una de las vivencias agradables de su época de adicción a la marihuana, y la segunda la encarna el señor Borbolla con su cotidiana forma de expresarse, pues “grita en vez de hablar”.

Resulta muy evidente la intención de ridiculizar la superficialidad que caracteriza a muchos ejemplares de la alta sociedad que asumen un papel casi teatral. Es el caso del doctor Martínez López, del cuento “La recepción”, quien explica a su mujer la razón de su proceder ante la gente: “Un hombre con

¹⁴ Los comentarios del autor provienen de la entrevista mencionada anteriormente.

¹⁵ Véase el *Gran diccionario enciclopédico ilustrado*, Grijalbo, Barcelona, 2000, p. 196.

mi relieve político, tiene que hablar, que llamar la atención... ¡tiene que ser simpático! No es fácil participar en la dirección de un partido. Requiere más sesgos de astucia de los que tú supones” (p. 50).

Juan José Arreola fue uno de los maestros¹⁶ que guiaron a Leopoldo Sánchez Zúber en su carrera literaria, cito algunas de las observaciones que hace en la contraportada del libro de cuentos que ahora nos ocupa:

Si la riqueza de un libro se mide por la cantidad de misterio que revela, el de Leopoldo Sánchez Zúber puede considerarse doblemente valioso: con aparente sencillez y siempre con un sesgo de ironía nos introduce otra vez al mundo que vemos y no vemos, a éste de todos los días, señoreado por lo sobrenatural y lo absurdo, que transcurre con su falso aire de naturalidad y de lógica, para que sigamos viviendo tranquilos, inconscientes y cómplices.

Estas características que Arreola destaca, él mismo las muestra con gran maestría en toda su obra cuentística, en especial quiero aludir a los minicuentos porque considero que dieron luz al escritor sinaloense para la creación de “Intermedio”, que consta de cinco textos breves de una página o menos.

“Barcarola” produce un choque entre el título, que sugiere una canción dulce y moderada, y el contenido, que resulta intempestivo, extraño y desconcertante para los lectores y para el narrador-protagonista, testigo de la regresión aparente de uno de los personajes y de la desaparición de otro antes de la propia disolución del narrador-protagonista, cuando navegaba en una embarcación que “era sólo de niebla”.

¹⁶ Leopoldo Sánchez Zúber reconoce también a Emma Godoy como otra de las personas importantes en su vida como escritor.

“Los muertos” es un texto que resume las acciones de un grupo de personas que conmemora la festividad del dos de noviembre. Desde su propio punto de vista, el narrador cree compartir con ellos el sentimiento de tristeza, pero no por la desaparición de los seres queridos, sino por el hecho de ser consciente de que no le importa.

El lenguaje es preciso, a través de cuadros el narrador recrea la atmósfera de un dos de noviembre en México, pero el punto de vista irónico que critica a la sociedad permea todo el texto, del cual transcribo las primeras y las últimas líneas:

Este año llegó el día de muertos con tal alarde que temí una resurrección colectiva [...]

Rico aún en servilletas ajadas, latas de sardina y despojos de optimismo, aquel lugar caía en desgarbo rutinario de metrópoli.

Yo esperé la noche entre las tumbas modestas y me tiré en el pasto, bajo el desorden cósmico de noviembre (p. 59).

El narrador-protagonista de “Los moluscos” expresa su perturbación ante una experiencia, que más parece una terrible alucinación, vivida por él en un momento de introspección dolorosa ocasionada por una posible depresión; sugerida con la oscuridad en la que está inmerso y que le impide compartir la luminosidad del exterior: “Afuera se despilfarraba luz, viento y color. Pero mi noche, aunque pequeña, era total” (p. 61). En esa noche magnificada por sus vivencias, el narrador extraviado, confundido y ofuscado, conserva aún la esperanza de integrarse de nuevo a la realidad de la que se ha enajenado, cuando el sol se oculte en el exterior, cuando su noche se funda en la gran noche.

“Mi resurrección” es otro texto alucinante y muy visual que presenta imágenes de cuerpos en descomposición que volverán a la vida; todos podrán participar de esta “danza”, no de la muerte, sino del proceso de recuperación de las antiguas formas

humanas. El narrador-protagonista elige su papel en dicha danza: “cuando la Voz me llame, aparecerá una nube de buitres hartos y de ellos bajaré en una lágrima”(p. 63).

El motivo que se desarrolla en “La rendija” es una nimiedad vista con sentido del humor. El narrador reflexiona ante una abertura de la blusa, cerca de la axila, de una señora que deja escapar por ella parte de su carne. Al personificar tanto a la hendidura como al trozo de carne que sale por ella, realiza elucubraciones graciosas y llega a la siguiente conclusión: “La rendija y la carne hacen una flamante pareja, a espaldas de la señora” (p. 65).

Es importante que el lector participe intensamente en la interpretación de las cinco minificciones de “Intermedio”, pues los cuadros que condensan parte de la anécdota y el doble sentido de varios textos está solamente sugerido y resulta necesario revisarlos con mayor atención.

Son seis los cuentos que integran la tercera parte del libro, esto crea un paralelismo con la primera por el número de textos, pero las características de estos últimos son diferentes de las del “Primer movimiento”.

“Cacería” es el título que encabeza una experiencia de engaño y desencuentro en la que participan, además del narrador, otros cinco cazadores que no están identificados con su nombre sino con el del trabajo que desempeñan o con el del grupo social al que pertenecen; estamos ante un teólogo, un mecánico, un contador público, un comerciante y un indio. Hay un total desencuentro entre todos y consigo mismos en lo que se refiere a su oficio, aunque aparentemente están unidos por su afición a la caza, excepto el narrador. Todo lo que sucede es extraño e irracional, la anécdota está más cercana a los sueños, donde todo es posible.

La misma actitud lúdica del narrador está presente en “El concierto”. La ignorancia tiene un espacio importante en este cuento, el narrador-protagonista desconoce el nombre del instrumento con el que se ejecuta el concierto que da lugar a la anéc-

dota recordada por el narrador: “en vez de entender *bandoneón*, entendí *bandoleón*” (p. 77). Se hace referencia a un segundo encuentro accidental y accidentado del narrador con un bandoneón plegado; en esta ocasión se hace evidente que el narrador no ha salido de su ignorancia acerca del instrumento mencionado. Estos antecedentes hacen parecer más lógica y congruente la ignorancia del público asistente a un concierto de bandoneón, entre quienes se encuentra, desde luego, el narrador. Resultan cómicos e inverosímiles los comentarios y preocupaciones de los espectadores, asustados por el tamaño y movimiento del “horrendo reptil”, que temen podría acabar con la vida del concertista.

El cuento “Una sugerencia” reincide en la crítica a las empresas que se preocupan ante todo por sus ganancias económicas y se cierran a cualquier sugerencia, como la que imagina plantear el narrador, para mejorar los servicios. Los hechos nunca salen de la mente del narrador, quien reflexiona sobre la posibilidad de hacer su planteamiento al imaginado “Consejo Administrativo de la Confederación de Empresas de Aerotransportes”.

Heliodoro es el nombre de un protagonista con personalidad dividida. Se debate entre el sentir de un *businessman* y el de un artista. Esta división, aunada a la actitud torpe y pacata de su madre, es la causa de la soledad del protagonista. El juego que se establece entre el significado etimológico de los nombres de los personajes y el papel que desempeñan en la historia ficcional resulta cómico: Heliodoro etimológicamente significa el don del sol, que implica claridad y luminosidad, la madre responde al nombre de Remedios, “acepción de auxilio, socorro y refugio”,¹⁷ y la cocinera es llamada Eustolia. Sin embargo, es la claridad lo que le falta a Heliodoro, su doble personalidad lo pierde y

¹⁷ Véase Gutierrez Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, 2a. ed. corregida y aumentada, México, FCE, 1991, 2a. reimp.), 2004.

ofusca en detrimento de su vida. Remedios es quien tiene la culpa de las habladurías de la gente del pueblo que impiden que Heliodoro se case y se relacione exitosamente con el mundo. Eustolia, que etimológicamente significa la bien preparada, es la encargada de cocinar los huevos que desayuna diariamente Heliodoro. La ironía que el narrador ejerce con sus personajes, a través de la oposición entre el significado etimológico de sus nombres y el papel que desempeñan en el cuento, es una característica que marca el texto.

En los dos últimos cuentos hay elementos que recuerdan la escritura de Juan José Arreola, por la forma aparentemente seria con la que se informa de hechos que resultan ridículos. El texto titulado “Los anátidos” trae a la mente el *Bestiario* que Arreola publicó en 1958, en el cual algunos comportamientos humanos están simbolizados por animales.¹⁸ En el cuento de Sánchez Zúber, el protagonista recibe en su casa en una noche de invierno la visita inesperada del vecino Mauro Romo, por quien no siente mucha simpatía. Romo acude a él para hacerle una consulta como psicólogo, pues está preocupado por el desarrollo emocional de sus hijos. La posibilidad de ejercer su poder sobre el vecino hace a un lado la antipatía que le inspiraba: “Y me embargó el frenesí que muchos sufren por manejar vidas ajenas. [...] Como no tengo experiencia en estos problemas busqué un libro de pedagogía infantil” (p. 92). Desde la perspectiva del autor de ese libro los niños deben desarrollar su amor por los animales, porque es parte importante en su desarrollo emocional. La recomendación del “experto”, que resulta tan

¹⁸ Recordemos por ejemplo el minicuento titulado “Insectiada”, que dice: “Pertenece a una triste especie de insectos, dominada por el apogeo de las hembras vigorosas, sanguinarias y terriblemente escasas. Por cada una de ellas hay veinte machos débiles y dolientes.” Véase Juan José Arreola, *Bestiario*, *Narrativa completa*, Alfaguara, México, 1997, p. 85.

ignorante como el padre de familia pero con una dosis mayor de orgullo, consiste en que compre para sus hijos dos patos por la siguiente razón:

Sí señor, son soberbios aunque pertenezcan a la familia de los anátidos, y quizás precisamente por eso. Se lo advierto a fin de que sus hijos lo sepan y se eduquen por contraste. El hombre, desde niño, ha de tomar en cuenta la condición del pato porque se parece a él. Desgraciadamente resulta que por esa semejanza, patos y hombres nos detestamos [...] En ellos aprenderán sus hijos la grandeza y la miseria del ser humano (pp. 94-95).

Es la soberbia precisamente la que mueve al ignorante consejero que actúa con bastante torpeza. Las recomendaciones producen una serie de desastres que ejemplifican muy bien a algunos especímenes humanos.

“El acróbata”¹⁹ es el cuento que cierra el libro, se desarrolla en Nueva York una mañana de verano y cuenta la historia de un acróbata: habla de su origen campesino, del descubrimiento casual de la fuerza que tenía en los dientes y de la ambición que lo llevó a convertirse en acróbata. El espectáculo fue anunciado en el periódico y las expectativas del público eran muchas: “La gente de Nueva York malcomió ese día, pues únicamente tomó *hot dog* con *coca cola* en su mesa de televisión” (p. 101). El acróbata “se arrojaría de la torre del *Empire State*, cogido sólo por los dientes, del extremo de un enorme cable y blandiendo en sus manos dos antorchas” (p. 99). El vuelo da un giro inesperado y el final queda abierto a los lectores: en vez de bajar, el acróbata ascendió por el éter hasta quedar frente a Géminis. Sánchez

¹⁹ El cuento me recordó algo del estilo de los personajes de algunos cuentos de *Confabulario*, como “Parturient montes” o “Una mujer amaestrada”. Véase Juan José Arreola, *Confabulario en Narrativa completa*.

Zúber no pierde oportunidad para criticar a los estadounidenses en sus costumbres y en sus ambiciones.

En el conjunto de los cuentos de *Marejada* predominan los personajes masculinos; los femeninos están trabajados en forma más superficial. Aunque no se precisan la mayoría de los espacios en donde se desarrollan las acciones, muchos de ellos podemos ubicarlos en la provincia mexicana. La ironía es frecuente en sus textos. Capta cruelmente el lado ridículo de los personajes o de la situación. Se burla de la tragedia, con lo cual la hace más trágica: “¡con qué desparpajo nos hace asomar al cráneo agujerado de la Palmer vuelto un pozo de creolina donde naufragan los gusanos!”, señala Emma Godoy.²⁰

Con sus cuentos Sánchez Zúber nos acerca al mundo del absurdo, su lenguaje parece muy sencillo, pero pronto distinguimos la doble intencionalidad de algunos de sus textos. En muchos de ellos hace énfasis en los contrastes sociales y económicos que viven sus personajes, quizá con el propósito de influir en el proceso de autoconocimiento de los lectores, para quienes queda claro que la ambición, la corrupción y la insensibilidad emocional son caminos seguros hacia la deshumanización.

²⁰ Véase una carta que Emma Godoy envió a Leopoldo Sánchez Zúber en julio de 1966. Ella fue testigo del proceso de escritura de los textos de *Marejada*.

LA CONFIGURACIÓN DE LO FEMENINO EN LA OBRA DE LUIS ARTURO RAMOS

GUADALUPE FLORES GRAJALES

Hablar de la mujer y sus revestimientos en la literatura implica, hoy en día, asumir una mirada identificada por la crítica como feminista. Si bien no se descarta el trabajo realizado por quienes se han dado a la tarea de reivindicar el papel de la mujer en la literatura, aclaro que, al menos en esta ocasión, no se pretende iniciar un acercamiento al escritor veracruzano Luis Arturo Ramos a partir de una perspectiva teórica basada en los estudios de género. Sin embargo, resulta necesario considerar las creencias atávicas que inciden en la producción de estereotipos y espacios sociales derivados de la diferencia sexual y cómo ambos inciden en los comportamientos individuales.

Tal vez la mayor contribución de los estudios de las mujeres y de género, más allá de las aportaciones teóricas específicas por ellos producidas, radica en concebir un pensamiento crítico capaz de construir, de cuestionar los conocimientos establecidos, introduciendo nuevas formas de apreciar al sujeto. En ese sentido, ambos estudios han coadyuvado a desentrañar la historia y la cultura de nuestro siglo. Por ahora, llama mi atención el aspecto referente a los diversos revestimientos femeninos que, mediante un juego de espejos, domina la prosa de Ramos.

Luis Arturo Ramos publica *Del tiempo y otros lugares*,¹ su primer volumen de cuentos, en 1979, año en que aparece también su primera novela, *Violeta Perú*,² antecedido, en 1974, por la plaqueta que la Universidad Veracruzana le publicó bajo el título de *Siete veces el sueño*,³ un adelanto de *Del tiempo y otros lugares*. Más tarde vienen *Los viejos asesinos* (1981),⁴ *Intramuros* (1983),⁵ *Domingo junto al paisaje* (1987),⁶ *Este era un gato* (1988),⁷ *La casa del ahorcado* (1993),⁸ *La señora de la Fuente y otras parábolas de fin de siglo* (1996),⁹ *La mujer que quiso ser Dios* (2000),¹⁰ sin contar sus publicaciones en el ámbito de la literatura infantil¹¹ y una que otra crónica de viaje.¹²

En su amplia producción literaria se puede localizar una serie de constantes narrativas: por ejemplo, el exilio, basado en la puesta en juego de mundos opuestos, reales e imaginarios, espaciales o temporales, que conducen al personaje a un enfrentamiento consigo mismo. Además, sus protagonistas, por lo regular, son individuos marginados, aislados,

¹ Luis Arturo Ramos, *Del tiempo y otros lugares*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1979.

² Luis Arturo Ramos, *Violeta Perú*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1979.

³ Luis Arturo Ramos, *Siete veces el sueño*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1974. Hubo una segunda edición en 1976.

⁴ Luis Arturo Ramos, *Los viejos asesinos*, SEP, México, 1981.

⁵ Luis Arturo Ramos, *Intramuros*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1983.

⁶ Luis Arturo Ramos, *Domingo junto al paisaje*, Leega Literaria, México, 1987.

⁷ Luis Arturo Ramos, *Éste era un gato...*, Grijalbo, México, 1988.

⁸ Luis Arturo Ramos, *La casa del ahorcado*, Joaquín Mortiz, México, 1993.

⁹ Luis Arturo Ramos, *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*, Joaquín Motriz, México, 1996.

¹⁰ Luis Arturo Ramos, *La mujer que quiso ser Dios*, Castillo, México, 2000.

¹¹ Son algunos de sus títulos, *Cuentario*, col. Nogales, Amaquemecan, México, 1988; *Blaca-Pluma*, Grijalbo, México, 1993; *La noche en que desapareció la luna*, col. Manantial, Veracruz, Gobierno del Estado, 2000.

¹² Luis Arturo Ramos. *Crónicas desde el país vecino*, UNAM, México, 1998.

cuyo entorno es un reflejo de sus propios miedos, inquietudes y desolación; son figuras sin una vida interior ligada con el mundo exterior. Si en apariencia, las maneras y acciones de aquéllos son comunes a su época, en su vida interior convergen hacia un solo tipo: el hombre prontamente desilusionado, que encuentra la vida desagradable y repulsiva, que muere por dentro mucho antes de hacerlo físicamente. Si bien es cierto que la mayor parte de sus historias giran alrededor de personajes masculinos, es evidente, también, que son muchos los ámbitos en los que se ponen de manifiesto las asimetrías de género. Hombres y mujeres se mueven en planos narrativos que hacen percibir la realidad como un juego fantasioso donde lo cotidiano de inmediato salta a la vista.

A manera de muestra, me propongo desarrollar, de modo somero, una tipología de la mujer en su narrativa a partir de los afectos y delimitaciones que producen los vínculos entre los personajes, al antagonizar espacios sociales como una representación de los estereotipos culturalmente establecidos para la mujer, ya sea como esposa, amante, madre e hija.

Esposa

La esposa está representada, antes que todo y por encima de todo, como una mujer casta, inocente y candorosa. La inocencia presupone que la mujer-esposa no tiene ni ha tenido jamás ideas sexuales: es una bella durmiente, un océano de ternura que sabe muchísimo de amor, de cariño, de saber dar al ser amado toda la comprensión, la protección, el consuelo, el ánimo, la esperanza, la ambición, la voluntad, la fe, que el otro necesite. Por ejemplo, en *La casa del ahorcado*, cuando el protagonista, ante el requerimiento erótico de su esposa, descubre su impotencia sexual, ésta reacciona de una manera comprensiva sorprendente:

Cune aceptó mis razones, se despidió con un beso conciliador y reposó en son de paz su mano sobre mi verga. La sensación resultó dulce y placentera, maternalmente placentera. Su mano se convirtió en la tibia gallinita que protege a su pequeño de los amagos del gavilán (*La casa del ahorcado*, p. 19).

En el caso de *Intramuros*, la tía Teodora se revela como la esposa fiel, fotografía santificada del imaginario masculino:

La tía Teodora inclinó el torso. El amplio abultamiento de los pechos unidos en una sola curva se recostó sobre la mesa para permitir que los bracitos regordetes alcanzaran las fuentes. El brazo derecho levantó el plato y el izquierdo fue sirviendo la cena. Huevos revueltos, frijoles, salchichas divididas en trocitos simétricos. El humo le llenaba la cara pero la tía Teodora no parpadeó. Concentrada en su labor, permitía que la vellocidad del humo le anegara los ojos., le trenzara el cabello, la sacara del mundo para santificarla prematuramente. Desde la cabecera, el tío Gabriel vigilaba sus movimientos y ordenaba en un lenguaje telepático (“Es demasiado... No tanta salchicha... un poco más de frijol”). La perfecta relación, pensó Esteban Niño (*Intramuros*, p. 90).

No obstante, cuando el personaje masculino vive a la mujer como una síntesis de idealizaciones fracasadas, se siente engañado, timado; sentimientos que lo confrontan consigo mismo y que, después de producirle numerosos impulsos de culpa, inferioridad y rabia, lo conducen habitualmente a las soluciones de evasión y huida del hogar, lo que determina la figura del padre y del marido ausentes.

Feliciano Armenta, personaje de *La mujer que quiso ser Dios*, abandona a su familia cuando se enamora de una de las criadas y ésta le exige construir una casa para albergar su adulterio, porque va a tener a su hijo y quiere vivir como Dios

manda. Feliciano decide responder a la solicitud de su amante reaccionando de manera violenta contra su mujer, pues el deseo hacia el hijo varón y hacia la amante desplaza todo lazo afectivo con la familia Quintano:

Corrían los tiempos en que una petición de tal índole no resultaba descabellada. Quien deseaba algo y tenía poder para conseguirlo, lo obtenía simplemente. Y Feliciano Armenta deseaba un hijo y a la mujer que estaba por dárselo. Así que bajó hasta la casa familiar y sacó a su legítima mujer de las greñas utilizando un rigor excesivo que la ocasión volvía imprescindible: sólo la gratuita violencia con que arrastró a Cleotilde hasta el patio, podría otorgar sentido a sus actos (*La mujer que quiso ser Dios*, p. 13).

El esposo se refugia en el trabajo, con los amigos o con las amantes, buscando recibir, mas sin la molesta imposición de dar, de dar a fuerza. En *La casa del ahorcado*, el esposo llega en las noches; ya reconciliado, y ante la urgencia sexual, vuelve a seducir o se hace ilusiones de que de veras ya no necesita a la esposa, pero que tiene que cumplir con el débito matrimonial, aunque ya no pueda.

La esposa, así, se representa dividida, fragmentada, para formar los prototipos y las idealizaciones de los protagonistas.

Amante

Junto a la esposa, y en opuesto paralelismo, está la amante. La amante termina relacionándose sexualmente con los protagonistas masculinos, si bien no importa que haya amor en la mujer o sólo un interés sexual pasajero. El hombre se cuida de amarlas; incluso teme que esto llegue a sucederle, pero considera normal engañarlas.

Sobre este tipo de mujer, el narrador se expresa utilizando un lenguaje hostil; enuncia su desprecio y recrea los ataques que le hace; la maldice, la acusa, se queja de ella porque lo engaña, lo traiciona. Todos los insultos o acusaciones van siempre precedidos de la causa de por qué ella es así: esa mujer-amante no amó al hombre o al héroe de la novela, canción o leyenda.

Los personajes masculinos conviven con la amante sin sentir culpa y jamás conciben alguna clase de responsabilidad. Por ejemplo, a Pati/Yolanda, de *Violeta Perú*, habrá que usarla o despreciarla; insultarla, abandonarla o huir de ella cuando intenta apegarse demasiado:

¿La Pati?, la Pati nomás chillando, si ella también tenía lo suyo; era re chistoso, a veces el ciego la dejaba para ver los patadones; bueno, es un decir, porque ya ves cómo el pinche ciego parece que ve más que uno; luego como que se acordaba y órale, un cate, muchacha cabrona, como si fuera su papá. Nomás veías cómo le saltaban los pelos de los puros cocotazos.

...y el Santos que se va contra la Patricia; pero como eso no le gustó al ciego porque cuando lo vio venir; o lo oyó, mejor dicho, lo trató de calmar y no dejaba que le pegara, pero como quiera uno que otro madrazo le caía encima, y la otra como muerta. Con que te gusta la mala vida ¿no? y otro, metiendo las manos por entre los brazos del ciego (*Violeta Perú*, pp. 101-102).

La reacción del personaje se justifica porque si apareciese allí algún sentimiento afectivo, sería muy peligroso: se amaría algo inferior y negativo y esto le restaría valor a la representación masculina del mismo.

La mujer es así, amada y odiada, anhelada y rechazada, reverenciada y despreciada, porque los sentimientos expresados por los personajes hacia ella resultan ambivalentes. Los protagonistas la miran tratando de comprenderla, ya sea por

su olor o por su belleza, pero pronto abandonan su actitud de contemplación para juzgarla; renuncian a las razones del pensar y obedecen a las razones de su pasión. Aparecen el insulto, el odio, la queja, la tristeza, la exaltada expresión del amor y el reconocimiento de su perfección.

Madre

Al limitar el imaginario social la feminidad a la maternidad, se hizo necesario construir el mito del instinto maternal. Este énfasis en el amor maternal, heredado del pensamiento rousseauniano, fue totalmente asumido por las mujeres de la emergente burguesía. Así pues, en Occidente, a partir del siglo XVIII, a la maternidad se le incorporan nuevos deberes, que van más allá del hecho biológico, puesto que, al magnificar la función de las madres en el cuidado y formación intelectual de los hijos, se les atribuye un cierto poder y la posibilidad de desarrollar su “naturaleza femenina” siendo “buena madre”. A pesar de las renunciaciones y abnegaciones requeridas para desempeñar tales responsabilidades –supuesta naturaleza de la mujer–, la gratificación producida en las mujeres por el desempeño de la función materna es considerada el origen de su felicidad, como ocurre en el caso de la representación materna en *La señora de la Fuente*.

La madre, en Luis Arturo, carece de un aspecto esencial y necesario en la existencia humana: el amor y la pasión sexual; representa a una persona despojada de toda manifestación afectiva, como mujer, como madre y como amiga. La tragedia de la madre es que ella no ha experimentado en carne propia el ardor del deseo o la emoción del amor, salvo en la locura, como una transgresión de la realidad. No cabe la menor duda de que la asignación de funciones a las madres en la narrativa de Ramos se reduce a los roles “pasivos” y domésticos, que permiten aso-

ciar el amor con la identidad femenina, el amor como una forma de servidumbre, de alienación y de negación de sí.

En ello se echan de ver dos tendencias contradictorias que organizan la relación privilegiada de la mujer con la pasión romántica. Una se inscribe en la continuidad del imaginario tradicional, que condena a la mujer a la dependencia del otro, al desposeimiento subjetivo, a la no pertenencia de sí. La otra abre a un reconocimiento de la autonomía femenina, a la posesión de sí misma. Por un lado, prosigue una lógica milenaria de renuncia de sí; por otro, se expresa una demanda moderna de reconocimiento individual, de valoración de sí misma, de intensificación de la vida subjetiva e intersubjetiva. Lo único lamentable es que esta última “realidad” se construya mediante la locura (*Este era un gato...*).

Hija

La imagen de la hija también resulta ambivalente: por una parte, se refugia en el amor materno, generando un hálito de vitalidad y energía en su madre (*Intramuros*). Es interesante descubrir como la relación madre-hija se revela a través de los cuidados maternos que, en algunos casos, se proyectan en la atención puesta en el arreglo personal de la hija, como un intento por resaltar su condición femenina. Para Teodora Ricalde, a pesar de tener una hija idiota, ser madre representa la conjunción simbólica entre pasado/presente, juventud/vejez; y para la hija, simplemente el ser y estar ahí para los padres. Cuando su hija, Felicidad Santibáñez, cumple 15 años, Teodora olvida el estado mental de la hija recuperando así una enmohecida vitalidad otorgada por su actual confidente, Esteban Niño:

A media sala palmoteó las manos [Teodora] y pidió silencio. Mientras se dirigía al público y anunciaba que Esteban Niño, que

el licenciado Esteban Niño, bailarían el vals con la quinceañera, Esteban imaginó que así pudo haber sido ¿cuántos?, 25 años atrás. Cuando llegó a Veracruz acompañada de su nana, dispuesta a conquistar el mundo, a viajar, a enamorarse. Reluciente, joven, con los colores brillando en las mejillas, el cuerpo atrayendo las miradas de los invitados, Teodora Ricalde fue centro de un círculo que la agasajaba, le sonreía, comentaba a voz abierta “Pero qué bien está. Qué joven se ve” (*Intramuros*, pp. 141-142).

La hija, mientras forma parte del núcleo familiar, es tratada como objeto de amor narcisista, como parte de un monólogo donde los padres intentan explorar sus propias necesidades (*Intramuros*) y no como una persona diferente. La hija le sirve a la madre para percibirse y vivirse más madre y mujer a través de su hija. Si como madre es anulada en tanto sujeto, la correspondencia con la hija le resulta un intento de reconocimiento y afirmación de sí en el mundo, tal es el caso del proceso de aceptación y adopción automática que se produce entre la tía Benigna y Blanca en la *Mujer que quiso ser Dios*. Sin embargo, en esta novela Luis Arturo nos muestra también la parte negativa de la relación madre-hija. La madre, Cleotilde Quintana, recibe a las hijas con alguna o mucha decepción. La ausencia de un hijo varón y el abandono del marido desembocan en sentimientos de pena, frustración y tristeza, que se ligan al hecho de ser mujer.

Por otro lado, la vida de la mujer-hija gira alrededor del principio de autoridad, acepta sumisa y callada su destino y el lugar que le corresponde como parte de la estructura familiar. No obstante, esta perspectiva desaparece cuando también se esfuman las figuras representativas de esa autoridad; sea por un padre ausente o por una madre muerta o enloquecida por el abandono. En estos casos la hija adquiere la autonomía deseada y se asume como responsable de sus decisiones. El estado de

orfandad le permite ampliar su horizonte de vida, aunque sus posibilidades también resulten limitadas.

Conclusiones

El resumen de esta breve taxonomía es una vida generalmente conflictiva en la que los personajes de Ramos terminan por acostumbrarse a coexistir, a su no saber con quién y para qué viven, a recurrir cada vez más a sus escapes y huidas de la realidad, con débiles intentos de evadirla. Son unos observadores de su soledad, su gradual sometimiento y un avergonzarse de ello; es un intento de tratar de reconstruir la imagen de sus propias idealizaciones, lo que pudieron ser y no son; lo que quieren que se crea o se piense y se diga de ellos; aun cuando esto los conduzca a la muerte.

Respecto a la construcción de la imagen femenina, coloca al sujeto en la posición de vivir a través de los otros, ser en las experiencias de los otros. La mujer, es cierto, ya no es un objeto sin vida, pero todavía no se relaciona consigo misma. Es cuerpo y pensamiento que se ciernen sobre el cuerpo. Soñando permanece en la habitación sin espejos para que el otro (narrador) pueda tomar posesión de sus fantasías.

Bibliografía

- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, UNAM/Siglo XXI, México, 1998.
- ANZIEU, Annie, *La mujer sin cualidad. Resumen psicoanalítico de la feminidad*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1993.

- JUANVILLE Anne, *La mujer y la melancolía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1983.
- LEGARDE, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México, 1993.
- MARINA Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, FCE, México, 1996.
- MARTÍNEZ BENLLOCH, Isabel y Bonilla Campos Amparo. *Sistema sexo/género, identidades y construcción de la subjetividad*, Universitat de Valencia, 2000.
- PORRO HERRERA, María José (ed.), *La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: Escritura. Lectura. Textos (1001-2000)*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, 2000.
- FRANCO, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, FCE, México, 1994.
- GONZÁLEZ, Alfonso, *Voces de la posmodernidad. Seis narradores mexicanos contemporáneos*, UNAM, México, 1998.
- TORRES, Vicente Francisco, *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*, UAM-A/Leega Literaria, México, 1991.
- WILLIAMS, Raymond L. y Blanca Rodríguez, *La narrativa posmoderna en México*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2002.

EVOCAR LAS AGUAS DERRAMADAS

VICENTE FRANCISCO TORRES

Primera parte

El 30 de agosto de 1986, Severino Salazar (1947-2005) me autografió el primer ejemplar de *Las aguas derramadas*. Estábamos en la Editorial Leega, con Marco Antonio Jiménez, y nunca imaginamos que el destino, por sus caprichosos senderos, nos haría coincidir en un mismo sitio de trabajo –la Universidad Autónoma Metropolitana, de Azcapotzalco– y tampoco pensamos que haríamos varios amigos comunes.

Pues bien, él murió 19 años después de haber estampado aquella firma. Escribí sobre su muerte 19 años después. Y otra vez en agosto, pero 20 años más tarde, releeré ese libro para celebrar el proyecto editorial que iniciara otro querido amigo: Sergio Galindo.

Antes de zambullirme nuevamente en las aguas bíblicas que nos hablan de lo irrevocable de nuestras vidas, hojeo mi ejemplar, lleno de marcas con signos admirativos, que remiten a sus expresiones líricas, pero sobre todo al conocimiento de la condición humana. Y por esa manía asociativa de los lectores compulsivos, recuerdo que Ernesto Sabato, en uno de los tomos de sus memorias, dice, con gran acierto y serenidad: vivimos nuestras vidas en sucio y no hay oportunidad de pasarlas en limpio.

A continuación entrego mis impresiones de la relectura, pero lo que más me interesa es comunicarles la sensación que me dejó su muerte, porque sé que ninguna revisión académica

alcanzará la temperatura de sus cuentos y novelas. Dicha impresión la rescato en la segunda mitad de este escrito.

Al voltear la primera página de “Jesús, que mi gozo perdure”, el primer texto del volumen, uno topa con la descripción de un burdel, misma que muestra la calidad de su prosa: “la alegría duraba hasta que los cantos de los gallos y la luz del alba comenzaban a rodear la casa.”¹ El prostíbulo está en Tepetongo, Zacatecas, que sería el hogar de casi toda su vasta obra.

Hoy advierto, como no lo hice hace dos décadas, que, desde un principio, Severino incursionó en lo que, en la década de los setenta del siglo pasado, se llamó narrativa *gay*, pero que como lo hizo de manera oblicua, sin aspavientos ni costumbrismo, sino llevando más el planteo hacia la reflexión sobre el destino que hacia el hecho sexual, no fue catalogado junto a Luis Zapata, José Joaquín Blanco y José Rafael Calva, entre otros. “Jesús que mi gozo perdure” es la historia de un travesti y del general Aniceto López Morelos, un machote que anduvo con El Charro, y cuando éste se fue, llegó el soldado apodado El Amo. Esto explica la fascinación que le nacería por Terry Holiday, esbelto, o esbelta, y taciturno, o taciturna, cuyo modelo real, andando el tiempo, Salazar volvería a encontrar, gordo y derrengado, en un camión en la avenida Insurgentes Sur, de la Ciudad de México. Más adelante encontraremos, en este mismo volumen, dos textos *gays*: “Un feliz descubrimiento de juventud” y “También hay inviernos fértiles”. En “Árboles sin rumbo”, asistimos a la violación de una niña, quien, ya adulta, será la narradora Felicitas Castañeda. Ella recuerda con afecto y nostalgia a su violador, pero el texto insinúa una relación soterrada entre su padre y el violador.

¹ Severino Salazar, *Las aguas derramadas*, Universidad Veracruzana, México, 1986, p. 10.

Desde su primera novela, *Donde deben estar las catedrales*,² y desde éste, su primer libro de cuentos, se instala para siempre en la obra de Severino el símbolo de la catedral, mismo que remite a lo grande y a lo efímero, a las aspiraciones más altas y al remedio de los sentimientos más innobles. Otros símbolos muy socorridos en su obra son el desierto y el perico, símbolo éste de la longevidad, pero, sobre todo, del paraíso, que suele invocarse entre las aspiraciones catedralicias.

Severino Salazar, concededor de labranzas y animales, vientos y aguaceros, flores y yerbajos, al promediar su tercera década de vida era un filósofo del desaliento. No destaco aquí lo que escribía en *Donde deben estar las catedrales*, porque no es el objetivo de mi texto, pero en *Las aguas derramadas* hablaba de la vida como un naufragio perpetuo; y cuando se planteaba la gran interrogante de toda su obra, es decir, el sentido de la vida, respondía con distintas aproximaciones: “La vida es absurda y hay que jugar con ella mientras se pueda y hasta donde se pueda” (p. 116), afirmaba en un cuento, mientras en otro sostenía: “a través de él había aprendido que la vida se tiene que buscar. Se tiene que escarbar, si es preciso, en la mierda, para sacarle algo...” (p. 164). Desde sus primeros escritos, ya había visto los tortuosos mecanismos de las relaciones humanas: “El primero odia y hiere al segundo para sentirse vivo. El segundo sufre, reacciona y acepta su culpa, que lo justifica. Los dos tienen suficientes motivos para pagar con gratitud y pequeños momentos de verdadera ternura un favor prestado...” (p. 138).

Si Severino siempre volvía a sus mismos escenarios, nada tiene de extraño que en distintos textos aparecieran los mismos

² Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, Katún, México, 1984.

personajes. Salazar pudo construir un mundo literario propio, logro del que no pueden jactarse muchos escritores.

Las ciudades zacatecanas, despobladas de hombres que emigran a Estados Unidos, no son, por desgracia, un rasgo típico de Tepetongo, pero sí otra de las referencias frecuentes de la obra de nuestro autor, que las comparte con Herminio Martínez, otro artífice del estilo que gusta de hurgar en la extraña materia de los seres humanos. Y apunto aquí otra infausta constante de Salazar: el cáncer que acabó con su vida estuvo como una premonición desde su primera novela y también desde su primer libro de cuentos. La relectura de *Las aguas derramadas* nos explica por qué Severino no aceptó visitas cuando se supo derrotado. Dice Paulina Zúñiga, en “No hay muerte mayor”: “Qué humillación era estar, tirada y vencida por esa horrible enfermedad, causando lástima y asco” (p. 96).

Si *Donde deben estar las catedrales* deslumbró por sus ideas, pero también por su forma compleja, en *Las aguas derramadas* destacan las búsquedas del primer cuento del libro, donde se alternan los monólogos de un soldado y una prostituta, quien, filósofa consumada, piensa:

¿Por qué afanarse tanto? ¿Por qué buscarle a la vida cosas que no tiene? ¿Por qué volver loca a la vida en esa búsqueda? Terry y todos los hombres que vienen por mi compañía y que frecuentan esta casa me marean con su ir y venir, como las palomas han de marear a las torres de la catedral. ¡Si la misma comunicación que mantenemos con nuestra propia vida es la que se da entre las palomas y las piedras de la catedral! (p. 27).

Severino Salazar comenzó a publicar cuando se apagaba el momento estelar de la Onda; por ello hizo su visita obligada al templo de José Agustín y Gustavo Sainz. Con sus muy personales refundiciones de los mitos griegos y sus rasgos estilísticos,

Severino entró a las atmósferas de rock, marihuana y *hippismo*, pero salió con una catedral de vidrio en la mano.

Una cosa más advierto en mi relectura: hoy conozco a la mayoría de las personas a quienes Salazar dedicó los cuentos: son sus hermanos y parientes, pero también Jorge López Medel, un compañero que se contó entre las primeras víctimas del sida. Severino lo acompañó como una madre Teresa de Calcuta hasta sus últimos instantes, cuando a señas dijo que ya no quería una traqueotomía, que ya no deseaba ver más signos de la enfermedad en su cuerpo. Y Jorge López Medel fundó el posgrado que hoy coordino.

Segunda parte

Uno

Una noche del año 1985 empecé a leer *Donde deben estar las catedrales*, novela impresa en papel corriente, que tenía las tapas grises y el sello de la desaparecida editorial Katún. Era la primera obra de un joven y como tal no ofrecía ninguna garantía. La noche y mi lectura avanzaron paralelamente y en la madrugada terminé de leer, con una insatisfacción que nunca había experimentado. Como la novela no llegaba a las dos centenas de páginas, decidí comenzar la relectura de ese libro que me había dejado con la sensación de no haberlo entendido cabalmente. Estaba seguro de que una nueva lectura sería iluminadora, placentera y provechosa. ¡Qué lejos estaba yo de saber que esa madrugada estaba ante la obra maestra de Severino Salazar! El lirismo de su prosa, el equilibrio de la forma novelesca y lo sugerente de sus ideas fueron los elementos causantes de esa emoción turbadora.

Antes de seguir, quiero confesar mis dos pasiones literarias: José Revueltas y Roberto Arlt. Al primero le tuve una devoción

que en mi juventud me orillaba a cargarle un viejo portafolios cuando iba a dar alguna conferencia; al segundo lo admiré y lo frecuenté sólo en sus desgarrados y alucinantes delirios de papel. A quien esboce una sonrisa por mis pasiones tan poco apantalladoras quiero recordarles que uno se enamora no precisamente de las mujeres más perfectas. ¿Qué gano con presumir de mis lecturas de Proust y Thomas Mann si son autores que admiro pero no tocan mis cuerdas sentimentales? El periodismo y el trabajo universitario me han permitido conocer a muchos escritores, pero sólo tengo algunos amigos cercanos, como Alfredo Pavón, Raúl Hernández Viveros, Gerardo Cornejo y Luis Arturo Ramos. Severino Salazar era uno de esos amigos con quienes se puede beber en abierta camaradería.

Pues bien, en 1985, cuando Severino todavía no contaba con el reconocimiento literario y las amistades que su carácter le regalaron, asistí a la presentación de su novela y le conté lo que me había sucedido al leerla. Esto hizo nacer una amistad que se fue consolidando con las tardes de los viernes en que nos reuníamos a beber unos tragos y a platicar de literatura. Él era maestro de inglés en la ENEP-Iztacala y yo era cautivo de las minas de cal de un CCH. Él había terminado ya su segunda novela, *El mundo es un lugar extraño*,³ misma que me dio a leer para que opinara sobre ella. Eran cerca de 300 cuartillas que, como me absorbieron tanto tiempo, no dejaron las horas que le robaba a la docencia para hacer mis colaboraciones periodísticas. Así, después de leer la novela, en el suplemento del hoy desaparecido periódico *El Nacional*, publiqué un artículo titulado “Radiografía de un libro nonato”. Eso le causó gracia a Severino porque un hermano le habló desde Estados Unidos para bromear con su fama, porque reseñaban sus libros antes de que

³ Severino Salazar, *El mundo es un lugar extraño*, Leega, México, 1989.

estuvieran impresos. Cuando la novela se publicó, en 1989, tuve el honor y el placer de que estuviera a mí dedicada.

En la primera mitad de los ochenta se dieron varias coincidencias felices. Luis Arturo Ramos dirigía el departamento de publicaciones de la Universidad Veracruzana, Marco Antonio Jiménez trabajaba a todo vapor en su Editorial Leega –empresa que se derrumbaría por el amor de una dama, qué le vamos a hacer– y Jesús Gardea echó a andar, en Ciudad Juárez, el premio y el congreso que llevan el nombre de José Fuentes Mares. Gracias a esto, le llevé *Las aguas derramadas* a Luis Arturo Ramos, quien la publicó en la colección Ficción, en 1986. Marco Antonio Jiménez confió en mis opiniones y publicó *Albedrío*, de Daniel Sada,⁴ *La sierra y el viento* (en reedición), de Gerardo Cornejo,⁵ *El mundo es un lugar extraño* y *Desiertos intactos*, de Severino,⁶ y Jesús Gardea entró a formar parte del catálogo de la Universidad Veracruzana y de Leega.⁷ Gracias al Premio Fuentes Mares, en Ciudad Juárez coincidían, entre muchos otros autores, Luis Arturo Ramos, Raúl Hernández Viveros, Ricardo Elizondo Elizondo, Miguel Méndez, Gerardo Cornejo y un largo etcétera. Sergio Galindo, quien ganó el Fuentes Mares con *Otilia Rauda*,⁸ tenía prohibido fumar y beber porque su salud estaba muy quebrantada. La noche en que recibió la medalla y el cheque se adelantó al hotel en que nos hospedábamos, se sentó en el bar que estaba a la entrada y esperó a que pasáramos. Nos llamó y dijo que él invitaba. No es remoto que esa fuera la última vez que Sergio Galindo bebiera licor.

⁴ Daniel Sada, *Albedrío*, Leega, México, 1989.

⁵ Gerardo Cornejo, *La sierra y el viento*, Leega, México, 1987.

⁶ Severino Salazar, *Desiertos intactos*, Leega, México, 1990.

⁷ Jesús Gardea, *Las luces del mundo*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1986. *El diablo en el ojo*, Leega, México, 1991.

⁸ Sergio Galindo, *Otilia Rauda*, Grijalbo, México, 1986.

Cuando, en 1989, Severino publicó *Llorar frente al espejo*,⁹ por distintos caminos habíamos llegado a la UAM-Azcapotzalco. No sé cómo llegó él, pero yo debo declarar públicamente que Óscar Mata me sacó del arroyo, del arroyo académico, se entiende, gracias a una cruda. En el congreso que, en 1984, organizaron en Xalapa Marco Antonio Campos y Luis Arturo Ramos, me tocó compartir habitación con Mata. La madrugada posterior a la clausura, una resaca tremenda me levantó y cuando Óscar vio que me dirigía a la calle para buscar algo con qué apagar el fuego etílico, solidariamente dijo que me acompañaría. Este accidente cambió mi vida, porque Óscar me llevó a la UAM, en donde obtuve serenidad financiera y dispuse del tiempo que me ha permitido escribir algunos libros.

Una de las noches en que vi a Severino muy contento fue cuando se dramatizó, en la Pinacoteca Virreinal, que se encuentra a espaldas del Centro Cultural José Martí, en la alameda central, su noveleta *Llorar frente al espejo*. Las máscaras usadas esa noche permanecieron orgullosamente sobre los libreros de su departamento, ubicado en Puente de Vigas, es decir, en la avenida Las Armas. Pero la vida no sólo me permitió verlo alegre. Un día, en que llegué a su departamento para pagarle un dinero, estaba retirando la alfombra empapada y limpiando las paredes porque un vecino no encontró mejor lugar para suicidarse que la sala en donde Severino y dos vecinos jugaban dominó.

Luego vinieron las tertulias en incontables bares y restaurantes, como el Montmartre, La Mariscal, El Gran Dux de Venecia, El Hórreo, El Mesón del Cid, La Ópera, el Salón Palacio y un larguísimo etcétera. Allí aumentaron los amigos y conocidos, como Rolando Rosas, Francisco Cervantes, Arturo y Nacho Trejo, Marcial Fernández, Dionisio Morales, Ernesto Herrera, entre otros. A

⁹ Severino Salazar, *Llorar frente al espejo*, UAM, México, 1990.

principios de 2005, en un pasillo de la UAM-Azcapotzalco, encontré a Severino y me dijo que no iba a dar clases en el trimestre que comenzaría. Las sesiones de quimioterapia lo dejaban agotado y quería permanecer en casa. Fue la última vez que nos vimos las caras, porque a partir de entonces el cáncer lo fue ganando a grandes zancadas y él, por pudor, no quería que lo visitaran.

Dos

Uno va por la vida perdiendo y ganando, perdiendo y ganando hasta que comienza pierde y pierde, y así, hasta el final, dice un personaje en alguna novela de Severino Salazar. Durante muchos años me acompañó esta expresión para paliar los pequeños y vulgares apocalipsis que surgían en la vida cotidiana, pero nunca imaginé que en esas líneas Severino estaba describiendo una manera de morir, como sería la suya. El cáncer de próstata lo atacó y le fue dando dentelladas voraces cada mes, cada semana y cada día en el páncreas, en el sistema óseo, en los pulmones. Las sesiones de quimioterapia lo pusieron “coloradito”, “repuesto”, y hasta le hicieron nacer un copete que fue motivo de risas entre los amigos, porque estaba “atrapado en los sesenta”. Pero el enemigo continuó su labor devastadora y llegó hasta el asiento de la inteligencia. Cuando su hermana María de Jesús me dijo esto, yo pensé en Proust y en Montaigne, grandes describidores de las cosas que veían a su alrededor. No recuerdo ahora quién dijo estar seguro de que lo último que intentaron anotar estos dos grandes autores fue la forma en que estaban muriendo. Pero si Severino Salazar no era un anotador de minucias, toda su obra narrativa se ocupó del sentido de la vida y del mundo, vale decir, de la vida y de la muerte, moneda cuyas dos caras estaban envueltas en las gasas de lo numinoso.

El 19 de febrero de 1985, cuando en una galería de la Colonia Juárez presentó su primera novela, *Donde deben estar las cate-*

drales, hubo poca gente y nada de prensa. Por estrictas razones que anula el azar –“El azar es una oscura servidumbre”, escribió el poeta José María Álvarez–, yo había leído con azoro la novela y me acerqué a pedirle me dejara hacer una fotocopia del texto que acababa de leer. Para mi sorpresa, dijo que no, que me regalaba el original, que llevaba escrito en su rigurosa Olivetti Lettera 33, y que podía publicarlo donde quisiera. Fue el inicio de una amistad que recibió un bautizo de fuego: nuestro primer encuentro tuvo lugar en una cantina llamada La Faena, en el centro de la Ciudad de México. Allí consumimos apenas un par de tragos cada quien; y al pedir la cuenta, nos querían cobrar una botella. Este hecho, que a otra persona le hubiera ocasionado ira, le dio risa a Severino, y desde ese momento conocí uno de sus más notables rasgos de carácter: Severino no dejaba entrar la ira o la envidia en su persona. Siempre se reía de las debilidades o ingenuidades de sus colegas. Con una cerveza en la mano hablaba, entre carcajadas, sobre los personajes de un narrador que se la pasaban bebiendo Jack Daniels y platicando de cosas fútiles. Si se hablaba de un libro premiado o de una edición en una transnacional de “prestigio”, decía “qué envidia”, pero su gesto no tenía nada que ver con sus palabras. Quizá en su interior sí albergara el deseo de un mayor reconocimiento, pero no por mucho tiempo, pues sabía que la amargura al primero que daña es a quien la guarda. Ante el poco reconocimiento, lo mejor era seguir escribiendo, con todo y las altas y bajas que una obra prolija conlleva. Porque nunca vaciló en pedir a bocajarro: “Dime lo que piensas realmente del libro.” En un escritor de su talla, los elogios eran inevitables, pero guardaba silencio respetuoso cuando uno tenía reservas con libros como *El imperio de las flores*,¹⁰ el último original que publicó un año antes de morir.

¹⁰ Severino Salazar, *El imperio de las flores*, Plaza & Janés, México, 2005.

Severino Salazar murió a los 15 minutos del domingo siete de agosto de 2005, día en que yo escribo estas líneas. Sobre el cristal de su féretro hay dos fotografías: una lo muestra sano, sonriendo y con un vaso de licor en la mano; en la otra ya está “coloradito”, cachetón y triste. Eloísa, la mayor de sus hermanas, tuvo el acierto de poner también sobre el féretro dos libros: la reedición de *Donde deben estar las catedrales*,¹¹ su primera novela, y la edición de la última, *El imperio de las flores*. Este hecho es significativo, si queremos mirarlo literariamente: es señal de un itinerario, de lustros de trabajo en que la obra inicial no pudo ser superada por libros que, desde luego, sí contribuyeron a construir un mundo del que pocos narradores mexicanos pueden jactarse, pero que, estéticamente, se yergue como su obra maestra. No ignoro que el criterio tecnológico de progreso no priva en el arte, pero sé que a Salazar no le gustaba este hecho. Cada uno de sus libros entregaba nuevas y fascinantes aristas de su universo, pero ningún otro hizo que un oscuro lector, en altas horas de la madrugada, volviera a iniciar la lectura de un libro que lo había deslumbrado y dejado con la sensación de que no lo había entendido bien: *Donde deben estar las catedrales*. Por cierto, cuando le pregunté a María de Jesús qué leía Severino en sus últimos días me dijo que, Eloísa, en el hospital, le leía *Donde deben estar las catedrales*, como si fuera un libro de oraciones. Severino replicaba que ya se lo sabía de memoria, que no quería oír eso, que mejor le leyeran los periódicos, para saber qué pasaba en el mundillo de los hombres de letras. Y se ponía alegre cuando tocaba el turno a la columna de Víctor Roura.

Severino Salazar, a quien nunca —salvo en la foto de la primera edición de su primera novela— vi de traje, esta noche

¹¹ Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, Plaza & Janés, México, 2005.

reposa en su ataúd, vestido con un traje gris claro, una camisa de leves cuadros azules y una corbata con pequeños astros color de vino tinto. Sus manos, atadas con un rosario, tienen un ramo de claveles y rosas; en el lado izquierdo de su pecho descansa una varita de nardo, que le da un aspecto de novio provinciano. Sí, esto que parece una estampa sacada de una novela de Vargas Vila choca con las risas de los amigos que lo acompañan y se preguntan para qué cantina dejaría el dinero del equipo, pues desde que murió nuestro amigo y compañero de la UAM-Azcapotzalco, Jorge López Medel, estableció el acuerdo de que quien tuviera la mala ocurrencia de morirse debería dejar lo suficiente para un equipo de emborrachar –botellas, refrescos, botanas– a todos los amigos.

¡Salud, Severino Salazar Muro!

INTRAMUROS: SITUACIÓN DE NAUFRAGIO

MARÍA ESTHER CASTILLO G.

O acaso, “La inminencia de una revelación que no se produce”

JORGE LUIS BORGES

Luis Arturo Ramos, a partir de *Intramuros*,¹ de *Éste era un gato*² y la reciente novela, *La mujer que quiso ser Dios*,³ conforma su trilogía del pasado. Distintos personajes, anécdotas y conflictos, cruzan tangencialmente los mismos trayectos de la historia mexicana del siglo XX. La relevancia del referente historiográfico, puede inducir el análisis de las obras hacia el cuestionamiento de los estatutos ontológicos de la literatura y de la metahistoria, e inscribirlas en la propuesta canónica de las “novelas históricas”. Sin embargo, al considerar el proceso estético de sus discursos y sus procesos de significación, es evidente que la imaginación poética sobrepasa el dato de las crónicas o el listado de los fastos, para celebrar la imaginación en donde pervive la significación de los motivos: la derrota, la mezquindad, el vacío y los recuerdos son algunos de ellos.

La imaginación de donde surgen los seres comunes, que invariablemente sucumben ante sí mismos, cede el ingreso sub-

¹ Las citas de la novela corresponden a *Intramuros*, Ficción, UV, Xalapa, 1996, 1983.

² Grijalbo, México, 1993, 1987.

³ *La mujer que quiso ser Dios*, Castillo, México, 2000.

yugante de los actos de memoria. Los recuerdos y los olvidos conforman un binomio fundamental en tanto sustratos literarios y procesos narrativos y en cuanto a la organización de la experiencia y del conocimiento humanos.

Luis Arturo Ramos es, asimismo, un autor en quien la paradoja de originar nuevamente la tradición clásica es inevitable; con ello afirmo que la imaginación, la representación y la creación del relato en torno al comportamiento humano, no están disociados en su prosa con la búsqueda de expresiones poéticas. Su escritura siempre reclama, o parece reclamar, la coherencia existente entre la ficción y el deseo de significar el relato de una historia, de prolongar el tiempo y el espacio de vida en un renovado acto narrativo, uno que siempre recomienda preguntando: “Quieres que te lo cuente otra vez” (*Este era un gato*).

De las tres novelas, *Intramuros* es la obra con más reseñas emotivas y elogiosas de connotados intelectuales, al igual que ensayos precisos y tesis de grado. La Universidad Veracruzana, en la colección Ficción que ahora nos convoca, ha presentado tres ediciones, una en 1983, otra en 1996 y la última en 2000. En 1999 fue dada a conocer en España con un nombre diferente, *La ciudad de arena*, en la colección Cuadernos del Bronce de Barcelona; *Intramuros* ha sido traducida al inglés por Samuel Zimmerman con el título: *Within these Walls*. En el mismo año de la primera edición, Jorge Ruffinelli consideraba que el discurso “realista” de *Intramuros* se superponía a cualquier experimentación innovadora al estilo de Vargas Llosa, aunque paradójicamente las caracterizaciones le recuerden por igual a Joyce y en cierta medida a Rulfo. Federico Patán destaca el amor del autor por los hombres sin atributos, el manejo de lo macabro y de lo grotesco. Vicente Francisco Torres lo distancia de la representación realista de los arquetipos, para acercarlo al trazo detenido de ambientes y personajes, consiguiendo así el

equilibrio entre “intelectualismo y vitalismo”.⁴ El escritor Juan Vicente Melo advertía ya la trayectoria del autor como uno de los “nombres mayores de la actual, eterna literatura”;⁵ buscador y conocedor (como él mismo) de paraísos perdidos, cercano a los rasgos estilísticos de Revueltas, a los sonidos de Galindo y a los aires míticos de Rulfo y, sobre todo, un perseguidor del ejercicio de estilo que muy poca crítica le(s) reconoce. José Homero tiene una especial predilección por la ficción y el estilo de Cortázar, Borges, García Márquez, Gómez de la Serna, Marsé y, en consecuencia, de Ramos;⁶ conoce a fondo toda la obra del autor para argumentar las historias gestadas en *Intramuros* desde el constante matiz del fracaso. La historia del fracaso se vehicula artísticamente con el melodrama y el folletín que estilizan los autores citados. Bensa Vera ordena el “zig-zag” narrativo de las historias de acuerdo con Genette.⁷ Timoty Richards subraya la similitud entre los personajes de Ramos desde la primera novela, *Violeta Perú*, y Cortázar, cuando compara al protagonista como un proletario, Walter Mitty;⁸ asimismo, las marcas novelísticas lo hacen identificarlo con el cosmopolitismo en provincia que Brushwood dictara para las novelas recientes; en su puntual ensayo sobre *Intramuros*, destaca la creación de atmósferas claustrofóbicas que penetran al mundo interior de los personajes enajenados y el efecto del paso del tiempo en el hombre, que bien se repre-

⁴ Vicente Francisco Torres, “La voluntad estilística de Luis Arturo Ramos”, *Revista Mexicana de Cultura. El Nacional*, 11 de mar., 1984, p. 5.

⁵ Juan Vicente Melo, “El lenguaje de todos/ Luis Arturo Ramos”, *Sábado*, suplemento cultural de unomásuno, 27 de jul., 1985.

⁶ José Homero, “Luis Arturo Ramos. *Intramuros*”, *Literatura*, suplemento de *La Opinión*, 26 dic., 1984.

⁷ Vera Bensa, “La ordenación de la temporalidad: un zig-zag en *Intramuros*”, *La Palabra y el Hombre*, oct.-dic., 1987, pp. 274-280.

⁸ Timothy Richards, “Cosmopolitanism in the Provinces: Time, Space and Character in *Intramuros*”, *Hispania* 71, 3, 1988, pp. 532-535.

sentan a partir de dos elementos: la arena (nótese la importancia de este elemento en el título de la edición española) y el fluir del tiempo. Richards coincide con José Homero al argumentar que en la época contemporánea las comedias han reemplazado a las historias épicas. Raymond L. Williams, por su parte, es el crítico que ha dedicado varios ensayos al estudio de la narrativa de Ramos; ya desde la colección de relatos contenidos en *Del tiempo y otros lugares*,⁹ lo ubica en la narrativa posmoderna.

Desde el punto de vista del investigador, el posmodernismo de Ramos es evidente en su más reciente novela, *La mujer que quiso ser Dios*. Como Richards, Williams parte de las investigaciones de Brushwood para considerar en *Intramuros* no el rasgo “cosmopolita”, sino el paso a una novela más tradicional. De acuerdo con la propuesta de Genette, Williams analiza las diferentes nomenclaturas que caracterizan el tipo de narrador y el manejo de la focalización, para considerar, desde el inicio del relato, las versiones de los procesos identitarios. Marco Antonio Campos coincide con Enrique Serna en la apreciación de Ramos como el mejor novelista de su generación. Desde su perspectiva crítica, las novelas, “*Intramuros* y *Éste era un gato* son dos de las más inquietantes e intensas de los últimos años”;¹⁰ como lector, Campos coloca a *Intramuros* junto a *Noticias del Imperio* y, curiosamente, con *Otilia Rauda*.

Ahora bien, después de citar y considerar las versiones y las críticas sobre *Intramuros*, escribí un ensayo que fue publicado entonces en *Revista Mexicana de Literatura* (2000); en esa ocasión, consideraba ya el motivo de la memoria como eje

⁹ Raymond L. Williams, “La narrativa posmoderna de Luis Arturo Ramos: Desde *Del tiempo y otros lugares* hasta *Este era un gato*”, *Huellas* 23 (ago.), Uninorte, Barranquilla, 1988, pp. 59-71.

¹⁰ Marco Antonio Campos, “Luis Arturo Ramos. La historia es el enigma”, *Sábado*, suplemento cultural de *unomásuno*, 11 ago., 1989.

argumental. Afirmé que los sustratos referenciales y los mecanismos actanciales acentuaban las fracturas identitarias de un personaje en particular: José María Finisterre. En esta nueva lectura, mi propuesta aproxima una abstracción un tanto distinta, la cual expongo para la consideración de quienes leemos, estudiamos o celebramos la imaginación poética de Ramos

Acorde a la intención del texto, hago una concesión general a la grafía del pasado, en tanto cosmovisión occidental, para consentir que la sobrevaloración de la idea de Historia y de progreso ha determinado que, con base en el pasado, se construya el ahora y se obtenga una percepción del futuro. Esta cuestionable acepción fundamenta el hecho de que muchos relatos de historias particulares o, simplemente, de “otras historias”, permanezcan al margen de la gran Historia de la cual, supuestamente, deberían formar parte. Cuando hablamos de la memoria cultural en confrontación con los recuerdos y con los olvidos individuales, los rasgos conceptuales de centro, periferia, pertenencia, alienación e identidad, vuelven a complicar nuestras ideas inamovibles de historia, cultura y civilización.

Intramuros, como muchos sabemos, presenta la vida de tres españoles que se quedan “fuera” de la Historia, alienados de la civilización a la cual creen pertenecer, vaciados de la memoria cultural que alguna vez los acogió. Esta relectura de *Intramuros* pretende instalarse en la siguiente percepción: el presente de cada personaje está fuera del tiempo al que desea pertenecer. Me gustaría, entonces, hacer perceptible esta historia de desencuentros a partir de una metáfora que considero importante: el naufragio.

Cuando pensamos en la condición de naufragio, metafóricamente imaginamos a la sociedad como un mar (muy *ad hoc* en esta novela en particular): ponemos frente a la mirada y frente a la sociedad todo un sistema conceptual en el que,

de acuerdo con Lakoff,¹¹ emerge todo un sistema conceptual referido a tempestades, puertos seguros, piratas e incluso tiburones. Ante la imagen de un naufragio enlazamos la noción de pérdida o de sobrevivencia con lo mínimo, con fragmentos de nada, puesto que el utópico “todo” –la Historia– si no se rompe, se interrumpe o, cuando más, se abre un camino obtuso en esa historia de vida que suponemos continuada. La metáfora del naufrago (la “cómica” figura de un desamparado en un islote diminuto a la sombra de una palmera, junto al esqueleto de un pescado, escrutando el horizonte) nos coloca frente a la visión engañosa de que el futuro planeado ha cambiado de forma radical y el horizonte se ha vuelto sólo esa línea que obsesivamente se quiere trascender. Leer *Intramuros* y encontrar una metáfora que presenta un tiempo de vida (en)cerrado, lejano, irrecuperable y perdido, confiere un efecto estético interesante: “El tiempo que está perdido no se puede recuperar sino como pepitas de oro, por fragmentos”.¹² La metáfora del naufragio, por su parte, es una idea en progreso a partir de los estudios que se han realizado sobre las políticas interpretativas de la memoria.¹³

La intriga que *Intramuros* formula, sitúa el acto discursivo como el acto de memoria individual y cultural del pasado, encadenado al eslabón de una promesa rota, la promesa de restitución para la historia. Frente a los personajes de la novela es inevitable especular sobre un futuro anhelado, sobre todo cuando se habita en un presente incierto; en cada uno de ellos se trasluce la sensación de malestar, de confrontación entre las ideas excéntricas de lo que pudo haber sido y no fue. Es indu-

¹¹ Lakoff & Jonson, *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. Carmen González Marín, Cátedra, Madrid, 1991.

¹² “Dittborn”, Nelly Richards, *Políticas y estéticas de la memoria*, Cuarto Propio, Chile, 2000, pp. 189-195.

¹³ *Idem.*

dable que el interés por la propia condición humana y por la notoria carga de incertidumbres que persisten entre el saber objetivo y las “turbulencias de la subjetividad”, constituyen una suma de motivos recurrentes en la narrativa del autor. Esta forma recelosa de mirar al hombre en su escasez (creativa y realista) deja claro que la obra pertenece a una literatura que habla más del qué y no del porqué de las actitudes humanas.

Las travesías de exilio, nos sugieren, entre otros supuestos, que el acto de relatar es una forma de sobrevivencia, más que de vida, y, asimismo, que el relato es una recuperación problemática, pero innegable, en la tradición de un pasado cultural, esbozado a través de formas biográficas; la forma narrativa, *per se*, ya expone el conflicto de narrar una vida.¹⁴

Los relatos de la novela multiplican señales de vida en recuerdos instantáneos, tenues y coloridos, deseados y reprimidos, que se convocan o se ahuyentan para salvarse o para condenarse. En cada uno de los personajes, Finisterre, Niño y Santibáñez, se revela el fracaso de una lucha olvidada; entre las imágenes que se quieren evocar y aquellas que simplemente irrumpen, que están ahí infiltrándose a través de los intersticios de la presunta (o proscrita) memoria colectiva, se confronta la intimidad del individuo.

Intramuros es una declaración manifiesta que se extiende como metáfora de esa imagen imposible del hombre perdido, arrojado de golpe por el “accidente político” y refugiado en un país, a la espera de ser rescatado. El muro que los contiene es una trinchera que protege o precisamente esa isla solitaria que más que aislar, encarcela, a veces trágica, a veces melodramáticamente, cada acción y cada expectativa de los tres personajes varados en

¹⁴ David Carr, *Time, Narrative and History*, Indiana University Press, Purdue, 1986.

Veracruz. Los entreactos de movimiento migratorio, de España a México, se sitúan en dos épocas precisas, el que ocurre alrededor de 1915 y el que particulariza la llegada de los exiliados republicanos del 39; mas la migración y los conflictos identitarios equiparan a todos los movimientos civiles que configuran los intermedios y el telón de fondo de la sociedad hispanoamericana.

La propia ciudad de Veracruz evoca por sí misma su pertinencia histórica, mítica y ficcional; el puerto es el escenario, la huella que marca un lugar de memoria obligada entre los encuentros y desencuentros de utopías y realidades en donde confluyen los relatos épicos, trágicos, melodramáticos y carnalescos de la vida mexicana. En el trenzado de las circunstancias, son las leyendas, los mitos y las ficciones, las que reinstalan las ruinosas y ensalitradas murallas del puerto veracruzano. Es del antiguo muro, en el año de 1846, de donde proviene la imagen parcial que engalana la portada y la reproducción de su litografía inserta en las dos páginas que median el texto (pp. 136-137). El escenario veracruzano advierte, en la persistencia del espacio ficcional, el posible trayecto transitorio y transitable, memorioso y poético, de un autor cuya sensibilidad está surcada por las imágenes idílicas de la infancia, el origen de mitos propios y el conocimiento de los ajenos; la escucha de ciertas leyendas y las cautelosas pesquisas documentales.

Entre los muros de *su* Veracruz, Ramos origina una novela que resignifica el lugar y el destino de seres sin atributos heroicos, que tratan de sobrevivir en medio de una sociedad a la que han llegado por azar y con la visión de un destino que tendría que cumplirse; el futuro de estos hombres depende de “algo” que irrumpa favorablemente en sus circunstancias para ser “rescatados”. De horizontes precarios se conforma también la historia, no olvidemos que la historia mexicana, indígena, colonial y contemporánea, ha marcado hitos importantes que resaltan la confluencia de identidades y mitologías complejas, unas y otras a la espera de ciertas señales proféticas.

La vida peninsular, culturalmente hablando, ya no se sostenía con buenos augurios ni falsas conquistas; los españoles atrapados en *Intramuros*, simplemente pierden la noción de continuidad espacial y temporal cuando desembarcan en *el nuevo mundo*; toda certeza se resquebraja nuevamente con otro marco social habitado en un lugar de memoria. No hay que pasar por alto que los seres humanos codificamos nuestros lugares de memoria como espacios de identidad que se cumplen relacional e históricamente por la palabra,¹⁵ a eso se debe que las caracterizaciones y confrontaciones del lugar (el de ayer y el de hoy), reclamen la pertinencia de lo reprimido como el lugar en el recuerdo.

Santibáñez, Niño y Finisterre son los náufragos que esperan por el relato revelado que nunca se produce: Gabriel Santibáñez, vive entre la insulsez de su cotidianidad y su fantasiosa biografía. A partir de la redacción de cartas absurdas, no necesita mirar el horizonte para comprobar su inexistencia. Esteban Niño mantiene la fórmula del diario de campaña para redactar la “verdadera historia” de los españoles y su significación con tintes conservadores. José María Finisterre, el personaje central, aspira a una suerte de olvido balsámico desempeñando oficios sin importancia, a pesar de que se involucre como impresor de ocasionales manifiestos que lo dejan absolutamente fuera de cualquier ruta.

Santibáñez había desembarcado en Veracruz, a principios del siglo XX, con una perspectiva y carga histórica diferente de los que llegan después. El narrador juega con el prototipo del “gachupín” que repite la leyenda circunscrita en la frase repetida por literatos e historiadores: “hacer la América”. Luego entonces, acorde al movimiento de un repertorio que el lector puede reconocer, la información concede las características del hombre decidido a pro-

¹⁵ Marc Augé, *Los no lugares*, trad. Margarita Mizraji, Gedisa, Barcelona, 2000, p. 83.

gresar en el comercio, precisamente con el soporte ideológico de la época, en tanto tráfico, economía y movimiento civil de la Europa dieciochesca; así, aprovecha cada circunstancia atractiva o no para asentarse en el nuevo lugar. Santibáñez se casa con una mexicana cuya herencia consiste en una precaria tienda de abarrotes. Lo singular del personaje es que el repertorio no se cumple; sin embargo, en su fantasiosa autobiografía –que podría intitularse como “el fingimiento de la felicidad”– reinventa las circunstancias que en otro tiempo había deseado. La escritura de una biografía revela siempre la parte de ficción que la constituye y no es, en este momento, que nos encontremos ante un caso de inconsciencia en el que se capte el yo en el interlineado del texto, sino ante la estrategia narrativa trazada por el autor para incluir metafictivamente una práctica establecida de autoinvención, en relación con determinadas circunstancias biográficas. Con gran ironía, el autor fractura la identidad del “gachupín” con una imagen conflictiva para reconsiderar el propio traslape ficcional entre el *bios* y el *grafos*.

A través de puntuales misivas dirigidas a Mercedes, la hermana muerta, la escritura de Gabriel Santibáñez pone de relieve la invención de las circunstancias ajenas a las experimentadas; en una dinámica retrospectiva, fundamenta la ilusión de una vida plena en el pasado inmediato. De falsedades y de manías se colma también una vida ordinaria para encarar al mundo de allá afuera y engatusar el de adentro. Para que esta clase de “confianza” subsista, hay que habitar el silencio perfecto. Gabriel y su esposa, Teodora Ricalde, forman un matrimonio al amparo de una situación conveniente: una mexicana cuya herencia no resultó tan cuantiosa como se creía y un recién llegado de Madrid que nunca colmó los deseos del cuerpo ni de la imaginación. Santibáñez crea, en ese silencio, la isla dentro la isla. O al menos así describe la situación su sobrino Esteban, en esa práctica escrituraria metaficcional, que no podrá decidirse ni como historia ni como literatura:

La casa, el país perfecto para que los sonidos incontrolables (suspiros, balbuceos, eructos, flatulencias, rechinos, frotaciones, jadeos), nacieran, y crecieran hasta apoderarse del éter [...] El encanto se rompió cuando los extranjeros hicieron su aparición (p. 111).

Efectivamente, cuando las circunstancias políticas provocan el desembarco de nuevos exiliados, la pareja Santibáñez redescubre lo anodino de su situación. Las expectativas económicas y los sueños románticos del español y de la mexicana, se frustran en la hija deseada, nombrada con evidente sarcasmo: Felicidad. La niña padecía un tipo de retraso mental, y parece no ser la única en la familia, pues se menciona la presencia de otro adolescente perturbado, “Chicho”, quien de manera sigilosa, pero constante, depende de la economía del tendero. Esteban Niño, el hijo de la difunta hermana Matilde, llega a la casa de los tíos para remover los sentimientos de un matrimonio entumecido por el paso del tiempo. Los “hallazgos” sentimentales y los recuerdos, surgen y dimensionan el programa narrativo centrado en el tiempo de exilio y de pérdida; el arribo de los emigrantes, el ostracismo político y social, se enfatizan con el extrañamiento en las situaciones íntimas.

La relación autobiográfica de Gabriel determina los saltos cronológicos de una historia que traza con exactitud el tiempo que se agota. El ritmo de la prosa, entre las elipsis y las paralepsis¹⁶ que absorben y develan las situaciones cotidianas y las escenas en tranvías desvencijados, y en romances a destiempo, adquiere en la trama la proporción sinuosa de los trayectos memoriosos; es en la estructura cuidadosa del todo con las par-

¹⁶ Mieke Bal *et al.*, *Acts of Memory Cultural Recall in the Present*, Dartmouth Collage, University Press of New England, Hannover, 1999, p. IX.

tes, donde se enfatiza la relación espacio-temporal entre los relatos del recuerdo, las expectativas futuras y la vida presente. De tal manera, cuando en la historia se suspende la cronología del relato del desembarco de Finisterre y Niño, para hablar de Santibáñez, el autor no hace sino convenir en la “lógica” estructurada del movimiento narrativo del recuerdo. La analepsis concierta la motivación de los actores y enlaza los momentos de las distintas expatriaciones para conferirle sentido a la narración.

Santibáñez, años atrás, había decidido no desembarcar en Cuba, como los otros compañeros en aquel viaje remoto; él estaba decidido a llegar a México y, ya arraigado, poco le importó que cada conmemoración del “16 de septiembre” contemplara a la gente correr a través de las calles del puerto gritando la consigna inevitable: “mueran los gachupines”, seguida de piedras contra sus puertas y vidrieras. La fuerza de la rutina presenta al tendero, de tarde en tarde, reclinado sobre el mostrador de madera de su establecimiento escribiéndole a Matilde; con una limonada al lado, en la que “sobrenadaban hielos impasibles” (p. 69), echa una que otra vez un vistazo sobre el empleado amodorrado en su rincón, como los cubos de hielo en el vaso, así los deseos sobrenadan las realidades: sutiles y efímeras interrelaciones biográficas.

Desde la perspectiva de Gabriel, el curso de la vida le negó un balance que mediara entre el éxito esperado y la lista de penurias. ¿A quién contarle una vida si no fuera a sí mismo? Necesitaba un escucha, uno sin oportunidad de réplica, uno que muriera antes de comprobar algo. La vida, entendida biográficamente, no se dirige al pasado próximo, sino hacia las raíces del individuo que se quiere ser. El tiempo es irrecuperable, pero la autobiografía siempre tiende a su recuperación.¹⁷ No

¹⁷ James Olney *et al.*, “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Anthropos, Barcelona, 1991, p. 35.

es casual que el acto de recordar sea una actividad obstinada en los personajes que emigran. Gabriel trataba de concebir su vida como un proceso abarcable y total para recordarlo en el presente; acaso como si la memoria fuese un objeto aprehensible que se tiene, se saca y se desempolva para que en el presente tenga sentido; quizás, la búsqueda de tiempos perdidos y recuperados sólo indica que en el camino se dejan los recuerdos por ahí, olvidados, abandonados. La memoria no es el lazo infalible que nos permite ver los hechos del pasado *tal como ocurrieron* o como “debieron ser”; *de* memoria se escribe con una fe ingenua o bien se esquivan las dificultades con las que uno se encuentra ante el intento de recordar o de olvidar. Dado el caso, se recita un relato aprendido de lo que debió haber sido:

Querida hermana Matilde [...] Hasta ahora no he podido salir del Puerto pero espero que muy pronto podré conocer la Capital y explorar la posibilidad de abrir una sucursal por aquellos rumbos [...] Me he convertido en una especie de líder en las reuniones del Casino por mis constantes arengas a formar una especie de fuerza semicastroense que se encargue de velar por los intereses y propiedades de la comunidad hispana [...] Tal vez vaya a Madrid [...] Cuéntame cómo anda España y si la guerra los ha afectado. ¿Cómo está el chiquilín? ¿Y tu marido? (pp. 28-29).

Y al final, la firma: “Sin más por el momento, se despide de ti tu hermano que te quiere Gabriel Santibáñez” (p. 30).

Autor y persona reunidos en el nombre propio, en una firma, que más allá de la referencia, reivindica la existencia en donde Santibáñez se concibe gráficamente. El cambio de focalización, de la tercera a la primera persona narrativa, codifica el género autobiográfico. La memoria de lo que no sucedió es también una trama oculta que, pese a todo, consiente la experiencia. La vida que en Santibáñez se describe, incluye, no obstante

las mentiras, dos direcciones, una que discurre el presente y otra que muestra la promesa del retorno futuro del pasado perdido. Esta paradoja (contenida en el pensamiento contemporáneo) nos lleva a comprender por qué el texto de la historia se arma siempre después, *a posteriori*, diferido, a fuerza de significar de nuevo y según las condiciones que la actualidad ignora. Y por qué aquello sobre cuya borradura se erige esa misma actualidad cuenta como “Historia”.

Esta forma de estructurar la memoria autobiográfica, de considerar el ejercicio reminiscente como las notas de un naufragio, enlaza las vidas que Santibáñez, Esteban Niño y José María Finisterre pretenden significar.

Las imágenes evocadas y aquellas que se transfiguran en otros rostros, sitios, mapas y momentos, confunden su origen para proyectar gráficamente una actualidad sobre la borradura de otra. La otra, la reprimida, no retorna del pasado como sería lógico pensar, sino desde la idea de un futuro. Las imágenes son huellas que han perdido su significado, y el sentido tiene que reconstruirse con esa borradura y revelación de futuro para constituirse como el mural de la vida con todos sus detalles. La metáfora del naufrago adquiere sentido porque hay que crear un nuevo panorama que, retroactivamente, cambia el significado de lo vivido para hacerlo legible de otro modo.

Esteban Niño, el sobrino de Santibáñez, aprovecha la coyuntura política para exiliarse y utiliza la relación familiar para allegarse de un lugar y de una posible bonanza económica. En la caracterización de Niño, se explora otro repertorio interesante, el del pretendido historiador cuya idea consiste en escribir la “verdadera historia” (una más) de los españoles en México. Niño podría convertirse en historiador sólo si la oportunidad viene a su encuentro. A través de sus escritos, sin declararlo, se comprueba, como se anotó antes, la posición conservadora en el discurso historiográfico; sin embargo, y des-

pués de todo, la voluntad no le dispensó más tiempo que a los demás. Como historiador se mentía empatando su imaginación con la del “aventurero místico” que quería escribir la historia que “pondría las cosas en su sitio”. Pero, “¿Cuánto tiempo le quedaba a Franco [...] Permitirían las democracias occidentales un régimen fascista en Europa?” (p. 111) Niño quería evitar por igual toda especulación, desde las anécdotas atiborrantes de sus camaradas, las simples mentiras que el tío Gabriel le contaba, hasta las noticias periodísticas que no terminaban de cuadrar en sus muy espaciadas consultas documentales.

Para José María Finisterre, la inminencia de un nombre, Pastora, era el fulgor que incendiaba la historia oscura que había dejado atrás: la de entonces, la de España, la de ahora, que, sin cuadrar del todo, recorría los relatos latinoamericanos. Las etapas revolucionarias que recomenzaban a mediados del siglo XX no podía comprenderlas.

Las alusiones a los momentos históricos, a los topónimos que perviven como lugares de memoria, introducen a personas, acciones o eventos fuera del saber como discurso, pero afirman el sentido de la historia que se cuenta. Para un náufrago que no puede dejar de rememorar los nombres, la última estancia de su peregrinaje resulta, pese a todo, un principio unificador de todas las actitudes y los comportamientos sociales. Las situaciones políticas se habían basado en la promesa de condiciones mejores que la actualidad ignoraba.

La trama de lo que habría sido y no fue, muestra las rupturas de la memoria en tres tiempos, en tres personajes que juegan a olvidar. En la narrativa de Ramos, las rupturas no sólo se presentan entre las actitudes y los sentimientos, también en el tiempo que atraviesa los cuerpos. Los cuerpos naufragados confrontan la indiferencia del océano; los vestigios, si bien es cierto, aluden a una geografía de la memoria, pero no exhiben el preciso viejo recuerdo del que forman parte.

Un “buen día”, Teodora Ricalde se despierta con “una sensación de asco y fastidio” (p. 217) ante el cuerpo desahuciado del marido, contagiada primero, como todos, con la ilusión que metaforiza el reloj de arena, un tiempo vacío a expensas del otro lleno y, después, con la certeza de que todo termina pervirtiendo al cuerpo que, pese a todo, se queda tranquilo con la pasividad vencida. El precario reloj de arena que metaforiza el mapa latinoamericano no se aleja de su función cronométrica, pero sí altera la custodia del tiempo. Los personajes suspenden cualquier conato de ilusión futura en ese movimiento alternativo de la arena. Teodora, no tiene que creer en algo fuera de esa “masa oscura” que era también el cuerpo de su hija Felicidad: “ojos mansos, perezosos, en la cara sin relieves [...] sopor sin sueños ni pesadillas” (p. 220). Goya, la pareja imposible de Finisterre se “dejaría morir sola”, desde su experiencia, los ruidos de su cuerpo se apagarían porque melancólicamente el catalán cree que todo lo que tocaba se “marchaba”. El sentido de la memoria en la perspectiva de estas experiencias, se expresa también como interiorización en cada cuerpo y en cada voz que cruza el tiempo.

Incluso los muros de la muralla podían *marcharse* y dejarlo con la única compañía de su propio cuerpo. Treinta y cinco años habían transcurrido sobre un sueño que sueña con su propia muerte, hasta que ésta se produce sin más compañía que la de un perro. La idea del fin reside en cada personaje antes de morir. Y aun antes, los fines ansiados pierden sentido. La propia muerte de Franco, “del hombre que había impedido año tras año, el regreso de los primeros barcos” (p. 231), sucede a destiempo de los odios, las culpas, el miedo y de aquellas “puñetas tristísimas” (p. 232). Finisterre termina como un “viejo malhumorado” (p. 232). Las últimas páginas de la novela obligan a tomar aliento entre los nombres y los sentimientos de una memoria deshabitada o agotada, que rebasa el fácil acceso de una frase que vendría pausadamente detrás de otra. Los

nombres y las acciones se sobresaltan entre el pesimismo y la celebración, pero el naufragio sigue sus derroteros. Ya no hay restitución personal para ese tiempo perdido; la promesa del rescate, y de cuyos signos él estaba pendiente, se agota. Entre el movimiento final del pasado perdido que no regresa, lo único que funciona es construir una historia.

En esta historia de encuentros y desencuentros no es, entonces, que los “náufragos” del puerto veracruzano se encuentren en los extramuros del mapa; es que están en otro. El acoso de la memoria aleja la ciudad recordada y superpone la ciudad porteña; mediante aduanas invisibles la convierte en una isla. La memoria conmina al lenguaje a hacer de su delirio una composición que concentra la narración de Finisterre en una fragua desquiciada en las páginas finales de la novela: miró por la ventana, encendió la hornilla, tuvo que obligarse a celebrar la declinación temporal del fascismo, de las dictaduras militares, amortajó su radio, lo vendió por cincuenta pesos, estudió su ropa, pensó en el Aragonés, en Serrano, llegó al portal, miró el sol. Gritos, movimientos, perros, tranvías, caras, olores. La misma historia lo hace vivir y lo suprime de las noticias de prensa, de los archivos y de los mapas que tanto miraba. Finisterre, náufrago naufragado, aparece como irrisoria materialización de su nombre. Los tan temidos “moros”, de la historia y de la leyenda hispanas se mantenían vigilantes y, siglos después, regresan “apoyados en sus cimitarras” (p. 235). El horizonte histórico se revierte en los extremos o será que, como escribió Mallarmé, “Un golpe de dados no abolirá el azar”.

La referencia de los naufragios de la Historia no anula la metarreferencia originada de texto en texto, al contrario, preserva y crea el significado. La novela de Ramos deja su escritura como referencia de un mensaje o de un significado que vuelve a combinarse, yuxtaponerse y segmentarse en otras connotaciones metafóricas que circulan y exponen lo transitable de

una novela a la siguiente. Es innegable que el autor construye lugares de memoria al tiempo que muestra los itinerarios que los distancian, oscurecen, reprimen o desean. Los insumos del olvido son cuotas puntuales entre la esperanza y la credibilidad que cada personaje abona para sobrevivir. *La mujer que quiso ser Dios* es un relato que cruza la historia desde otro horizonte; sin embargo, convoca también a una imagen despojada, a otra figura dramática para especular acerca del recuerdo, el olvido, el paso del tiempo, la imaginación, la credibilidad y las circunstancias mediocres que nadie elude. En el mundo novelístico de personajes masculinos son las mujeres quienes realizan el balance de la vida día con día para recoger los despojos de sucesivas catástrofes. Entre las mujeres, que aún esperan un ensayo exclusivo, Teodora Ricalde (e incluso “Goya”) la mujer de *Intramuros*, dialoga quizás con otra mujer, Blanca Armenta (*La mujer que quiso ser Dios*), acerca de las “torpes” felicidades presagiadas que no se pueden cumplir. La *espera* de estas dos mujeres, revela las trampas de la credibilidad. Una y otra imaginan al todopoderoso, divino o humano, sumando, restando y olvidando la razón de los deberes y haberes; un todopoderoso que, en la misma situación del “polizón” o del náufrago exiliado, es un espectador que ya no escudriña el horizonte.

LAS CARICATURAS GROTESCAS DE ENRIQUE SERNA (NOTAS ALREDEDOR DE *AMORES DE SEGUNDA MANO*)

ELIZABETH CORRAL PEÑA

En 1991 Serna entregó su libro de cuentos *Amores de segunda mano* a la Universidad Veracruzana. El volumen formó parte de la colección Ficción. Tres años después, en 1994, *Amores de segunda mano* conoció una nueva edición, esta vez bajo el sello de Cal y Arena, en la cual Serna agregó tres cuentos a los ocho que componían la publicación original.

Antes de estos cuentos, Serna había publicado dos novelas, *El ocaso de la primera dama* –luego *Señorita México*– y *Uno soñaba que era rey* (1989). Después ha escrito tres novelas más, *El miedo a los animales* (1995), *El seductor de la patria* (1999) y *Ángeles del abismo* (2004); otro libro de cuentos, *El orgasmógrafo* (2001); una antología de artículos periodísticos y de crítica literaria titulada *Las caricaturas me hacen llorar* (1996); una biografía, *Jorge el bueno. La vida de Jorge Negrete* (1993). Desde el principio, el autor ha mantenido columnas en suplementos literarios y revistas, como *Sábado*, *La Jornada Semanal* y *Letras Libres*.

Amores de segunda mano

Más que fincar su unidad en elementos estructurales, *Amores de segunda mano* presenta coherencia gracias a la visión del mundo que permea la totalidad de los cuentos, una visión

desencantada y escéptica, incapaz de concesiones. En primera, en tercera o en la mezcla de dos personas, siguiendo la cronología lineal o rompiéndola, respetando las reglas de la sintaxis o saltándoselas en apariencia, adoptando el aire de representación por la supremacía del diálogo o encubriendo éste en falsos monólogos interiores, los ocho cuentos apuntan a la versatilidad formal reunida bajo un tono similar. El gusto de Serna por la trasgresión lo lleva a elaborar contra-discursos críticos o, más bien, discursos a dos voces que no disimulan su filiación a tres géneros basados en la ironía:¹ parodia, sátira y pastiche.²

¹ Dice Linda Hutcheon: “la cuestión de las relaciones entre la ironía y los discursos paródico y satírico, rebasa necesariamente los límites de la problemática contemporánea de la intertextualidad. No se podría ignorar la importancia decisiva de la intencionalidad y de la recepción del texto cuando se trata de un tropo como la ironía, el cual implica una distanciamiento obligatoria entre el lector y el texto; de ahí la comodidad del uso de la pragmática en calidad de orientación semiótica para abordar los problemas del empleo contextual de la ironía literaria” (“Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *De la ironía a lo grotesco [en algunos textos literarios hispanoamericanos]* UAM, México, 1992, pp. 175-176). A riesgo de simplificar, diré que pueden rastrearse dos tendencias en los estudios de los últimos tiempos: una que reúne a quienes ven la pertinencia de seguir profundizando en su estudio como tropo (aunque no niegan lo oportuno de otro tipo de acercamientos), como Catherine Kerbrat-Orecchioni (“La ironía como tropo”, *op. cit.*, pp. 195-221), y otra representada por quienes, como Pere Ballart, consideran que la ironía no debe caracterizarse en estos términos, sino como una auténtica modalidad literaria, capaz de impregnar “todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos, y portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad” (*Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, p. 296).

² “Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa la

La riqueza de los procedimientos que intervienen en el entramado irónico abonan la obra de sentidos multívocos, de una ambigüedad que promueve la permanencia, afirma Pere Ballart. La distorsión, la alienación, el absurdo del mundo encuentran un eco en la literatura, y la ironía es de gran utilidad para expresar las contradicciones que los autores pretenden plasmar. No es raro que la presencia de esta “figuración”³ haga que el texto sea más rico al mostrar el otro lado de la moneda: la cara oculta de una situación, de un personaje, de un ambiente. Como señala Pere Ballart, la ironía hace aflorar “ese ‘algo’ que la simple fotografía no llega a captar” (p. 477).

desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 177). Luego agrega: “En general se observa que la parodia está provista de un *ethos* marcado peyorativamente [...] Pero notemos también que esta distancia crítica entre el texto que parodia y el texto incorporado como fondo, no funciona necesariamente de una manera perjudicial para el texto parodiado. De hecho la metaficción que se escribe en nuestros días, recurre a menudo a la parodia para escudriñar las formas contemporáneas, y juzgarlas a la luz de las exigencias positivas de las estructuras del pasado” (p. 182). “La distinción entre la parodia y la sátira reside en el ‘blanco’ al que se apunta. La sátira es la forma literaria que tiene por finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias” (p. 178). Para definir el género satírico es indispensable la noción de “irrisión ridiculizante con fines reformadores” (p. 181). Por otro lado, si la parodia se centra en la diferencia, en el pastiche “se señala más bien la semejanza que la diferencia”. Hutcheon señala otra característica del pastiche: se trata de “un *interestilo* más que de un *intertexto*” (p. 182).

³ Ballart es el que propone llamarla así: con “el término ‘figuración’ –obviamente menos marcado que el de ‘figura’– he querido presentar la ironía como un fenómeno que rebasa con creces el estrecho compartimento de los tropos y que reúne todos los requisitos para ser considerado un modo específico de discurso, capaz por tanto de convertir en figurado el sentido de cualquier enunciado verbal sean cuales sean su extensión, asunto o características”. *Op. cit.*, pp. 32-33.

La ironía verbal aparece de cierta elección o disposición de palabras que evidencia las verdaderas intenciones de significación del ironista, ya que se sugiere lo contrario o algo distinto a lo que se dice literalmente. La situacional da cuenta del desacuerdo que se presenta entre un discurso y el mundo, integrado éste por ideas, personajes y acontecimientos. Este último es el tipo de ironía más utilizado por Serna,⁴ siempre con un tono brutal, hasta cierto punto estridente, que aplanas algunas de las características recién referidas y a cambio provee a la escritura de *Amores de segunda mano* de un acabado liso, como de cómic.⁵

Serna recrea bajos fondos que no se circunscriben a la marginalidad, como la representada por cabareteras de quinta y mal vivientes de ciudades perdidas, porque en realidad describe una especie de marginalidad abstracta a la que da apariencias estafalarias. En este sentido, todos, sin importar clase o credo, somos dignos de ingresar en sus construcciones caricaturizadas.

Los personajes de estos cuentos tienen aspiraciones inalcanzables que, paradójicamente, los hacen descender aún más en la

⁴ Y dentro de la situación irónica, Serna echa mano de ironías verbales. Un ejemplo aparece en “Hombre con minotauro en el pecho”, cuando el protagonista comenta que su secuestrador, un magnate alemán, es conocido como “el Rey de las Nieves por su escasa participación en el tráfico internacional de cocaína” (p. 62). Cualquier duda sobre el valor antifrástico de la afirmación desaparece frente a otras descripciones: “La cocaína circulaba con generosidad” (p. 63), “Di el pitazo a la policía, que llegó alrededor de la medianoche, cuando la coca se consumía a narices llenas” (p. 68).

⁵ A esto contribuye también la voluntad de Serna de evidenciar la ironía. Cito de nuevo a Hutcheon: “La ironía está en su máximo de eficacia cuando menos presente está, cuando está casi casi *in absentia*” (p. 191). Al hacer todo lo contrario, y por lo tanto colocarla en su mínimo de eficacia, Serna dota también a la ironía, me parece, de un carácter caricaturizado que la destaca, como se destaca la grafía de signos de los cómics cuando representan malas palabras.

escala de valores sociales y morales. Se trate de la decadencia de los artistas que inician como decadentes en “El alimento del artista” o de las vicisitudes de la víctima de Picasso en “Hombre con minotauro en el pecho”, somos testigos de la deshumanización de estos “*wanna be*” marcados por el fracaso: a Serna le gusta evidenciar las debilidades y disminuir o ignorar las fortalezas de sus criaturas.

No enteramente malos, aunque sí muy amargados, los personajes de Serna responden a una moral ondulante que incide en su torpeza afectiva. Esa especie de corrupción implantada en el fondo de sus sentimientos los lleva a la imposibilidad de establecer una verdadera relación consigo mismos y con los demás. Del primero al último cuento del volumen vamos a encontrarnos con seres insatisfechos, resentidos, contradictorios, envidiosos, mezquinos; padecen las convenciones, pero sueñan con las posiciones privilegiadas otorgadas por esas mismas convenciones; odian las instituciones sociales, pero son incapaces de vivir sin ellas; sufren las injusticias, pero no dudan en aprovechar la ocasión de ser injustos, porque son víctimas que aspiran a verdugos. Se trata de mostrar lo putrefacto y sombrío de la sociedad, la cara siniestra y sórdida de todas las manifestaciones humanas, porque la humanidad presentada por Serna ostenta, ante todo, su componente animal. Repasemos la nómina: la benefactora de la niñez mexicana que al final lamenta no haber atropellado al hijo adoptivo de sus sueños (“El desvalido Roger”), el cura corroído por el odio y la sed de venganza que logra su insólita revancha en el momento de dar los santos óleos (“La extremaunción”), la amargada tinterilla que redacta para sus clientes cartas de ruptura y no de amor (“Eufemia”), los artistas empantanados en el vicio del aplauso dispuestos a pagar para tener espectadores de su sexualidad (“El alimento del artista”), la familia capaz de lo que sea con tal de conseguir una visita (“La última visita”), y así por el estilo: no hay poblador de este

volumen que se salve de la configuración grotesca, empezando por la animalización de que son objeto:⁶

Yo esa noche también traía mis copas y nunca supe bien qué pasó, de plano se nos olvidó la gente, creíamos que ya estábamos en el camerino cogiendo muy quitados de la pena [...] se dejó venir la policía dando macanazos [...] no sé a quién le clavaron un pica-hielo y acabamos Adán y Eva [la narradora y su compañero de espectáculo] en una cárcel que parecía gallinero, sepárenlos, decía el sargento, a esos dos no me los pongan juntos que son como perros en celo (“El alimento del artista”, p. 15).

Había subido las piernas al sofá y entre los pliegues de la bata pude ver sus delgados muslos de rana (“Borges y el ultraísmo”, p. 127).

Yo me río de Picasso y de la gente que lo admira, empezando por tu antigua dueña, que en paz descanse. Pobre ballena. Se creía culta y sublime (“Hombre con minotauro en el pecho”, p. 64).

⁶ En sentido amplio, se entiende lo grotesco como la anulación de las ordenaciones de la naturaleza (cuerpos humanos se transforman en animales y plantas, tendencia a lo dinámico [grotesco de cabellera], seres fabulosos fantásticamente desfigurados), idea a la que el Renacimiento agregó la cara oscura: “Para el Renacimiento, el término *grotesco* [...] encerraba no sólo el juego alegre y lo fantástico libre de preocupación, sino que se refería al mismo tiempo a un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallan suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad”. Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1967, p. 20. En el “Resumen. Ensayo de una definición de la esencia de lo grotesco” con que concluye su trabajo, Kayser marca los tres ámbitos en que debe estudiarse el concepto: el de la creación, el de la obra y el de la recepción. Mijail Bajtín, por su parte, señala: “La exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del grotesco”. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Alianza Universidad, Madrid, 1995, p. 273.

La crítica vio pronto la faceta moralista de Serna,⁷ inseparable, por una parte, del género satírico y, por la otra, de la literatura libertina, de la que hay ecos en su obra. Como personajes de parábolas, los de Serna representan debilidades humanas susceptibles de ordenarse por grupos: la cabaretera desvincijada de “El alimento del artista” y la estrellita de Televisa de “Amor propio” se destacan por la envidia, brizna de esencia que les conocemos. En “Borges y el ultraísmo” hay otro envidioso, un representante del medio intelectual, aunque en el párrafo final del cuento se cambia la perspectiva y con ella toda la jugada: ya no es el estudiante envidioso el que narra, sino el patriarca vengativo quien escribe el relato que acabamos de leer (la envidia del otro, entonces, es interpretación del personaje vengativo). El mayor rencoroso del volumen es el sacerdote de “La extremaunción”, capaz de hacerse cura y esperar buena parte de su vida para cobrarle a la tía coja de su único amor el que se haya interpuesto entre ellos dos:

Querías irte al cielo por la ruta de los oportunistas y yo vine a impedírtelo con un sacramento nuevo. Esta es la extremaunción que te mereces, ésta tu gloria: la de viajar al infierno con el vientre lleno de mis santos óleos. Dejamos de jaderar al mismo tiempo, yo porque me vine, tú porque ya estás muerta (“La extremaunción”, p. 48).

Y Eufemia, a su manera, también es vengativa: incapaz de desquitarse con el que la abandonó y, sobre todo, con el destino que la trajo al mundo pobre y fea, lo hace con sus clientes analfabetas. Las dos gringas del volumen, en cambio, repre-

⁷ José Joaquín Blanco, por ejemplo. “Enrique Serna y sus silbatazos”: <http://serpiente.dgsca.unam.mx/jornada/1996/jul96/960723/SERNA000-063.html>

sentan el egoísmo recalcitrante –¿poco factible en el modelo latino?–, que las lleva a pasar por encima de todo con tal de conseguir lo que quieren. La señora Reeves y Eleanore Wharton están dispuestas a llenar su soledad emocional al precio que se lo permitan sus medios: un Picasso humano, en el caso de la millonaria de “Hombre con minotauro en el pecho”; un viaje al hasta entonces ignorado México para encontrar al hijo de sus sueños, en el de la secretaria de “El desvalido Roger”. Madre e hijos de “La última visita” –egoístas y envidiosos– representan ante todo la ausencia de mundo interior, la incapacidad de vivir si no es en función de los otros. Son personajes de la misma estirpe que los de Raymond Carver, tal como los describe Serna:

El desasosiego que nos deja un cuento como “Vecinos”, donde un matrimonio alcanza el éxtasis al cuidar el departamento de otra pareja que ha salido de viaje, consiste en vislumbrar que no sólo a la hora del orgasmo, sino en todo momento, la mayor aspiración del hombre moderno es anularse como persona y escapar de su propia vida (p. 19).⁸

Se trata de un nutrido ramillete de deformes emocionales involucrados en acciones de maldad imposible. Historias y personajes grotescos, sin embargo, se encuentran inmersos en una estética pop, lo que contribuye, junto con el humor, a suavizar nuestra percepción de la sordidez. Veo en esta combinación un rasgo de la poética de Serna.

⁸ En “El adulterio virtual”, *Las caricaturas me hacen llorar*, Joaquín Moritz, México, 1996, pp. 17-20.

¿UN POP⁹ GROTESCO?

No es raro ni censurable que los hombres de letras busquen aprovechar el potencial de la televisión para llegar a un público más amplio: el problema es que casi nadie se ha molestado en aprender el lenguaje televisivo, por una mezcla de fatuidad y horror a lo nuevo.

ENRIQUE SERNA

Con tono inusualmente comedido, Enrique Serna esboza el perfil profesional de Carlos Olmos en “Bajo el signo de la iguana”.¹⁰ El ensayo se ocupa ante todo de subrayar la actitud creativa con que el dramaturgo incursionó en la radio y la televisión: esto, dice Serna, le permitió aprender e inventar recursos que luego enriquecerían su creación teatral (p. 177). Al mismo tiempo, Olmos inyectó sangre nueva a los géneros específicamente mediáticos, como la telenovela, porque dio un ritmo narrativo más ágil y un mayor dominio del suspenso a historias que seguían contándose con moldes anticuados. Con *Cuna de lobos*, continúa Serna, Olmos se convirtió en “el padre fundador” de la

⁹ “La experiencia cotidiana raramente ofrece una oportunidad de describir algo o a alguien como expresionista o cubista. Es verdad que una situación o una broma se puede llamar surrealista, pero eso es raro, y tiende a ser una expresión privada. El término pop, en cambio, se ha hecho muy conocido. Se aplica a todo, desde la música a los estilos de peinado, desde la moda hasta el diseño aplicado, desde el cine a la publicidad, ya que todos deben mucho al pop art.” La imagería de pop toma como punto de partida “los medios de comunicación de masas”. Kart Ruhberg, *Arte del siglo XX. Primera parte: pintura*, Colonia-Barcelona, Taschen, 2001, pp. 303 y 307, respectivamente.

¹⁰ *Las caricaturas me hacen llorar*, pp. 170-182.

telenovela negra al “entrelazar a la perfección el melodrama y el thriller” (p. 180).¹¹

El espacio que Serna ha concedido en sus ensayos a las manifestaciones populares y mediáticas está directamente relacionado con el lugar de primera importancia que éstas tienen en su narrativa: como Olmos,¹²¹² Serna ha recuperado recursos formales y expresivos de estos medios para trasladarlos a sus mundos de ficción. El cuento “La última visita” —dedicado justamente a Olmos— constituye el ejemplo más flagrante: al eliminar todas las marcas narrativas y elaborar un discurso sobre la única base del diálogo, Serna construye un cuento que tiene mucho de guión televisivo. En este caso, el lustre mediático se obtiene luego de un ingreso orgánico, en el que las maneras propias de un medio se transforman en el entramado de otro medio distinto:

—Hijita de mi vida, qué milagro que te dejas ver.

—No es un milagro. Vengo todos los jueves, como quedamos.

—Quedamos en que no íbamos a mencionar el pacto. Si me lo vas a echar en cara no sé a qué vienes.

¹¹ “Olmos no ha escrito telenovelas ‘de autor’, ni el aparato industrial de Televisa se lo hubiera permitido, pero sí ha contribuido a renovar el género con intrigas de alta tensión dramática, pinceladas de humor corrosivo y estudios de carácter que trascienden los esquemas del melodrama folletinesco.” “Bajo el signo de la iguana”, *op. cit.*, p. 178. Más adelante, afirma: “En *Cuna de lobos* [Olmos] aplicó todas sus enseñanzas y logró una telenovela impecable, que desde un punto de vista dramático supera en mucho a la mayoría de nuestras películas ‘de festival’. García Márquez y Jorge Amado se han propuesto en años recientes convertir la telenovela en un entretenimiento de altura” (p. 180).

¹² Serna y Olmos son coautores del argumento de la telenovela *La sombra del otro*. La novela *El seductor de la patria* nació del proyecto, cancelado, de una telenovela que Televisa haría sobre Santa Anna. Véase, respectivamente, <http://www.rinconlatino.com/telenovelas/sombra.html> (consulta del 05/08/97) y <http://luthien.nuclecu.unam.mx/~jornada/991007.dir/oriente-j.htm> (consulta del 05/04/00).

—Perdón. Tenía muchas ganas de verte. ¿Así está bien? ¿O prefieres que diga que te extrañaba mucho? (p. 75)

De comienzo a fin escuchamos las tres voces que intentan reproducir los parlamentos establecidos de antemano que les permitan seguir visitándose. “La última visita” es la farsa melodramática de una familia que hace representaciones para sí misma.

Cuando no realiza trasposiciones como ésta, Serna confiere a los medios masivos una presencia decisiva para el desarrollo y eficacia de la historia narrada. La anécdota de “El desvalido Roger”, por ejemplo, sería impensable sin la participación dinámica de la televisión (“Dios lo había puesto en su televisor” [p. 23]; la foto de Roger era “producto imperfecto y deforme del coito visual entre su Polaroid y la pantalla televisiva” [p. 28]), como sería impensable la de *Uno soñaba que era rey* sin la participación de radio, cine y televisión.

La incesante aparición de los medios masivos contribuye a que las texturas superficiales de los cuentos de Serna, como las de muchas producciones pop, den la impresión de algo liso (a pesar de lo espinoso de sus tramas). Primero asocié este efecto con el que produce la versión “bizarra” de Supermán, que cuenta las historias torcidas de unos héroes que apenas se reconocen por lo monstruoso (Supermán y compañía con la apariencia de Frankensteins). Pero como esta variante de Supermán guarda un aire infantil a pesar de su fealdad grotesca, la comparación con Serna resulta epidérmica. ¿Por qué no asociarlo entonces con los cómics *underground* de Robert Crumb, en los que la ingenuidad de las historietas para niños se transforma en la acidez de un mundo donde pululan seres viciosos y descarriados? El gato Fritz, una de sus creaciones más famosas, vive aventuras tan aviesas como las imaginadas por Serna. Sin embargo, tampoco pude sostener esta comparación, aunque por razones de distinta índole. Aquí la distancia se da en el plano

de la concepción estética: la obra de Crumb está más cerca del expresionismo que del pop, a pesar de que haga cómics, y Serna está lejos del expresionismo, a pesar del uso sostenido del elemento grotesco. Pero la idea de Crumb me llevó a pensar en el cine, donde, me parece, se han producido obras con una concepción similar a la de la escritura de Serna. Pienso en ciertas cintas que tendrían a Quentin Tarantino como máximo representante. *Pulp Fiction*, *Perros de reserva* o *Kill Bill* son películas en las que se da rienda suelta al delirio caricaturesco y donde violencia, maleantes y profusión de sangre terminan por verse como parte del juego hiperbolizado que ostenta la marca de la ficción chabacana. Las películas de Tarantino, como la escritura de Serna, explotan las formas de la cultura de masas, pero a diferencia de lo que inició el *pop art*, estos autores le imprimen una mirada salvaje ocupada en destacar lo sórdido y lo grotesco.

El pop (*pop art* incluido),¹³ a pesar de su fascinación por lo trivial, tiene su lado siniestro (pensemos en Warhol y sus series de accidentes, suicidios, disturbios raciales, sillas eléctricas), pero no alcanza el nivel de distorsión grotesca de Serna. Esta distorsión, sin embargo, debe mucho a la caricaturización y al humor, lo que regresa a Serna a una estética pop (pensemos en los cuadros-cómics de Lichtenstein), aunque trastrocada, repito, por el reiterado uso de la fealdad. Serna, a diferencia del *por art*, atrae todo el tiempo la atención hacia lo feo y de mal

¹³ Escribe Karl Ruhrberg: “El pop art fue también un arte de reflexión crítica, sin prejuicios, no sólo por parte del artista que lo producía, sino también por parte de la audiencia que lo contemplaba”. “La desvergonzada despreocupación de los americanos superaba a la de los británicos, que sentían el peso de la tradición sobre sus espaldas. La obra de [Richard] Hamilton [...] muestra la distancia irónica del artista con respecto a su tema y a los medios empleados para representarlo. Esta actitud crítica se acentuó con los años, y culminó con el contraste de un Londres supermoderno pero brutal y duro con el de otro desinhibido del tópico popular”. *Op. cit.*, pp. 305 y 306, respectivamente.

gusto: de hacer monumentalizaciones al estilo de Lichtenstein, Serna elegiría caricaturas como las de Crumb. Pero, de nuevo, la impresión del lector se matiza por la presencia de un humor negro, pero liberador:¹⁴

El noticiero exhibía imágenes frescas del terremoto: edificios en ruinas, campamentos en las calles, mujeres que recorrían largas distancias para llenar baldes de agua. Pobre país. ¿Dónde estaba México exactamente? ¿Junto al Perú? [...] Era el país de los marichis que cantaban tango, de eso estaba segura (“El desvalido Roger”, pp. 20-21).

La figuración discursiva de Serna obliga a una lectura alejada de lo literal, porque en ella se encuentra el meollo terrible del mundo que pretende retratar en un sentido unívoco. Su ironía trabaja para enfrentarnos con mayor eficacia y violencia con la maraña de motivaciones y debilidades de personajes construidos en las antípodas de cualquier modelo de conducta, porque lo que

¹⁴ El de Serna es un humor de distintas intensidades. Está el que resulta de la sorpresa, como en los cuentos cuyos finales responden a la regla de Piglia de la segunda historia soterrada que surge en el desenlace (“Borges y el ultraísmo”, “Eufemia”); está el humor paradójico, como el utilizado para configurar a Eleanore (“El desvalido Roger”): su vida gira alrededor de la televisión pero se piensa individualista, con ideas propias y con independencia de criterio. También tiene juegos verbales de distinto tipo, entre los que encontramos el chiste ocurrente que busca el reconocimiento: “La furia es un afrodisiaco excelente y en ese momento la detestaba tanto que no me fue difícil rodar con ella por el pringoso suelo del taller y hacerle el amor con brutalidad, como si de verdad la deseara. Mercedes quedó exhausta y purificada por dentro. Yo tuve que mandar mi saco a la tintorería” (“Borges y el ultraísmo”, p. 144). Y otro que no se oculta, pero tampoco se ostenta: “A primera hora de la mañana se presentó en la clínica, después de haber dormido poco y mal por culpa de un mosquito” (“El desvalido Roger”, p. 29), informa el narrador y de inmediato retoma el asunto de los horrores que ha debido pasar Eleanore Wharton en una Ciudad de México devastada por el terremoto.

destaca es su calidad esperpéntica. Ambientes, atmósferas y criaturas de Serna conforman un conglomerado de caricaturas que dan por resultado un pop marcadamente satírico, en la línea de la contracultura representada sobre todo por el cine, uno de los ámbitos privilegiados de la cultura de masas.

DE AMORES MARGINALES: EL JUEGO DE LA DIFERENCIA

RAQUEL VELASCO

¿Pero qué otra cosa es la vida auténtica sino un continuo descenso a las tinieblas, un constante preguntarse sobre las causas de nuestros delirios y los orígenes de nuestras pesadillas más recónditas y auténticas?

MARIO MUÑOZ

Y es que esa vida auténtica a la que se refiere Mario Muñoz se desprende de la interpretación que otorgamos a nuestro ser en el mundo y de la forma en la que nos integramos a las estructuras que se han establecido para su funcionamiento. Esto presenta la necesidad de en algún momento hacer un alto para ponernos frente al espejo y descubrir quienes somos, luego de sostener una batalla contra el flujo de pretextos y mentiras que tienen por afán evitar el encuentro inevitable con la verdad que nos constituye. Aparece entonces la epifanía de una realidad que a partir de ese instante puede aceptarse o proponer la metamorfosis.

No obstante si no estamos preparados para esa experiencia, buscar la verdad en la literatura es otra alternativa, en tanto nos ofrece la oportunidad de convertirse en ese espejo, que sin ser reflejo de la realidad, otorga un lenguaje simbólico que abre las posibilidades de la interpretación en el conocimiento de las pasiones que encierra el alma. La lectura se convierte así en

un recorrido por nuestra historia, incentiva la memoria y las razones íntimas; se entabla la complicidad con quienes aman y sufren, con aquellos que han decidido desterrar las certidumbres del corazón y sufren, con los que se quedan inmóviles pero de cualquier forma sufren, y por qué no, con los que han conseguido como consecuencia de su sufrimiento momentos de felicidad.

La literatura como la vida es transformación, movimiento, arrebato, confusión; somos vulnerables ante sus páginas toda vez que aborda situaciones que se mantienen ocultas en lo oscuro y las saca de su escondite para confrontarnos. Eso hace Mario Muñoz con la temática gay: reúne 16 cuentos del mismo número de autores en la antología *De amores marginales* y proporciona bajo el sello de la Colección Ficción de la Universidad Veracruzana, una visión panorámica y personal no sólo del conflicto, superado o no, que involucra la homosexualidad sino también de las luchas que todos debemos librar como seres manipulados por el deseo, conscientes a la vez de que nuestra experiencia no es algo aislado, ya que la propia explicación que damos a la forma de comportarnos está determinada por el ámbito de significación que constituye nuestro mundo y la posición en la que nos hallamos en éste,¹ porque incluso el amor y el diálogo de los cuerpos, dice Mario Muñoz, se ha convertido en “un intricado y denso mazacote de usos, reglas, costumbres, poses, ritos y expresiones de complicada doblez [...] en un registro de formas vacías porque no hay en ellas el impulso de la espontaneidad sino el rígido protocolo de la ceremonia”.²

En *De amores marginales* encontramos más de una docena de relatos sobre las maneras del deseo. Juntos revelan el arte

¹ Emmanuel Levinas ha trabajado la significación atendiendo la posición del que mira en *Humanismo de otro hombre*, Siglo XXI, México, p. 22.

² Mario Muñoz, *De amores marginales*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1996, pp. 9-10.

del erotismo; ahí están su pasado y la convicción de que sus límites son inimaginables; la historia del amor que todavía no es, el ardor que consume, el éxtasis de la transgresión, la culpa como llaga y el olvido de la pasión; mas lo verdaderamente valioso de esta antología es que nos recuerda que en el erotismo como en el arte la interpretación que otorgamos a nuestros cuerpos o al discurso estético dependerá de nuestra habilidad como amantes, lectores o ambos.

Enfocados ahora en el planteamiento gay, la antología es intemporal y muestra a personajes de diferentes épocas tratando de descubrir quiénes son y mantener su decisión dentro de un mundo que abre muy lentamente sus parámetros de lo que debe ser el amor y esconde las pulsiones del deseo. Sin embargo, como ha expresado Mario Muñoz, hoy ya se puede hablar de un corpus literario, donde:

el universo gay está expuesto en sus controvertidas formas de expresión: la idealización del efebo, el culto por el cuerpo, la atracción por lo sórdido, la constante búsqueda de una relación duradera, la producción de fantasías eróticas centradas en la exaltación de lo masculino, la afirmación personal mediante un estilo de vida en que se conjugan el placer y la frivolidad con la inclinación por la cultura y el arte, la omisión casi total de la presencia femenina y la exigencia de una autoafirmación, son, entre otros, los contenidos de lo que podríamos llamar una moral alterna, cuya visión de la realidad es opuesta a la consabida.³

De suerte tal que *De amores marginales* proporciona la posibilidad de conocer, disfrutar e interpretar el deseo, además de invitarnos a alcanzar la excitación con una lectura que confronta

³ *Ibid.*, 18.

las reglas y cuestiona nuestra posición ante ellas. Así, venga el juego de la interpretación.

Heme aquí: soy diferente

Mucho se ha dicho que nuestros hábitos nos definen. Estamos hechos de pequeñas costumbres que exhiben la forma en que vivimos y somos constantes en relación con los actos que sostienen la cotidianidad, pero incluso en este control reiterativo y no reflexionado emerge el instinto y éste a su vez vuela con la imaginación:

El agua descendía a su cuerpo y resbalaba por él atrayendo consigo la capa de jabón, vuelta espuma. La miraba descender imaginando las manos amantes que al desnudar acarician.

Por un momento su cuerpo se mantuvo estático. Las manos levantadas, a la altura de la cabeza, simulaban sostener un cántaro. Otra vez la ilusión de ser la ninfa de una fuente; o tal vez la escultura de un Pigmalión en espera del beso que habría de extraer al deseo de un sueño hibernatorio.⁴

Imaginación permisiva que vuelve al hombre ninfa y hace del hábito cotidiano el pretexto para dejar hablar al espíritu. Así, el baño se convierte en un acto erótico, con una intimidad que va más allá de la desnudez y el protagonista de este relato, “Tu bella boca rojo carmesí” de Ana Clavel, se transforma en un ser abierto que a través de esta sencilla puesta en escena, que luego invita al vestido y al labial a participar en ella, permite

⁴ Ana Clavel, “Tu bella boca rojo carmesí”, *De amores marginales*, op. cit., p. 175.

avanzar al púbero personaje en el descubrimiento de su cuerpo y de prácticas que sabe debe mantener ocultas: “¡Carlos, Carlos, ya estamos aquí! —escuchó que gritaba su madre al tiempo que, nervioso y con la sensación de las paredes transformadas en rejas, sólo atinaba a untarse crema en los labios para desvanecer la huella carmesí del bilé”.⁵ Prisión que también incrementa el deseo por despertar a ese otro Carlos que lucha por sustituir a aquel que conoce su familia; ese otro que infringirá las reglas si se prende el fuego que niega al varón. Carlos intuye que es diferente y lo disfruta, pero todavía no puede aceptar públicamente el placer que le provoca experimentar el sueño de ser mujer. No obstante, tiene fe —que según Bachelard— es el principio de la costumbre de vivir.⁶

Caso contrario es el que se presenta en el cuento “Doña Herlinda y su hijo”, de Jorge López Páez. Aquí la madre del protagonista acepta que no puede cambiar la naturaleza de su hijo, aunque decide que tal condición tampoco debe trascender las paredes de su casa. La esposa y el amante conviven de este modo en un mismo espacio para alcanzar el círculo perfecto, en el que todos obtienen lo que necesitan. Doña Herlinda acepta la homosexualidad de su hijo, pero necesita que éste procreé hijos; el amante se integra a una estructura en la que su propia homosexualidad es respetada. Todos comparten el secreto de una familia que funciona bajo sus propios criterios, pero que todavía no está lista para enfrentar la mirada acusadora de los extraños.

En “Juego de ajedrez” de Fidencio González Montes, la simulación es el eje de un relato construido a partir de la interacción de dos muchachos con un tercero que asume su condición gay: “Cuando crecí me resistía a creer que fuera de los otros,

⁵ *Ibid.*, p. 176.

⁶ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, FCE, México, 1987, pp. 59-60.

pero después pensé que debía aceptarme tal y como soy; me costó trabajo pero me acepté. Sí claro, pensé. De veras que es difícil aceptarme así, pero tampoco debo negar lo que la vida me deparó, ¿no crees?”⁷ El encuentro con este otro hace que los dos primeros jóvenes, uno de los cuales es el narrador del cuento, obedezcan a un instinto que les enseña una nueva posibilidad en el ejercicio de su sexualidad; un instinto frente al cual se rinden: “A esas alturas, con las reglas del juego bien definidas, no me quedaba más remedio que aceptar con naturalidad la posición gruesa que la manota gigantesca había puesto las piezas en el tablero de ajedrez”.⁸

Es así como el otro⁹ ayuda a revelar la verdadera identidad de los jóvenes, a partir de una mirada masculina que los sorprende y excita; no sólo eso, exhibe cómo la relación de amigos-hermanos-carnales llega a ser tan estrecha que incluso sin necesidad de la relación sexual existe una intimidad previa que luego de la inclusión de un tercero deviene la declaración de dependencia: “De veras que el tal Alfonso anda más distanteado que una brújula destartalada, pues qué –me puse a reflexionar– acaso no tiene tantita cabeza para pensar que lo está utilizando como instrumento para alejarlo de mí, para que yo reviente y me desaparezca”.¹⁰ Así, fuera de la traición que percibe el narrador cuando Alfonso prefiere al nuevo compañero y el silencio respecto a su proclividad hacia “lo otro”, en este relato el conflicto no tiene que ver con ser gay sino con la posibi-

⁷ Fidencio González Montes, “Juego de ajedrez”, *De amores marginales*, p. 103.

⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁹ Dice Jean Paul Sartre: “basta que los amantes sean *mirados* juntos por un tercero para que cada uno de ellos experimente la objetivación no sólo de sí mismo sino también del otro”. *El ser y la nada*, Altaza, Barcelona, 1993, p. 401.

¹⁰ Fidencio González Montes, “Juego de ajedrez”, *De amores marginales*, p. 105.

lidad de perder al ser amado. La homosexualidad aquí no es el problema, es algo que se asume y se practica sin culpa alguna.

Ahora bien, sin remordimientos obran también los protagonistas del cuento “Todos somos vecinos” de Dolores Plaza, en el que la práctica de la homosexualidad aparece ya no sólo como diversión, sino como medio de supervivencia. Un joven vende su amor y decide continuar como el chichifo del barrio antes de ser el amante de un solo hombre. Acepta así convertirse en objeto de los otros porque eso lo excita, de manera que su disculpa ante la falta de interés en la estabilidad de una relación monógama es: no voy a estar contigo pero “al fin y al cabo en este pueblo todos somos vecinos”.¹¹

No obstante, si accedemos a participar de lo prohibido –dice Georges Bataille– llega un momento en que dejamos de tener conciencia de él; sin embargo, para que esta noción siga teniendo sentido es necesario que en el instante de la transgresión vivamos la angustia de sobrepasar los límites, porque de lo contrario la experiencia del pecado –que incrementa el deseo– no tendría lugar.¹² En este sentido, Agustín Monsreal en “Un caso semejante” relata el dilema de un joven que luego de que siempre ha compartido todo con su padre, las cosas “malas y las otras”, no es capaz de hablar de esa parte de su sexualidad a la que se ha acostumbrado y que decide “no tiene nada fuera de lo normal”. Pero cuando comienza a salir con Adolfo viene el nacimiento de una culpa que antes no había conocido, la cual con el pasar de los días se apaga para engendrar un nuevo temor que mantendrá encendida la excitación en su cuerpo, porque reconoce que el carácter prohibido de su condición gay, traería como consecuencia que: “el amor era sólo eso: un irse perdiendo poco

¹¹ Dolores Plaza, “Todos somos vecinos”, *De amores marginales*, op. cit., p. 124.

¹² Georges Bataille, *El erotismo*, Mateu, Barcelona, 1971, p. 46.

a poco, con los años, en la infelicidad, en el presagio de la propia muerte, en la desesperanza”.¹³

Primero la muerte

La moral siempre se opondrá a los caminos del instinto y como señala Mario Muñoz, “la personalidad gay, por su misma naturaleza transgresora de los patrones comunes de conducta, es considerada por la opinión más generalizada como un factor de perturbación de lo que se supone que es y debe ser la ‘normalidad’”,¹⁴ de ahí que personajes como Juan Domingo Perea, protagonista del cuento “El hábito oculto”, de Ignacio Betancourt, no sea capaz de vencer la vergüenza que le provoca enfrentar la desnudez de su alma y de su cuerpo. Es así como a este fraile y maestro lo domina la negación a responder ante los ojos de sus feligreses por su condición doblemente transgresora: la de ser sacerdote y copular, y que este acto se lleve “contra natura”, como consecuencia de la relación íntima que entabla con el oidor Sor Joaquín de Velarmino. El suicidio se convierte entonces en la solución: el religioso prefiere rendir cuentas a Dios que a la sociedad puritana de la Colonia, incomprensible e hipócrita, de la que el oidor también huye. Viene entonces la muerte antes que la pena de asumir una situación homosexual, la muerte antes del juicio de los hombres, la muerte que acaba con ese deseo que después de perdido el hábito hace temblar a sus protagonistas ya no por pasión sino de desesperación.

Lo mismo ocurre en “De amor es mi negra pena”, de Luis Zapata. Nuevamente aparece el planteamiento de que la línea

¹³ Agustín Monsreal, “Un caso semejante”, *De amores marginales*, op. cit., p. 97.

¹⁴ Mario Muñoz, *De amores marginales*, p. 10.

que divide los límites de acercamiento entre los hombres no está bien definida. El trato entre ellos en las cantinas cambia de tonalidad; el cuerpo se relaja; las distancias se acortan; el brillo en los ojos es distinto: “su mirada [la del Botas] seguía engarfiada en la del Guacho, quien se preguntó si toda la vida lo había mirado así y él no se había dado cuenta. A la vez que suplicante, devota. Una mirada que quizá sólo había visto en los ojos de algunas mujeres del pueblo frente a la imagen del Cristo o de la Virgen”.¹⁵ Sin embargo, el Guacho es un macho y aunque es seducido por la invitación del Botas “poco a poco la angustia, el asco quizá, volvió a invadirlo”; no está dispuesto a ceder y menos a aceptar que le gustan los hombres, que se deleita con el tacto masculino; tampoco puede acceder al amor del Botas, pero sobre todo no quiere ser el puto, el joto, el maricón; no puede abandonar la conciencia y contar su secreto, que una vez conocido, enloquecido de vergüenza lo conduce a la muerte. En este sentido, Georges Bataille apunta que el dominio del erotismo es la violencia y no hay nada más violento que la muerte en tanto “nos arranca de nuestra obstinación por ver durar el ser discontinuo que somos”.¹⁶

En cada paso que des, te estaré observando

La noche abre sus brazos e invita a soñar a sus habitantes. Los ojos se encienden como luz en la oscuridad y observan; cambian de dirección hasta que encuentran el objeto de su búsqueda; luego el silencio; así, nadie puede impedir que traces tu destino; viene la excitación que se convierte en el motor de tus acciones;

¹⁵ Luis Zapata, “De amor es mi negra pena”, *op. cit.*, p. 153.

¹⁶ Georges Bataille, *El erotismo*, *op. cit.*, p. 23.

acechar es como una droga, eres un sonámbulo que vive para mirar al otro y seguir sus movimientos. No puedes ya distinguir entre la realidad y la fantasía. Tu roce se vuelve el del otro y la imaginación vuela con tus sentidos: te convertiste en *voyeur*, como el protagonista de “También hay inviernos fértiles” de Severino Salazar, que piensa: “Hay criaturas que traen en el corazón brújulas enloquecidas, extrañamente orientadas, que los obligan a tomar por caminos desconocidos para luego ahí abandonar sus almas a desoladas y terribles contemplaciones, apartándose trágicamente de su objetivo original”.¹⁷

Y es que en este relato de iniciación, a partir de cambios en las voces narrativas, puedes participar de la experiencia de un *voyeur* que se asume testigo de la relación establecida entre dos adolescentes, y al involucrarse en la misma habla sobre sí mientras describe los deseos del otro en segunda persona: “También recuerdas que a veces, sin que tú supieras ni cómo ni por qué, sólo obedeciendo ciegamente a un cruel instinto que tienes desde que eres pequeño, te parabas dormido, recorrías gran parte del internado y despertabas en su cama, junto a él”,¹⁸ junto a Gilberto que sonreía al otro adolescente antes de que éste volviera nuevamente a su cama a vestirse.

Así, cuando de manera misteriosa muere Gilberto en el internado en que viven, el narrador testigo se confiesa a sí mismo que acaba de tener la primera de una gran serie de pérdidas, “con la amarga certidumbre de que eres un hombre diferente”,¹⁹ un hombre que siente deseo por otros hombres, pero además ha puesto su deleite en participar del amor como

¹⁷ Severino Salazar, “También hay inviernos fértiles”, *De amores marginales*, p. 61.

¹⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

un ser anónimo a quien la muerte le regala un amante para sus adentros.²⁰

También hay quien arrebatara la vida al otro después de una fascinación abrumadora, como ocurre con el narrador de “Callejón” de Héctor Domínguez Rubalcava, el cual está consciente de que fue en el momento en que conoció la moral cuando también tuvo su primer encuentro con un miedo que lo mantuvo preso hasta que el deseo lo liberó, convirtiéndose en ese ser capaz de mostrarse al desnudo y enseñar sus rincones más íntimos, sin temer por el deshonor.²¹ A este personaje obsesionado con un joven que observaba diariamente, no le preocupan las consecuencias de sus acciones; busca la consumación del deseo despertado por Jaime, aunque sucumba como “la fiel rata que ama su cubil, que sabe la razón y sinrazón de las pasiones, que aprendió lo bello que es la vida”²² y que carece de la respuesta frente al por qué de su asesinato:

Dos veces más le afloje el cuello. Me era imposible dejarlo gritar. Sin saberlo lo había asfixiado ya y era imposible dejarlo gritar. Sin saberlo lo había asfixiado ya y todos sus ímpetus cayeron en mis brazos, convertidos en un blando cuerpo tibio que se me entregó dulcemente.

Cuando llego a este punto nadie quiere preguntarme más y encima de mis piernas, calló. Copulé en su cuerpo, pues ni su muerte detuvo mi lujuria. Era un placer consternado y un llanto abundante, el sufrimiento y la alegría tenían en mí el mismo nombre. Mi goce se consumaba en un orgasmo escalofriante

²⁰ *Ibid.*, p. 73.

²¹ Héctor Domínguez Rubalcava, “Callejón”, *De amores marginales*, p. 163.

²² *Idem.*

cuando una lámpara apuntó en mi rostro. Los gritos habían sido ubicados por los vecinos y nada pude hacer en mi favor.²³

El protagonista de “Callejón” se sometió a lo prohibido, sumergiéndose en la angustia que esto provoca, pero sin ceder al placer, y aunque este asesino confeso conoce la maldición que va a marcarlo, según ha comentado Bataille, es esta la condición de su gloria.²⁴ Es que “lo abyecto quiebra el muro de la represión y sus juicios”, dice Julia Kristeva, transformando la muerte en pulsión de vida, lo que otorga a ambas una nueva significación.²⁵

¿Has podido sentir cómo el instinto manipula nuestros sentidos? Deviene obsesión, andando por lo unimaginable con el único objetivo de alcanzar el gozo a partir de lo que Albert Camus llama el “impulso ciego que exige la posesión total de los seres, al precio mismo de la destrucción”.²⁶ Algo semejante sucede con el personaje del cuento “Respiración artificial” de Raúl Hernández Viveros; el protagonista es un pederasta que respondiendo a las exigencias de un deseo animal, mata a un infante arrastrando su inmoralidad a la propia degradación; satisface su instinto corrompiendo la inocencia infantil; este personaje se confirma así como ese ser abyecto que “no respeta los límites, los lugares, las reglas”,²⁷ incapaz de reconocer la condenación que conlleva terminar con la vida, en tanto el placer está amalgamado con la noción de hacer el mal y éste en sí radica “en la decisión de escupir sobre el bien, de escupir sobre la vida humana”.²⁸

²³ *Ibid.*, p. 167.

²⁴ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 59.

²⁵ Julia Kristeva, *Los poderes de la perversión*, Siglo XXI, México, 1988, pp. 24-25.

²⁶ Albert Camus, *El hombre rebelde*, Losada, Buenos Aires, 1988, p. 40.

²⁷ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 205.

²⁸ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 174.

No obstante, frecuentemente nuestra mirada se contenta con establecer una relación amorosa con la imaginación y es a través de ésta como es posible participar de las situaciones más escabrosas; como ocurre en “El vino de los bravos”, de Luis González de Alba, donde la mente del protagonista se libera de sus ataduras para dar rienda suelta a una sexualidad que juega a no conocer la moral. Así el protagonista va en busca de la eyaculación perfecta pensándose un asesino de mujeres, construyendo orgías que niegan la individualidad de los participantes, sosteniendo un diálogo con el arte erótico, todo con la finalidad de obtener “la satisfacción momentánea de la eyaculación, que no es sino una pausa irrisoria en el cotidiano sometimiento a la atracción irresistible de la verga”, donde “fornicar se vuelve así toda una actitud ante la vida”.²⁹

Por ahora es adiós...

Para Jean Paul Sartre, el deseo ayuda a interpretar el sentido mismo de las cosas; invita a la contemplación y deviene proyección sobre el otro, pero la realización erótica no siempre es alcanzada. Eso lo sabe bien el protagonista del cuento “Siete veces el sueño” de Luis Arturo Ramos, quien ante la imposibilidad de asumir su homosexualidad asiste al sueño como lugar de realización de la misma; ahí el ser amado adquiere un nuevo matiz, el deseo se consagra, el anhelo se vuelve uno: “Pronto, muy pronto, vendría el sueño que se juntaría con el de él y así, ambos soñarían lo mismo como siete veces antes: de ahí las marcas violáceas en sus hombros, de ahí la tirantez molesta de sus músculos, de ahí esa sensación de uso que le quedaba

²⁹ Mario Muñoz, *De amores marginales*, p. 16.

en el cuerpo. Pero no podía ser de otro modo, lo sabía desde siempre...”³⁰

También el deseo puede consumarse como un juego donde no hay una aceptación abierta de la transgresión que implica la copulación entre seres de un mismo sexo; el juego radica entonces en volver a un estado primigenio, donde la moral no aparece y se puede actuar sin conciencia, como animales. Así lo hacen los protagonistas del relato “Sólo era un juego”, de Víctor Rejón:

Nuestros cuerpos infantiles sudaban hasta empapar la ropa, nos la quitamos y con la misma nos secamos, al estar secando la espalda de Bardo, sentí cosquilleos y calor en el estómago, sobre todo en mi pistola –así le decíamos al sexo–, las bolas se hicieron más duras y se pegaron a la pistola crecida y erecta, las nalgas redondas y rosadas de mi amigo estaban cerca de mí, en eso él dio media vuelta y su miembro también estaba como el mío. Al vernos en esa situación estallamos en carcajadas hasta las lágrimas, pero aún así, las armas no bajaron, entonces le dije que jugáramos algo nuevo, le expliqué cómo tenía que ponerse para que no le doliera ni le hiciera daño y que sólo era un juego entre nosotros. Bardo aceptó, pero antes le dije que todos lo hacían: los perros, las aves, los coyotes. Después de esa vez nunca lo volvimos a hacer.³¹

Juego que no los libra del juicio, de la infelicidad, de amar sin tener que despedirse; juego laberinto en el que uno de los personajes se pierde; el recuerdo de un juego que plagó de ausencias la memoria, hasta que llega la definitiva, que es la propia:

³⁰ Luis Arturo Ramos, “Siete veces el sueño”, *De amores marginales*, p. 179.

³¹ Víctor Rejón, “Solo era un juego”, *De amores marginales*, p. 119.

Las gotas siguen bajando, entran por el brazo y corren a ocupar todo su cuerpo. Ya se nota en las mejillas mejor color. No abre los ojos, Leobardo debe estar buscando en el recuerdo cuál de tantas parejas que ha tenido pudo haberlo contagiado, aunque, en realidad, me ha dicho, ya no le importa. Hace varios meses le dijeron que no tiene curación. Únicamente hay que esperar que un día cierre los ojos y al abrirlos se encuentre en otro lugar, en otro mundo.³²

Tal vez a un instante como éste se refiere Gaston Bachelard cuando habla de la lección de luz que recibimos en algún momento de nuestra vida; no importa cómo acontece si una vez que la reconocemos somos capaces de aceptar en el fracaso el éxito de nuestro pensamiento³³. En este sentido, vivir tu propia identidad sin sumarte a los estereotipos planteados por la sociedad implica de hecho transgredir el orden, corromper los estatus del “deber ser” impuesto por lo que suelen llamar la naturaleza; involucra para muchos ojos la propia condenación, pero también reafirma la negativa de no seguir nuestro destino sino siendo fieles a nosotros mismos.

Y el amor pide a quien lo practica la misma entrega. Si en verdad se busca la continuidad del espíritu a través de la sumisión total al ser que despierta la pasión, la fidelidad a ese sentimiento arrancará a los participantes de la automaticidad de sus vidas, para avanzar en la búsqueda de la consagración de los sentidos, del placer, de una dimensión más allá del cuerpo.

En “Mapache”, de Jorge Arturo Ojeda, Clodio, el protagonista de este relato, apuesta por la soledad en tanto ésta evita la dependencia hacia los demás y, como consecuencia, el sufrimiento.

³² *Ibid.*, pp. 119-120.

³³ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, p. 8.

Sin embargo, conoce a Mapache y se convierte en el regalo que en medio de la ensoñación pide a los santos reyes: el gemelo de su corazón. Clodio se arriesga aunque sabe: “que el amor es perentorio. Todo amor tiene un fin más o menos próximo”.³⁴

La soledad para este personaje es una elección consciente en virtud de que no está dispuesto a dejar que los demás decidan por él; Clodio también reconoce que la soledad lo imposibilita “a consolar a nadie porque me amo a mí mismo demasiado y cualquier empeño en otra persona representa un deterioro de mi cuerpo y de mi ánimo”,³⁵ pero cede ante la petición de su amante: “Mapache dijo si yo soy el único para ti, en un abrazo rendido, efusivo y final, solamente tú existes para mí. Se miraron a los ojos inmóviles entre la tiniebla que creaban las cortinas con luz de luna”.³⁶

La realización erótica deja ahora de existir únicamente en el terreno carnal dejando que el cuerpo se convierta en energía; la unión de ambos personajes ingresa al plano de la continuidad amorosa, las distancias se agotan, llega la felicidad, pero esta es finita y Clodio ya lo ha anticipado; sabe que volverá a la soledad y no se equivoca:

Clodio tocó el corazón de Mapache y ya no palpitaba. Lanzó entonces un rugido pavoroso y las lágrimas llenaron sus ojos. Alzó las manos al cielo y volvió el rostro, se rasgó la camisa y se clavó la uñas en la carne. Echó un alarido de furia y desolación, y comenzó a saltar alrededor del cuerpo tendido, agitando los brazos sueltos y arqueando las piernas casi zafadas y descoyuntadas. Con estertores de cadera y sacudidas de hombros, con un clamor en la garganta hacía Clodio una danza de fantoche. Después se tendió sobre el cadáver y lo abrazó besándole la boca, el cuello, mordiénd-

³⁴ Jorge Arturo Ojeda, “Mapache”, *De amores marginales*, p. 138.

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 142.

dole las orejas, la nariz, pujando entre gemidos. Los astros quedaron inmóviles de pronto en el espacio celeste.³⁷

La historia de Gilgamés y Enkidú, que anteriormente es presentada en el cuento y recordada como el llanto de amor más antiguo de la humanidad, funciona entonces como premonición, como elipsis que anuncia la presencia del círculo del eterno retorno, donde todo se repite, donde somos discontinuos, donde la soledad es destino y el sufrimiento la condición que infecta al ser en lo más íntimo, amputando su voluntad para volver a empezar.

El arte es mi refugio

Para muchos la negativa del amor está dada antes de intentarlo, pero encuentran en el arte la alternativa que da sentido a sus vidas, el sitio de liberación, el lugar donde la diferencia no impone sus fronteras; el arte es fiel y amoral; es amoroso y transgresor; te confronta sin juzgarte; conmueve hasta el sufrimiento pero no te abandona.

El arte invita a interpretar y comprender mejor aquello que aparece cifrado ante tus ojos; ahí no hay engaños y la intimidad que se entabla con el discurso estético es regodeo para el espíritu, pero también para la carne, porque la unión es amorosa y violenta, de almas y sexual; en el arte no hay límites y para el creador, dice Juan García Ponce, la obra es:

el lugar del encuentro; encuentro consigo mismo, con sus obsesiones, su necesidad de cambiar las cosas o de aceptarlas, sus nostalgias, sus manías y aun sus mentiras. En ella, el artista vive ver-

³⁷ *Ibid.*, pp. 147-148.

daderamente; halla su propia realidad, su ámbito natural, aquél en el que la imaginación es siempre acción, en el que la verdad puede ser mentira y la mentira convertirse en verdad. Dueño de este mundo, se entrega por completo a él y el resorte más importante de la creación es precisamente la necesidad de hacerlo posible. En este sentido, el artista es siempre el soñador, el inventor de historias; pero es también el ser capaz de convertirlas en verdades. La base de su actividad es siempre demoniaca y antisocial, en tanto que aspira a confundir la realidad, a derribar sus límites y a vivir una vida más allá de la vida, cuyo reino es la imaginación y que está regida por la forma, el elemento capaz de crear su propio orden. Y sin embargo, su mundo nos lleva siempre *al* mundo. Dentro de las obras de arte más personales, nutridas por las obsesiones más particulares, siempre es posible encontrar una verdad general colectiva, que de alguna manera nos revela nuestra propia imagen, regresa a la realidad para aclarárnosla descubriendo sus aspectos más secretos.³⁸

Así ocurre con Feliciano y Pepe, protagonistas del cuento “Opus 123”, de Inés Arredondo, quienes “tenían, además del afeminamiento, otra cosa en común: la música”,³⁹ que les ofrecía albergue dentro de un mundo que no estaba listo para aceptar su diferencia; situación que impulsa en Feliciano el siguiente cuestionamiento: “Y Dios, ¿dónde estaba Dios que permitía tanta ignominia?, ¿cómo era ese Dios que a él le mostraban justo y placentero, para aquellos miserables que se humillaban en su presencia? ¿Qué hacía por ellos? ¿Qué hacía por él?”.⁴⁰ Sin

³⁸ Texto escrito por Juan García Ponce en *Cuevas por Cuevas*, citado por Ángel Rama en “El arte intimista de Juan García Ponce”, *La escritura cómplice*, comp. Armando Pereira, UNAM, México, 1997, pp. 56-57.

³⁹ Inés Arredondo, “Opus 123”, *De amores marginales*, p. 39.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 45.

haber transgredido los límites de un espíritu que se reconoce distinto pero que es incapaz de acceder al plano corporal, Feliciano habla de sí como un pecador sin pecado “que hasta el día de su muerte [...] sería la carga y vergüenza de sí mismo”.⁴¹ No obstante, la música es el lugar de la realización erótica; tanto Pepe como Feliciano, que no se conocen sino por referencias de su maestra de piano, saben el uno del otro por sus logros en la ejecución musical. Cuando se casa la hermana de Feliciano, se arregla que sea Pepe quien toque el órgano de la iglesia durante la misa y es así como ambos personajes pueden penetrar en una misma esfera de entendimiento:

La música [de Pepe] caía sobre él [Feliciano] como desde el cielo, dejándolo anonadado, sin pensamiento, sin imágenes ni recuerdos, pura y sencilla como el amanecer. Aunque hubiera pasajes áridos o dramáticos, la calidez del órgano llenaba todo aquello que pudiera parecer extraviado. Los *fortes* eran capaces de enloquecer, y los *pianísimos* de hacer uno la cosa más humilde del mundo.⁴²

La música es confesión para estos personajes. Es el medio para alcanzar el placer; es el único de deseo ardiente que posee sus cuerpos; es perdón para su condición transgresora:

llegó el Agnus y con él el Miserere, tocado a dos voces, una aguda, como la de él y la otra de barítono, como la quisiera tener. La súplica de misericordia no era arrastrada y vil, como en otras composiciones sino de sincero dolor y arrepentimiento. Él tenía de qué dolerse, por qué pedir que se le quitara su pecado latente. Él sabía lo que era ser un miserable, por eso se sentía expresado en

⁴¹ *Ibid.*, p. 46.

⁴² *Ibid.*, p. 47.

las frases largas en que había lento el momento: “que quitas todos los pecados del mundo, perdónanos Señor”... “El mío no puede quitarlo” quiso gritar.⁴³

Feliciano se convierte en un gran pianista que viaja por Europa, Oriente y Estados Unidos; la música es para él sitio de reflexión; se fusiona con un erotismo dado por las notas que prodiga su instrumento para conducirlo a la eternidad, a lo sagrado; fuera de ella sólo hay soledad en su vida.

Pero el arte también se arriesga a ser diferente, se sumerge en las olas de un mar que no siempre es reconocido por la crítica; el arte no tiene que ser sólo sublime y perteneciente a las bellezas de este mundo. Si aceptamos que su objeto es confrontar y dejar al ser expresar los sentimientos que de otra manera sería imposible liberar, los límites del arte quedan abiertos únicamente a la interpretación. Y esta es una de las interrogantes planteadas por Enrique Serna en el cuento “El alimento del artista”: las puestas en escena del arrabal, el baile erótico, el nacimiento de un instinto que emerge al ritmo de la música del congal, ¿pueden ser consideradas como arte? o vamos a juzgar a estas manifestaciones como hemos hecho con la homosexualidad, dejándolas fuera porque no nos gustan. Valdría pues reflexionar al respecto, porque si estas producciones provocan una metamorfosis en nosotros, el arte vuelve así a un estado primitivo, sin condicionamientos, donde la transgresión, el instinto, el deseo de consumir la pasión son el motor de prácticas escénicas que penetran en lo más hondo de nuestra percepción, pronunciando esa pregunta que se apodera de nuestro corazón y pensamiento: ¿somos vulnerables antes ellas por oposición o por coincidencia?

⁴³ *Ibid.*, p. 56.

En cualquiera de los dos casos, te conmovieron hasta el horror o hasta la necesidad de emprender ese juego erótico que hemos compartido con Mario Muñoz, cuento a cuento en *De amores marginales*; de modo que si el alimento del artista es el reconocimiento: “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”.⁴⁴

⁴⁴ Enrique Serna, “El alimento del artista”, *De amores marginales*, p. 132.

NOTAS ACERCA DE LOS AUTORES

ALFREDO PÉREZ PAVÓN. Licenciatura en Letras Españolas, maestría en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Veracruzana y doctorado en Humanidades (Teoría Literaria) por la UAM. Investigador del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la UV y profesor de la Maestría en Literatura Mexicana. Es autor, entre otros, de los libros *El universo del relato literario (El sentido narrativo de Polvos de arroz)* (UNACH: 1984), *El presente insostenible (Soliloquio de la solterona)* (UV: 1990), *De mujeres y hombrecitos* (UAT: 1993) *Cuento de segunda mano* (UV: 1998), *Ojo insomne* (Conaculta/IVEC: 1998), *Te llamamos Federico* (UV: 2002) y *Al final, Recuento* (UAM: 2004). Sus prólogos y artículos en libros colectivos conforman los 15 volúmenes de *La ficción en México* (INBA/UAT), la más importante investigación colectiva en torno al cuento mexicano.

EFRÉN ORTIZ DOMÍNGUEZ. Licenciatura en Letras Españolas, maestría en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana y doctorado en Humanidades (Literatura) por la Universidad Autónoma Metropolitana. Director del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la UV desde 2005. Es autor de los libros *Periodismo: escritura y realidad* (UV: 1984 y 1986), *Lecturas y texturas. Ensayos* (Gobierno del Estado de Veracruz, 1992), *Crónicas, cuentos y decires de Apazapan* (IVEC, 1996) y *La rosa en fuga* (UV: 2001). Ha publicado diversos ensayos y artículos sobre teoría y crítica literaria en publicaciones nacionales e internacionales.

PALOMA LÓPEZ MEDINA ÁVALOS. Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM y egresada de la maestría en Literatura Mexicana de la UV. Directora de escena, investigadora teatral, actriz y bailarina. Ha ganado premios y reconocimientos por su trabajo como la Medalla al Mérito Gabino Barreda (UNAM) y la mención honorífica en el Premio de Ensayo Teatral 2005 (CITRU-INBA). Actualmente es docente de la Facultad de Teatro en la Universidad Veracruzana.

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ. Licenciatura en Letras Hispánicas, maestría en Literatura Iberoamericana y doctorado en Literatura Mexicana por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa desde 1974; actualmente es coordinadora de la Licenciatura en Letras Hispánicas. Colabora en el “Taller de teoría y crítica Diana Morán” desde hace 15 años. Pertenece al SNI desde 1999. Es autora de los libros: *Una interpretación mítica de la ‘Rosa separapa’ de Pablo Neruda*, UAMI, México, 1988 y de *El exilio de ‘Dulcinea encantada’. Angelina Muñoz-Huberman escritora de dos mundos*, UAMI/Juan Pablos, México, 2003. Ha coordinado varios libros colectivos como: *Espacio viajes y viajeros*, UAMI /Aldus, México, 2004 y *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, UAMI /Juan Pablos, México, 2005. Ha publicado varios ensayos sobre poetas y narradores hispanoamericanos. Intérprete del CD *Los cantos de Luz. Sonoridades de México*, UAMI, México, 2005, que incluye un texto de investigación sobre el material discográfico.

MARÍA ESTHER CASTILLO GARCÍA. Licenciatura en Letras Españolas, Universidad Veracruzana, maestría en Historia, Universidad Autónoma de Querétaro y doctorado en Humanidades (Teoría Literaria), Universidad Autónoma Metropolitana.

Profesora investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Querétaro, adscrita a la Facultad de Lenguas y Letras. Miembro del SNI. Coordinadora del Cuerpo Académico “Perspectivas de teoría literaria”. Ha participado en congresos nacionales e internacionales y ha publicado múltiples artículos en revistas especializadas, nacionales e internacionales.

ELIZABETH CORRAL PEÑA. Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas por la UNAM y doctorado en Estudios sobre América Latina por la Universidad de Toulouse le Mirail. Ha publicado *Noticias del Imperio y los nuevos caminos de la novela histórica*, Universidad Veracruzana, 1997 y *Recuadros verbales. Imágenes sobre la narrativa de Fernando del Paso*, IVEC/CONACULTA, 1999, así como múltiples artículos en revistas especializadas, nacionales e internacionales.

GUADALUPE FLORES GRAJALES. Licenciatura en Letras Españolas y master en Enseñanza del Español como Segunda Lengua por la Universidad de Alcalá de Henares. Profesora de tiempo completo en la Facultad de Letras Españolas, UV.

RAQUEL VELASCO GONZÁLEZ. Licenciatura en Letras Españolas, maestría en Literatura Mexicana y candidato a doctorado en Historia, Universidad Veracruzana. Técnico académico en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Integrante del Cuerpo académico “Problemas de teoría literaria”; ha publicado diversos ensayos y artículos sobre teoría y crítica literaria en publicaciones nacionales e internacionales.

APÉNDICE

CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN FICCIÓN

ESBED CAVAZOS Y EFRÉN ORTIZ DOMÍNGUEZ

1. *Polvos de arroz.*

Autor: **Galindo, Sergio, 1926-1993**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958**

Descripción física: **78 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 1**

Portada café y verde, maqueta y viñeta de Guillermo Barclay.

Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: “a mi hermano Gustavo”. Tiraje de 2000 ejemplares.

2. *Los huéspedes reales. (Obra en diez cuadros)*

Autor: **Hernández, Luisa Josefina, 1928-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958**

Descripción física: **112 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 2**

Portada magenta y oro, maqueta y viñeta de Guillermo Barclay.

Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: “a Alejandro Rossi”.

Tiraje de 2000 ejemplares.

3. *El Norte. (Novela)*

Autor: **Carballido, Emilio, 1925-2008**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958**

Descripción física: **104 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 3**

Portada negro y rosa, maqueta de Guillermo Barclay e ilustraciones de José Cava. Título en el lomo, sin numerar. Contiene cuatro ilustraciones interiores b/n. Tiraje de 2 000 ejemplares.

4. *Se llamaba Catalina.*

Autor: **Mancisidor, José, 1894-1956**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958**

Descripción física: **140 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 4**

Portada gris y magenta, maqueta y viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

5. *Un hogar sólido. (Y otras piezas en un acto)*

Autor: **Garro, Elena, 1917-1998**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958**

Descripción física: **151 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 5**

Portada verde y negro, viñeta e ilustraciones de Juan Soriano. Título en el lomo, sin numerar. Contiene cuatro ilustraciones interiores b/n. Tiraje de 2 000 ejemplares.

6. *Al pie de la letra. (Poemas)*

Autor: **Castellanos, Rosario, 1925-1974**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959**

Descripción física: **105 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 6**

Portada anaranjado y café, ilustraciones de Juan Soriano. Título en el lomo, sin numerar. Contiene seis ilustraciones interiores b/n. Tiraje de 2 000 ejemplares.

7. *Los hombres verdaderos. (Novela)*

Autor: **Castro, Carlo Antonio, 1926-2010**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959**

Descripción física: **143 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 7**

Portada rojo y negro, viñeta e ilustraciones de Francisco Salmerón. Prólogo de Sergio Galindo y Roberto Williams García. Título en el lomo, sin numerar. Contiene cuatro ilustraciones interiores b/n. Dedicatorias: “A José Cipriano, mi padre y maestro”; “A Carlos Jurado, Rosario Castellanos y Mauricio Swadesh, compañeros inapreciables”. Tiraje de 2 000 ejemplares.

8. *El lugar donde crece la hierba.* (Novela)

Autor: **Hernández, Luisa Josefina, 1928-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959**

Descripción física: **210 pp.; 20 cm**

Serie: **Ficción, 8**

Viñeta de Guillermo Barclay. Asumo Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

9. *Calle mayor.* (Film)

Autor: **Bardem, Juan Antonio, 1922-2002**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959**

Descripción física: **203 pp.; 20 cm**

Serie: **Ficción, 9**

Portada gris y negro, viñeta de Vicente Rojo. Prólogo (“Un tal Bardem”) de J. M. García Ascot. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

10. *Ven, caballo gris, y otras narraciones.*

Autor: **de la Colina, José, 1934-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959**

Descripción física: **111 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 10**

Portada gris y celeste, ilustraciones del autor. Título en el lomo, sin numerar. Contiene ocho ilustraciones interiores b/n. Tiraje de 2 000 ejemplares.

11. *El sótano.* (Novela)

Autor: **Moerkerk de Vries, Lini, 1905-1982**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959**

Descripción física: **110 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 11**

Portada café claro y café oscuro, ilustraciones de Guillermo Barclay. Traducción de Francisco González Aramburu. Contiene siete ilustraciones interiores b/n. Dedicatorias: “A la memoria del Ing. Raúl Sandoval Landázuri”; “A Gonzalo Aguirre Beltrán”. (Ejemplar en USBI, firmado por la autora para Sergio Galindo). Tiraje de 2 000 ejemplares.

12. *Ese puerto existe.* (Y otros poemas)

Autor: **Varela, Blanca, 1926-2009**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959**

Descripción física: **99 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 12**

Portada verde y anaranjado, viñeta de Guillermo Barclay. Prólogo de Octavio Paz. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

13. *Benzulul.*

Autor: **Zepeda, Eraclio, 1937- 2012**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959**

Descripción física: **164 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 13**

Portada café y amarillo, ilustraciones de Francisco Salmerón. Título en el lomo, sin numerar. Contiene tres ilustraciones interiores b/n. Dedicatoria: “Don Laco: Aquí te mando algo de lo

que me enseñaste a pepenar por los caminos”. Tiraje de 2 000 ejemplares.

14. *Ser de lejanías. (Poesía)*

Autor: **Rodríguez, Ramón, 1925-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960**

Descripción física: **103 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 14**

Portada azul claro y azul oscuro, ilustraciones de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Contiene seis ilustraciones interiores b/n. Tiraje de 2 000 ejemplares.

15. *Las estatuas de marfil. (Obra en tres actos)*

Autor: **Carballido, Emilio, 1925-2008**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960**

Descripción física: **124 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 15**

Portada en anaranjado y negro, viñeta e ilustraciones de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Contiene tres ilustraciones interiores b/n. Tiraje de 2 000 ejemplares.

16. *Dormir en tierra. (Cuentos)*

Autor: **Revueltas, José, 1914-1976**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960**

Descripción física: **136 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 16**

Portada marrón y gris, viñeta e ilustraciones de Vicente Rojo. Título en el lomo, sin numerar. Contiene dos ilustraciones interiores b/n. Dedicatoria: “A la memoria de Silvestre Revueltas”. Tiraje de 2 000 ejemplares.

17. *Ciudad real. (Cuentos)*

Autor: **Castellanos, Rosario, 1925-1974**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960**

Descripción física: **194 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 17**

Portada negro y verde, viñeta de Andrea Gómez. Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: “Al Instituto Nacional indigenista que trabaja para que cambien las condiciones de vida de mi pueblo”. Tiraje de 2 000 ejemplares.

18. *El sol y su eco.*

Autor: **Segovia, Tomás, 1927- 2011**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960**

Descripción física: **115 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 18**

Portada azul y marrón. Viñeta e ilustraciones del autor. Título en el lomo, sin numerar. Contiene cuatro ilustraciones interiores b/n. Tiraje de 2 000 ejemplares.

19. *Diario de Lecumberri.*

Autor: **Mutis, Álvaro, 1923-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960**

Descripción física: **122 pp.; 20 cm**

Serie: **Ficción, 19**

Portada mostaza y azul, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: “A celle que danse...” Tiraje de 2 000 ejemplares.

20. *El sentido común. (Cuentos)*

Autor: **Salazar Mallén, Rubén, 1905-1986**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960**

Descripción física: **174 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 20**

Portada café y verde, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

21. *Trébol de cuatro hojas.*

Autor: **Torres Bodet, Jaime, 1902-1974**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960**

Descripción física: **55 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 21**

Portada verde claro y verde oscuro, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: “Elegía a Bernardo Ortiz de Montellano. Epístolas a Carlos Pellicer y José Gorostiza. Evocación de José Villaurrutia”. Tiraje de 2 000 ejemplares.

22. *Nuevo mundo.*

Autor: **Cardoza y Aragón, Luis, 1901-1992**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960**

Descripción física: **110 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 22**

Portada gris y naranja, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

23. *El doctor y los demonios. (de un cuento de Donald Taylor)*

Autor: **Thomas, Dylan, 1914-1953**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960**

Descripción física: **170 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 23**

Portada negro y gris, viñeta de Guillermo Barclay. De un cuento de Donald Taylor. Traducción de Luisa Josefina Hernández. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

24. *Testimonios de Tecuán.*

Autor: **Salmerón, Francisco, 1922-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960**

Descripción física: **118 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 24**

Portada verde y marrón. Viñeta e ilustraciones de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Contiene seis ilustraciones interiores b/n. Dedicatoria: "A la memoria del viejo Fermín Linares". Tiraje de 2 000 ejemplares.

25. *In memoriam.*

Autor: **Martínez Cáceres, Arturo,**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960**

Descripción física: **152 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 25**

Portada azul y anaranjado, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: "Para *Nel*". Tiraje de 2 000 ejemplares.

26. *La calle de Valverde.*

Autor: **Aub, Max, 1903-1972**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1961**

Descripción física: **396 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 26**

Portada melón y rojo. (No hay datos sobre la viñeta) Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: "A PEUA". Tiraje de 2 000 ejemplares.

27. *Diario semanario y poemas en prosa.*

Autor: **Sabines, Jaime, 1925-1999**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1961**

Descripción física: **62 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 27**

Portada gris y verde, viñeta de Francisco Salmerón. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

28. *Ardiente suelo, fría estación. (Novela)*

Autor: **Juan Soto, Pedro, 1928-2002**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1961**

Descripción física: **258 p; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 28**

Portada celeste y rojo, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: "A MANOLO, *a modo de respuesta para una de las pocas cosas que aún no ha preguntado.*"

Tiraje de 2 000 ejemplares.

29. *La voz adolorida.*

Autor: **Leñero, Vicente, 1933-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1961**

Descripción física: **146 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 29**

Portada azul y negro (no hay datos de la viñeta). Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

30. *Deméter.*

Autor: **Bartra, Agustí, 1908-1982**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1961**

Descripción física: **84 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 30**

Portada rojo y gris. (No hay datos sobre la viñeta) Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: "A Gloria y Manuel Durán". Tiraje de 2 000 ejemplares.

31. *Hay suficiente luz en las tinieblas. (Comedia invernal)*

Autor: **Fry, Christopher, 1907-2005**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1961**

Descripción física: **152 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 31**

Portada gris y rosa. (No hay datos sobre la viñeta) Traducción de Luisa Josefina Hernández. Título en el lomo, sin numerar.

Dedicatoria: “A Lena Ashwell con afecto y admiración. Christopher Fry, Edith Evans” Tiraje de 3 000 ejemplares.

32. *Ofrenda a una virgen loca.*

Autor: **Chacel, Rosa, 1898-1994**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1961**

Descripción física: **136 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 32**

Portada gris y marrón, viñeta de la autora. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

33. *La gran escala: poemas.*

Autor: **Shelley, Jaime Augusto, 1937-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1961**

Descripción física: **81 pp.; 19 cm.**

Serie: **Ficción, 33**

Portada gris y negro (no hay datos sobre la viñeta). Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

34. *Los funerales de la mamá grande.*

Autor: **García Márquez, Gabriel, 1928-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **151 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 34**

Portada café y anaranjado (no hay datos de la viñeta). Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

35. *Viento sobre las aguas. (Pieza)*

Autor: **Bravo Garzón, Roberto, 1934-2012**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **138 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 35**

Portada verde y negro. (No hay datos sobre la viñeta) Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: "Al maestro Fernando Salmerón". Tiraje de 2 000 ejemplares.

36. *Casa sin reloj. (Comedia antipoética en dos absurdos y un final razonable)*

Autor: **Marqués, René, 1919-1979**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **119 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 36**

Portada rojo y gris, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

37. *Los segadores. (Guión)*

Autor: **Bardem, Juan Antonio, 1922-2002**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **259 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 37**

Portada amarillo y rojo, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

38. *Cuentos de derrota y esperanza.*

Autor: **Monforte Toledo, Mario, 1911-2003**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **261 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 38**

Portada anaranjado y verde, viñeta de Jorge Martínez Ruiz. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

39. *Y nos dijeron que éramos inmortales.*

Autor: **Dragún, Oswaldo, 1929-1999**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **117 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 39**

Portada café y azul, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: “Esta obra está dedicada a Gabriela, al Teatro “Fray Mocho” de Buenos Aires, y a la juventud de mi país”. Tiraje de 2 000 ejemplares.

40. Muerte de un ciclista.

Autor: **Bardem, Juan Antonio, 1922-2002**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **128 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 40**

Portada negro y rojo, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

41. La calle de la gran ocasión. (Diálogos)

Autor: **Hernández, Luisa Josefina, 1928-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **137 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 41**

Portada anaranjado y negro, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: “A los estudiantes de actuación”. Tiraje de 2 000 ejemplares.

42. Los invitados de piedra.

Autor: **López Páez, Jorge, 1922-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **120 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 42**

Portada arena y azul noche, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

43. La ciudad y el viento. (Novela)

Autor: **Castro, Dolores, 1923-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **111 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 43**

Portada verde y gris, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

44. *Los muros enemigos.*

Autor: **Melo, Juan Vicente, 1932-1996**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **133 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 44**

Portada café y rosa, viñeta de Vicente Rojo. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

45. *D. F. (14 obras en un acto)*

Autor: **Carballido, Emilio, 1925-2008**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **197 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 45**

Portada celeste y negro, viñeta de José Cava. Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: "A José, Carlos, Joaquín y Luz Zapata Vela". Tiraje de 2000 ejemplares.

46. *La culebra tapó el río.*

Autor: **Lombardo de Caso, María, 1905-1964**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **79 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 46**

Portada rosa y azul, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: "A mi hermano Humberto". Tiraje de 2 000 ejemplares.

47. *La lucha con la pantera.*

Autor: **de la Colina, José, 1934-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **109 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 47**

Portada mostaza y rojo, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: “a María, Mi Mujer”. Tiraje de 2 000 ejemplares.

48. *El hombre debajo del agua. (Pieza en 3 actos)*

Autor: **Dallal, Alberto, 1936-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **106 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 48**

Portada mamey y marrón, viñeta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: “Para mi hijo Alberto”. Tiraje de 2 000 ejemplares.

49. *Íntima fauna.*

Autor: **Castro, Carlo Antonio, 1926-2010**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **101 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 49**

Portada marrón y anaranjado, viñeta de Guillermo Barclay. Prólogo de Ermilo Abreu Gómez. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

50. *Las vacaciones.*

Autor: **Coyné, André, 1927-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **81 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 50**

Portada azul y café, viñeta de Guillermo Barclay. Traducción del francés de Luis Mario Schneider. Título en el lomo, sin numerar. Dedicatoria: "A la memoria ¿quién sabe por qué? de Sofía Rostopchin, Condesa de Segur. Y para Luis Mario, él sabe por qué". Tiraje de 2 000 ejemplares.

51. *El brazo fuerte.* (Guión cinematográfico)

Autor: **de la Cabada, Juan, 1903-1986**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1963**

Descripción física: **170 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 51**

Viñeta de Cristina Félix. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 4 000 ejemplares.

52. *Tierra cautiva.* (Drama en tres actos)

Autor: **García Lora, José, 1920-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962**

Descripción física: **147 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 52**

Portada café oscuro y mostaza. (No hay datos sobre la viñeta). Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 2 000 ejemplares.

53. *Imagen primera.* (Cuentos)

Autor: **García Ponce, Juan, 1932-2003**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1963**

Descripción física: **130 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 53**

Maqueta de Guillermo Barclay. Título en el lomo sin numerar. Tiraje de 3 000 ejemplares.

54. *El viaje, Clotilde y el pájaro.*

Autor: **Ibargüengoitia, Jorge, 1928-1983**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964**

Descripción física: **185 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 54**

Maqueta de Cristina Félix. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 3 000 ejemplares.

55. Ocnos. (Tercera edición aumentada)

Autor: **Cernuda, Luis, 1904-1963**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1963**

Descripción física: **194 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 55**

Maqueta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, sin numerar. Tiraje de 4 000 ejemplares.

56. El rescate.

Autor: **Zener, Carlos [pseudónimo]**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964**

Descripción física: **261 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 56**

Maqueta de Fernando Vilchis. Título en el lomo, numerado. Tiraje de 3 000 ejemplares.

57. Madre Juana de los Ángeles. (Guión cinematográfico basado en la novela de Jaroslaw Iwaskiewicz / Jerzy Kawalerowicz y Tadeusz Konwicki)

Autor: **Kawalerowicz, Jerzy, 1922- 2007**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964**

Descripción física: **112 pp., 26 pp. de láminas; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 57**

(No hay información de la maqueta). Traducción de Luisa Josefina Hernández. Título en el lomo, numerado. Contiene veinticinco fotografías interiores b/n.

58. *La semana de colores. (Cuentos)*

Autor: **Garro, Elena, 1917-1998**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana-Grijalbo, 1964**

Descripción física: **214 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 58**

Maqueta y dibujos de Leticia Tarragó. Título en el lomo, numerado. Contiene seis ilustraciones interiores, b/n. Tiraje de 3 000 ejemplares.

59. *Donde mi sombra se espanta. (Novela)*

Autor: **Rubín, Ramón, 1912-2000**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964**

Descripción física: **255 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 59**

Maqueta de Fernando Vilchis. Título en el lomo, numerado. Tiraje de 3 000 ejemplares.

60. *La cólera secreta.*

Autor: **Hernández, Luisa Josefina, 1928-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964**

Descripción física: **196 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 60**

Maqueta de Fernando Vilchis. Título en el lomo, numerado. Dedicatoria: "A Jorge López Páez". Tiraje de 3 000 ejemplares.

61. *Infierno de todos.*

Autor: **Pitol, Sergio, 1933-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964**

Descripción física: **165 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 61**

Maqueta de Leticia Tarragó. Título en el lomo, numerado. Dedicatoria "A Rosario Castellanos". Tiraje de 3 000 ejemplares.

62. *Hacia el amargo mar.* (Novela)

Autor: **López Páez, Jorge, 1922-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964**

Descripción física: **181 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 62**

Maqueta de Leticia Tarragó. Título en el lomo, numerado. Dedicatoria: "A Luisa Josefina Hernández". Tiraje de 3 000 ejemplares.

63. *Los cinco de la calle Barska.*

Autor: **Kozniewski, Kazimierz, 1919-2005; Ford, Aleksander, 1908-1980**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964**

Descripción física: **156 pp.; 20 pp. de láminas; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 63**

Maqueta de Rosaura Romero. Título en el lomo, numerado. Traducción del inglés de Luisa Josefina Hernández. Contiene veinte fotografías interiores b/n (Estudios fílmicos de Lodz, Polonia). Tiraje de 3 000 ejemplares. Errata en el nombre del autor en la página del pie de imprenta.

64. *Hombre en la oscuridad.* (Cuentos)

Autor: **Tovar, Juan, 1941-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1965**

Descripción física: **173 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 64**

Maqueta de Guillermo Barclay. Título en el lomo, numerado. Dedicatoria: "A María Antonieta". Tiraje de 3 000 ejemplares.

65. *La noche exquisita.* (Novela)

Autor: **Hernández, Luisa Josefina, 1928-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1965**

Descripción física: **179 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 65**

Maqueta de Fernando Vilchis. Título en el lomo, numerado. Tiraje de 3 000 ejemplares.

66. *España 1937. (Memorias)*

Autor: **Moerkerk de Vries, Lini, 1905-1982**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1965**

Descripción física: **162 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 66**

Maqueta de Alberto Beltrán. Traducción de Carlo Antonio Castro. Título en el lomo, numerado. Dedicatoria: "Para mis amigos Agustine y María Nieto". Tiraje de 3 000 ejemplares.

67. *In Ticitezcatl, o, El espejo encantado; Cuauhtémoc; El sofa; Diálogo de ilustres en la Rotonda*

Autor: **Novo, Salvador, 1904-1974.**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966**

Descripción física: **183 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 67**

Maqueta y dibujos de Alberto Beltrán. Título en el lomo, numerado. Contiene cuatro ilustraciones interiores b/n. Tiraje de 3 000 ejemplares.

68. *Marejada.*

Autor: **Sánchez Zúber, Leopoldo, 1925-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966**

Descripción física: **103 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 68**

Maqueta de Fernando Vilchis. Título en el lomo, numerado. Dedicatoria: "A Rosa María". Tiraje de 2 000 ejemplares.

69. *Señoritas a disgusto. Una pura y dos con sal y El medio pelo.*

Autor: **González Caballero, Antonio, 1931-2003**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966**

Descripción física: **297 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 69**

Maqueta de Fernando Vilchis. Título en el lomo, numerado. Tiraje de 3 000 ejemplares.

70. *Cartas a la Señora Z. (Novela)*

Autor: **Brandys, Kazimierz, 1916-2000**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966**

Descripción física: **228 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 70**

Portada de Leticia Tarragó. Traducción del polaco de Sergio Pitol. Título en el lomo, numerado. Tiraje de 3 000 ejemplares.

71. *Los misterios del reino.*

Autor: **Tovar, Juan, 1941-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966**

Descripción física: **189 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 71**

Portada de Guillermo Barclay. Título en el lomo, numerado. Dedicatoria: "A María Antonieta". Tiraje de 3 000 ejemplares.

72. *Alrededor de la jaula.*

Autor: **Conti, Haroldo, 1925-1976?**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966**

Descripción física: **135 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 72**

Portada de Alberto Beltrán. Título en el lomo, numerado. Premio de Novela: "Universidad Veracruzana" (1966). Jurado: Luisa Josefina Hernández, Sergio Fernández y Luis Mario Schneider. Tiraje de 3 000 ejemplares.

73. *Los cuentos de Lilus Kikus.*

Autor: **Poniatowska, Elena, 1932-**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1967**

Descripción física: **147 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 73**

Fotografía en portada de Ricardo Vinós. Título en el lomo, numerado. Contiene una ilustración b/n firmada por Cadenas. M. Tiraje de 3 000 ejemplares.

74. *Tierra de Nadie.* (Novela)

Autor: **Juan Carlos Onetti, 1909-1994**

Pie de imprenta: **Xalapa: Universidad Veracruzana, 1967**

Descripción física: **219 pp.; 20 cm.**

Serie: **Ficción, 74**

Portada de Fernando Vilchis. Título en el lomo, numerado. Dedicatoria: "A Julio E. Payró, *con reiterado ensañamiento*". Tiraje de 3 000 ejemplares.

ÍNDICE

La colección Ficción de la Universidad Veracruzana: 50 años de novedades <i>Efrén Ortiz Domínguez</i>	7
El presente insoportable: <i>Polvos de arroz</i> <i>Alfredo Pavón</i>	17
Elena Garro y la ficción <i>Paloma López Medina Ávalos</i>	85
Literatura y antropología: <i>Los hombres verdaderos</i> <i>Efrén Ortiz Domínguez</i> <i>y Guadalupe Flores Grajales</i>	121
<i>Marejada</i> <i>Luz Elena Zamudio Rodríguez</i>	133
La configuración de lo femenino en la obra de Luis Arturo Ramos <i>Guadalupe Flores Grajales</i>	147
Evocar <i>Las aguas derramadas</i> <i>Vicente Francisco Torres</i>	159
<i>Intramuros</i> : situación de naufragio <i>María Esther Castillo G.</i>	171

Las caricaturas grotescas de Enrique Serna (Notas alrededor de <i>Amores de segunda mano</i>) <i>Elizabeth Corral Peña</i>	189
<i>De amores marginales: El juego de la diferencia</i> <i>Raquel Velasco</i>	203
Noticias acerca de los autores	225
Apéndice Catálogo editorial de la colección Ficción (1958-1967) <i>Esbed Cavazos y Efrén Ortiz Domínguez</i>	229

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
Medio siglo de ficción en Veracruz
de Efrén Ortiz Domínguez (coord.)
se terminó de imprimir en marzo de 2014,
en los talleres de Master Copy, Av. Coyoacán núm. 1450,
col. Del Valle, deleg. Benito Juárez, CP 03220, México, D. F.
y fue impresa en papel cultural de 75 g.
En su composición se usaron tipos Century Schoolbook
de 8/10, 9/12, 10/14 y 12 puntos.
Formación: Aída Pozos Villanueva. Edición: Leticia Cortés.