

Diez ensayos

sobre narrativa neoleonesa

Diez ensayos

sobre narrativa neoleonesa

LUIS CARLOS ARREDONDO TREVIÑO

MARÍA ISABEL TERÁN ELIZONDO

VÍCTOR BARRERA ENDERLE

(COORDINADORES)



México, 2012

Esta investigación, arbitrada por pares académicos,
se privilegia con el aval de las instituciones que la editan.

PRIMERA EDICIÓN 2012

© Luis Carlos Arredondo Treviño
María Isabel Terán Elizondo
Víctor Barrera Enderle

© UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS
Coordinación de Investigación y Posgrado
Torre de Rectoría, tercer piso
Campus UAZ Siglo XXI
Carretera Zacatecas–Guadalajara km 6
Ejido La Escondida, 98160
Zacatecas, Zacatecas, México
uazproyectoeditorial@gmail.com

© UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
Facultad de Filosofía y Letras
Ciudad Universitaria
Avenida Universidad s/n
San Nicolás de los Garza,
Nuevo León, México, 66450

DERECHOS RESERVADOS CONFORME A LA LEY
ISBN 978-607-7678-65-6

EDICIÓN AL CUIDADO DE
Georgia Aralú González Pérez
Israel David Piña García

CORRECCIÓN AL CUIDADO DE
Selene Carrillo Carlos
Erika Isabel Varela Rodríguez

ILUSTRACIÓN DE PORTADA
Katia Talia Silva Garay

DISEÑO DE PORTADA
Israel David Piña García

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Los coordinadores y colaboradores de este libro agradecen a la Universidad Autónoma de Nuevo León, en especial a la Facultad de Filosofía y Letras, y a su directora, doctora María Luisa Martínez Sánchez, así como a la Universidad Autónoma de Zacatecas, a través del Proyecto Editorial de la Coordinación de Investigación y Posgrado, todo el apoyo brindado para la realización y edición de este libro, fruto del esfuerzo compartido de muchas personas.

Contenido

Presentación

[11, 12]

En torno a *El crimen de la calle de Aramberry*, de Hugo Valdés

VÍCTOR BARRERA ENDERLE

[13]

El hombre de barro: mirador del agro «norestense»

MARÍA EUGENIA FLORES TREVIÑO

[27]

Dolores, los territorios domésticos de la violencia

ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES

[45]

José Alvarado: el destino ante el espejo

MANUEL GARCÍA VERDECIA

[63]

Si de amor es el pecado

JESSICA NIETO

[89]

La casualidad: ¿motor de la historia o excusa de la ficción?
Las posibilidades vitales en *El último lector*, de David Toscana

JESÚS EDUARDO OLIVA ABARCA

[109]

Realidades ajenas

JOSÉ ENRIQUE PÉREZ TÉLLEZ

[119]

La estatua de bronce (o un cuento y tres ensayos
en torno a la obra de Mario Anteo)

SALVADOR TORA

[127]

El contexto novohispano visto desde una novela regiomontana
contemporánea: *El reino en celo*, de Mario Anteo

MARÍA ISABEL TERÁN ELIZONDO

THOMAS HILLERKUSS FINN

[149]

Discurso visual, locura y sabiduría: *El camino de Santiago*,
de Patricia Laurent Kullick

JAIME VILLARREAL

[195]

Presentación

En un espacio en que de por sí su delimitación se vuelve un debate, ya se piense en la geografía, en la cultura, o en el lenguaje... resulta difícil explicar cómo y por qué surgió en 2006 este proyecto después de una serie de conversaciones con Víctor Barrera. Pensamos inicialmente en un grupo de colegas y alumnos o exalumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León interesados en compartir con nosotros una serie de lecturas de autores de Nuevo León. ¿Serían todos de nuestro estado? Tampoco fue importante, lo único de lo que estábamos seguros era que su escritura se relacionaba y se leía entre nuestra gente, o que se presentaban o eran conocidos en eventos realizados aquí.

Algunos textos fueron sugeridos por nosotros, otros nos fueron convocados. Hoy, por fin, salen a la luz dentro de un proyecto que deberá continuar hasta constituir un mosaico mucho mayor que dé cuenta además de narradores, de poetas y dramaturgos, acompañados de sus lectores más diversos; todo ello en aras de difundir las dos caras de la moneda, tanto la del que escribe como la del que lee, y quien inevitablemente también escribe. Presentamos esta primera muestra que ojalá vaya desencadenando múltiples intereses entre todos nosotros.

Luis Carlos Arredondo Treviño
Universidad Autónoma de Nuevo León

Presentación

Como egresada de la Licenciatura en Letras españolas de la Universidad Autónoma de Nuevo León y ex alumna, ex compañera y ex profesora de algunos de los autores que colaboran en el libro, fui invitada a colaborar en él. Esta invitación dio pie para que otros investigadores de la Universidad Autónoma de Zacatecas se interesaran y se sumaran al proyecto. Fue así como se incorporó al grupo regiomontano la doctora Leticia García Argüelles, colega del Doctorado en Ciencias Humanísticas y Educativas y compañera del Cuerpo Académico «Historia y crítica de la relación entre la Literatura y la Nueva España» y el doctor Thomas Hillerkus Finn, también colega del programa de posgrado e integrante del Cuerpo Académico «Estudios de historia institucional, política y social de la Nueva España». Al final, su participación nos permitió vincular a los investigadores y los Cuerpos Académicos de la Universidad Autónoma de Zacatecas con los profesores, alumnos y ex alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, así como al Cuerpo Académico «Lenguajes, Discursos, Semióticas. Estudios de la cultura en la Región» al que pertenecen algunos de los ensayistas aquí reunidos. Debemos reconocer y agradecer que dicha contribución fue recibida con beneplácito por las autoridades de ambas universidades, por lo que nos brindaron el respaldo y apoyo para realizar esta publicación.

María Isabel Terán Elizondo
Universidad Autónoma de Zacatecas

En torno a *El crimen de la calle de Aramberri*, de Hugo Valdés

VÍCTOR BARRERA ENDERLE ✧

Desde su aparición en 1994, me llamó poderosamente la atención el interés que despertó *El crimen de la calle de Aramberri* en el complicado y a veces inexistente ámbito literario regiomontano. Tengo presente, al escribir estas palabras, la imagen de decenas de curiosos merodeando, después de la lectura de la novela, la casa abandonada de Aramberri en busca de una recreación *in situ* de los trágicos acontecimientos. Como medida, el gobierno municipal tuvo que cercar la entrada y, luego, tapiar puertas y ventanas para evitar más invasiones de lectores y curiosos. Es por completo inusual la recepción que esta novela ha tenido en nuestro mundillo literario, infinidad de causas podrían venir rápidamente a cuenta y las señalo de manera desordenada: publicidad, morbo, interés por la historia de la ciudad o necesidad de reconocimiento mutuo entre creaciones y lectores. Recuerdo una foto aparecida en la prensa hace algunos años, en ella aparecía Hugo Valdés en el portal de la casa en ruinas. Estaban allí los dos personajes que complementaban

✧ Doctor en Literatura Hispanoamericana y Magíster en Teoría Literaria por la Universidad de Chile, Licenciado en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha sido investigador invitado en el Instituto Iberoamericano de Berlín y profesor invitado en la Universidad de Chile. En 2005 obtuvo la edición 17 del Certamen Nacional de Ensayo «Alfonso Reyes» y la Medalla al Mérito Doctoral «Andrés Bello» otorgada por la Universidad de Chile. Ha publicado *La mudanza incesante. Teoría y crítica literarias en Alfonso Reyes* (Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2002), *Miscelánea textual. Ensayos sobre literatura y culturas latinoamericanas* (Santiago de Chile, LOM, 2002), *La otra invención* (Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005) y *De la amistad literaria (Ensayo sobre la genealogía de una amistad: Alfonso Reyes/Pedro Henríquez Ureña, 1906–1914)* (Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006). Ha publicado asimismo diversos ensayos en revistas de México, Chile, Argentina, Venezuela, Cuba, Rumania y Alemania, además de artículos y columnas en diarios como *El Mercurio* de Santiago de Chile y *El Norte* de Monterrey, México. Actualmente se desempeña como investigador y académico en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, y como director de la revista *Armas y Letras* de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

el mito: el espacio real donde sucedió el crimen doble de 1933 y el autor de la segunda versión literaria del suceso —la primera fue obra del periodista y escritor Eusebio de la Cueva, publicada por entregas un mes después del doble asesinato para satisfacer el morbo y la curiosidad de la gente. Sin duda, elementos extraliterarios han contribuido a la propagación de este suceso editorial.

Pero no basta con aceptar la idea de que los principales detonantes para la extraordinaria recepción de la obra han sido el morbo y la curiosidad. No, hay mucho más: el texto de Valdés, pese a sus altibajos, es una creación concretada, una novela en toda la extensión de la palabra. Y poco o nada se le podría reprochar: la ejecución es impecable; el manejo temporal (en fragmentos dispersos), adecuado para deconstruir un acontecimiento real y hacerlo ejercicio narrativo; el uso indistinto de la tercera y la segunda personas del singular, más que atinados (la narración tradicional para la descripción de los acontecimientos, el apóstrofe para el diálogo con el personaje principal); la narración es casi circular, abre con las primeras impresiones y el cuestionamiento inicial del detective y agente del gobierno, Inés González, ante la escena del crimen, y cierra un poco antes, con el sonido de las sirenas y la perspectiva visual de un guardia de la penitenciaría que ve a las ambulancias y patrullas dirigirse al oriente de la ciudad, rumbo a la casa; el tratamiento despliega un juego doble, con los acontecimientos y con el espacio.

Cabe destacar que la novela no se queda en el género negro o en la novela de no ficción —si bien mantiene una cercanía con *A sangre fría*, de Truman Capote— sino que busca la legitimación de un espacio regional a través de la ejecución literaria. El interés por describir un crimen doble no sólo obedece al hecho en sí, tiene que ver con su recepción en una ciudad que comenzaba a despertar y tomar conciencia de su propia modernidad. Así lo señala en las primeras páginas el narrador:

¿Y por qué dolía tanto este crimen? ¿Lo sabías? Tal vez porque era como matar a alguien de la propia familia y porque, en apariencia y paradójicamente, no había motivos pasionales: mataron para llevarse el dinero. Pero no sólo recaía

en una familia, sino en todo Monterrey. Esta ciudad despertaba hacia la comodidad, pero también hacia el crecimiento anónimo: entre más creciéramos como cifra tanto más sencillo sería perdernos el respeto. Cualquier individuo de otro lugar podría confundirse fácilmente en las calles y hacerse de un botín y marcharse después tan tranquilamente como llegó. Tal vez fuera esa la razón. Lo que de veras creíste es que la ciudad iba a ser otra a partir de la matanza de la calle de Aramberri. Puesto que todos aquí nos conocíamos como quien mora bajo un mismo techo, los asesinatos, de pronto, cortaron de tajo la confianza que sentíamos unos hacia otros. Ahora nadie, Inés, nadie en Monterrey estaba seguro de que los criminales no vivieran en la casa de junto.¹

Desde esa perspectiva, la casa del crimen ocupa un lugar metafórico. Es el hogar de la familia de un obrero, un espacio límite entre las nacientes formas urbanas y las antiguas costumbres rurales; una puerta que da directamente a la calle, a la ciudad, y un patio con noria, letrina y granero. La distribución de la casa remarca este contraste: el pasillo, la sala, las recámaras y la cocina ocupan el frente y el centro, el ámbito de lo privado aparece al cruzar la puerta, las camas están literalmente a unos pasos de la acera.² Su arquitectura responde a una necesidad comunal y obliga a la relación inmediata con los vecinos. Sin embargo, ya en 1933, su actual dueño, don Delfino Montemayor, debe cerciorarse de que todas las puertas estén cerradas y que la principal, la que da a la calle de Aramberri, sea asegurada todos los días por su esposa después de que él parta a su trabajo en la Maestranza de Fundidora.

¹ Hugo Valdés, *El crimen de la calle de Aramberri*, segunda edición, volumen 6, México, Ediciones Castillo, colección «Más allá», 1997, p. 41.

² El narrador la describe así: «La casa, situada en la acera sur de la calle de Aramberri, tenía una sola puerta y dos ventanas. La puerta, ubicada hacia el este y bajo cuyo montante se veía el número 1026, comunicaba a un pasillo de, a lo sumo, cuatro metros en cuadrado. Este pasillo tenía dos puertas más: una en la pared sur, daba hacia el patio, y la del poniente se abría a la sala al través de una puerta de dos hojas. En seguida de la sala, hacia el sur y formando escuadra, estaba la recámara donde se cometieron los asesinatos, y luego una pieza pequeña que tenía funciones de cocina y comedor. La chimenea de la cocina se hallaba en el muro sur de esta pieza, así como una ventana enrejada desde la cual se avistaban el baño y el gallinero. Los servicios sanitarios se encontraban en el centro del patio». *Ibid*, pp. 17-18.

Ante tales circunstancias, me interesa leer la novela a partir de un enfoque *geográfico*, en específico, con la noción de espacio. No obstante, utilizo el término desde una acepción doble: no sólo como el espacio desplegado y narrado en la novela, sino también el lugar que intenta ocupar el texto en el campo literario local, el ámbito que Franco Moretti denomina «geografía de la literatura», la cual puede «indicar el estudio del *espacio en la literatura*, o bien el de *la literatura en el espacio*».³

La configuración de esta cartografía parte primero del espacio narrado. El espacio en la literatura es la recreación literaria de un acontecimiento real, de un hecho verificable: el doble asesinato ocurrido el 5 de abril de 1933 en Monterrey, o mejor dicho, las violentas muertes de Florencia Montemayor y su madre, Antonia Lozano de Montemayor, a manos de los carniceros Gabriel Villarreal y Emeterio González de León, en complicidad con Fernando y Heliodoro Montemayor, parientes de las víctimas, y Pedro Ulloa, el chofer. El motivo: el robo de los ahorros de la familia.

Y aquí me permito una pequeña digresión. Desde la época moderna, el crimen ha cobrado una significación múltiple, en especial debido a los diversos procesos de industrialización y al desmedido crecimiento que han padecido las grandes ciudades en Occidente. Pienso en las clásicas reflexiones en cuanto al aspecto artístico del asesinato expresadas por Thomas de Quincey, o en el estremecimiento social y político provocado por las violentas muertes de prostitutas a manos de Jack *El Destripador*, sin olvidar por supuesto la perspectiva literaria que le otorgó Edgar Allan Poe (y su secuela extraordinaria en la literatura francesa: Baudelaire, Rimbaud, Lautremont, hasta desembocar en las extraordinarias composiciones cuentísticas de Borges). La tradicional acepción asociada con el asesinato (esa muerte provocada por otro u otros) era la venganza. El crimen era una forma personal de violencia, generalmente entre personas que compartían algún víncu-

³ Franco Moretti, *Atlas de la novela europea 1800–1900*, traducción de Stella Mastrangelo, México, Siglo XXI, 1999, p. 5. Los subrayados son suyos.

lo sanguíneo, comunal, pasional; una forma de saldar cuentas.⁴ Con el tiempo esta relación cambió de modo drástico.

A la par del problemático y contradictorio desarrollo de la modernidad, el crimen se vuelve anónimo, *injustificado* (¿es justificable matar a alguien?), sorpresivo y, diría yo, sistemático. El artificio y maestría que aplaudía De Quincey al inicio de la época moderna se tornaba ahora rutina y noticia cotidiana.⁵ La ciudad crece y se vuelve desconocida, inhóspita, hostil; la gente deja de reconocerse en sus vecinos, los barrios se transforman en *ghettos*. El incesante mecanismo de industrialización convierte en obreros al artesano, al zapatero, al sastre, a los carpinteros; el tiempo cambia, o mejor, la concepción que de él se tiene se trueca, y la antigua rutina, ligada todavía a la vida rural, se desplaza paulatinamente hacia los horarios marcados por las fábricas. Entonces el esposo, el proveedor en la nueva familia nuclear, se convierte en una figura ausente durante buena parte del día. Su fuerza de trabajo es administrada y controlada por los nuevos sistemas de producción capitalista donde la familia se divide entre los espacios interiores del hogar y las anónimas y sobre pobladas zonas públicas. Surge como novedad la noción de *tiempo libre*, la obligada (y hoy casi inexistente) necesidad de descanso, de recreación.

En el Monterrey de los años treinta, la forzada comunión entre esos dos espacios comienza a definir un trazo, un mapa al interior de la misma ciudad. El centro (que durante más de trescientos años había sido una *gran finca* con casas bajas, acequias y patios interiores) comenzaba

⁴ No incluyo, por supuesto, las muertes causadas por las guerras, éstas adquieren otra significación y no es ahora la ocasión para hablar de ella, ni tampoco me ocupo de la celebración del asesinato en la antigüedad —el circo romano, por ejemplo—, pues cumplía otra función pública: la exhibición del poder, el espectáculo de la muerte. Como sabemos, el cristianismo transformó profundamente esa concepción, pero no la eliminó.

⁵ Su ficticio conferencista explicaba la dificultad que en esos días representaba juzgar estéticamente a los crímenes: «Tal vez hace tres o cuatro siglos, cuando apenas se conocía el arte del asesinato y se exponían pocos modelos de altura, podría haber resultado hasta fácil; pero en nuestra época, en que los profesionales han ejecutado tan excelentes obras maestras, resulta evidente que el público espera tanto de los asesinos como de la crítica que ha de juzgarlos. Práctica y teoría deben avanzar *pari passu*. Empezamos a vislumbrar que un buen asesinato requiere algo más que dos necios, uno que mata y otro que muere, un cuchillo, una bolsa y un callejón oscuro». Thomas de Quincey, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, traducción de Cristina Iborra Mateo, Valencia, Océano, colección «¡Malditos heterodoxos!», 1999, p. 26.

a quedar atrapado por el constante (aunque no siempre dotado con el mismo ímpetu) crecimiento industrial. El proyecto modernizador impuesto por el general Bernardo Reyes a finales del siglo XIX estaba ya consolidado; su estrategia principal había consistido en el estímulo de la inversión privada (a través de la eliminación de aranceles y otras facilidades) para hacer circular el capital acumulado por la oligarquía regional desde los lejanos días del gobernador Vidaurri.

En ese sentido y a su peculiar manera, la ciudad había principiado una nueva etapa. Guiños modernistas, como el nuevo Palacio de Gobierno o el diseño afrancesado del Hotel Ancira, manifestaban ese deseo de contemporaneidad con el *mundo civilizado*. Así, la ciudad devino en zonas diversas, distintas ciudades dentro de la ciudad. En el primer cuadro, atrapado y condenado a la anacronía, permanecía el centro con sus casas, comercios, cantinas, iglesias, edificios de gobierno y baños públicos; en los márgenes se distribuían las fábricas, las zonas de tolerancia, las estaciones de trenes, los nuevos barrios de los obreros que eran los territorios de los grupos anónimos (inmigrantes de los estados vecinos, repatriados de los Estados Unidos, desolados por la crisis de 1929, aventureros, vividores). Las extraordinarias fotografías de George Eastman, tomadas en los alrededores de la Estación del Golfo en 1901, muestran ese mundo marginal (arrieros, indígenas, indigentes y vendedores) que crecía y se dispersaba en la periferia de la capital del Estado.

Sin duda, la clase alta también se desplazaba y comenzaba a poblar y *decorar* el poniente de la ciudad hacia el Obispado, donde se alzaban grandes casas de variados estilos (victoriano, californiano, *art decó*), que proyectaban los deseos de evasión de sus propietarios: «Ah, si Monterrey fuera un poco como París o Nueva York». Ese trayecto hacia el poniente seguía el trazo de las calles antiguas y principales, la de Hidalgo y la del Padre Mier que, después de algunas cuadras cambiaba su nombre por el de «Bolívar», y a sus costados se desarrollaban los nuevos centros de reconocimiento social: la Quinta Calderón y la Plaza de la Purísima. Por esa ruta también se partía hacia la ciudad de México.

Por otro lado, en aquellos días el gobierno seguía los dictados que emanaban de la capital de la república. La era posrevolucionaria signifi-

caba, en gran medida, un ordenamiento alcanzado por una política sin complicaciones aparentes, sustentada en una democracia de retórica fastuosa que sólo adornaba la omnipresente fuerza del poder militar. Todos sabían quién mandaba realmente y cómo funcionaba la maquinaria pública. Para Nuevo León, 1933 significó un año de reformas educativas y universitarias. La creación de la Universidad y los conflictos posteriores a su instalación indican un periodo de efervescencia de la discusión pública. Era un hecho que la sociedad crecía y se diversificaba, había ya una incipiente división del trabajo intelectual que permitía el desarrollo de la prensa y de algunas vocaciones humanísticas, como la literatura; la ciudad se informaba de los acontecimientos nacionales e internacionales; el fascismo comenzaba a expandirse en gran parte de Europa mientras que el estalinismo se endurecía con nuevas preceptivas. En Monterrey circulaba un número mayor de automóviles y la radio se convertía en un pasatiempo cotidiano.

En ese contexto, la novela despliega una narración doble: la reconstrucción —sistemática— de las circunstancias que desembocaron en el doble asesinato, y la forma en que se modernizaba de modo paulatino e inconsciente la ciudad que de pronto adquirió una brutal y repentina toma de conciencia (la reacción de los habitantes ante el crimen es la prueba irrefutable de la adultez obligada que la ciudadanía regiomontana debía asumir a partir de entonces).⁶ El punto de confluencia de esas dos líneas es el espacio del crimen y los movimientos de los protagonistas. La casa de la calle de Aramberri, —«Casa-habitación», como la describió la prensa de la época—, ubicada al oriente y alejada algunas cuadras de la zona principal, pertenecía a un barrio de trabajadores, la mayoría de ellos proveniente de las afueras de la ciudad. Modesta y austera, pero digna de una familia trabajadora, se convirtió en un escenario ideal para el choque, para la confrontación entre el ámbito

⁶ El 3 de mayo de 1933, Delfino Montemayor publicó una carta en el periódico *El Porvenir*, agradeciendo la respuesta y el apoyo de la ciudadanía. «Jamás olvidaré —confiesa— el inmenso clamor de simpatía y de justa indignación que provocó en el espíritu público la tragedia: la prensa, la sociedad y el inteligente cuerpo policiaco, todos, todos, conjugaron sus esfuerzos generosos para conseguir el imperio de la justicia y para traer a mi alma enloquecida por el dolor, la cristiana resignación que tanto necesitaba».

familiar —el de la confianza y la solidaridad— y el anónimo —el de la ambición y el oportunismo—, ámbitos que ya coexistían en el Monterrey de entonces.

Pronto se resolverá el misterio del crimen con una pregunta básica: ¿quién o quiénes eran los culpables? El eje narrativo, el centro de gravedad (ubicado en las acciones del detective Inés González) parte de ese cuestionamiento. Los asesinos no eran desconocidos, al contrario, bien podrían ser familiares. Sólo que el motivo no era la venganza o la pasión, sino la ambición y la necesidad. Este planteamiento guía los desplazamientos físicos y metafóricos en la novela. La ciudad es aún lo suficientemente pequeña para reconocer de modo casi inmediato a los inocentes y comenzar a sospechar del resto, de los foráneos, los que no se han adaptado al ritmo de vida y trabajos de la región:

Empezaban a detener sospechosos, a identificarlos, entre la escoria citadina que solía esconderse tras un empleo como cualquier persona de provecho. Pero nada habían conseguido interrogando incluso a algunos fuereños de Tamaulipas y Coahuila, que por carecer de recursos para pagarse un hospedaje solían pasar la noche en los bailes que se daban en el Mercado del Norte.⁷

Las pesquisas de Inés y sus compañeros (una policía que funcionaba con un código interno, todavía muy cercano a la violencia revolucionaria y a las formas premodernas de los castigos sociales «ojo por ojo y diente por diente») trazan y dotan de significado a los espacios marginales (cuartuchos de vecindades, carnicerías, lotes de autos, prostíbulos, salones de bailes); sus desplazamientos (recreaciones o invenciones literarias) sustituyen a los silencios con los que esta ciudad se configura a sí misma como un modelo de progreso y desarrollo armónico. El mapa que dibuja Valdés (del oriente de la ciudad al norte, pasando por la antigua Penitenciaría —enorme panóptico de la era reyista— y las cantinas y bares de la avenida Juárez, hasta el municipio de Zuazua, hogar de dos de los asesinos) describe la dinámica de una ciudad y una época en la que el bienestar se volvía falsa promesa y era preciso sobrevivir día a

⁷ Hugo Valdés, *op. cit.*, p. 42.

día. Se trata del Monterrey olvidado de las crónicas halagüeñas y consagratorias que veneraban e imponían una lectura lineal del progreso material; espacio de explotación y violencia, cruce de caminos entre lo legal y lo ilegal; territorio fértil para la composición literaria a través de la imaginación y la información salvada y clasificada en los expedientes policíacos (el registro más *fidedigno* de los trágicos acontecimientos de ese 5 de abril del 1933 y las secuelas posteriores: las primeras investigaciones, los partes médicos, la captura de los cinco sospechosos, sus interrogatorios, su falsa fuga y posterior ejecución, y la final exposición de los cadáveres en el Hospital González).

Como exposición geográfica, *El crimen de la calle de Aramberri* es también la libre interpretación de lo que se podría llamar el inconsciente social de la ciudadanía regiomontana de ese tiempo: la radiografía del punto de confluencia de la identidad colectiva, allí donde se confrontan y manifiestan los temores y deseos reprimidos por las convenciones públicas. La conmoción causada por el doble asesinato y el interés despertado en la opinión pública (y que la prensa, en el caso del diario *El Porvenir*, se preocupó de registrar puntillosamente durante casi un mes desde el día del crimen hasta la ejecución de los cinco culpables, el viernes 28 de abril, regodeándose especialmente con la exposición de los ejecutados en el Hospital González y las interminables filas de curiosos y morbosos) fue uno de los detonantes principales de este ejercicio narrativo.

Y, al fin, todo el horror y la admiración secreta que los asesinos hubiesen causado en ciudadanos que nunca cometerían un crimen semejante, salvo en sus sueños o sus deseos, toda esa oculta simpatía enmascarada en reacciones de reprobación e indignación, esa oculta fascinación que nos hizo preguntar y averiguar acerca del doble crimen, todo aquello, pues, se resolvió de pronto en un llamado a la conciencia para que frenáramos nuestros propios impulsos destructivos y dijéramos reprobar a los asesinos. Pero toda esa censura y reprobación no fue en verdad sino un puritano repudio contra nuestros propios deseos de muerte, nuestra culpa, que sólo pudo descargarse cuando los cinco reos de homicidio, incluido el chofer, fueron ejecutados ese viernes por la mañana.⁸

⁸ *Ibid.*, p. 280.

Si bien la novela de Eusebio de la Cueva se ocupó de la descripción de los asesinatos, no así de los otros grandes protagonistas: la ciudad y sus habitantes. No podía hacerlo: él mismo formaba parte de ella y la autocrítica era aún un ejercicio poco conocido. De la Cueva sólo se hizo cargo de la recepción inmediata y pública del acontecimiento, pero no reparó en la importancia que el lugar adquiriría (a través de su creación) en la vida literaria local. En contraste, Valdés sí atiende estos dos elementos que se vuelven fundamentales en su novela.

Ahora abordaré a la literatura en los espacios. Mencioné *espacios* porque la creación de Valdés se instala en varios niveles de significación. Pienso primero en la tradición literaria (la canonización que siempre responde a intereses del presente). El precario desarrollo del género novelesco en Nuevo León (la primera novela reconocida como tal es *La única mentira*, de Felipe Guerra Castro, escrita en 1901 y todavía inédita en su mayor parte) hacía indispensable una revisión al interior: trabajar e intentar *reparar* en lo posible la novela desde la novela. No se trata de una corrección, sino de una forma de re-significar.

Pero, ¿de qué manera inscribir una obra en una tradición literaria como la nuestra, con contornos difusos, sin un inicio establecido, sin rupturas ni escuelas, con un canon por hacerse y discutirse? El proceso corresponde o debería corresponder a la historiografía de la literatura. Sin embargo, cuando una región carece de ella (dejo de lado los listados interminables de obras y autores, las cronologías sin ningún tipo de interpretación), es la misma creación la que aporta datos y claves para su ubicación en el tiempo y en el espacio. *El crimen de la calle de Aramberri* es también una interpretación abierta de la literatura de Nuevo León: un esfuerzo por llenar oquedades y darle profundidad y perspectiva al paisaje llano de nuestras letras. El título anuncia ya una continuidad y una revisión. La obra de 1994 pretende otorgar *retroactivamente* una lectura moderna y una forma experimental que no tuvo (y no podía tenerla) el texto de 1933. Es un modo de legitimación: hacer a la ciudad (el espacio) y a los esfuerzos por configurar una tradición literaria y cultural (el tiempo) dignos de esa noción abstracta (pero nada inocente) que llamamos Literatura con mayúscula.

Lectura doble: de los acontecimientos y de su primera extrapolación al campo de las letras. Ejercicio moderno o, más bien, modernizante, que implica otros aspectos, por ejemplo, los elementos que envolvieron la redacción de la segunda novela, factores explícitos e implícitos que iluminarían más allá del entorno privado que envuelve al creador y su obra. ¿Por qué elegir *ese* tema, por qué tratarlo de *esa* manera? ¿Cuándo surge el interés por la revisión artística y crítica del pasado (cultural y social)? ¿Se precisa de un grado de madurez, de una evolución larga y silenciosa? ¿Por qué se dio en ese momento y no antes o después? ¿Existe una continuidad en nuestra tradición novelística? ¿Se puede hablar de tradición? Las preguntas podrían seguir infinitamente; son las respuestas el problema, pues su ausencia, parcial o total, sólo denuncia la falta de una reflexión crítica.

No temo incurrir en un análisis disparatado si asocio la nueva versión novelística de los crímenes hecha por Hugo Valdés, con un momento, quizá el primero, de madurez en la narrativa neoleonesa, que empieza a manifestarse sólidamente a partir de 1990. No fue un hecho aislado o espontáneo; las transformaciones en los campos literarios de América Latina se venían dando desde la década de los años sesenta. La explosión narrativa de los novelistas latinoamericanos coincidió con un reacomodo importante de los grupos sociales; reacomodo que podría resumirse con la siguiente fórmula: mayor acceso a las instituciones educativas, igual a más lectores, lo que equivale a una diversidad de intereses, manifiesta en nuevas preocupaciones democráticas y nuevas demandas de representación estética.

El mundo editorial de habla española no provocó el cambio, pero sí lo supo aprovechar; la demanda propició el auge de nuevas casas editoriales (Joaquín Mortiz, Seix Barral, Anagrama), y éstas promovieron consciente e inconscientemente una transformación en las dinámicas y los intrincados mecanismos de creación y recepción literarias. Con la caída de la dictadura franquista, a mitad de la década de 1970, la apertura editorial española fue total. Y muy pronto el centro de gravedad de la producción de libros se estableció en Barcelona, donde comenzó a influenciar al resto de las editoriales y marcó un nuevo ritmo en el desa-

rollo de las industrias culturales, las cuales ocuparían un lugar cada vez más destacado en la privatización de los países latinoamericanos en los años ochenta. Un avance desigual (el crecimiento económico español en contraste con las crisis políticas y económicas de las naciones hispanoamericanas) marcaría la hegemonía de las estrategias de publicación y difusión de libros y autores en el ámbito de habla española.

Cabe destacar que el fenómeno fue contradictorio. Si bien permitió a los autores conquistar la anhelada independencia, dicha libertad no desembocó en autonomía. Algunos, sobre todo en Latinoamérica, dejaron de ocuparse de actividades paralelas y se concentraron en su profesión —me refiero a aquellos que lograron entrar en la nueva maquinaria, para el resto, la situación no cambió. No obstante, la petrificación de ciertas fórmulas de éxito comercial (el *realismo mágico*, por ejemplo), los obligaron a trabajar con una imagen creada y diseñada por las nuevas industrias culturales: el escritor es ahora el principal vendedor de sus creaciones, él tiene que explicar su obra, promoverla y dotarla de un sentido extra-literario, hacerla agradable ante los ojos del consumidor. La imagen del *boom* se convierte en una etiqueta difícil de desprender.

De igual modo, el público se cansa de las mismas ofertas. La búsqueda de temas originales (interesantes para ese público inquieto) obligó a varias editoriales a promover otro tipo de autores. América Latina era un territorio inmenso con una representación literaria mínima, reducida a las grandes capitales y a las zonas de explotación del exotismo y el folclore. Las creaciones *provincianas*, otrora condenadas al anacronismo por la dinámica centralista de nuestros campos literarios, empezaron a atraer la atención; en particular, las regiones en las que se estaban llevando a cabo procesos de experimentación formal y de replanteamiento crítico. La llamada *literatura del norte* surgió en esa coyuntura y supo aprovecharla. Es preciso definir este término. Para las industrias editoriales, la *literatura del norte* es una etiqueta, una marca que anuncia un repertorio de contenidos (todos ellos ligados a la lectura centralista de la región), y un listado de autores. Desde esa perspectiva, el concepto es una reducción, una estrategia de homogenización; desde una mirada, la *literatura del norte* (y la literatura de Nuevo León, en específico) podría

ser un universo más amplio, no sólo de temas (que deberían ser libres y nada determinados) y nombres, sino de lectores, editoriales, críticos y tradiciones.

Así, la nueva dinámica mercantilista promovió a autores alejados de las capitales y los centros editoriales y estimuló el desarrollo y consolidación de las pequeñas editoriales locales. Tal fue el caso de la editorial Castillo, que a mitad de los años noventa creó la colección «Más allá» (en ella aparecieron las primeras ediciones de la novela de Valdés), explicando que: «En las últimas décadas, en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, la más industriosa y pujante en finanzas en todo el norte de México, se ha registrado también un efervescente clima que ha generado, entre otras expresiones, nuevas firmas literarias de evidente calidad, cuando no ha confirmado el prestigio de otras más».

Se podría decir, entonces, que dicha coyuntura favorece y justifica la difusión y aceptación de la novela; pero no es así porque fueron procesos complejos y diversos que encontraron un punto de confluencia. Es preciso tener en cuenta que la difusión no garantiza la permanencia ni el nicho que las obras de calidad ocuparán en la tradición literaria. El fenómeno narrativo neoleonés de los últimos años requiere varias reflexiones críticas, por lo que resulta necesario separar, dimensionar y entender el fenómeno en toda su circunstancia. Sólo con el paso de los años se puede contemplar a un tiempo el bosque y cada uno de los árboles, mientras tanto no queda sino empezar a desbrozar el camino. *El crimen de la calle de Aramberri* será sin duda parte fundamental de la novela neoleonesa —categoría que en algún futuro cercano será referencia obligada para la literatura mexicana, si se mantiene fiel a sus preocupaciones básicas de expresión.

El hombre de barro: mirador del agro «norestense»

MARÍA EUGENIA FLORES TREVIÑO ✍

*Yo siento satisfacción cuando escribo,
como otras personas lo sentirán
cuando esculpen o salvan vidas¹*

GARCÍA ROEL, 1983

Escribir sobre la propuesta literaria de Adriana García Roel es abordar un producto placentero, un proceso desarrollado con gusto y satisfacción, como ella misma lo señala en el epígrafe. Hacerlo sobre *El hombre de barro* requiere situarse en el ámbito de «una plantación de naranjos en un lugar cercano de Montemorelos [...] [que] es un camino que va, entre las haciendas de un lado, y del otro el río»,² según palabras de la autora. De igual modo, supone el gozo de hacer exégesis a propósito de una obra que en su tiempo mereció honrosas distinciones³ y acérrimas diatribas: «Lo que se ha premiado ha sido este interés tan superficial y burgués por los indios».⁴

✍ Profesora de Educación Primaria (Escuela Normal «Ingeniero Miguel F. Martínez»), licenciada en Enseñanza de la Lengua y la Literatura (Normal Superior del Estado), licenciada y maestra en Letras Españolas (Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Nuevo León). Premio a *La Mejor Tesis de Maestría en Humanidades* por la Universidad Autónoma de Nuevo León (2002). Doctora en Humanidades y Artes (Universidad Autónoma de Zacatecas, 2006, Mención Honorífica), exbecaria del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (2003–2006); exbecaria Programa de Mejoramiento del Profesorado (2005–2006); obtuvo el Reconocimiento a Profesores con Perfil Deseable (Programa de Mejoramiento del Profesorado, 2004), Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (2007). Se desempeña como profesora-investigadora de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, donde labora desde 1988, y como docente invitada en la Escuela de Graduados de la Normal Superior desde 2006.

¹ Carlos Arredondo, entrevista a Adriana García Roel, mecanoscrito, 1983.

² *Idem*.

³ *El hombre de barro* ganó el premio Miguel Lanz Duret en 1943, al cual convocó el periódico *El Universal* de la ciudad de México.

⁴ José Luis Martínez, *Literatura mexicana siglo XX 1910–1949*, número 29, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, colección Lecturas Mexicanas, 1990, p. 243.

Por tales razones, resulta muy atractiva esta labor, en especial porque desde su aparición, *El hombre de barro* enfrenta un entorno adverso, afronta prejuicios sexistas y centralistas que reinaban en los ambientes intelectuales de aquellos tiempos: «Se sorprendieron de que fuera una mujer, una mujer joven [...] todos dijeron que ellos habían juzgado que era un señor el que había escrito aquella novela».⁵

Asimismo, representa una valiente determinación para afrontar circunstancias aciagas y apostar a la calidad del estilo, contra la miopía y las barreras de la elite intelectual; como lo demuestra la estrategia empleada en el envío del texto para el concurso: «Entregado por su novio para que [...] no [...] supieran que era de una persona de fuera de la capital».⁶ En suma, el triunfo de la calidad contra los prejuicios y la certeza de que la polémica fructífera —no gratuita— desatada tras su publicación, invitan al estudio de la obra de Adriana García Roel, a incursionar en los pasadizos de la memoria, en «recuerdos de mis estancias en el campo, de lo que yo veía; oía y veía sufrir a la gente».⁷

El reflejo: la escritura especular

En *El hombre de barro* no encontrará el lector una escritura críptica, un mensaje cifrado u oculto que obligue a ensayar complejas aproximaciones hermenéuticas, al contrario, la obra de García Roel se presenta translúcida, clara y transparente como la realidad que recrea; la ficción literaria se construye a partir de «los pequeños dramas, los chismes de caserío, sus personajes destacados y pintorescos y los acontecimientos más sonados».⁸ Sin embargo, al interior de la anécdota proyectada en el tejido textual, presentada de un modo tan accesible para la lectura, se encierra una riqueza cultural que halla su vehículo de manifestación en la literatura.

⁵ Carlos Arredondo, *op. cit.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 239.

Al recoger las creencias, los mitos, el lenguaje y la conceptualización de la realidad del ejido neoleonés, plasma: «El conocimiento intelectual [que] se organiza en función de paradigmas [...] así como en función de las significaciones mitológicas y las proyecciones imaginarias. Así se produce la «construcción de la realidad» donde lo real se substancializa y se disocia de lo irreal, donde se construye la visión del mundo, donde se concretiza la verdad, el error, la mentira».⁹ De ese modo, aquello que se enuncia como una lista de chismes, estereotipos y creencias de una región (la materia prima de la obra) se revalora a la luz de nuevas perspectivas. Desde enfoques contemporáneos estos elementos —recopilados por la autora en el agro de la zona del noroeste de la entidad y que tienen su modo de expresión en la ficción literaria— resultan valiosos para el conocimiento de la identidad, el imaginario social y las representaciones.

En un principio la obra fue juzgada agriamente por Martínez como «escenas sueltas de la vida de un pequeño poblado [...] con muy poco respeto para la verdad artística y novelesca».¹⁰ No obstante, en este trabajo se propone como precursora de: «Los procesos de movilidad e indeterminación del sistema literario [que] [...] producidos por el énfasis dado a los mecanismos de interdisciplinariedad e interculturalidad de origen no literario, [...] conducen a la apertura y fragmentación de los modos canónicos de acreditación literaria».¹¹

Según Iván Carrasco, dicho proceso se deriva de una nueva noción de cultura y de una sociedad de índole pluralista y relativista que además de coincidir con algunos postulados postmodernistas, sitúa sus preocupaciones en ámbitos considerados como locales o periféricos y

⁹ Morin en Watzlawick Krieg, citado por Vázquez Medel, en J. Haidar e Hilda Tisoc, «Literatura e identidad en la narrativa andina y mesoamericana», en *Semiosis*, Nueva Época, México, Instituto de Investigaciones Lingüísticas de la Universidad Veracruzana, volumen 1, número 1, enero-junio de 1997, p. 255.

¹⁰ José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 239.

¹¹ Iván Carrasco M., *Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual*, *Estudio filológico*, número 37, 2002, p. 199–210. http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0071-17132002000100012&lng=es&nrm=iso.

corresponde al fenómeno global de crisis de los grandes relatos.¹² Como se advierte, resulta lógico que la producción de Adriana García Roel suscitara tanto escozor: preludiva la ruptura, atentaba contra el canon respetado por la literatura de entonces, retó a los críticos y tuvo respuesta.

Esta transición ya se anunciaba: «Con la novela del siglo XIX tiene lugar el surgimiento de una forma expresiva que para unos es algo híbrido, para otros un subgénero y para algunos más un verdadero género que integra dos disciplinas complementarias».¹³ La transformación fue posible gracias a los aportes del romanticismo que proclama la disolución o libertad de uso y combinación de géneros que se habían conservado casi puros desde la *Poética* de Aristóteles. Augusto Escobar fundamenta su argumentación al referir que Víctor Hugo va más allá cuando sostiene en el prefacio a su drama *Cromwell* (1827) que se le debe aplicar el martillo no sólo a las teorías, sino también a las poéticas y a los sistemas. Para el poeta y novelista francés no deben existir reglas ni modelos, únicamente las leyes generales de la naturaleza que giran alrededor del arte y aquellas particulares que en cada obra derivan de las condiciones propias del individuo creador.¹⁴ Tal es la postura en este trabajo con respecto a *El hombre de barro*, obra considerada pionera en la literatura mexicana al adherirse en su construcción a esas premisas.

Siguiendo a Carrasco, se invita al lector a reflexionar en el desarrollo de la acreditación de textos literarios, tomando en cuenta estructura y contenidos temáticos excluidos, ausentes o con escaso relieve en las variedades hispanoamericanas del canon de la literatura occidental.¹⁵ Agrega también que una visión tipológica de la literatura contemporánea permite observar que los géneros convencionales han perdido estabilidad y se han confundido con otros de naturaleza análoga o diferente, que han aparecido géneros y textos intermedios,

¹² *Idem.*

¹³ Augusto Escobar Meza, *Ficción e historia: reflexión teórica*. <http://poligramas.univalle.edu.co/ficcionehistoria.htm>, consultado el 15 de octubre del 2006.

¹⁴ Citado por Michaud en Augusto Escobar Meza, *op. cit.*

¹⁵ El autor se apoya en Bloom, Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995.

confusos, ambiguos, híbridos debido a la interacción con géneros y discursos convencionalmente considerados no-literarios.

Por tanto, puede decirse que la puesta en crisis, la ruptura de los modelos canónicos de la literatura y del discurso mediante estrategias de la parodia, distorsión, reproducción en serie, mezcla, fusión o hibridismo de textos y géneros dominantes y estables de la tradición, las variadas modalidades de la transtextualidad han roto o debilitado la naturaleza y los tipos de textos conocidos. Asimismo, han diluido los límites y abierto las fronteras entre ellos, al mismo tiempo que han puesto en duda la influencia, el sentido y la validez de conceptos como *verosimilitud*, *realismo*, *ficción*, *referente*, *veracidad* y su conexión necesaria con determinadas clases de oralidad y de escritura.¹⁶

Dichas características se encuentran en la obra de García Roel, quien es acusada de «transcribir las cosas como las vio y nada más»,¹⁷ en razón de su particular concepto del manejo de la realidad, por la manera en que efectúa la representación del referente sobre el que construye la ficción literaria. En su escritura se fusionan diversos matices pertenecientes a las tendencias ya mencionadas —aspectos que fueron censurados por la crítica tradicional y rescatados por la contemporánea—, como se describen enseguida.

a) Aproximación de la prosa a las formas líricas a través del testimonio íntimo y afectuoso. En determinados pasajes la autora abandona el lenguaje metafórico para proyectar viva y llanamente sus emociones: «Aquellos seres de color de tierra no me decían nada [...]. Un día, accidentalmente, los sentí vivir. Así, aletargado, así triste, así miserable, así olvidado, así ignorante he encontrado yo al hombre de barro, lo he conocido y lo he querido. De mi encuentro, de mi amistad y de mi amor por él son estos recuerdos».¹⁸

b) Crítica social efectuada por la artista con su obra y el enjuiciamiento al sistema, al hombre mismo:

¹⁶ Iván Carrasco M., *op. cit.*, pp. 199-210.

¹⁷ *Ibid*, p. 241.

¹⁸ Adriana García Roel, *El hombre de barro*, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, colección Árido Reino, 2003, p. 12.

Sobre estos trabajos, sobre estas penas, sobre estas lágrimas mucho ruido se ha metido desde que principió nuestra revolución. Se ha gritado recio, se ha hablado largo, se han proclamado no sé cuántas cosas de mejoras de derechos y de reivindicaciones. [...]

Y ahí está él, el hombre de barro, aún esperando que un día —¿lejano?, ¿imaginario?— una mano guiada por un cerebro y un corazón acordes lo saque de su letargo, de su tristeza, de su miseria, de su olvido, de su ignorancia.¹⁹

c) Proyección del campesino «norestense» y su realidad, su representación mediante la literatura (características identitarias y culturales, develación de su circunstancia vital no como panfleto, sino lenguaje artístico): «El pan era escaso, la familia numerosa. Tomás trabaja infatigable en los surcos y su mujer hace prodigios remendando, torteando, afanando siempre. [...] Un mundo en el que no había culpas, o si las había eran echadas en piadoso olvido. Un mundo de pueriles leyendas en las que sus habitantes creían ingenuamente, sin indagar».²⁰

d) Rescate de las formas orales de expresión, estrategia literaria innovadora que le atrajo severos juicios de la crítica que sólo buscaba «pugnar por la corrección, pureza y belleza de su lenguaje»:²¹ «Usted se afiguraré lo apesara'os que todos quedaron...del señor aquel, el rico que 'bía perdi' o sus reses y que 'bía sí' o el causante de la muerte de un pobre inocente, yo no le sé decir más. Pero sí le digo que la gente se dio güena priesa en levantarle al Difunto Lugo su ermita...».²²

Con la intención de clarificar y comprender la circunstancia de la obra con relación a la literatura del siglo XX, Iván Carrasco asegura que:

Todo esto es una expresión actual de la condición histórica de la literatura, que es un campo inestable generado por una noción difusa, plural y heterogénea, tanto entre los propios escritores como entre teóricos, críticos e historiadores. La literatura es un hecho de textualidad escritural variable, complejo e interdisciplinario,

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Adriana García Roel, *op. cit.*, pp. 17 y 38.

²¹ José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 241.

²² Adriana García Roel, *op. cit.*, p. 79.

que en distintos momentos, culturas y sociedades ha sido definido y legitimado desde disciplinas y tendencias filosóficas y científicas variadas (estética, historia, psicología, sociología, retórica, lingüística, semiótica, estilística, existencialismo, marxismo, estructuralismo, deconstructivismo, hermenéutica, etcétera.²³

Es necesario aclarar que la reflexión sobre las fronteras imprecisas de la literatura corresponde a una etapa más reciente, pero los mismos principios pueden ser perfectamente aplicados a la obra de García Roel, publicada hace más de sesenta años. ¿Será tal la razón por la que *El hombre de barro* alcanza simultáneamente la gloria y el repudio de su época? El lector es quien tiene la última palabra. Ahora se examinan las características enunciadas en la obra y se ilustran los vínculos y su aportación dentro de la interpretación de la ficción literaria.

La lirización de la narración

Uno de los recursos más empleados en *El hombre de barro* es la descripción. La autora dibuja magistralmente paisajes con palabras: «Adheridas a los troncos y a las ramas, las cigarras chirriaban, los cenizontes desgranaban entre la fronda la rima de su canto, la luz se quebraba en el agua y saltaba en destellos de color. El murmullo del río, insinuante, aderezado el aire por variadísimos perfumes de las plantas...».²⁴ De igual modo, ilustra, en voz de sus personajes las creencias de la gente del ejido, a la vez que retrata a los lugareños:

—Oye tú, no 'stá güeno que te quedes con ese brazo tan al aigre. Bien peligroso qu'es andar donde hay muerto cuando se trai un grano destapa'ó [...] ¡Vale más que ni te acerques a Chabela, a ver si no se te hace cáncer! Lo que puedes hacer es ponerte en ese raspón una poca de cal con cebolla y vinagre. Asina no te pasa nada.²⁵

²³ Iván Carrasco M., *op. cit.*, pp. 199-210.

²⁴ Adriana García Roel, *op. cit.*, p. 33.

²⁵ *Ibid.*, p. 47.

Se había quitado el sombrero de petate y se echaba aire con él. El rostro le brillaba cubierto de sudor. Me fijé en las hondas arrugas que lo surcaban, en las canas que en mechones se le pegaban a las sienes y a la frente. Eran pocos los cabellos negros que en ellas se distinguían ¡Qué de prisa acaba con un hombre aquel existir arduo!²⁶

En ese sentido, se observan en su escritura rasgos que la ubican en la «tendencia de centrar la historia narrada en el acto verbal de contarla más que en otros actos».²⁷ Dicha proclividad dirige la atención de la reflexión textual literaria hacia el campo de la enunciación y la descripción, fenómenos «poco considerados en la primera mitad del siglo [XX]».²⁸ Isabel Filinich explicita las características del proceso:

Este efecto de la lirización no solamente está ligado a ciertos desplazamientos en el arte de narrar una historia, sino a fenómenos concomitantes tales como [...] una interiorización de lo narrado, lo cual contribuye a depositar sobre las inflexiones de la voz del narrador y sobre la perspectiva que adopta frente a lo narrado —mucho más que sobre el objeto de su discurso— la carga emocional y el contenido estético del relato, como si el *yo* fuera más importante que el *él*.²⁹

Entre las ventajas retórico-literarias que conlleva el empleo de la descripción, Filinich menciona la sensación de co-existencia, de simultaneidad. Apoya su propuesta en las características de la *evidentia* definida por Lausberg como «la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus peculiaridades sensibles (reales o inventadas por la fantasía)».³⁰ Este recurso otorga al objeto descrito un carácter estático —aún tratándose de un proceso— y una simultaneidad

²⁶ *Ibid.*, p. 52.

²⁷ María Isabel Filinich, «La teoría literaria en el fin de siglo: de lo narrativo a lo descriptivo», en Herrera Alejandra *et al.*, (compiladores), *Tercer Congreso Internacional de Literatura. Propuestas literarias de fin de siglo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, p. 95.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Ibid.*, p. 95.

³⁰ Lausberg, citado por Filinich, p. 96.

en los detalles que proyecta la vivencia del testigo presencial y dirige al lector a la identificación con la experiencia descrita, la cual compartirá más tarde.

A través de la palabra escrita se realiza una comunión perceptiva en la que se fusionan recreación y apropiación de la realidad, transmisión y uso compartido del signo por el autor y el lector. Así, García Roel consigue persuadir, conmover emociones y conducir hacia su perspectiva. Al conjugar la comprensión racional e inteligible con la apreciación sensible, emotiva y pasional se erige en enunciadora y observadora al mismo tiempo, de manera que instala los puntos de vista que orientan al discurso en la ficción de la obra literaria. Tal desarrollo es la dinámica de la descripción que, según Hamon, pone en circulación «un saber que se construye»,³¹ lo que caracteriza la lirización de la narrativa, por medio de la descripción, en *El hombre de barro*.

La realidad social del ejido neoleonés

Durante los años treinta en América Latina «el realismo socialista fue preconizado por los peruanos César Vallejo y José Carlos Mariátegui, por el argentino Aníbal Ponce y por el mexicano José Mancisidor, entre otros». ³² En México «hubo varios escritores que escribieron novela proletaria, con o sin conocimiento de las discusiones y teorizaciones acerca del realismo socialista. Aún [así] [...] los productos literarios se acercan a las peticiones del realismo socialista». ³³ En la escritura de García Roel aparecen algunas características indicadas por Negrín, como «el realismo para explicar los problemas de los campesinos», ³⁴ cuando narra las consecuencias de una epidemia de viruela en la ranchería:

³¹ *Ibid*, p. 99.

³² Edith Negrín, «Apuntes sobre el realismo socialista en México», en Herrera Alejandra *et al.* (compiladora), *op. cit.*, p. 89.

³³ *Idem*.

³⁴ *Idem*.

Válgame Dios, esos días sí que fueron tristes. Ni abasto nos dábamos pa' llevar tanto muerto al panteón.

Como el cementerio quedaba algo retirado, tardaban en llegar, decía Manuel, y agregaba:

—Ora, pos llegaba uno cansado porque no se podían conseguir caballos pa' todos y ahí tiene usted que nos cogía la sé y pa' placarla tantito le pedíamos un poco de agua al sepulturero. No me lo va usted a crer, pero aquel señor pa' que no le acabáramos l'agua [...] nos ofrecía de beber en la calavera de un angelito. ¡Nomás afigúrese...! Asina de chiquita qu'era la calaverita.³⁵

De manera similar se halla «por el ya citado arraigo del realismo social en nuestra cultura, el intrínseco valor testimonial [procedimiento literario causante de que] —en muchos casos la novela se acer[que] al periodismo— por su accesibilidad»;³⁶ lo que constituye otro de los *errores* de que fue acusada la autora: «El demiurgo que debe ser el novelista no reza con la señorita García Roel, que prefiere transcribir las cosas como las vio y nada más. *El hombre de barro*, en este sentido, tiene una admirable verosimilitud humana, pero ninguna verosimilitud artística. Cuando la autora se ve en el trance de contarnos un hecho que supone no creeremos, se empeña conmovedoramente en atestiguarlos, bajo su palabra de reportera veraz, la exactitud de su testimonio».³⁷

La escritura de García Roel responde a las orientaciones de la corriente del realismo que Turrent caracteriza llanamente: «La nueva tendencia debe tener estilo sencillo, «sin piruetas literarias»; es preciso que sea accesible a todos y que se concentre en el examen de la vida actual...».³⁸ El valor de esa postura radica sobre todo en «la creencia en

³⁵ Adriana García Roel, *op. cit.*, p. 101.

³⁶ Edith Negrín, *op. cit.*, p. 89.

³⁷ José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 241. Se han destacado las singularidades que caracterizan a *El hombre de barro* como una obra de transición, en cuanto se acerca a la escritura periodística para figurar de mejor manera el estilo testimonial y favorecer el acceso a ella a toda clase de lector. No se puede dejar de destacar, sin embargo el uso peyorativo del adjetivo que precede al apellido de la autora y que es una muestra del ambiente de la crítica literaria que abordó a la obra.

³⁸ Edith Negrín, *op. cit.*, p. 91.

la literatura como instrumento del cambio social». ³⁹ Bajo este punto de vista es entendible el sentido que guió a la autora, pues ¿cómo no hacerlo si compartió día a día la vida rural?, ¿cómo omitir la palabra que manifieste la condición vital de sus semejantes?, ¿cómo escamotear la tinta a la verdad?

El hombre de barro: su reflejo

La voz poética de Adriana García Roel en esta obra —perteneciente a las llamadas narrativas indigenistas del siglo XX, en las que el indio equivale al campesino, que adoptan una posición de denuncia— ⁴⁰ brinda al lector la proyección cultural de los habitantes de la campiña neoleonense y su imaginario mediante la recreación de estampas, y muestra la autenticidad del campesino, manifiesta su identidad. De acuerdo con Giménez, la identidad se conforma por: «El punto de vista subjetivo de los actores sociales sobre su unidad y sus fronteras simbólicas; sobre su relativa persistencia en el tiempo; y sobre su ubicación en el «mundo», es decir, en el espacio social». ⁴¹ Entonces, la identificación se lleva a cabo en el momento en que los personajes manifiestan la perspectiva social que tienen de sí mismos con respecto a los que no comparten su origen:

—Güenas tardes —dijo cuando estuvo cerca.

Me tendió la mano, se la estreché y tuve que retirar la mía rápidamente, aunque con disimulo, pues hacía ademán de llevársela a los labios. Aquel gesto de servilismo y humildad repercutió en no sé qué rincones de mi corazón. Sentí tanta compasión por la opacidad de esa vida que se encorvaba cuando apenas surgía. Lo bronco del escenario me pegó de golpe. Abarqué en toda su fiereza el rebencazo ineluctable que aquellas almas soportaban. ⁴²

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ J. Haidar e Hilda Tisoc, *op. cit.*, p. 90.

⁴¹ Gilberto Giménez, «Cambios de identidad y cambios de profesión religiosa», en Guillermo Bonfil Batalla (coordinador), *Nuevas identidades culturales en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 69.

⁴² Adriana García Roel, *op. cit.*, p. 34.

Para Cardoso la noción de identidad tiene dos dimensiones: la personal (individual) y la social (colectiva). Ambas pueden participar en un mismo fenómeno, situado en diferentes niveles de realización: individual y colectivo —en él la identidad social se socializa, se configura y se realiza.⁴³ Acorde con lo anterior:

Tenemos que, las identidades sociales son formas de representación colectiva en donde se definen las fronteras de pertenencia individual y colectiva; [...] involucra también elementos objetivos y subjetivos de la cultura por lo que nos referimos a la identidad étnica de individuos y grupos que comparten además de la lengua, elementos como: parentesco, creencias, ritos, conductas y normas sociales, un mismo origen mítico y territorial, así como formas propias de organización sociopolítica.⁴⁴

Tales elementos descubren otra veta sin explotar, ya que, según la perspectiva de Haidar y Tisoc: «Esta multidimensionalidad es la que explica por qué los sujetos siempre oscilan entre la contradicción y la coherencia. [...] Las múltiples identidades constituyen espejos simbólicos, que colocados frente a frente, producen y reproducen continua e infinitamente a los sujetos que en ellos se conocen, se desconocen, se contradicen y buscan su coherencia».⁴⁵ Por ello, el lector tiene la posibilidad de compenetrarse con angustias y alegrías, vivencias, costumbres y creencias de los personajes:

El cabello de la niña era bonito, en verdad; muy negro, rizado, formaba pequeños anillos que graciosos enmarcaban la timidez de su sonrisa.
—Muy bonito cabello —dije.

⁴³ Este autor menciona la contribución de los antropólogos Goodenough (1963); Moerman (1965) y los sociólogos Goffman (1963) y McCall y Simmons (1966), quienes demostraron en sus estudios cómo lo social y lo personal están interconectados.

⁴⁴ Miguel A. Bartolomé, «El pueblo de la lluvia. El grupo etnolingüístico ñuu savi, mixtecos», en Alicia Mabel Barabás y Miguel A. Bartolomé (coordinadores), *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías*, volumen I, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1999, Bartolomé, 1997, p. 44.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 89, 90.

—Pos y viera que más bonito lo tenía, pero no se le ha queri’o componer dende que l’hicieron ojo.

Había estado a verla nada más de pasadita una comadre suya que vivía retirado. Le había gustado mucho el cabello de la niña; pero no tuvo la precaución de cogérselo y a Patricia no se le ocurrió que se lo acariciara.

—No me lo va usté a crer —continuaba Patricia—, pero apenas se ‘bia ido mi comadre cuando ahí no ‘stá esta criatura enferma. Se vido bien mala, pos cómo no, si el mal de ojo pasado no es cosa de juego. Y ni modo de mandar traer a mi comadre, tan retelejos que vive... que si ‘biera veni’o ella, nomás con que le diera agua de la boca y ya.⁴⁶

La novela también ofrece auténticas versiones de los mitos de la creación desde la perspectiva rural del agro neoleonés. Muestra de ello es «la tristeza de la tórtola pecadora»:

Habiendo terminado el Señor de hacer y vivificar este mundo, quiso ver reunidos a todos sus animalitos. [...] Eran tantos, tantos, que el Señor creyó que no faltaría ni uno; dejó, sin embargo pasar un minuto y como viera que ya no aparecía ninguno, los bendijo. [...] cuando va llegando la tórtola. Se le había hecho tarde por haberse entretenido en lavarse las patitas. Quería que todos vieran lo hermosas, lo rosadas que eran. Aquella presunción la hizo perder la bendición de Dios, y por eso, desde el momento en que se dio cuenta de su desgracia, su canto —que antes no era triste— se volvió un lamento: «Cuu-cu, cuuu-cu; Señor pequé; Señor pequé».⁴⁷

La pertenencia a un grupo o una comunidad implica compartir el núcleo de representaciones colectivas que los caracteriza y define. Dichas representaciones son formas socialmente construidas de percibir, pensar y actuar sobre la realidad, es decir, son maneras de conocimiento compartido que otorgan sentidos específicos para la conducta.⁴⁸ La ficción que García Roel crea permite al lector asomarse a ese modo

⁴⁶ Adriana García Roel, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁷ *Ibid*, p. 54.

⁴⁸ Miguel A. Bartolomé, *op. cit.*, p. 44.

singular de percibir el mundo que caracteriza al habitante del medio rural «norestense».

Según el estudio de Haidar y Tisoc, apoyado en Bigas Torres, una de las tres tendencias de la narrativa indigenista del siglo XX es la mítico-poética —a la que se podría inscribir la novela de García Roel—, en ella los narradores intentan: «Captar la realidad mágica [...] recurriendo a la mitología, a las tradiciones y costumbres, a sus concepciones del tiempo y el espacio. La retrospección, el fluir de la conciencia, el monólogo interior y los cambios de punto de vista narrativo, contribuyen a dislocar el orden cronológico del relato». ⁴⁹

El rescate de las formas orales

Uno de los aspectos por los que se juzgó con rudeza a *El hombre de barro* fue el rescate de las formas orales. Se le acusaba de atentar contra el más alto propósito del arte literario al olvidar que «la literatura ha tenido desde su nacimiento como misión fundamental la de establecer y embellecer un idioma». ⁵⁰ Además, empleaba «algunos rudimentos de lenguaje [...] construcciones monstruosas [...] imponderables neologismos». ⁵¹ ¿Acaso estos comentarios provienen de la incompreensión, de una carencia de perspectiva, del etnocentrismo?

La fundamentación teórica que explica los recursos estéticos de García Roel se encuentra en los estudios actuales sobre literatura del siglo XX. La novela señala —con base en las visiones internas y externas de la narrativa— que si prevalece el punto de vista interior del campesinado «la oralidad penetra la escritura» ⁵² en razón de que ese sector social es, comúnmente, ágrafo. Por tal motivo se difuminan las fronteras existentes entre oralidad y escritura en el discurso literario, por ejemplo: «Hay tantos peligros pa' los pobres inocentes —continuaba Nativas—, y pior

⁴⁹ Bigas Torres, 1990, citada por J. Haidar e Hilda Tisoc, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁰ José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 240.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 239-240.

⁵² J. Haidar e Hilda Tisoc, *op. cit.*, 91.

cuando ni'l agua se les ha echa'o. A ver si ora me la trai mi mamá; no 'bía podío ir pa'l pueblo y ahí nos tiene usté gastando diez centavos de petróleo todas las noches». ⁵³ El fragmento anterior no sólo reproduce el modelo del habla oral, sino que posibilita al lector el conocimiento de algunas creencias; en este caso, la idea de que los recién nacidos sin bautizar no deben permanecer en la oscuridad durante la noche pues les acechan toda clase de peligros.

A modo de epílogo

La seducción que ejerce García Roel con *El hombre de barro* por medio de la nitidez y fidelidad con que recrea al pueblo, la transparencia de su estilo, la proyección del ámbito y el pensamiento del habitante de la campiña neoleonesa, son fascinantes. La aparente sencillez de su escritura encierra una riqueza que solamente las sensibilidades generosas son capaces de percibir. Precursora y pionera de formas narrativas, temáticas y estructuras que desafiaron el canon literario de su tiempo, García Roel obsequia al lector con esta ventana al ejido, una panorámica espléndida. Pródiga y dadivosa, la autora permite acceder a sus memorias, a aquellos haberes que: «Yo fui almacenando acá, como dice Agatha Christie, en *las celditas grises del cerebro*, y en donde dice Ortega y Gasset [...] que ahí vive la fantasía, yo fui almacenando todos mis recuerdos». ⁵⁴ García Roel, noble y sabiamente ha dejado — como asevera Bollème— «que el pueblo mismo se encargue de su propia representación». ⁵⁵

⁵³ Adriana García Roel, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁴ Carlos Arredondo, *op. cit.*

⁵⁵ Adriana García Roel, *op. cit.*, p. 205.

BIBLIOGRAFÍA

- ARREDONDO, Carlos, entrevista a Adriana García Roel, mecanoscrito, 1983.
- BARTOLOMÉ, Miguel A., «El pueblo de la lluvia. El grupo etnolingüístico ñuu savi, mixtecos», en BARABÁS, Alicia Mabel y BARTOLOMÉ, Miguel A. (coordinadores), *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías*, volumen I, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1999, pp. 133–188.
- BOLLÈME, Geneviève, *El pueblo por escrito. Significados culturales de «lo popular»*, número 47, México, Grijalbo, colección «Los Noventa», 1990.
- CARRASCO M., Iván, «Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual», *Estudios filológicos*, número 37, 2002, pp. 199–210, http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132002000100012&lng=es&nrn=iso, consultado el primero de octubre de 2006.
- ESCOBAR, Augusto, *Ficción e historia: reflexión teórica*, <http://poligramas.univalle.edu.co/ficcionehistoria.htm>, consultado el 15 de octubre de 2006.
- FILINICH, María Isabel, «La teoría literaria en el fin de siglo: de lo narrativo a lo descriptivo», en HERRERA, Alejandra *et al.* (compiladores), *Tercer Congreso Internacional de Literatura. Propuestas literarias de fin de siglo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, pp. 95–101.
- GARCÍA ROEL, Adriana, *El hombre de barro*, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, colección Árido Reino, 2003.
- GIMÉNEZ, Gilberto, «Cambios de identidad y cambios de profesión religiosa», en BONFIL BATALLA, Guillermo (coordinador), *Nuevas identidades culturales en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 23–54.
- HAIDAR, J. y Tisoc Hilda, «Literatura e identidad en la narrativa andina y mesoamericana», en *Semiosis Nueva Época*, México, Instituto

de Investigaciones Lingüísticas de la Universidad Veracruzana, volumen 1, número 1, enero-junio de 1997.

MARTÍNEZ, José Luis, *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949*, número 29, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, colección Lecturas Mexicanas, 1990.

NEGRIN, Edith, «Apuntes sobre el realismo socialista en México», en HERRERA, Alejandra *et al.* (compiladores), *Tercer Congreso Internacional de Literatura. Propuestas literarias de fin de siglo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, pp. 83-93.

Dolores, los territorios domésticos de la violencia

ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES ✍

*El poema da de beber el agua de un perpetuo
presente que es, asimismo, el más remoto
pasado y el futuro más inmediato.*

OCTAVIO PAZ

*Estás sola.
Sola, Dolores [...]
Niñas perdidas entre la niebla.
Niñas
Setentaicinco mil doscientas cuarentaitrés
niñas repartidas entre esas casas.*

FELIPE MONTES

Literatura regional y las ciudades: una panorámica desde el Cerro de la Silla

La presencia de la literatura regional ha establecido un concepto entre centro y periferia que implica dirigir las miradas hacia las diferentes partes del país, desde lo local y particular se aprecian en el lenguaje formas diversas, costumbres, prácticas sociales de la producción cultural que se genera en los estados de México. En un principio, es necesario señalar que la larga lista de autores «desconocidos» busca tener un lugar visible como la que ha gozado la extensa producción del centro de México. La promoción de la escritura y el conocimiento de autores que nacieron

✍ Nació en Xalapa, Veracruz. Estudió la licenciatura en Letras Españolas en la Universidad Veracruzana, la maestría en Literatura Hispanoamericana en New Mexico State University y el doctorado en Literatura Iberoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente es docente-investigadora en el Doctorado en Ciencias Humanísticas y Educativas de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Es autora del libro *Mujeres cruzando fronteras. Estudio sobre literatura chicana femenina* (Universidad Autónoma de Zacatecas, 2010). En los últimos años su trabajo versa en torno a la literatura femenina, tema sobre el que ha publicado en diversas revistas nacionales y extranjeras.

en Nuevo León ubica a Monterrey como una urbe no sólo moderna, industrial y trabajadora, sino también un centro cultural del norte de México, lo que contraviene la frase de José Vasconcelos acerca del norte como «un desierto cultural». La realidad es que Nuevo León está más cerca de la frontera que del centro de México, girando en su propia órbita y desplegando una promoción importante de escritores del noreste.

Al enfocar un estudio de la literatura regional, surge de inmediato la pregunta ¿se debe definir lo regional desde los autores que nacieron en Nuevo León o desde aquellos que hablan sobre él? Precisamente Elvira Popova lo resuelve de una manera sencilla: «Pero como expresa un amigo, «Nuevo León es Monterrey». Este simple y acertado comentario confirmó la inutilidad de mis suposiciones y esperanzas: que fuera de la gran ciudad pudiera encontrar dramaturgos para incluirlos en la presente selección».¹ La disyuntiva desaparece en apariencia, aunque los cuestionamientos en torno al lugar que ocupa la definición de lo regional se contemplan de acuerdo con distintos matices. La visión de Monterrey se aprecia a partir de varios autores que hablan de su contexto inmediato y muestran una ciudad plena de vitalidad y contradicciones, situación que otorga movimiento a la dinámica de sus habitantes.

Imagino una ciudad, sus lugares triviales y los más escondidos, así como los espacios personales que cuentan una historia privada y colectiva en la indagación de la identidad, mucho más compleja y diversa que la postal turística y emblemática de Monterrey: el Cerro de la Silla. En este caso, la ficción literaria permite advertir los sitios que nadie quiere conocer pero allí están, los que a través de la novela-poema desprenden imágenes vivas en un tiempo presente que se prolonga entre «el más remoto pasado y el futuro más inmediato». En una primera lectura de la novela *Dolores* de Felipe Montes se instaura el goce de un texto que se lee vertiginosamente; acontece la historia de un nombre, de una mujer joven y su trayectoria de vida, la cual toma lugar desde los contrastes y la invisibilidad.

¹ Elvira Popova, «La dramaturgia de Nuevo León: ¿entre el Norte y el Centro», en *Tramoya. Cuaderno de teatro*, Xalapa, Universidad Autónoma de Nuevo León/ Universidad Veracruzana/ Tramoya, Nueva época, número 102, abril-junio 2007, p. 5.

El autor al parecer se ha convertido en ícono literario de Monterrey, ciudad que se despliega en varios ángulos. Aquí se visualiza la estrategia alrededor de la exploración del lugar de origen como un sitio propio del cual se puede hablar con toda autoridad, además de jugar con ella: «Felipe Montes es el escritor que más amor siente por las letras, compartiendo lugar con su amigo David Toscana, aunque cada quien mantiene su estilo y su lenguaje. Lo que tienen en común los dos más grandes escritores del estado es que sus novelas se sitúan en Monterrey. La aman, la quieren, la odian o la detestan, pero no pueden alejarse de ella».²

Por lo general, explicar un texto tomando como referente la vida del autor no resulta de provecho, al contrario, demerita las posibilidades de interpretación, a menos que se trate de un relato autobiográfico, y aun así se impone la memoria imaginada. La obsesión literaria de Felipe Montes por su ciudad refuerza dentro de su narrativa el sentido de pertenencia, de cotidianidad, de reflexión literaria y humana.

En definitiva, la lectura biográfica apoya y aporta breves datos que abren una puerta hacia la sensibilidad del autor y su mundo interior proyectados mediante el lenguaje, así como a eventos que lo nutren de temas, formas y texturas.³ Su producción literaria contempla *Casa Natal* (1996), *Catedrales* (1998), *El vigilante* (2001), *El enrabiado* (2003), *Sólido azul* (2003), *El evangelio del niño Fidencio* (2008) y, por último, tema de este estudio, *Dolores* (2009). En cada uno de sus textos reconstruye la ciudad, sus mitos, sus carencias y sus vicios, pero no con la visión de un moralista sino de un poeta que advierte en la ciudad la resistencia y la fragilidad de sus habitantes: «Desde los 10 años me prometí hacer

² Rubén Eduardo, *Dolores* en <http://revisacomala.com/dolores.html>.

³ En el proceso de «conocer» a Felipe Montes, me enteré que es «ingeniero agrónomo parasitólogo por parte del Tecnológico de Monterrey, como trabajo de tesis presentó una extensa investigación sobre los árboles endémicos del Noreste mexicano», además de haber estudiado «psicología cognoscitiva, lingüística y desarrollo organizacional», y también que desde «1988 hasta la actualidad ha realizado un notable trabajo como fundador y como coordinador de más de cincuenta talleres de creación literaria, en los que la directriz regente se fundamenta en la interacción entre los sentimientos de los participantes, sus formas de pensar, sus estilos y sus pasiones literarias». Véase http://es.enc.tfode.com/Felipe_Montes.

una gran obra sobre Monterrey. Primero pensé en hacerla fantástica, luego descubrí que sí había mucho que contar sobre el pasado y la realidad. A los 18 inicié una colección de libros y documentos acerca de la región con miras a crear un tejido de historias sobre la ciudad, un poema épico».⁴

Desde el punto de vista literario el tema de las ciudades y los héroes que viajan para conocer mundo y explorar un camino de conocimiento, de aprendizaje, lleva a pensar en un corpus amplio de novelas o relatos. Cabe recordar que las narraciones y descripciones de las ciudades presentan un sinfín de evocaciones en torno a sus calles, los sitios representativos y las personas que viven allí. Hablar de otras ciudades e imaginarlas me remite al texto de Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*,⁵ que pese a su lejanía con la ciudad de Monterrey, alude al tema del amor por las ciudades, sus crisis, sus memorias, sus deseos. Calvino se pregunta: «¿Qué es hoy para nosotros la ciudad? Creo haber escrito algo como un último poema de amor a las ciudades, cuando es cada vez más difícil vivirlas como ciudades. Tal vez estamos acercándonos a un momento de crisis de la vida urbana y *Las ciudades invisibles* son un sueño que nace del corazón de las ciudades invivibles».⁶

Este libro memorable reitera que las ciudades se hacen visibles gracias a sus habitantes aparentemente insignificantes; en la serie de relatos de Calvino la presencia femenina es una constante que aparece también en el texto de Felipe Montes: «Como la *descripción* siempre responde a un nombre seguido de una serie de predicativa, en este texto se da el caso de tener todas las ciudades nombre de mujer, que al ser mencionado es seguido de sus atributos. Podemos notar que estos nombres no son gratuitos, sino que responden a una metáfora, una alegoría de la naturaleza femenina».⁷

⁴ Sonia Sierra, «*El enabiado*, una novela sobre Monterrey», *El Universal*, 9 de julio del 2003, en http://www.eluniversal.com.mx/pls/impreso/versión_imprimir.html?id_nota=29438&tabla=cultura.

⁵ Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 1998.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷ Faustino Gerardo Cerdán Vargas, «El intrincado laberinto de *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino», *La Palabra y el Hombre*, número 136, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005, p. 81.

La novela de Montes mantiene una percepción de realidad y un tono social al enmarcar la situación y las vicisitudes de Dolores, una mujer de clase baja que para ganarse la vida se desempeña como doméstica, sirvienta o muchacha de servicio (entre otras palabras que denominan esa actividad). En el relato se ubican varios espacios de la ciudad de Monterrey, donde se mueve la protagonista por diferentes barrios y se desarrolla su viaje, el de una niña que se transforma en mujer a fuerza de seguir el fluido de las calles, de casa en casa, inmersa en una ruta que no puede abandonar. La ciudad se encuentra dividida por las clases sociales, entre los barrios de clase alta y los barrios pobres en los que viven «las niñas domésticas»:

Más allá del Barrio de los Nogales, enclavada entre colonias residenciales del Cerro de la Silla, de los terrenos invadidos de Lajistas y Mederos nace la Colonia del Ángel, su primer dormitorio y albergue de miles que han llegado. En su parte baja viven las familias con hijos ya grandes y algunos nietos pequeños; puesteros, albañiles, capataces, taxistas.

Sirvientas que ahora son madres.

Las niñas domésticas viven hasta las partes altas, en aquellas casas entre calles que nunca serán pavimentadas.

Y más arriba repartidas por el cerro, hay muchas más.

Y más allá, más arriba, entre piedras y barretas duerme una niña.

Dolores.⁸

Dolores es un ejercicio literario de gran valor debido a un perfecto ensamble entre el tema y la forma, pues no sólo hace una crítica a la realidad social, también el relato sigue una trayectoria entre el instante fijo del poema y la velocidad que le da movimiento a la narración. Sin duda, su lectura se puede expresar en términos del fin último de la palabra, su caída y el placer que provoca su decantamiento.

Asimismo emerge el sentido de la identidad local o regional —ser mujer de origen regiomontano—, guardando espacios intersticiales que modifican las lecturas de las identidades. Según el autor, una

⁸ Felipe Montes, *op. cit.*, p. 13.

posible definición de esta expresión de pertenencia surge inevitablemente desde un enfoque autobiográfico que se extiende a la percepción de la comunidad con la que convive a diario, así Monterrey genera un sinfín de emociones y contrastes que van de la violencia a la solidaridad:

Yo veo al regiomontano como un alma curtida, un alma pulida, que sobrevive de un incendio. Y el conjunto de esas almas generan muchas chispas, esas chispas son: violencia, amor, desinterés, etc. Cada regiomontana es una esfera de metal que choca con otras esferas. Cada regiomontano es un ser intensamente vivo, cuyas relaciones con otros regiomontanos, generan fuego, generan agua, general aire, generan vacío [...] Me preguntaría por qué tanta obsesión por Monterrey y la literatura. Hay una explicación, la única que se me ocurre. Mi papá renegaba por la incultura regiomontana y mi mamá es una amante profunda de Monterrey. Creo que estoy buscando una forma de conciliar arte y Monterrey.⁹

En la cita anterior el autor da lugar a una diferenciación de género, en la que ubica a la «regiomontana» en una situación de lucha que colisiona entre las jerarquías sociales y las desigualdades. La literatura regional adquiere una identidad, el ser «regiomontano» a través de la escritura de sus costumbres y hábitos, un lenguaje con sus expresiones propias, sus lugares, sus preocupaciones diarias, sus odios, sus amores y sus recuerdos.

La literatura de tintes localistas que presenta Felipe Montes trasciende los límites regionales y nacionales, pues Dolores puede identificarse con mujeres de otras latitudes al hacer hincapié en debates actuales y emergentes, como los derechos de los ciudadanos (ya sean hombres o mujeres, pobres o ricos que no tienen el mismo trato o ventajas dentro de la sociedad). Advertir que existen «ciudadanos de menor valía», como sucede con las mujeres, es hacer referencia a una violencia hacia la persona, que surge y continúa dentro y fuera del espacio doméstico. En este punto es preciso cuestionarse cuáles son los territorios domés-

⁹ Rubén Eduardo, *op. cit.*

ticos de la violencia. Al respecto, considero que se desplazan entre la simulación y la aceptación social de una violencia cotidiana ejercida y «naturalizada» que se ha vuelto invisible, por lo que la función de la literatura, entonces, es nombrarla.

La historia de Dolores

El nombre de Dolores guarda un significado simbólico, pues más allá de aludir a la protagonista reitera la vivencia de otras mujeres que penden de una historia milenaria por su condición de género y su situación social, limitantes de posibilidades más alentadoras. La narración cuenta la anécdota de una niña que migra del campo a la ciudad, que escapa de su casa, abandona su lugar de arraigo, a su madre y sus hermanos debido al maltrato, ya que por ser la hermana mayor es quien «debe» ocuparse de las labores de la casa y el cuidado de los hermanos menores: «Y hazles el almuerzo a tus hermanos, Dolores. Dolores tiene once años; es la mayor. Hoy tiene diarrea y calentura, y mientras observa por la ventana, unas punzadas se le clavan en el vientre. Yo un día me voy con ellas. [...] Y va por la leña con la niña cargada. Y pone más frijoles. Y limpia la casa. Y barre».¹⁰

Inicialmente el viaje de crecimiento y conocimiento de Dolores —que llega a la ciudad de Monterrey en busca de una vida mejor— tiene un propósito económico. Después irá de casa en casa con la intención de obtener un trabajo que cambie el destino que su madre le ha enseñado: sobrevivir a la pobreza, sostener sola a los hijos, soportar el maltrato.

La violencia intrafamiliar irrumpe en la novela desde el principio, Dolores es una niña que por la situación de pobreza en que vive debe tomar a su cargo actividades que no le corresponden por su corta edad —hay que agregar que existe el entendido de que por ser «niña» debe asumir el lugar de la madre mientras ésta se ausenta—; además en el libro se maneja una actitud de la madre que la disminuye, sin advertir

¹⁰ Felipe Montes, *op. cit.*, pp. 7-8.

sus necesidades o sueños. De hecho, la percepción de Dolores es vista siempre a través del narrador, ella nunca tiene voz propia, sólo sigue los actos y las voces que otros le dictan, aunque ella quisiera cambiar la única realidad que conoce. La violencia se manifiesta de manera gradual, desde el maltrato de los hijos hasta la violación de Dolores y sus amigas, y el fatal asesinato de la protagonista al final de la novela.

Respecto a la estructura, la narración fluye de una manera vertiginosa puesto que las acciones se repiten y se prolongan mediante frases cortas y enunciados fragmentados por la sucesión de versos. El texto inicia en una acción en movimiento que inmediatamente desenvuelve una imagen «detenida», a partir de allí surge la historia en un presente continuo que da lugar, más que a una narración poética a un poema con tintes narrativos. El «relato» se desarrolla con pausas breves, engarzando versos más extensos que sintetizan la descripción en acciones concretas, así los versos cortos congelan la acción con palabras que reiteran y evocan estados de ánimo, como se observa a continuación:

El camión se detiene a unos pasos de El Cajón, ese merendero a la orilla de la carretera.

Ellas se bajan, cargadas con sus bultos y sus redes.

El camión se va.

Y acá vienen. Ya pasan por Puerto de Pastores; frente a la casa arrastran sus cajas.

Dolores se levanta y, con Sonia recién nacida en los brazos, mira por la ventana esas ropas que sus primas Rosa y Lupe traen puestas y la de regalos que cargan para sus hermanas y su madre.

Las mira. Las mira.

Las pierde.¹¹

La anécdota parece tener un segundo plano, no es que la historia no tenga relevancia, el saber quién es Dolores, su espacio, su origen, sus rasgos, sus acciones y su final es importante, pero destaca la estrategia formal que utiliza Felipe Montes porque guarda una eficacia en térmi-

¹¹ *Ibid*, p. 7.

nos de denuncia social y humana, y pretende que su mensaje tenga mayor eficacia y fuerza al ser leído: «vivir» por medio de las palabras el cansancio, los actos sin sentido reiterados, el fluir de las calles y los camiones, las dudas y malos sabores de la vida diaria, entre la esperanza y el duro golpe de la realidad. El manejo del lenguaje mediante la forma poética ilumina la novela *Dolores*; no se trata de crear puntos equidistantes y estereotipos de una «doméstica» sino de considerar una idea de solidaridad en medio del entramado social.

Más allá de rastrear las influencias de Montes, el objetivo de este ensayo es enmarcar la existencia de autores sobresalientes en la narrativa poética mexicana. Muestra de ello es la propuesta universal e innovadora que proponía el grupo de los Contemporáneos en torno a la prosa poética; sus representantes más significativos son Bernardo Ortiz de Montellanos, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen. Precisamente en la poesía de los años treinta y con los Contemporáneos hay un fuerte énfasis en una narrativa que prioriza el verso y presenta una estructura fragmentada.

En *Dolores* emerge la confrontación entre géneros literarios: la novela es un largo poema que cuestiona y responde con armonía a las transiciones a lo largo de la narración. Montes retoma la tradición al evidenciar las fronteras entre géneros literarios y determinar que el lenguaje poético es el origen de la prosa: la conexión de la palabra se ejerce en un tránsito hacia la idea, primero los sentidos la palpan antes de decirnos que acontece en la historia de una joven que busca un destino diferente.

Metáforas de la vida cotidiana

El sentido de pertenencia a un lugar y a una comunidad se circunscribe a las prácticas sociales y culturales con las que los individuos se relacionan entre su yo y el entorno, formas en que «los individuos «mapean» o dibujan las ciudades a través de sus prácticas sociales

cotidianas». ¹² Concebir la situación de pertenencia a una comunidad no tiene un fundamento homogéneo, los sujetos que la viven tienen diferentes experiencias. La comunidad en sí responde a un ámbito más complejo y remite a un lugar geográfico que se convierte en un espacio donde surge, se ordena y se trastoca la vida cotidiana, pues: «Aunque comparten un mismo espacio y territorio y hablen un mismo idioma, su conciencia social está mediada por las propias diferencias de sus propias experiencias, trayectorias y personalidades, además de los distintos lugares que ocupan dentro de la estructura social». ¹³

Así, *Dolores* se encuentra entre la «posibilidad» de romper con un patrón o una tradición e «inventar nuevas tradiciones», es decir, intentar fragmentar la repetición de roles sociales y culturales asignados, sin movilidad. El simbolismo del cambio comienza con el viaje del pueblo a la ciudad que emprende Dolores, en él la ciudad alcanza un significado de esperanza, lectura que se modificará en el transcurso del texto.

Además de la anécdota que cuestiona las formas de vida local y sus soluciones para algunos sujetos, se retratan las formas de vida a las que puede optar Dolores. Su experiencia se inserta en una «narrativa del lenguaje» por medio de una anécdota que se repite con breves acciones que dan movilidad al destino de la historia: lo vital es narrarla con un lenguaje metafórico que exprese lo simbólico de los acontecimientos de la vida cotidiana.

De ese modo, estas imágenes se despliegan por la repetición del nombre y de los quehaceres de la casa, dos imágenes que caracterizan a la protagonista con una identidad que no cambia, con un rol asignado por su condición social y su condición femenina. Aunque en varios momentos se señala su rol de doméstica, los objetos y las acciones toman un lugar distinto. En primera instancia, en el texto se mencionan los objetos de la casa que sirven para limpiar: «Trapo, lavadora, fregadero, trapeador, escoba, sacudidor, aspiradora, ropa, ventanas, plancha, cocina, estufa, mesa, cuchillería, escusado, regadera, lavamanos, sarro,

¹² Ivonne Flores, «Identidad cultural y el sentimiento de pertenencia a un espacio social: una discusión teórica», en *La Palabra y el Hombre*, número 136, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005, p. 41.

¹³ *Idem.*

trastes, baños, fundas, toallas, pijamas, calcetines, grasa, calzoncillos, cochambre, detergente, jabones, papel higiénico, sal, lechuga, limones, carne, estropajos, cochambre, aceite».¹⁴

La lista, que aún puede extenderse, da la sensación de no acabar nunca, incluso pareciera que cada palabra que designa un objeto específico fuera una especie de recorrido por la casa y los rincones que deben limpiarse, casi de manera obsesiva. Rompe con la expectativa de lo que sigue, en un campo semántico ordenado: «calcetines, grasa, calzoncillos, cochambre». Dicha agrupación ofrece la impresión de ser caótica, como si un conjunto de objetos conocidos retomaran otros significados más allá del uso y la utilidad cotidiana. La siguiente lista modifica los objetos en sustantivos y verbos en participio, al enmarcar acciones que continúan un proceso con un tono impersonal —alguien que es nadie es quien se encarga de tales labores:

A tallar pisos, a lavar ropa, a fregar platos, a bañar niños de otras viejas.

Limpio, lavado, fregado, fritos, crujientes, duros, trapeado, barrido, calientitas, hervida, sacudido, aspirado, recogido, planchado, cocida, guisado, servido, alzado, asado, tendida, bañados, revueltos, tallados.¹⁵

Otra vez las imágenes cotidianas sugieren y determinan las repeticiones a lo largo del texto, crean una sensación de velocidad en el listado de palabras que no terminan nunca. Se dinamiza el texto con acciones y acontecimientos que le suceden a Dolores o a los otros personajes al emplear verbos en infinitivo: «cocinar, guisar, asar, sofreír, empanizar, lamprear, hervir, tallar pisos, lavar ropa, bañar niños, tallar»;¹⁶ y verbos conjugados en segunda persona: «Limpias, lavas, friegas». También se desgastan las formas verbales en variaciones apenas perceptibles y surge entonces la frustración e inmovilidad, porque con ese trabajo se enajena su persona y sus sueños.

¹⁴ *Ibid*, p. 11.

¹⁵ *Ibid*, p. 14.

¹⁶ *Ibid*, p. 16.

Los territorios domésticos de la violencia

El concepto del espacio que da título al ensayo amplía la visión de esta propuesta literaria al enlazarse con el de territorio geográfico: la ciudad de Monterrey, con los sujetos que la habitan, las mujeres violentadas, y la percepción social de sus cuerpos, lugar y signo ineludible de la subjetividad.

Al inicio del texto sólo aparece el espacio cerrado de los «hogares», es decir, lo doméstico pertenece al ámbito de lo familiar y no debe salir de allí, pero en realidad esa violencia «limitada» se extiende a los diferentes territorios de la ciudad, donde cada individuo lucha por defenderse. Si bien no existe el tratamiento de una «violencia extrema», si hay un cuestionamiento a la misoginia, y a la desigualdad social y cultural hacia las mujeres. En los últimos años, el concepto de «feminicidio» aportó una fuerte carga política que enfocaba la violación de los derechos humanos de las mujeres y dilucidaba de modo más amplio la violencia de género. En el ensayo «¿Qué es un feminicidio? Notas para un debate emergente» se enfatiza la relación entre cuerpo y territorio:

En artículos más recientes sobre el tema de la territorialidad (Segato, 2005), afirmó que, cuando no nos quedan otros, nos reducimos y remitimos al territorio de nuestro cuerpo como primer bastión de la identidad, por ellos la violación de los cuerpos y la conquista territorial han ido y van siempre de la mano [...] la significación territorial de la corporalidad femenina —equivalencia o continuidad semántica entre cuerpo y territorio— son el fundamento de una cantidad de normas que se presentan como pertenecientes al orden moral.¹⁷

Con anterioridad he señalado los lugares turísticos o emblemáticos de Monterrey (entre ellos la Alameda) como sitios desplazados hacia lo periférico; en ellos emergen las diferencias de clases sociales, como espa-

¹⁷ Laura Rita Segato, «¿Qué es un feminicidio? Notas para un debate emergente», en Marisa Belausteiguitia y Lucía Melgar (coordinadoras), *Fronteras, violencia y justicia: nuevos discursos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Programa Universitario de Estudios de Género/ Fondo de Desarrollo para las Naciones Unidas de la Mujer, 2008, pp. 39–40.

cios compartidos por jóvenes de clases bajas para socializar y cortejarse. Fundamentalmente, varios sitios mencionados en la novela proponen una división tajante porque muestran la geografía social de la ciudad. Sin embargo, se aborda el territorio desde un sentido de posesión del espacio, de pertenencia, e incluso, de delimitación de poder de un espacio, ya sea «desde dentro o desde fuera» de los individuos. En el caso del vínculo entre cuerpo y territorio a partir de la violencia o el asesinato de mujeres, el mensaje relacionado con el cuerpo femenino es que puede ser violentado sin ninguna sanción, como si fuera una práctica social cotidiana. Aquí lo geográfico se conecta con la definición de la identidad de lo femenino.

Otro escritor que retoma la violencia es Eduardo Antonio Parra, novelista originario de Guanajuato que vivió varios años en la ciudad de Monterrey. Su novela titulada *Nostalgia de la sombra*¹⁸ se ubica en la ciudad regia y enfoca la violencia extrema hacia las mujeres en un nuevo espacio: el basurero. Cathy Fourez afirma:

En esta novela el basurero se ubica en el corazón de esta ciudad. Lo putrefacto y lo fragmentario se adueñan del interior de la urbe ficticia. En nuestra actualidad real asistimos a una huida del centro que se va convirtiendo ya en zonas de visita turística, en zonas de mendicidad; mientras que en las afueras, bajo el dominio del medio urbano e industrial, se van construyendo nuevos lugares de vida protegidos y privilegiados, en los que emergen las «rarezas» de nuestra época, tildadas de «bienes de lujo», como el espacio, el aire puro, el agua, la limpieza, los jardines. La sociedad de consumo ha dado luz a la civilización de la basura que genera nuevas geografías y nuevas segregaciones.¹⁹

Los espacios de *Dolores* no llegan a la sordidez ni a lo grotesco de los basureros en los que se arrojan cuerpos de mujeres, a manera de desechos humanos, como sucede en Ciudad Juárez. Al contrario, en el

¹⁸ Eduardo Antonio Parra, *Nostalgia de la sombra*, México, Joaquín Mortiz, 2002.

¹⁹ Cathy Fourez, «La construcción literaria del basurero en el norte de México: el lugar de la «expulsión» de la barbarie», en Marisa Belausteiguioitia y Lucía Melgar, *op. cit.*, p. 71.

texto se enfatizan los territorios de las domésticas, como es la Alameda, ambiente que prelude el enfoque sexual y de abuso, determinado por la secuencia de la violación que viven Dolores y sus amigas por parte de algunos jóvenes que conocen allí: «Despiertan y les palpitan las cabezas; la mañana les oprime los brazos, cada músculo y cada hueso de esos cuerpos suyos cubiertos de cientos de moretones y rasguños. Punzadas».²⁰ Cuando las mujeres escapan del encierro, de las golpizas y las violaciones, se preguntan ¿dónde está Dolores?, ¿dónde el Cerro de la Silla, la Sierra Madre? La ciudad se extiende y parece lejana.

Asimismo, la presencia de los nombres de *ellas* y *nosotras* («Rosa, Lupe, Julia, Juana, y las demás») aproximan las vivencias de estas mujeres que pasean por la Alameda, acechadas por una cultura patriarcal, por la pobreza y las condiciones de sumisión e injusticia. La Alameda se transfigura en un lugar habitado por sombras que juegan entre la infancia y los aprendizajes adquiridos al salir de casa. De los contrastes y la violencia emerge un pasado en el que *ellas* y *ellos* quieren un futuro mejor, a fin de que no se los trague la violencia que rodea a todos los personajes (femeninos y masculinos), como se muestra en la siguiente cita donde la ambigüedad del lenguaje presenta metáforas de árboles lastimados:

En los troncos de los álamos crecen también manchas rojas que gotean; las cortezas se hacen hierro, el hierro se hace huesos, los huesos se cubren de carne y a los troncos les nacen colas, se les prolongan piernas brazos y cuernos, les crecen ubres rellenas de sangre cuyas gotas humedecen la tierra, les germinan rostros que suben entre esas frondas cerradas donde muchos se esconden.

Una motocicleta parte la tarde.

La Alameda se aísla [...]

Árboles arriba emergen las urracas para volver a clavarse entre las hojas. Las nubes de moscas se revuelven en el aire batido por las alas negras, metálicas, azules, y verdes y moradas de tan negras. Los niños saltan sobre cadáveres

²⁰ Felipe Montes, *op. cit.*, p. 30.

bañados de sangre, tu sangre de antes, un poquito de tu carne, el cabello de tu abuelita en tu casa, una fiesta diaria para que Pipo te diera esa Joya de naranja y unas galletas.

¿A dónde Horacio?²¹

En realidad, la violencia irrumpe en varios momentos: cuando Dolores es maltratada por su madre, los abusos sexuales que sufre junto con sus amigas, el desprecio que padece en las casas en las que trabaja por no ser digna de respeto, al ser engañada por su prima Rosa, quien se supone guarda y envía el dinero que ella gana a su madre. Las distintas formas de la violencia inician desde ese «inocente» espacio doméstico, contra el cual no puede revelarse.

La diferencia de clases se aprecia más con el personaje de Delia, una mujer de clase acomodada que vive en la Colonia del Valle, quien tiene dos hijos y un esposo (todo su mundo en un halo de armonía); en contraste, Dolores no tiene nada ni a nadie. Este punto es fundamental, ya que con posterioridad sus vidas entran en una encrucijada, que desencadena el final del texto. Dolores se encuentra en la periferia y aunque en varios momentos habita las zonas de clase alta, nunca tiene un lugar propio, donde ella pueda desplegar sus acciones, sus ideas, su voz. Entonces la retahíla sigue: «¿Quedó limpio, Dolores?, ¿quedó lavado?, ¿quedó fregado?» Las palabras de la limpieza y el trabajo se vuelven cada vez más una lucha de poder y pese a todo, ella sí se «halla en esta casa», porque la señora la trata bien y le tiene un mayor reconocimiento como persona y no sólo como doméstica.

Hacia el término de la historia Dolores «sale» embarazada, repitiendo el mismo patrón que la madre: tiene una niña y se convierte en una niña-madre de dieciséis años. La última parte del libro se enfoca en la maternidad, la ternura, el aprendizaje, y explora esa experiencia. Divergencias y diferencias no pueden salvarse, la señora de la casa es una mujer «respetada», lo que no sucede con otras mujeres como Dolores, quienes resultan «necesarias»:

²¹ *Ibid*, pp. 24-25.

«No hay quien les dé de comer a mis niños». «No hay quien me haga el aseo», y así una larga lista de quehaceres que nadie ha podido hacer... «nos faltan meseras en la barra de La Rueda». Y en la Cava. Y en El Gobernador... No hay quien tienda las camas en el Motel La mansión. Ni las del Paraíso Alameda. No hallamos quien se meta de bailarina en el Cascabel.

Buscan Putas en la Cueva.

¿Cómo eres tan pendeja, Dolores?

Y Dolores nomás llora.

Y llora.

Y llora.²²

Al final del texto surge otro lugar significativo, el Edificio Sierra de los Picachos. Ahí, Dolores y su hija se instalan con un señor que llega del trabajo en su camioneta. Aparentemente, Dolores tiene una «estabilidad» en su vida, un espacio propio, que se fragmenta cuando Delia se entera que se ha convertido en la amante de su marido. El trágico desenlace presenta de forma paralela las acciones de Delia aproximándose al departamento y los gestos de la niña dentro del mismo, lo que antecede a una conclusión violenta con un lenguaje «realista» trastocado en una situación delirante, desarticulada y caótica. Varias frases dibujan un círculo, sin poder salir ni cambiar el destino; las enunciaciones pierden un orden lógico y semántico, por lo que generan un juego entre el sentido de las palabras y las acciones de los personajes femeninos:

La niña trae en la bolsa seis cuchillos. Delia hierve sobre la hornilla. La leche empuja la puerta. Delia tiene un vidrio quebrado. La ventana entra. Delia carga a la niña. Dolores se acerca. Delia se derrama.

Dolores plancha una camisa. En la estufa calienta leche para la niña. Delia estaciona la camioneta. La niña abre los ojos. Delia se sujeta del barandal. Sus tacones golpean cada peldaño. La niña abre la boca. Delia trae en la bolsa seis cuchillos. La leche hierve sobre la hornilla. Delia empuja la puerta. La ventana tiene un vidrio quebrado. Delia entra. Dolores carga a la niña. Delia se acerca.

²² *Ibid*, p. 80.

La leche se derrama.
Hay tres niñas en la cama.²³

Los códigos de la cultura urbana y las situaciones límite se transfiguran en metáforas cotidianas y violentas que muestran las desventajas sociales: «Las representaciones locales deben concebirse como negociaciones activas en torno a la identidad y el status dentro de una amplia desigualdad de poder».²⁴ Hablar de Dolores, de su identidad desde una mirada hiperrealista, no desemboca en un relato de autoconciencia, su voz nunca emerge, ni es ella quien relata sus vicisitudes, pues de principio a fin hay un narrador fuera del relato que observa la vida de esta mujer y ve la ciudad despertar. Para Dolores cada mañana empieza con la tarea de limpiar y limpiar, sin llegar a ser alguien: los territorios domésticos de la violencia se ejercen de modo constante, como si llegaran hasta los huesos, sin que nadie lo note.

BIBLIOGRAFÍA

- CALVINO, Ítalo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 1998.
- CERDÁN VARGAS, Faustino Gerardo, «El intrincado laberinto de *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino», *La Palabra y el Hombre*, número 136, México, Universidad Veracruzana, 2005, pp. 79-92.
- FLORES, Ivonne, «Identidad cultural y el sentimiento de pertenencia a un espacio social: una discusión teórica», *La Palabra y el Hombre*, número 136, México, Universidad Veracruzana, 2005, pp. 41- 48.
- FOUREZ, Cathy, «La construcción literaria del basurero en el norte de México: el lugar de la «ex pulsión» de la barbarie», en BELAUSTEIGUIGOITÍA, Marisa y MELGAR, Lucía (coordinadoras), *Fronteras, Violencia y Justicia: Nuevos discursos*, México, Universidad Autónoma de México/ Programa Universitario de Estudios de Género/

²³ *Ibid*, p. 101.

²⁴ Ivonne Flores, *op. cit.*, p. 47.

- Fondo de Desarrollo para las Naciones Unidas de la Mujer, 2008, pp. 67-92.
- MONTES, Felipe, *Dolores*, México, Acero, 2009.
- PARRA, Eduardo Antonio, *Nostalgia de la sombra*, México, Joaquín Mortiz, 2002.
- POPOVA, Elvira, «La dramaturgia de Nuevo León: ¿entre el Norte y el Centro», *Tramoya. Cuaderno de teatro*, Xalapa, Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad Veracruzana y Tramoya, nueva época, número 102, abril-junio, 2007, pp. 5-11.
- SEGATO, Laura Rita, «¿Qué es un feminicidio? Notas para un debate emergente» en BELAUSTEIGUIGOITÍA, Marisa y MELGAR, Lucía (coordinadoras), *Fronteras, violencia y justicia: nuevos discursos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Programa Universitario de Estudios de Género/ Fondo de Desarrollo para las Naciones Unidas de la Mujer, 2008, pp. 35-48.

José Alvarado: el destino ante el espejo

MANUEL GARCÍA VERDECIA✠

*El esto y el aquello/ en los telares del lenguaje
en la memoria y sus moradas.*

OCTAVIO PAZ

La obra de ficción escrita por José Alvarado pone un grano de diferencia en la narrativa mexicana que se escribe en los años cincuenta. Enfocada sobre un mundo en tránsito, un ámbito que gradual e implacablemente se metamorfosea, con grandes dosis de agonía, violencia

✠ (Holguín, 1953) es profesor, poeta, traductor y editor. Licenciado en Lengua Inglesa y graduado de Lengua Francesa obtuvo el grado de Máster en Cultura Cubana con una tesis sobre la narrativa de la década del 1930. Ha sido profesor en universidades de Cuba, Canadá, República Checa y México. Su obra ensayística incluye autores cubanos como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Gastón Baquero, Eugenio Florit, Lisandro Otero, José Soler Puig, Roberto Fernández Retamar, César López y Antón Arrufat, entre otros, e incluye a autores hispanoamericanos como Carlos Fuentes, Octavio Paz, Miguel Hernández, Tomás Segovia, Máx Aub, María Zambrano, José Saramago y José de la Cuadra. Ha publicado *La consagración de los contextos*, ensayo, Ediciones Holguín, Cuba, 1986; *La mágica palabra*, ensayos, Ámbito, Cuba, 1991; *Incertidumbre de la lluvia*, poesía, Ediciones Holguín, Cuba, 1993; *Hebras*, poesía, Lunarena, México, 2000; *Meditación de Odiseo a su regreso*, poesía, Ediciones Holguín, Cuba, 2001; *Travesías*, cuentos, Ediciones Holguín, Cuba, 2004; *Música de viento*, cuentos, Oriente, Santiago de Cuba, 2005; *Saga de Odiseo*, poesía, Unión, La Habana, 2006; *Hombre de la honda y de la piedra*, poesía, Unión, La Habana, 2008; *Camino a Mandaly*, poesía, Ediciones Holguín, Cuba, 2008; *El día de la Cruz*, novela, Oriente, Santiago de Cuba, 2008. Entre sus traducciones destacan *Las musas inquietantes*, selección de la poesía de Sylvia Plath, Ediciones Holguín, Cuba, 2002, Premio Nacional de Edición; *Intimate strangers*, antología de poesía cubano-canadiense, Hidden Brook Press, Toronto, 2004; *Meridiana*, novela de Alice Walker, Arte y Literatura, La Habana, 2004; *Hojas de Hierba*, de Walt Whitman, Arte y Literatura, La Habana, 2006; *El profeta*, de Khalil Gibram, Arte y Literatura, La Habana, 2006 y *El templo de mi espíritu*, de Alice Walker, Arte y Literatura, La Habana, 2010. Ha obtenido los premios: Premio de la Ciudad, ensayo, 1986; Premio de la Ciudad, ensayo, 1991; Premio de la Ciudad, poesía, 1993; Premio Adelaida del Mármol, poesía, 2001; Premio José Soler Puig, novela, 2007; Premio Julián del Casal, por su obra, 2007; XIII Premio de Poesía *La Gaceta de Cuba*, poesía, 2008; Premio Internacional *La poesía lleva alas*, poesía, 2009; mención del Premio Internacional de Poesía Casa de las Américas, poesía, 2010.

y dramatismo, desde la vida patriarcal a la modernidad industrial, las piezas narrativas del autor acuden a lo fantástico y lo ciudadano para traducir mejor sus intenciones. Hombre con preocupaciones raigales en torno a su tiempo, el destino de sus prójimos y la inmensa geografía de lucha, vida y muerte de su país, no podía excluir estas motivaciones de su ámbito imaginativo.

Mente dotada con un sesgo analítico, con intenciones de comprender y extraer consecuencias del acontecer donde fluía, dirigió su talento y esfuerzo hacia ocupaciones que encausaran sus inquietudes. Tres fueron sus actividades principales. El profesorado, que es un medio de influir en los sujetos de la vida y en el contenido de su pensamiento acerca de ella. Seguramente vio aquí una posibilidad y un reto, pues se sabe de sus críticas a las raquílicas formas de enseñanza de su tiempo y el peso de responsabilidad que le asignaba en el estado moral e intelectual de la nación. El periodismo, que es un instrumento de hacer conocer y entender, asimismo de ayudar a considerar la cotidianidad en que los seres se ven inmersos. Y la literatura, que es el procedimiento por donde la imaginación actúa en la realidad, para complementar lo que otros modos, más visibles y tangibles, pero con menos implicación de la sensibilidad, revelan de la vida. En fin, tres medios que tienen un cauce común, la indagación en el ser y sus consecuencias. Estas ocupaciones muestran un interés por el ser humano y sus relaciones en el devenir social.

Tal preocupación explica también que Alvarado supeditara la literatura, para la que poseía indiscutible talento, a la acción cívica. En un mundo que estaba reconfigurándose, el autor creyó hallar otras urgencias inmediatas que demandaban más la acción que el verbo. Incluso cuando empleó éste, lo hizo mayormente mediante una forma inmediata y de contundencia precisa, el periodismo. Se angustiaba por el alma de su gente. «Hablaba con amargura de la mediocridad de la vida intelectual en Monterrey»,¹ recuerda Juan Manuel Elizondo y agrega

¹ Juan Manuel Elizondo, «En recuerdo de Alvarado», en José Alvarado, *Tiempo guardado, cuentos y novelas cortas*, José Guadalupe Martínez (compilador), Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999, p. 28.

que el autor se lamentaba que «los jóvenes de Monterrey carecen de ideales».² Sólo los idealistas —en el sentido de persona movida por determinados principios modélicos— dan prioridad a éstos. No es descabellado ver aquí la razón de su tenaz y creativa incursión en la docencia y el periodismo. Eran púlpitos desde donde ayudaba a trasponer la mediocridad y superar carencias espirituales. Sin embargo, la literatura, a la larga, confirió esencias y valores impercederos a su creación.

Alfonso Rangel fundamenta su labor en el periodismo como «manifestación de una actitud ciudadana».³ Esa actitud dio curso a acciones cívicas en la organización de sus compañeros estudiantes, el esfuerzo por la campaña presidencial de Vasconcelos, o la creación de la Universidad de Nuevo León. Se convirtió de igual modo en acicate de su acción intelectual a través de la escritura. Su «actitud ciudadana» trasciende el periodismo y resulta en pulsión de vida y obra. Es curiosidad cognoscitiva, intencionalidad vital y ética integral. Por tanto, aparece con entrañable latido humano en su literatura.

El acercarnos a la obra de este autor desde un contexto ajeno y distante nos permite ciertas ventajas intelectivas significativas. Primero, nos ofrece una perspectiva más objetiva, menos contaminada por pasiones, intereses políticos, regionales o modales. Segundo, añade una visión circunstanciada por otra realidad y otros parámetros. Tercero, posibilita un sesgo comparativo que hace más dinámico el abordaje al autor.

En esta breve aproximación a la obra de José Alvarado se propone apuntar algunos de sus elementos sistemáticos y considerar sus aportaciones fundamentales a la narrativa mexicana de su momento. Para ello se revisan las piezas contenidas en el volumen *Tiempo guardado, cuentos y novelas cortas*, organizada por José Guadalupe Martínez y publicado por la Universidad Autónoma de Nuevo León. El mismo incluye siete cuentos, sus dos novelas breves, *Memorias de un espejo* y *El personaje*, así como las versiones de ésta, *Tiempo guardado* y *La búsqueda o la ciudad sin nombre*, respectivamente. Se considera un *corpus* adecuado y suficiente que permite establecer ciertos criterios pertinentes.

² *Idem*.

³ Alfonso Rangel, «Prólogo», en José Alvarado, *op. cit.*, p. 13.

La obra narrativa de Alvarado abarca un puñado de cuentos y dos relatos o noveletas publicados fundamentalmente en la década del cincuenta. La demora en publicar y el lento añejamiento de sus piezas delatan un método de escritura moroso, quizá en conflicto con sus ocupaciones más privilegiadas y con la angustiada búsqueda de una expresión personal. Al seguir el derrotero escritural de sus cuentos se percibe este lento hacerse y rehacerse. Hay cuentos que se escriben en los cuarenta y aparecen ocho o diez años después. El titulado «El retrato de Lupe», según señala Martínez, tiene dos versiones anteriores a 1945, se publica otra en 1950 y se da como definitivo en 1966. Las historias parecen alambicarse en la mente hasta que el autor halla el instante para pergeñarlas y luego darlas a la luz. No se apresura a publicar. Evidentemente no era un hombre seducido por la inmediata notoriedad literaria. La literatura era otra manera de pensar y expresar los asuntos que como hombre público lo inquietaban. No era un oficio, sino otra manera de ser.

En sus cuentos y noveletas se entreteje una serie de motivos que le otorga coherencia al conjunto de su obra y constituye un perfil para identificarla. Destaca primordialmente su intención estilística. Escribió sus piezas de un modo eficaz, con un lenguaje que se caracteriza por la medida. Signo de madurez del escritor que se afianza en el clasicismo, curiosamente a él lo asistió desde temprano. Medida en la forma de sus párrafos, medida en la combinación de oraciones subordinadas o yuxtapuestas, medida en el flujo de vocablos y en la adjetivación precisa. Es un autor moderno, que no se deja atraer por la reanimación del neobarroco ni por estridencias vanguardistas. Evita los periodos excesivos, mezcla oraciones simples y compuestas, así como párrafos más densos con otros sencillos, llega incluso a utilizar algunos de una o dos oraciones. Lo anterior le confiere un ritmo vigoroso, sin recesos. De forma similar, mantiene una equidistancia entre el lenguaje oral y el literario: los combina pero los maneja en un nivel de equilibrio donde la traslación de la historia es fiel. Esta prosa dinámica, dúctil, elegante, embridada por el balance, con toques poéticos a veces y pinceladas reflexivas en más oportunidades,

hace su lectura atractiva y, a la vez, eficaz para el cumplimiento de sus propósitos expresivos.

Uno de los momentos en que puede comprobarse la calidad de su estilo es la pericia de sus descripciones. Al referirse a ambientes, lugares o personas, el narrador logra con un mínimo de palabras condensar un máximo de sentido. El léxico se adensa expresivamente y adquiere altos grados connotativos, los cuales se refieren a lo inmediato referido, pero por resonancia están transmitiendo una información para el significado total subyacente. Detengámonos en la siguiente cita del cuento «El retrato de Lupe»:

¡Pobrecita la Lupe! Todavía tiene, en el fondo de su baúl, junto con un pedazo de cortina de terciopelo rojo y una bata de seda azul, un retrato donde aparece con toda su frescura y todo el fulgor de sus ojos. Es un retrato a colores, de aquellos que hace años quién sabe cómo hacían en algunas fotografías. Se nota que ha sido arrancado de algún marco y que ha sufrido un poco: una de las esquinas está rota y las otras quebradas. Lupe aparece mordiendo un durazno con una sonrisa adolescente; sus pupilas brillan con traviesa alegría.⁴

Mediante la descripción, el narrador nos hace entrar en la intimidad de Lupe, apreciar aquellos objetos que le son valiosos, pero además, sin decírnoslo, nos deja saber que hubo un tiempo donde había vida, alegría y cierta solvencia. La calidad y color de las telas que atesora, el apego a uno de esos raros retratos en colores donde come un durazno indulgentemente, revelan un tiempo amable. Luego nos aporta otros datos subrayados por la violencia de los verbos empleados, «arrancado» y «sufrido», y la desidia implícita en los adjetivos, «rota» y «quebrada». En ese párrafo, encabezado por la exclamación que sustenta la postura del narrador ante el hecho, se condensa la historia material y emocional de Lupe. Es una muestra explícita de eficacia en la prosa de Alvarado.

De igual manera, esos motivos confirman sus preocupaciones como hombre y escritor. La ya señalada «actitud ciudadana» se objetiva por dichos rasgos recurrentes. En sus textos aflora un evidente desagrado

⁴ José Alvarado, *op. cit.*, p. 68.

por las situaciones coyunturales que acorralan a los seres humanos y los lastiman. Lo feo, lo roto, lo sucio, lo inhabilitado, se muestran como resaca de los contextos donde el hombre sofoca su realización. El autor puntualmente espulga y expone las condiciones de la pobreza. Muestra su animadversión por ella y su legado de catástrofes y sufrimientos. Sus personajes parecen todos ciudadanos de lo que denomina el «pardo país de la pobreza».⁵ Ese color que no es ninguno, color de mugre y tristeza, ilumina el entorno causado por la injusticia, la miseria, la violencia y la insensibilidad, condiciones que producen más insensibilidad, violencia, miseria e injusticia en un inacabable círculo pernicioso.

Esa existencia en circunstancias desagradables, inapropiadas, desalentadoras, corroe la gracia de la vida, genera erosiones devastadoras como parejas rotas, hijos abandonados, el alcohol como sedante, la precariedad con su látigo incesante, la violencia como protocolo de desquite. «¿Por qué será —se pregunta el protagonista de «El personaje»— que entre los pobres no hay padres modelos ni esposas amantes?»⁶ Tétrica conclusión de Nicolás. La pobreza no es modélica, es una condición de la que se quiere escapar, instala un ansia, una furia de deshacer, de romper sus signos, y sólo en lo que se asienta nace lo duradero.

Muchos de estos personajes se fatigan en casas semi-derruidas, descuidadas. Lupe vive en una que es parámetro de ellas: «Vidrios de las ventanas llenas de polvo y las puertas ennegrecidas por el sol y la lluvia»,⁷ «la escalera se divisa al fondo llena de tristeza, soledad y aire sucio»,⁸ «las paredes están desnudas, enseñando una vieja pintura llena de cicatrices y descascaraduras y, también, que el techo tiene grandes manchas de humedad». En «El acta de defunción», Federico vive en un cuarto en medio de la «abigarrada humanidad hacinada en la viviendas de la enorme casa»,⁹ con un foco de «luz pobre y tímida, luz de cuarto humilde»,¹⁰ con una lámpara «desnuda, llena de polvo gris y de huellas

⁵ *Ibid*, p. 241.

⁶ *Ibid*, p. 245.

⁷ *Ibid*, p. 67.

⁸ *Idem*.

⁹ *Ibid*, p. 116.

¹⁰ *Ibid*, p. 113.

de mosca».¹¹ La vivienda justifica e ilustra la vida de sus moradores, se convierte en extensión explícita de sus vicisitudes. ¿Quién que viva así puede llevar una vida amable y significativa?

Es hastío, olvido y abandono lo que rezuman estos espacios. Como si la vida fuera acosando a la gente y entonces, en su urgencia, desecharan cualquier indicio de civilización. Los personajes de Alvarado, casi en mayoría, comen en cafés baratos y tabernas infames, se consuelan en cabaretuchos, visten ropas gastadas, manchadas, se desplazan por calles de barrios bajos, «sobre banquetas llenas de cáscaras y de bagazos y a veces brincando encima de ciudadanos dormidos», entre obreros y vagabundos, gente que lleva tatuajes y cicatrices. Lo anterior constituye un elemento de primer orden en el cuento «Tiempo guardado», donde todo un pueblo ha sido dejado a la voluntad de la intemperie. Los personajes, por lo general, son seres tentados por la violencia: la gringa que atacó a Lupe y arañó su cara; Andrés, el amigo del narrador de «La taberna de los músicos ciegos», quien mató a un capitán en una riña; los jóvenes ciegos que participaron en un pleito brutal; los vecinos de Federico que lo humillan y maltratan; el novio de Hortensia que balea a Julita por equivocados celos; el rencor inexplicable contra Eusebio que hierve en Chole; la muchacha que dispara la bala que queda incrustada al lado del espejo, como recuerdo de una pasión traicionada, o su colega, el espejo frívolo destrozado por su dueña decepcionada; o el despechado primer novio de la hija mayor de los últimos dueños del espejo, que la reclama a tiros; o el cácaro mendigante asesinado para robarle sus ahorros. En fin, la pobreza es como un viento venenoso e implacable que se cierne sobre los personajes y los reduce a la asfixia.

Las narraciones de Alvarado conforman la historia clínica de vidas venidas a menos. Lupe, que pudo ser una oficinista con una vida pequeña, pero decorosa, termina abandonada hasta de sí misma y borracha. Plácido, que quiso abolir otra mordida de la pobreza en los dientes del tiempo feroz y sólo consiguió adentrarse en un tiempo de pérdidas, que no reparaba los errores del pasado ni permitía el logro del

¹¹ *Idem.*

presente. El parroquiano de «La taberna de los músicos ciegos» que, en su añoranza de un pasado afectuoso, va hasta ese sitio donde confirma la irreversibilidad del tiempo y la angustiosa soledad que lo rodea. Don Federico, que ha llevado una vida de perro, abandonado por la mujer y la suerte, desdeñado por los vecinos, que cuando intenta un acto que lo devuelve a lo ordinario de lo humano, un acto que atraiga el cuidado de los otros, únicamente logra la más terrible repulsa. Juanita e Hipólito, que creen haber encontrado una oportunidad para el amor, consiguen la injusta muerte ella y el más aborrecedor fracaso él, que ha errado su afecto. Eusebio y Chole, que construyeron su espacio de consuelo y la muerte del hijo les ha dejado un retrato de la discordia y un odio inexplicable que los separa. Examio, que sueña en un mundo perfecto, para al final percatarse de que no había otra salida que la de un mundo donde existiera el error, la necesidad y la muerte que estimulan el ansia y la búsqueda, pues se anhela lo que no se tiene. El espejo, que ha conocido días de risas, ojos asomados a su piel azogada y rosas perfumando su costado y ahora es un traste polvoriento y viejo en espera de una posible venta o arrinconamiento. Nicolás, que es expulsado de su mundo a un pueblo desolado y en ruinas en el que el presente no es más que un abandono y unas tumbas. Es como si vivir implicara deslizarse hacia un despeñadero al que debemos evitar para alcanzar la orilla de la dicha pero que la corriente implacable de la fatalidad acaba por arrastrarnos allí.

El personaje que acude a «La taberna de los músicos ciegos» se mete al lugar atraído por ciertas señas que evocaban sentimientos, «Junto con el recuerdo de Juanita se reunía el dolor porque se acababa de ir Andrea y la tristeza porque nunca, nunca podré alcanzar a Ofelia». ¹² Es siempre un estado de desasimiento de un tiempo que se aleja, de un momento inmediato que no cuaja y de un horizonte sin señas de benevolencia. Es la inevitabilidad del desastre bajo ciertas condiciones infértiles, de imposibilidad, de navegación al paio. La vida parece ser un regalo, un hermoso jarrón de porcelana que la divinidad nos entrega y, con nuestras torpezas, indecisiones, terrores

¹² *Ibid*, p. 104.

y falsas expectativas, lo hacemos trizas. Eusebio, tras escuchar la historia de un tal Ramón y su amor frustrado, se pregunta: «¿Sería la suya una vida desbaratada?»¹³

Al autor lo mueve el sufrimiento, la manera en que se dificulta y enreda la existencia, no por un énfasis morboso ni por enajenarnos sino para convocar nuestra atención y dirigir nuestra mirada hacia lo esencial humano. Es como si nos advirtiera de que sólo hay un tiempo de gracia: el de la inocencia, cuando aún no nos hemos enfrentado a las fuerzas oscuras de la vida. Salir a la vida es enfrentarse a un inhóspito páramo donde las tormentas asuelan. El duro puño del azar, los embates de las circunstancias y las voluntades ajenas así como los desatinos de nuestras propias ambiciones nos van desgastando.

Por este nervio accedemos a otro ingrediente constante de sus cuentos, la nostalgia. Ya que la vida es un oleaje que estrella muchos de nuestros deseos y entusiasmos, entonces es necesario aferrarse, como última luz de vida, a los fulgores de aquellos instantes en que todo parecía posible. Los personajes viven dándose de bruces con los humos de la nostalgia. El protagonista de la «La taberna de los músicos ciegos», al escapar por sitios de su juventud, declara que, «me produjeron una embriaguez nostálgica»¹⁴ y luego, cuando pasa cerca de la taberna, escucha una «melancólica» música de violines. «Aquello era aceite para la llama de mi nostalgia».¹⁵ Plácido, que busca el tiempo de su probabilidad, al transitar por sitios memorables es lanzado por una serenata a la melancolía. Siente añoranza de un tiempo ya esfumado que le activa un deseo mordiente, «si el tiempo regresara trayendo las horas perdidas de la vida... podría volver a encontrar a Alicia y ya no la perdería».¹⁶ Porque la nostalgia quiere reanimar, enmendar, redondear, pulir el tiempo pasado. Eusebio, al mirar el vestido teñido del odio del presente, rememora que «unos años antes [...] ese vestido era nuevo y bonito. Ella lo usaba con

¹³ *Ibid*, p. 160.

¹⁴ *Ibid*, p. 103.

¹⁵ *Ibid*, p. 104.

¹⁶ *Ibid*, p. 95.

gracia [...] Pero entonces Chole era otra Chole». ¹⁷ La Chole que el odio le ha raptado. Por su parte, el espejo, desde el cansancio de su desolada vejez, también rememora «mañanas con luz y tardes doradas, a las que éstas no se parecen nunca». ¹⁸ El tiempo de la nostalgia resulta lo más cercano al tiempo edénico, al tiempo anterior a la caída.

En un cuento magistral, «El personaje», Nicolás, su protagonista, es arrojado en un pueblo feo y deshabitado, un sitio que es como un enorme desván ocupado por ruinas y objetos abandonados. Es una gran posesión que le regala el destino, una ironía, conceder todo un pueblo a alguien que no poseía ni para el boleto, razón por la que lo echan del tren a la intemperie. En este desierto, Nicolás se encuentra el derrotero de su existencia. Al entrar al andén, la visión de una silla rota convoca imágenes similares y produce «un fugitivo brote de melancolía, quizá una ráfaga de un recuerdo perdido entre las nubes de la infancia». ¹⁹ Infancia, cielo evaporado de la inocencia. Es el inicio, la ráfaga se convertirá en tornado y toda la historia es la restauración de una memoria. Su desandar por el pueblo es como un viaje por las pérdidas que son su vida. Acuden a él los fantasmas de la memoria y, por una mecánica afectiva, comienza a poblar el lugar con los actos y personas del pasado: el padre, la madre, la Piscuintlilla, el fusilado, Ramona, Isidro, Macedonio, Concha... Al pueblo abandonado, «Nicolás lo había llenado de sombras», ²⁰ toda una humanidad dolorida y desterrada del mundo. Su vívida imaginación despierta y anhelante lanza su aliento sobre el espacio que se puebla y anima:

Seguramente en aquella plaza hubo alguna vez música nocturna bajo las estrellas y acaso entre el aroma vegetal; tal vez el aire se llenó de voces y probablemente fue cruzado con miradas brillantes. Nada quedó de aquello y Nicolás volteó hacia la copa del árbol, esperando, quizá, encontrar entre aquellas ramas, algún fragmento de aire de otros días. No era posible, naturalmente. ²¹

¹⁷ *Ibid.*, p. 149.

¹⁸ *Ibid.*, p. 208.

¹⁹ *Ibid.*, p. 214.

²⁰ *Ibid.* p. 247.

²¹ *Ibid.*, p. 237.

Lo que nos sobrevive es un poco la extensión de lo que hemos sido. En ese aire eterno e indetenible, podía estar un poco del Nicolás que alguna vez fue, que fue trocado en sombras de un sueño.

Asombra que dos piezas narrativas emparentadas por alucinaciones y pesares semejantes, ambas aparecidas en el mismo año, 1955, se escenifiquen en un pueblo deshabitado. A la pregunta sobrecogida del hijo que busca a Comala, pueblo de su padre, Pedro Páramo, el arriero responde: «Aquí no vive nadie».²² Y fundamenta la tristeza visible: «Son los tiempos señor».²³ Quizá sea ésta la misma respuesta para entender ambos conflictos. Son pueblos yermos, depauperados, como si toda la vida, sus seres y enseres, afanes y anhelos, se hubieran perdido en el insondable vacío que dejaran años de violencia y despropósito en contiendas por conformar un nuevo país.

Es muy atinado que el autor situara el final en un cementerio, espacio de la vida derrotada, de los seres guardados en el dolor, huerto de la memoria, pastizal donde rumia la nostalgia. No obstante, esa nostalgia es vista no como un lamento por el pasado. El anhelo deriva no de valorar a aquel un tiempo mejor sino perdido, por ser un tiempo cuyas bondades no podemos ya recuperar. Es tristeza y dolor por la fugacidad con que transcurren las mejores oportunidades del hombre.

Incidentalmente, vale la pena exponer la percepción que se tiene acerca de otras dos historias tenidas como versiones. En el caso de «Tiempo guardado» los componentes ideo-temáticos sí son lo suficientemente cercanos como para considerarlo una versión. «La búsqueda o la ciudad sin nombre» no debe tratarse como una versión de «El personaje». Además de que varía el contexto de la historia cambia el sentido final —aquí no hay un espacio despoblado, sino solamente innostrado. Es el único elemento fantasmagórico. Los personajes se comportan dentro de la rutina más común si no fuera por ese detalle. El protagonista es un hombre solvente, ha sido embaucado (no echado por su precariedad), el pueblo al que llega «parece alegre», todo es «claro y limpio» y hay muchos habitantes. El tema es la búsqueda de

²² Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, La Habana, Ediciones Huracán/ Editorial Arte y Literatura, 1980.

²³ *Idem*.

la identidad, del ser real, de la verdad en última instancia. Como le dice la muchacha de la farmacia a Jacinto: «Aquí se cultiva la verdad, pero lo malo es que a veces la dejan acumular y luego la echan encima, como un torrente de palabras descompuestas».²⁴ Todo lo que se busca son nombres, un nombre que es la seña primera de identificación. Mientras que en «El personaje» se trata de reconstruir y poblar un mundo desde la memoria, como exorcismo contra la soledad y el desamparo.

Trenzada íntimamente con el sentimiento de pérdida que expresan los cuentos está el apego a la memoria. La nostalgia es un avivamiento penoso de lo ya vivido mediante la memoria. Aquella existe por el itinerante ir y venir del recuerdo. Resulta del choque entre la memoria que trata de avivar lo pasado y la conciencia que advierte de la imposibilidad de su resurrección. De ahí su regusto angustioso. El recuerdo saca a la superficie los restos de naufragios que conforman la nostalgia. Ésta es un agua que se sumerge y vuelve a flote, trayendo lo que nos da sentido. Puede ser lo amable o lo desdeñable. Se trata de la memoria selectiva, la que preserva aquellos asomos de felicidad y se cumple por distintos mecanismos.

En los cuentos de Alvarado aparecen, aquí y allá, resaca de la vida que huye, como socorridos apuntadores de un teatro de fantasmas, las señas que concitan la memoria. Éstas tienen disímiles concreciones: una vieja casa, un pedazo de cortina de terciopelo o una bata de seda, una serenata en la noche, las calles del barrio de juventud, un florero vacío y polvoriento, un silla desvencijada o una taberna arruinada, pueden ser los detonantes de esas mil bolitas de azogue que buscan otras hasta construir una imagen vívida y alentadora. ¿Qué sería del hombre sin el recurso de la memoria, sin esa posibilidad de habilitar un tiempo ya difuminado en el espacio celeste? Unos indicios se juntan como leña seca y prenden el fuego, el ejercicio de la memoria. Nicolás se mece en una renga mecedora y el chirrido anima pasos, un perfume, una figura de talle esbelto. El recuerdo es un *deus ex machina* que desata su maquinaria al activarse esos inusitados resortes, palancas que quedaron

²⁴ José Alvarado, *op. cit.*, p. 328.

sepultadas bajo el polvo de los días, pero que alguna vez levantamos con el tropezón de la casualidad.

Uno de aquellos resortes es el retrato. El retrato es un puente entre la sombra que huye y la estampa en la piedra, entre el espejo y la memoria. Espejo de un único instante. Momento fijado. Constituye el detenimiento permanentemente visible de uno que hemos sido. Es la evidencia de lo que ya no es, constancia de que los seres, las cosas, alguna vez fueron distintos. Es ahí donde radica su fuerza de talismán, de incensario de la nostalgia y, a la vez, de indicio del desastre.

Se retrata lo que se quiere zafar de las ácidas manos del olvido. Comienza en un deseo jubiloso y se transforma en cuchillo rabioso. Los retratos abundan en la obra de Alvarado. Lupe guarda uno en colores donde muerde gozosa el durazno de su adolescencia. Hipólito tiene «un retrato vulgar»²⁵ de Juanita, su desgraciada novia, la mujer de su vida hasta el día en que vio emerger, de los rasgos ya muertos en el retrato, el bello rostro de Hortensia, que desató su verdadero sentir y lo empujó a romper el retrato de su pesar. En otro caso, a Eusebio y Chole sólo los une el frágil vínculo de un retrato, el del hijo que tuvieron de un amor que ha derivado en odio, el que alimenta la discordia por quedárselo, pues han sustituido el amor real, incluso el posible, por el ya perdido. Y Nicolás, en el pueblo embrujado, ante cientos de residuos de una vida, halla el retrato de Prisciliano, el hombre más rico del pueblo, aquel que Nicolás quiso ser para comprarle casa a la madre, éste que ahora es a causa de las sombras del sueño. En las obras de Alvarado, los retratos son alimento para la memoria, aguijón para el dolor, espejo de la soledad, dedo acusador contra el destino.

Los elementos apuntados subrayan una disyunción entre el hombre y su tiempo actual. Si bien en sus narraciones no predomina el criticismo esquemático, sí evidencian un sistemático matiz de descontento. Descontento a causa de las pérdidas que asuelan a los personajes; por el irracional designio que los rebasa; por la manera en que sus anhelos, estatus, realizaciones, condiciones físicas, se reducen a polvo y sombra. Este sentimiento se visibiliza mediante ciertos énfasis: el modo en que

²⁵ *Ibid*, p. 127.

las historias se justifican, ciertas observaciones reflexivas en voz del narrador, la recurrencia a un tipo de conflicto o de personaje. Desafecto sin márgenes para el maniqueísmo o el partidismo reductivo.

Además, su desazón y rechazo no se dirigen nada más contra lo vicioso político, sino también a otros menoscabos familiares, espaciales, educativos, psicológicos e incluso casuales. Los seres humanos son entes complejos, no dependientes únicamente de condicionantes externos o de una sola magnitud, sino de su combinación con los deseos, inclinaciones, ambiciones y voluntades del individuo. La esquivia del sociologismo a ultranza podría ser una de las decisivas aportaciones de Alvarado. Lo logra por la balanceada ligazón de lo social, lo psicológico y lo imaginativo. La actitud del autor es humanista antes que política.

En el cuento «El retrato de Lupe», por ejemplo, se siente en el narrador esa inflexión de solidaria tristeza por las condiciones que arrinconaron a Lupe en un cuerpo sin sueños ni afectos. «¡Pobrecita de Lupe!»,²⁶ clama explícitamente, dejándonos ese regusto de víctima y luego un par de veces sondea causas. Evalúa las malas influencias, «no había derecho a hacer de ella lo que hicieron».²⁷ Es claro, el narrador no es objetivamente distante, sino cercanamente interesado. Hay aquí una posición ética acerca del asunto narrado.

En la historia de «Plácido sin reloj», el narrador nos hace vivir la angustia de estar prisionero de un tiempo tiránico que no permite incluso al personaje acomodarse a la acostumbrada lógica de su fluir pues, intempestivamente, el tiempo se ha disparado a moverse *ad libitum*. De inicio se relatan las premuras de Plácido, ya que los retrasos suman y se convierten en pérdida, «y ya debía diez al terrible Torres».²⁸ Desde ese momento estamos apercebidos de la tensión que asfixia a Plácido.

A través de su recorrido para llegar al trabajo es posible seguir su *via crucis*. «¡Qué barbaridad, ya debe ser muy tarde y seguramente toda esa gente llegó a tiempo a su lugar!»,²⁹ porque uno tiende a pensar

²⁶ *Ibid*, p. 68.

²⁷ *Ibid*, p. 69.

²⁸ *Ibid*, p. 77.

²⁹ *Ibid*, p.78.

que las desgracias son sólo personales. Cree que va hacia el pasado, después hacia el futuro, sin embargo es un error, «la serenata lo había engañado. La hora de Alicia vendrá sin ella y la hora de Juanita no llegó nunca». ³⁰ Dos ansias marcan como dos fechas de una lápida esta aventura. Hay un doloroso pesar por la jugarreta del destino, «Plácido se perdió en la noche».

También se observa en «Memorias de un espejo». La confesión con que nos abre el ámbito del propio espejo, ya reclama un sentimiento de compasión. Nadie escapa a la visión de su propio acabamiento. El espejo se ha visto en otro y ha tenido una terrible cuchillada, «advertí mi vejez y mi abandono», ³¹ nos dice. A partir de aquí ya sabemos dónde tributa su historia, es la de una derrota. Al final, declara convencido, en resignada simpleza: «No me esperan sino el desván o el bazar». ³² Esto es el olvido o un incierto peregrinaje. Por ello su deseo: «Ojalá me sean leves». ³³ En esta parte el narrador nos inculca su sentimiento. Es menester que con nuestra simpatía acortemos esa angustia.

Esa simpatía, ese afecto casi piedad hacia sus personajes en trances angustiosos, son prueba del amor con que concibe sus historias Alvarado. Se encuentra en los músicos ciegos y en la manera en que compensan con jolgorio sus vidas cercadas por las tinieblas y, sobre todo, en el protagonista que es más infeliz que los ciegos a pesar de su visión. Lo hallamos en el hiriente dolor que resume la desolada historia de Federico el feo, que ni inventándose una descendiente alcanza el afecto de sus vecinos. Está en la inutilidad de la vida de Juanita, la de «El retrato muerto», y de Hipólito su novio, engañados ambos, ella por las circunstancias y él por su incapacidad para el amor. Aparece en la búsqueda de una explicación por Eusebio ante el aborrecimiento que le nace a su Chole, que los vuelve extraños, no obstante el hijo que han tenido.

Una y otra vez, en cada pieza narrativa, el narrador nos entrega además de la historia, los datos de un caso, un modo de asumirlo, de

³⁰ *Ibid*, p. 99.

³¹ *Ibid*, p. 179.

³² *Ibid*, p. 208.

³³ *Idem*.

sentirlo y mediante él influenciarnos para ganar nuestra adhesión. Es ésta su honda impregnación humana. Un componente que destaca en un individuo con tales inclinaciones y tensiones civiles es una voluntad prismática. Busca que los fenómenos y acontecimientos pasen a través de él, se conviertan en materia sentida, sufrida, experimentada. Hay un afán reflexivo. Sólo lo que somatiza por el sujeto y se refleja desde él puede convertirse en conciencia. Esa capacidad nos advierte de un ser susceptible, atento, curioso, incluso sufriente. La reflexión es un aviso de que el mundo, la vida, penetra y se dinamiza en nuestro interior. Pasa de dato percibido a significado asumido. Es ésta una característica principal en la obra de Alvarado. Entonces no resulta casual que, entre sus tópicos recurrentes, aflore consistentemente el de los espejos. Son un dispositivo no meramente para verse sino para comprender (se).

Así, en el cuento «Plácido sin reloj», en la taberna de El Sordo, un tipo «tiene ante sí un tarro de cerveza y se mira en el espejo».³⁴ Al final del relato, «El espejo está muy cerca de Plácido y puede observar su rostro»,³⁵ en el que nota envejecimiento. El narrador de «La taberna de los músicos ciegos» ve a «dos ciegos a través del espejo que bebían»,³⁶ un espejo en una taberna concurrida de ciegos, lo que acentúa su función analítica más que expeditamente especular.

En «El retrato muerto», Juanita, tras aceptar la invitación de Hipólito, «se vio en el espejo largamente antes de ir a la cama».³⁷ Luego, ella que se sabe poco agraciada, «se miraba en el espejo del tocador de Hortensia»,³⁸ la bella medio hermana. No es fortuito el empleo reiterado del espejo en su prosa. Todo espejo devuelve un reflejo, una imagen virtual que ayuda a complementar y, por su medio, comprender más íntegramente el fenómeno abordado.

Es en «Memorias de un espejo» donde se explota al máximo tal recurso. En ese relato largo o noveleta, un espejo es narrador, testigo y

³⁴ *Ibid*, p. 89.

³⁵ *Ibid*, p. 99.

³⁶ *Ibid*, p. 105.

³⁷ *Ibid*, p. 134.

³⁸ *Ibid*, p. 143.

personaje central de una historia de ascenso y caída de varias familias, un tránsito por épocas y escenarios cambiantes. Este espejo piensa, recuerda, siente, envejece y guarda en su azogue el devenir de aquellos que lo acogieron, pero a la vez, de su propia existencia y de un modo de ver la vida. Desde su vejez, confiesa que en sus pupilas, «hay una niebla de amargura y resentimiento y unas cenizas de ambiciones rotas».³⁹ Toda la historia se halla empañada por ese sentimiento neblinoso de derrota. El balance de vida que se realiza no es indulgente.

El espejo relata su infancia en una mueblería. Es el instante en el que se abren los ojos a nuevas experiencias. Casi todo es pasajero, brillante, atractivo. Un día lo llevan a una mansión, donde lo ponen frente a un poblado jardín. Había un orden estricto. La gente iba y venía, «nunca, empero, sucedió nada en aquella casa».⁴⁰ Allí vio las primeras lágrimas, el doblez moral de quien denuncia a un niño por escribir una obscenidad que luego ella misma repite sola. Una mañana el espejo sirvió de regalo y fue a dar en una casa más humilde, pero más alegre. Había tertulias nocturnas, jazmines que inundaban el aire de su fragancia, el ritual de las comidas. Un día llegó el luto y supo de espejos fantasmas. Pero en la familia mueren unos y se van otros, se instala la tristeza hasta que deciden irse a la capital. El espejo es vendido, se siente despechado por negársele la posibilidad del viaje. Se instala en un hogar de gente numerosa y un patio con una mora. Aquí vio la hermosa desnudez de una doncella y también el deseo del señor por la cuñada. En las mañanas, una muchacha de bella languidez le ponía flores.

Hubo bodas, pleitos de celos, hijo negado por contrabandista, otro que sufre sus primeros amores, serenatas, descarga de fusilería y consignas de revolución. Un hijo se enrola en ella, el padre bebe, el menor enferma de muerte, la madre muestra una pupila brillante de amor muerto. La familia también se desintegra. «Desde entonces toda la casa empezó a llenarse de polvo y ya nadie lo sacudía».⁴¹ El hermano mayor se fue a buscar sueños por el mundo y el señor se bebió los remordi-

³⁹ *Ibid*, p. 179.

⁴⁰ *Ibid*, p. 189.

⁴¹ *Idem*.

mientos y la vida. El espejo sigue ahí, desengañado y mugriento en su desolada vejez. Está convencido de que lo esperan «el desván o el bazar». Y únicamente clama, «¡Ojalá y me sean leves!», que es como pedir el abrazo de quien concede la eterna paz.

Desde un presente en ruinas, el espejo reflexiona sobre su larga vida. Nunca tan adecuado el empleo del verbo reflexionar. La reflexión es una acción especular. Reflexionar es reflejar. Dos inquietudes asoman. Primero, ¿qué es lo que lleva al espejo a este sentimiento de frustración y desengaño? La respuesta ayudará a dilucidar la segunda pregunta, ¿qué papel realmente desempeña el espejo en esta larga historia de brillos y penumbras, de aromas y roturas, de risas y lágrimas? Al responder la primera interrogante debe desecharse la vejez. El tránsito del tiempo es algo conocido y aceptado con sabia resignación por todos. Lo esencial es cómo se alcanza ese estado final de nuestro periplo terrestre, solo y abandonado o en compañía y realizado. ¿Cómo podría sentirse insatisfecho sino siendo él mismo el eje de sentido del relato? El trauma emocional del espejo es haber sido partícipe de estaciones risueñas y sin embargo verlas todas deshacerse en las ruinas, no haber podido preservar ni el brillo de una mirada amorosa, ni el perfume de un jazmín, ni el campanilleo alentador de la risa. No ha logrado guardar para los años de su apagamiento los complementos que vuelven los dolores pasajeros. Ha visto la vida, pero le ha esfumado y ha anticipado una muerte peor que la física, la muerte de sentido. Y de ahí se colige la elucidación de la segunda inquietud. El centro de la historia no son los otros, es el espejo.

Se cree que es un error ver en él un simple ardid literario, hacerlo un testigo que ve y por eso puede contar. Si fuera así no se necesitaría que el mismo tuviera emociones o conceptos. Sólo la capacidad de reflejar. El espejo es el personaje principal, si bien inmóvil y abúlico en ocasiones, de la historia. Un agonista más que protagonista y ahí su desgracia. Si se pierde esa perspectiva se extravía lo central del sentido. Más que la historia de unos seres es la de un pensamiento, representado por el espejo y su modo de entender la existencia. Alguien que ha sido testigo de su historia pero no la ha construido. Por eso es nada más espejo. Quien se reduce a ser espejo ve la vida pasar, pero no va con ella.

Este relato es medular en la obra de Alvarado. Laten en él los más sostenidos temas, actitudes y rasgos estilísticos del autor. Es una pieza donde lo lírico, lo reflexivo y lo épico se combinan armoniosamente, lo cual prueba la labor concienzuda del autor en lograr sus intenciones expresivas. El hecho de escoger a un espejo como personaje principal, que además cuenta la historia, da un sesgo imaginativo al relato. No sería igual si lo contara algún vecino o miembro de las familias implicadas, pues estarían contaminados por sus inclinaciones y aprensiones. El espejo implica cierta objetividad. Es un ente básicamente para el reflejo —aunque es distinto, participa de todas las características de un humano, excepto una: la movilidad a voluntad—, más que para el enjuiciamiento. El hecho de que disfrute de un emplazamiento privilegiado y que todos, de un modo u otro, vengan ante él, conversen, monologuen, hagan gestos, se expresen desinhibidamente, le confiere una capacidad testimonial invaluable. No obstante, por estar humanizado, su objetividad no deja de teñirse de ciertos juicios y, sobre todo, emociones, principalmente aquellos que atañen a su propio ser.

El espejo realiza un examen de vida y, como tal, se combinan el recuento de hechos con la exteriorización de los sentimientos que éstos despiertan y con la valoración de consecuencias. Muy a tono con un concepto personal de Alvarado, verificable en la mayoría de sus piezas, el narrador se emplaza en un presente donde no exista satisfacción ni anhelos y sueños que lo inspiraron en algún momento pasado. Es así que arranca desde su actualidad y declara su descontento: «Estoy viejo y abandonado [...]. No contemplo ya sino púrpuras desvanecidas y fragancias muertas»,⁴² lo cual es un juicio. El entorno desasistido de sangre y latidos empuja al resumen y comparación. En tiempos de derrota suele pensarse que cada escaramuza de antes fue una victoria. El espejo ve sus días iniciales como un tiempo arcádico, patriarcal: un padre de familia que contaba cuentos, la madre se mecía, un hijo soñaba con corceles, otro son los bucles de una rubia. Era un tiempo heroico cuando no se concebía incluso el tránsito del tiempo: «Yo pensaba entonces que un espejo ve pasar las horas sin que éstas dejen su huella y

⁴² *Ibid.*, p. 179.

hasta llegué a creer que el mundo de imágenes encerrado en mis líneas brillantes era inmutable». ⁴³ Es el tiempo dorado por la inocencia, por la insaciable curiosidad, por los inquietos anhelos. Un tiempo que vive para sí y por tanto no se detiene en el fluir externo.

Entonces el joven espejo estaba urgido de ilusiones, «ambicioso de reflejar la realidad para limpiarla de purezas y someterla al orden puro». ⁴⁴ Era un ser para el orden, la belleza, el mejoramiento. Ambiciones no sólo estéticas sino éticas. ¿Qué hace que esto amengüe, se disipe, se frustre? Hay muchas posibles respuestas pero hallamos un elemento determinante en su caso. «Jamás llegué a conocer a los hombres ni a los espejos», ⁴⁵ confiesa el viejo testificante. No se puede actuar ni menos cambiar lo que no se conoce profundamente. Tal vez le faltó voluntad, tal vez experiencias, tal vez un golpe de suerte, como cuando soñó con ir a la capital y no lo llevaron, su primera gran decepción. Y el autor nos sugiere que no hay una sola condicionante a nuestras afrentas y derrotas. La vida se sostiene por muchas fuerzas, externas e internas.

Por ello es que no hay una conclusión del desastre sino una revisión de los trasiegos y afanes de esa vida. Únicamente con soñar la vida no se consiguen los frutos ansiados. Se pecará de ello con las enseñanzas del tiempo, «dicen que el universo es mayor que la imaginación». ⁴⁶ La vida sobrepasa cualquier juicio o idea sobre ella, lo que nos obliga a estar alertas y perceptivos a su constante despliegue. El sentido de responsabilidad por su sino hueco lo intuye cuando rememora palabras oídas en torno a la necesidad de poseer un mundo propio interior para poder recibir las ganancias del otro: «E ignoro si yo tengo mi mundo o son reflejos dispersos de mundos ajenos». ⁴⁷ Asoma la duda de haber sido sólo un colector de fragmentos de otras vidas y no haber desarrollado la propia. Esto corrobora la tesis acerca del motivo central de su frustración final.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Ibid*, p. 180.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Ibid*, p. 183.

⁴⁷ *Idem.*

El espejo no es agua bendita que todo purifica. En su humanidad también cede a tentaciones y miserias. No ha sido un ser nítidamente inocente. Alguna vez mostró un rostro bello a una muchacha fea, la engañó e hizo que luego detestara a los espejos. No obstante, el sujeto no es el único responsable de sus desastres. A sus limitaciones se suman las de los otros así como los vaivenes del azar. En un tiempo hubo un florero frente a él donde las rosas no se marchitaban. Ahora está vacío y polvoriento. Incluso permanece en tinieblas, «nadie enciende la luz en las estancias».⁴⁸ Lo anterior indica que a la decrepitud del paso del tiempo se suma la indiferencia del presente. Uno no puede sustraerse a la desidia de los otros. Incluso siendo un espejo, un ser para otros. Ha visto el amor y ha llegado a sentir el despertar de esa emoción. Vio muchas bellezas, una de «labios vegetales», otra «de cabellera desbordante», una «hermosa tísica de ojos llameantes»;⁴⁹ sin embargo la que persiste es aquella que perturbó su corazón: «Tengo presente de manera especial a una de ojos negros y largas pestañas».⁵⁰ Hasta que conoció a la que todas las mañanas lo adornaba de rosas o jazmines. Mas no ha tenido una compañía consistente y menos solidaria: «Mi único vecino, y eso por poco tiempo, fue un frívolo espejo de tocador». Nótese de paso el astuto detalle descriptivo, «de tocador», algo hecho para el maquillaje, lo que acentúa la frivolidad. Y apenas conoció ese reducto de salvación, la amistad: «Mi único amigo, en verdad, fue un desteñido paraguas».⁵¹ Se alegra en pensar que el paraguas haya salido a pasear por otros parajes.

Una vida donde todo ha sido transitorio. La pérdida de la inocencia ha sido el resultado de las disímiles experiencias observadas en su superficie; ha visto la belleza, la traición, el llanto, la muerte, la violencia. También ha oído historias. El espejo puede ahora contar historias que ha oído, a modo de fábulas, para ejemplificar ideas. Así conoció «la historia de un desesperado que se metió dentro de las imágenes

⁴⁸ *Ibid*, p. 179.

⁴⁹ *Ibid*, p. 185.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ *Ibid*, p. 181.

de un espejo»,⁵² que lo tentó a convertirse en Narciso. Oyó las «tontas historias» del espejo frívolo. Otro viejo cofrade le hizo la historia de «un espejo de perdurable juventud»,⁵³ hasta que desató los celos y su amo lo destrozó, curiosa variante de Dorian Grey. Una señora entretenía las noches contando de aparecidos, entre ellos un espejo fantasma y justiciero. Y también el primo de una de sus dueñas que relata la historia del lirio amarillo y su conversión en imágenes de amantes. Éstos no podían encontrarse y en su llanto destruyeron los espejos que verificaban su pasión.

Además, el cristal protagonista recogía la cuantiosa y variopinta cháchara de las comadres que hacían tertulia en su cercanía. En fin, la palabra como transmisora de vivencias deviene un modo para que el ser inmóvil desarrolle un conocimiento de la vida. La inocencia va cediendo a la experiencia dolorosa, que se construye además por las mil vicisitudes a que se enfrenta el espejo como parte de un ajuar de familias que sufren cambios, conflictos, pérdidas, en un vaivén que se agudiza con el tránsito del tiempo. Este espejo que ha conocido el amor por «unas manos de virgen temblorosa»⁵⁴ que lo rodeaba de flores, siente un día que «la casa empezó a llenarse de polvo y ya nadie lo sacudía».⁵⁵ Si el barro es la imagen del principio, el polvo lo es del fin. Aquí llega el descenso definitivo de la familia que acoge al espejo y, por extensión, la suya propia. Nada le queda ya sino esperar. Nada sino desear que su destino final sea leve. «Memorias de un espejo» es una parábola acerca del hombre enfrentado a los desatinos de la modernidad que lo paraliza y absorbe. En otro contexto y manera se acerca a la metáfora kafkiana de Gregorio Samsa, el ser cosificado por las circunstancias, las que sufre pero no puede cambiar.

Lo anterior nos refiere a un último elemento a destacar en la narrativa de Alvarado: su gusto por lo paradójico. Lo paradójico implica una situación donde los hechos traicionan a las palabras o las inten-

⁵² *Ibid*, p. 180.

⁵³ *Ibid*, p. 186.

⁵⁴ *Ibid*, p. 208.

⁵⁵ *Ibid*, p. 207.

ciones o el resultado habitual. La paradoja es una bifurcación entre acción y reacción. El ave que destruye al fusil que la caza. Muy del gusto de autores contemporáneos como Borges, Cortázar, Arreola o Monterroso, por nombrar unos ejemplos, es signo de tiempos en que se revierte la ola de sentido, donde la historia se enrosca y cambia su rumbo. Lupe aconseja a Lucía para salvarla de un probable desliz, pero, es ella la que cae y no Lucía. Juanita, la cándida, muere al ir al cuarto de Hortensia, la audaz y desprejuiciada, baleada por el amante celoso que la confunde. En «La taberna de los músicos ciegos», a pesar de su limitación, los ciegos parecen vislumbrar el propósito y rumbo de sus vidas mejor que el vidente protagonista desconsolado. Al feo Federico todos lo rechazan cuando no tiene a nadie, pero al aparecer la falsa hija muerta, lo que presupone una historia y una familia, todos le muestran su pasajero afecto. El retrato que guarda Hipólito para recordar a Julita, su amada asesinada, le va a revelar el rostro de Hortensia, la hermana que lo despreciaba, y a la larga la persona a quien en verdad amaba. El retrato del pequeño Eusebio muerto, en vez de ser inspiración de afecto y unión, deriva en síntoma del odio que separa a Chole y Eusebio.

Hay dos piezas, ejemplares en tal sentido, que usan el recurso como motivo central, «Plácido sin reloj» y «Los dioses tristes». En el primero, Plácido, el protagonista vive acuciado por el reloj, la urgencia de llegar a tiempo para no sufrir pérdidas. Ha tenido descuentos por sus retrasos, sin embargo, el tiempo le juega una mala pasada e invierte su sentido, se adelanta más y más a la hora de llegada. Al percatarse, decide entonces tratar de enmendar el pasado. Pronto se da cuenta de que habría ciertos inconvenientes, el próximo sábado se vería con Juanita, la mujer con quien piensa afirmar sus días, y el lunes tendría una cena con el gerente, de lo que dependería su futuro. Mas si el tiempo proseguía su regreso, «ya no llegará el futuro»,⁵⁶ ni vería un porvenir mejor. ¿Pero, llegará el año que viene? Al parecer, el destino es como debe ser y cualquier otro intento sólo trae otros problemas. Plácido, al escuchar

⁵⁶ *Ibid*, p. 96.

la orquesta de serenatas: «Aquella música hizo a Plácido más joven». ⁵⁷ Añora entonces encontrar a Alicia: «y ya no la perdería». ⁵⁸ «¡Qué hermoso debe ser corregir el pasado!» ⁵⁹ Al final el tiempo se adelanta. O sea, ni consigue reparar el pasado, ni tampoco cumplir lo que intentaba para el futuro inmediato. «Plácido se perdió en la noche». ⁶⁰

Por su parte, «Los dioses tristes» alza la paradoja a rasgo medular del comportamiento humano. Cuento perfecto entre los de Alvarado, con una escritura impecable, de tono exacto y precisa elección de palabras, es la ilustración de una contradicción al parecer insoluble. En el círculo que abre y cierra un sueño, Examio evoca el edénico tiempo de Mileto en que, «La armonía preside la existencia». ⁶¹ Los hombres han llegado a un estado de paz, belleza y bienestar en el que no hay nada que desear o sufrir. «Pero un día baja una nube de tedio». ⁶² Aristón en el ágora incita a sus conciudadanos: «Vana es la existencia sin perseguir un secreto ni revelar un misterio». ⁶³ De modo que cree que el sentido de este sin sentido es acogerse al suicidio, anticipando la muerte que los recibirá en definitiva. Con tal disidente se divide el país y se desencadena la pugna.

Los jueces condenan a Aristón, el propulsor del suicidio, a la inmortalidad, mas no se extingue la hostilidad. Los adictos al suicidio deciden preservar sus vidas para ver la victoria, mientras que los que perseguían la existencia deciden hacerse matar por su idea. En la continuidad de la discordia, los hombres han perdido la perfección y la extrañan, de modo que vuelven a buscarla. Así que el ciclo se reinicia. Examio no despierta, prosigue su sueño, que es el de nuestra desconsolada ambición.

Al parecer, el autor nos advierte que siempre fallamos en nuestros alcances porque no logramos justipreciar en su totalidad nuestras fuerzas y las que se nos oponen, ni calibramos debidamente nuestro derrotero

⁵⁷ *Ibid*, p. 94.

⁵⁸ *Ibid*, p. 95.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ *Ibid*, p. 99.

⁶¹ *Ibid*, p. 165.

⁶² *Ibid*, p. 166.

⁶³ *Ibid*, p. 167.

y la gobernabilidad de la nave con que surcamos el azar. La soberbia, la ignorancia y la vanidad nos obnubilan. Así, el tiempo ridiculiza nuestros intentos de subvertir su implacable mandato. La reflexión paradójica se convierte en expresión de la ironía del azar. El absurdo es parte del destino, no un invento de nuestra fantasía. No estamos solos y no dependemos únicamente de nuestra voluntad. La vida es mucho más que pretensiones y anhelos. Somos una mota de polvo más girando en el remolino infinito del universo. Este sentido paradójico en la obra de Alvarado nos advierte de nuestra indefensión, convoca a nuestra sensibilidad y alienta nuestra solidaridad.

La obra narrativa de José Alvarado, breve pero literariamente sólida y semánticamente vigente, si bien poco divulgada y estudiada más allá de su entorno mexicano, resulta un afluyente destacado de lo mejor de la narrativa mexicana e hispanoamericana de esos años. Destaca en ella una postura reflexiva de entrañable humanismo, de hombre sensible e inquieto respecto a su mundo y el modo en que las condiciones y cambios en el tiempo de modernizaciones erosionaban sus cualidades más nobles. Es esta postura, dolida y solicitante, una de las características de su narrativa que le garantizan actualidad.

Los problemas, sus condicionamientos, varían con el tiempo y los desarrollos de la humanidad, pero el sentimiento de que nada justifica que se lacere al hombre, que no hay valor por encima de la vida ni verdadera evolución si conlleva la pérdida del decoro humano, son significados de permanente validez para todas las personas, independientemente de geografías o eras. Con su puñado de seres rotos, absorbidos, venidos a menos, ninguneados por el azar y su incapacidad para imponerse, seres cuyos correspondientes actuales pueden enfrentar condiciones distintas, pero igual padecer similares pesares, derrotas y anhelos, el autor se alza como uno de esos chamanes que, con su energía e inteligencia, invocan a las fuerzas de la naturaleza y, en un rito que nos involucra a todos, nos convoca al círculo mágico, a ver más allá, tratando de exorcizar el mal.

Obra de compasión, amor y bondad, es decir, de permanencia mientras el hombre espere y sufra por su retorno al paraíso, no nece-

sita de otros dones para interesar nuestra lectura y despertar nuestra simpatía más decisiva.

BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO, José, *Tiempo guardado, cuentos y novelas cortas*, José Guadalupe Martínez (compilador), Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1999.

BAJTÍN, Mijail M., *Problemas estéticos y literarios*, La Habana, Arte y Literatura, 1986.

BĚLIČ, Oldřich, *Introducción a la teoría literaria*, La Habana, Arte y Literatura, 1983.

PAZ, Octavio, *Vuelta*, Seix Barral, Barcelona, España, 1990.

—————, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

Si de amor es el pecado

JESSICA NIETO ✍

Donde lo divino tropieza, lo humano despega.

JN

Aquella mañana, el rocío cayó como tormenta sobre el Seminario de Balsora. Caía mientras de rodillas y apoyado en su cama, Lucas iniciaba el día con la purgación, la búsqueda del perdón por el pecado nocturno ejecutado en la misma cama donde extendía sus rezos.

Yo pecador con sus golpes de pecho. Entre las frases cortas de la oración, Lucas vislumbraba el cuerpo desnudo de Evaristo. Lo veía arqueándose hasta la incoherencia, hasta la pérdida de la palabra que los condena, la palabra de un Dios benévolo que les permite pecar cada noche con la posibilidad de arrepentirse cada mañana. Perdón sin límites. Perennidad del golpe de pecho que nunca es tan fuerte ni deriva de un puño realmente cerrado, que cae suave, como Evaristo sobre Lucas.

Los dos en agua devenidos se diluyen en la oración.

JOSÉ SEBASTIÁN HIBLER

*El amor es, antes bien, esa religión del rostro
que prohíbe su representación.*

FINKIELKRAUT

No es sencillo escribir de amores. Uno supondría que narrar la evolución de un sentimiento, además de ser un tema recurrido y recurrente en la literatura, es fácil. Bastaría con aplicar en el relato los seis papeles actanciales que según Greimas son suficientes para hilvanar una historia: el sujeto (el que ama), el objeto (lo que ama el que ama), el destinador (el amor), el destinatario (lo amado), el ayudante (quien facilita el amor) y el oponente (quien lo dificulta). De aquí resultaría una historia un tanto maniqueísta donde o se logra el amor o no se logra.

✍ Editora y reseñista, licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha publicado reseñas y ensayos en diversas revistas de la localidad y en el portal de www.milenio.com. Es editora de la revista *Armas y Letras* de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Colabora con los artistas plásticos Rosario Guajardo y Raúl Óscar Martínez.

¿Pero es que el amor debe lograrse? En teoría sí, pero en la realidad sólo sucede. No interesa tanto el tiempo pasado sino el instante de su contundencia, cuando como un aleph borgiano el amor se vuelve pleno de simultaneidades. El amor, entonces, no puede aprehenderse en la escritura. Se representa linealmente, se expresa en palabras, pero no puede mostrarse. Es descrito en un entramado lingüístico que precisa de un espacio y de un tiempo. La simultaneidad no es posible en la escritura y como el amor es todo en un parpadeo, no es sencillo escribir de amores.

Además, el amor en sí mismo nunca es sencillo. ¿Cómo debe amarse? Si delimitamos, siguiendo con Greimas, las funciones de los actantes, el acto de amar se resume en eso, precisamente: en amar. Es mejor recurrir a Bajtín quien le otorga al objeto la capacidad de devenir sujeto y responder a la acción recibida. El amor se dialogiza y dinamiza y con ello se expande. Todo esto, claro, dentro de un universo escritural. La respuesta a la pregunta de cómo debe amarse es la que otorga todas las posibilidades del amor, y el *cómo* es un principio literario: cómo debe amarse equivale a decir cómo debe escribirse el amor. Lo ético corre paralelo con lo estético, las variantes del amor otorgan multiplicidad de formas.

*Para que la sociedad sea libre
hay que poner en cadenas el amor*

Entonces, de entre todas las respuestas que la literatura ofrece a ese *cómo* desdoblado, aparece José Sebastián Hibler con su única novela, *Los muchachos de Ecbatana*. Desde el principio queda clara una cosa: los amores de Hibler no son de carácter cotidiano, de esos que van de la mano a la vista de todos y que a nadie conmueven. Sus amores son clandestinos, blasfemos, de envergaduras celestiales: funciones que Greimas no tenía contempladas, situaciones que no pueden encasillarse. Hibler escribe el amor para liberarlo de todo esquema.

Los muchachos de Ecbatana es de esas novelas generosas en personajes, nombres, contextos, que al final únicamente matizan una sola

historia que encierra la sustancia y esencia de la novela. Si el autor nos menciona sobre la Guerra Civil Española, la Revolución Cubana, el Concilio Vaticano, entre otros sucesos, es sólo para enfatizar su tema principal: la emancipación del amor, y con ella, la liberación del ser. Así, la historia principal es la de Lucas Castelar von Vogel, el hijo adolescente del diplomático Julián Castelar y de la *socialité* María Teresa von Vogel. Pequeño burgués con un fuerte complejo de Edipo, Lucas estudia para sacerdote en el Seminario de Balsora, ciudad ficticia cuya referencia es fácil de ubicar: Monterrey, México. ¿Qué mejor espacio que éste para desarrollar el relato de un amor indebido, —claro, indebido para quién?— para una sociedad conocida y reconocida como radical y conservadora, enfundada en una doble moral que no admite trasgresiones, ensoberbecida de malinchismo y de triunfos industriales. Y resulta idónea la situación moral de Balsora–Monterrey porque en sus extremos germina la rebelión. Lucas es una de sus semillas.

En Balsora, pues, se encuentra el Seminario. Tal y como reza el título, este sitio es un émulo de Ecbatana, fortaleza maravillosa de tiempos remotos fundada más en el principio del encierro que en el de la protección. Herodoto¹ refiere la crónica de su construcción:

[Los medos] Al punto propusieron a quién alzar por rey y todos proponían y elogiaban a Deyoces, hasta que convinieron que fuese rey. Entonces mandó se le edificase un palacio digno de su autoridad real y se consolidase su poder con una guardia. Así lo hicieron los medos; le edificaron un palacio grande y fortificado en el sitio que él señaló, y le permitieron elegir guardias entre todos los medos. Deyoces [...] construyó una fortaleza grande y fuerte, esta que ahora se llama Ecbatana, formada de murallas concéntricas. La plaza está ideada de suerte que un cerco sobrepasa al otro sólo en la altura de las almenas. Les favoreció, hasta cierto punto el sitio mismo, que es una colina redonda, pero más todavía el artificio, porque siendo en total siete cercos, en el último se halla colocado el palacio y el tesoro. La muralla más grande tiene más o menos el mismo circuito que los muros de Atenas. Las almenas del primer cerco son

¹ Herodoto, *Los nueve libros de la historia*, traducción de María Rosa Lida de Malkiel, México, Cumbre/Grolier, 1980, pp. 98-99.

blancas, las del segundo negras, las del tercero rojas, las del cuarto azules, y las del quinto anaranjadas, de suerte que todas ellas están pintadas de colores; pero los dos últimos cercos tienen el uno almenas plateadas y el otro doradas.²

Ecbatana es el símbolo que Hibler ha escogido para representar la atadura de los deseos humanos en beneficio de una supuesta trascendencia espiritual. Siete cercos que impiden entradas y salidas, que ni siquiera permiten atisbar hacia todo lo otro, lo de fuera. Sin embargo, estos muros que detienen también son muros que protegen. Coartan la libertad al tiempo que la conceden. Encerrados en el Seminario, los muchachos de Ecbatana tienen sólo dos opciones: encerrarse, a su vez, en sí mismos, o bien, abrirse, expandirse hacia todo aquello que puedan abarcar. Lucas Castelar, al inicio de la novela, se muestra tremendamente introspectivo, tan así que vive en un estado de somnolencia perenne. Conforme avanza la narración, Lucas se va liberando de ese sopor, sus ojos se van abriendo. Al final, todo su cuerpo responde a la cercanía de otro cuerpo. La novela se desliza sensualmente hasta la apoteosis sexual, hasta la concreción del amor.

Amor acuartelado entre murallas de colores, Lucas es hijo del arcoiris y sus deseos son luminosos. La voluntad que lo mueve viene de sí mismo y no tiene que ver con esa otra voluntad, la divina, la que controla los impulsos maniqueístas de la sociedad de Balsora, ésa que les dice cómo deben amar. Porque la Biblia habla de una ley de santidad³ que regula las formas del sexo. Condena las relaciones con el padre, la madre, la mujer del padre, la hermana, la hermana del padre, la mujer del hermano, todas estas abominaciones menores frente a la que sigue en el listado: «No te acostarás con un hombre como se hace con una mujer: esto es una cosa abominable».

En *Los muchachos de Ecbatana* las abominaciones suceden. El amor, ese rostro inaprensible, ese todo inabarcable, encuentra un espacio donde mostrarse, o por lo menos, dejar indicios de su presencia libre de convenciones sociales, de dogmas religiosos. Aunque aquí puede

² *Ibid.*, p. 42.

³ Gálatas 18, 1-26.

objetarse que el propio amor es una convención social, un dogma religioso. Pero esto no invalida lo anterior, más bien lo subraya: el amor se libera de sí mismo, se rebela de su propia condición y estalla en deseos, deseos que fueron pecados, no más pecados por el amor.

*¿Por qué la religión tiene que oponerse
a los instintos más bellos y sublimes?*

*Le dije que no sabía qué era un pecado. Se me había
hecho saber, solamente, que era culpable.*

Meursault, en *El extranjero*

ALBERT CAMUS

*No soy culpable, y no podrías hacerme expiar lo que
no reconozco como crimen.*

Orestes a Júpiter, en *Las moscas*

JEAN-PAUL SARTRE

Cuando Meursault es sentenciado a muerte por haber asesinado al árabe, recibe la visita de un capellán quien insiste en absolverlo de sus pecados. Sin embargo, toda su persistencia es inútil: Meursault no tiene conciencia del pecado. Sabe que ha matado y por qué ha matado —por la ferocidad de un sol cuyo calor lo sofocaba—, reconoce lo definitivo de su acto, por eso admite la aplicación de la justicia humana y acepta su muerte; pero nunca aceptaría el perdón de un tercero. ¿Perdón de qué, si ya cometió el asesinato y el árabe ya está muerto? ¿Perdón para qué, si pronto estará muerto? El pecado no existe para quien no lo reconoce. Es el pensamiento cristiano el que difunde la necesidad del perdón apoyándose en la premisa de que todos vivimos en pecado, atrapados en el eterno contraste entre lo blanco y lo negro, en la lucha constante entre vicio y virtud.

Lucas Castelar se considera nacido para la virtud. Rehúye todas las ocasiones de pecar que se le presentan repitiendo en su cabeza, como

si fuese un mantra, «nunca pecar, antes morir, antes morir que pecar».⁴ Convencido de su propio sacrificio ve en la muerte la indulgencia de Dios y el triunfo de su virtud. La realidad es que desconoce tantas cosas, ha vivido tan poco, que su estado de inocencia lo mantiene sumido en una fantasía. Por eso cree ciegamente que debe ser sacerdote; por eso, y porque su madre, María Teresa, se ha encargado de persuadirlo de que no tiene otra alternativa. Cegado de amor filial, y quizá en gran medida embelesado por la belleza de su madre, Lucas no puede negarse. «Soñar con su madre, María Teresa, era para Lucas soñar con los ángeles, amaba a su madre más que a otra persona o cosa en el mundo, ¿no fue por darle gusto que decidió entrar al Seminario?»⁵

La historia de María Teresa von Vogel corre paralela a la de su hijo. Aunque en repetidas ocasiones la mujer expresa desprecio por Lucas «¿por qué?, si es mi único hijo, ¿por qué?, si es tan bueno y tan inocente», reflexionaba con cierta angustia...».⁶ y a pesar de que Lucas, al final de la novela, ya no desea saber de ella, madre e hijo no pueden negar el lazo que los une; atrapados en una sociedad que les exige cierto comportamiento, ninguno de los dos está dispuesto a sacrificar su amor. Ambos se convierten en pecadores al romper la concepción sagrada del amor amando sin concesiones, entendiéndose pecado como transgresión a la ley de Dios, y pecador como el transgresor.

María Teresa mantiene un romance con su chofer, Teobaldo Gardamontez, español exiliado y comunista que utiliza el dinero proporcionado por su amante para comprar armas a los estadounidenses y vendérselas a los revolucionarios cubanos. De alguna manera, María Teresa y Teobaldo son como la pareja de *La suerte está echada*, de Sartre, Eve y Pierre: su amor sólo es posible en la fantasmagoría, en el limbo donde no existen las jerarquías ni los conflictos sociales y políticos, donde sólo se es espíritu y *no se pesa más que un hilo y se vive del aire*. Pero en la realidad, el peso de sus circunstancias los agobia y separa. Eve, en-

⁴ José Sebastián Hibler, *Los muchachos de Ecbatana*, Málaga, Dador Ediciones/ Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992, p. 56.

⁵ *Ibid*, p. 14.

⁶ *Ibid*, p. 16.

frascada en el drama burgués de su matrimonio fallido, y Pierre, comprometido hasta la médula con la insurrección, lo único que tienen en común es su amor, y eso nunca es suficiente.

—¿Comunistas?, entonces mi dinero servía para financiar...

—Financiar el movimiento [...] Pero, ¿te hace gracia?

—Perdona, no es eso. Pienso en Julián que tiene horror de todo lo que es de izquierdas; si supiera para lo que sirve su dinero... La vida es irónica... Chistosa, ¿no? Y yo que pensé que tú... Bueno, por qué nunca me lo dijiste... Hubiéramos evitado tantos malentendidos...

—Me ves gritándolo por los techos... Tú eres una frívola... Una rica burguesa...

—Ahora eres tú el que demuestras no conocerme... En el fondo somos unos extraños...⁷

María Teresa ama intensamente a Teobaldo, pero no duda en abandonarlo cuando siente que su situación la compromete. Su transgresión tiene límites. ¿Es, entonces, trasgresora? He aquí la diferencia entre Lucas y María Teresa: ambos pecan por amor, pero mientras el amor del primero lo libera, el de la segunda la retrae en sí misma hasta nulificarla. «Soy una débil, él me necesita y yo me voy... Yo, que había querido tanto ser una revolucionaria, conducir una existencia llena de peligros... —calló mordiéndose los labios. Sabía que no tenía el valor necesario de aferrarse a la oportunidad que la vida le otorgaba de cambiar su destino. Haber, por quince días, actuado como la heroína de una tragicomedia, era suficiente».⁸

El pecado de María Teresa es el adulterio, la fornicación, *desorden castigado severamente en los dos sexos por la ley de Moisés*. A este hecho se le suma que su amante es comunista y, por ende, ateo. Una cadena de faltas que la conservan fluctuando entre lo correcto y lo incorrecto, instalada en una doble moral que termina por apabullarla. La concepción de pecado la supera, cuando en teoría ella debiera ser la que triunfe por encima de esa noción apoyada en su gran amor. No obstante, busca

⁷ *Ibid.*, p. 171.

⁸ *Ibid.*, p. 174.

continuamente el perdón. Persistir en ser perdonada la hace permanecer dentro del universo del pecado. En el momento en que uno no se arrepiente de sus actos y, por el contrario, se es consecuente con ellos, entonces esa idea del pecado habrá desaparecido de su vida. «En el vacío interior de la catedral, las dos María Teresas riñeron. Ella había entrado con la precisa idea de abrir su alma a un extraño; pero una vez ahí, encontró que su situación tenía algo de ridículo. ¿De qué sirve toda esta pantomima? Dios no ama adúlteras», pensó al contemplar las bellas bóvedas iluminadas por un sol que moría. «Soy católica, madre de un futuro sacerdote».⁹

Lucas, ese futuro sacerdote, el que no puede aprender latín, lengua pagana devenida en sagrada por quién sabe qué vericuetos y vueltas de la vida, sino hasta que empieza a despertar en él la sensualidad, el deseo. No es gratuito el conflicto con el lenguaje, tampoco el que los títulos de todos los capítulos de la novela sean en latín. Obstinado en su estado de pureza, Lucas no es capaz de dominar las declinaciones de un idioma sensual por naturaleza, ajeno a todas las concepciones cristianas. Conforme va liberando su ser, el latín fluye por su boca, lo rodea. Es el amor escribiéndose: el erotismo acontece. «Lucas, turbado, vio por primera vez que Rosendo era atractivo y que la fuerza de su juventud brillaba entre la noche. La descubierta del otro, muy diferente del yo personal, fue para él como un relámpago que lo fulminó estremeciéndole».¹⁰

La evolución de tal personaje es la única que se hace evidente en toda la novela. Todos los demás permanecen detenidos; demasiado conformes o demasiado planos, deambulan por la narración sin alterarse. Lucas no. Va de sobresalto en sobresalto cada vez con los ojos más abiertos, porque al inicio «se negaba con obstinación a observar lo que cotidianamente sus ojos veían».¹¹ Este crecimiento tiene que ver con la asunción de su voluntad por encima del reglamento del Semina-

⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

rio, «el cauce de la voluntad de Dios».¹² La conciencia de sus actos la expresa liberando poco a poco el amor que siente por Rosendo Rosales, El Puer, su compañero de clases y su único amigo, quien a su vez está enamorado de él. El conflicto que sacude el alma de Lucas es enfrentar la seguridad con que Rosendo asume su sentimiento.

—¿Y tú? ¿Tú me quieres?— interrumpió Rosendo en un susurro, con su cara tan próxima a la de Lucas.

Sin decir más, casi instintivamente, como para vengarse de la frialdad y rigidez de su amigo, le estrechó entre los brazos y le besó en la boca. Lucas retrocedió escandalizado; pero antes que pudiera decir algo, Rosendo había desaparecido.¹³

El pecado de Lucas es la sodomía. Aunque no lo ejecuta sino pasado mucho tiempo, «es la gravedad de la disposición interior lo que cuenta, aunque la manifestación sea inconsecuente».¹⁴ Esto es lo que le enseñan y contra lo que se va rebelando, no sólo porque el amor que lo invade así se lo exige, sino porque comienza a observar que las personas en quienes depositaba su confianza y su respeto, sus padres, sus profesores, que son sacerdotes, actúan en dos niveles de existencia: la oficial y la clandestina. Así, descubre a sus superiores encubriendo el asesinato de un sacerdote, a su madre con Teobaldo, a Rosendo fornicando con una puta. El contacto con la mentira lo desconcierta y le atrae. «Lucas descubrió que la mentira deja bien; que hay otros caminos fuera de la virtud».¹⁵

Pero él no se queda con eso. Estar oculto es una superficialidad. Lo que a Lucas le interesa es ser coherente y se esfuerza en ello. Si ha de cometer un pecado, que sea con plena lucidez de conciencia, que no haya asomo de duda; y que esa seguridad le otorgue el poder de elegir si quiere o no ser perdonado para no tener que estar solicitándole a Dios

¹² *Ibid*, p. 13.

¹³ *Ibid*, p. 54.

¹⁴ *Ibid*, p. 133.

¹⁵ *Ibid*, p. 72.

mercedes innecesarias. «Quería vaciar su frustración, ese sentimiento, difícil de admitir, de haberse comportado como un cobarde, de no haber seguido su decisión hasta la última consecuencia».¹⁶

A diferencia de su madre, Lucas se entrega al amor y, al hacerlo, rompe con la voluntad divina que le ofrece amores lineales. Él, como hijo del arcoiris, es una curva y busca satisfacer sus deseos en seres ondulantes, nocturnos, como Evaristo, el que llega casi al final de la novela a redondear los altibajos del corazón de Lucas con los altibajos de su propio corazón. El amor, entonces, sucede, y el pecado, al cometerse, desaparece.

Todo ahora resultaba tan natural, tan espontáneo. De niño había huido de las ocasiones en las que sentía que podían alterar su tranquilidad. En la fracción de un instante sintió que el momento había llegado y no podía escapar. Todo su pudor se desvaneció como la niebla ante el sol matinal. Cuando Evaristo le tomó la mano, cuando le besó la boca, cuando le abrazó, supo que era así que debería ser, y no de otra manera.¹⁷

*La voluntad de Dios y la voluntad de los hombres,
¿cómo distinguirlas?*

Soy libre. Más allá de la angustia y los recuerdos. Libre.

Y de acuerdo conmigo mismo.

Orestes a Electra, en *Las Moscas*

JEAN-PAUL SARTRE

La conciencia nace con la rebelión.

El hombre rebelde

ALBERT CAMUS

En realidad Dios no perdona los pecados. ¿Cómo va a hacerlo si desde el momento en que expulsó a Adán del paraíso le dio la libertad de

¹⁶ *Ibid.*, p. 304.

¹⁷ *Ibid.*, p. 331-332.

actuar conforme a su palabra o sin ella? ¿Qué clase de Dios otorga libertades que después condena? ¿Qué clase de Dios hace libres a sus fieles para castigarlos mejor? La noción del libre albedrío es un arma de doble filo: Dios mismo provee los medios de la perdición, de este modo se garantiza como la única forma de salvación. En Siracides (Eclesiástico) 15: 11–20 se consigna que el hombre es responsable de sus actos:

No digas: «¡Dios me hizo pecar!» porque él no hace lo que odia. No digas: «Me hizo cometer un error!» porque no necesita a un pecador. El Señor detesta el mal, y de igual modo lo detestan los que temen al Señor.

Cuando al principio creó al hombre, lo dejó en manos de su propia conciencia. Si tú quieres, puedes observar los mandamientos; está en tus manos el ser fiel. Ante ti puso el fuego y el agua, extiende la mano a lo que prefieras. Delante de los hombres están la vida y la muerte, a cada uno se le dará lo que ha elegido.

[...] [El Señor] A nadie le ha pedido que sea impío, a nadie le ha dado permiso para que peque.

Entonces, el pecado, instaurado por Dios, es responsabilidad del hombre. Paradójico. Confuso. Extraño. Como muchos de sus designios. No obstante, el libre albedrío existe para acceder o no a la gracia divina. Tiene que ver más con una libertad condicionada, limitada, que con una libertad infinita. Se trata de elegir entre estar con Dios o sin él. A pesar de su aparente sencillez, la elección que supone el libre albedrío deriva en la aparición de varios escenarios. Porque puede decidirse estar sin Dios creyendo en Dios, o estar sin Dios porque no se cree en él. En este caso, el libre albedrío pierde sentido, porque si no se cree en lo que otorga tal libertad, en realidad nunca se ha carecido de ella porque nunca se ha estado sujeto: el que no cree sólo es y actúa de acuerdo con su propia conciencia. La voluntad de Dios no le pesa porque para él no existe más que su propia voluntad.

El personaje de Lucas va modificando su pensamiento conforme avanza la novela; al inicio se muestra como un niño incapaz de tomar decisiones. Su ingreso al Seminario no le es tan propio porque fue su

madre quien literalmente lo llevó y lo dejó ahí abandonado. Carente de mayores opciones, Lucas termina por asumir el deseo de su madre. Dentro del Seminario se esfuerza por cumplir el reglamento, es decir, ejecutar normas de una conducta ya dada que únicamente debe repetir. «Dios quiere de ti que cumplas el Reglamento», insistía cerrando los ojos para conciliar el sueño; pero éste no venía. «Y el Reglamento nos dice dormir» murmuraba sin convicción». ¹⁸

Lucas se encuentra despersonalizado, su voluntad se supedita a las voluntades de otros, sobre todo a la de su madre y a la de Dios. En él ni siquiera cabe la posibilidad del libre albedrío porque le resulta impensable cuestionarse si estará o no con Dios. Ni por designio divino Lucas se atreve a ser libre. Sólo cuando está con Rosendo, su voluntad asoma. Rosendo intenta besarlo, abrazarlo, tenerlo cerca, y Lucas lo rechaza precisamente porque el reglamento, el cauce de la voluntad de Dios, les prohíbe ese comportamiento abominable. Sin embargo, lo que en un principio le parece molesto de su compañero —la irreverencia, la rebeldía, la arrogancia—, lo va cautivando y le despierta la potencia del alma. Lucas comienza a tener conciencia de sí, lejos de Dios, lejos de su madre, lejos del pecado y del libre albedrío.

La voluntad puede entenderse de dos maneras muy generales: como la razón misma o como el principio de la acción. En la novela, el proceso de liberación que experimenta Lucas puede explicarse tomando en cuenta esas dos concepciones de la voluntad; puede considerarse, incluso, la idea de voluntad de Schopenhauer, quien sostiene que «lo que la voluntad siempre quiere es la vida, precisamente porque ésta no es más que el manifestarse de la voluntad misma en la representación y es simplemente pleonasma decir voluntad de vivir en cambio de voluntad». ¹⁹ Si Dios ha puesto delante de los hombres la muerte y la vida, Lucas se decide, una vez que ha tomado conciencia, por la vida, que no es más que la representación de su voluntad. Pero esto no basta.

¹⁸ José Sebastián Hibler, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, en <http://www.ideasapiens.com/textos/Filosofia%20dc/elmundocomovolyrepresent.%20schopenhauer.htm>, consultado el 18 de noviembre de 2006.

Lucas ya no puede ser el mismo porque el amor que siente por Rosendo le inyecta la duda. «¿Por qué la religión tiene que oponerse a los instintos más bellos y sublimes?»²⁰ se pregunta María Teresa, su madre, sin sospechar nunca que su hijo pasaba por las mismas tribulaciones.

La duda turbó el espíritu apacible de Castelar, rasgando, como un velo, la tranquilidad, hasta ahora inalterable, de su alma: «Si eres tan inteligentes como yo, pueden creer en tanta patraña contra toda lógica, ¿no es una evidencia de que la fe puede ser un cuchillo de doble filo? Si la fe mueve montañas, también te cierra las puertas de tu albedrío y opaca tu inteligencia. La raza humana está dispuesta a creer en dogmas inverosímiles y mentiras flagrantes si eso le proporciona una razón de vivir».²¹

En definitiva, Lucas ya no está dispuesto a creer en Dios antes que en sí mismo. Se rebela contra la figura del padre y busca su propia representación. Albert Camus sostiene que «una toma de conciencia nace de un movimiento de rebelión»,²² ya que «la afirmación envuelta en todo acto de rebelión se extiende a algo que sobrepasa al individuo en la medida en que lo saca de su soledad supuesta y le proporciona una razón de obrar».²³ Lucas pasa de la pasión a la acción estimulado por un ímpetu de revoluciones.

Pero este despertar de Lucas no habría sido posible sin la presencia de Rosendo. Siguiendo con Camus, Rosendo es un buen ejemplo de lo que el pensador francés llama *hombre rebelde*. La irreverencia de Rosendo no tiene que ver con ser adolescente: viene nutrida de un profundo resentimiento hacia su circunstancia. De familia humilde y numerosa, Rosendo busca en el Seminario más un refugio que una formación. Pero el encierro sólo lo torna más áspero. Entonces se rebela, actúa siempre en trasgresión. Considérese, además, que «el resentimiento

²⁰ *Ibid*, p. 239.

²¹ *Ibid*, p. 211.

²² Albert Camus, *El hombre rebelde*, traducción de Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada, 2003, p. 18.

²³ *Ibid*, p. 19.

está definido muy bien por Scheler como una auto intoxicación, la secreción nefasta, en vaso cerrado, de una impotencia prolongada. La rebelión, por el contrario, fractura al ser y le ayuda a desbordarse. Libera oleadas que, de estancadas, se hacen furiosas».²⁴

Los continuos arranques heréticos de Rosendo son producto de ese estado de rebelión: «¡La Virgen! La Virgen tiene más gusto que tú y ha de preferir esta música a las canciones pendejas que le cantas los sábados».²⁵ No puede admitir una existencia donde no pueda ser libre, entendiendo la libertad como la plenitud de la voluntad. Para Rosendo no hay punto de conciliación entre lo humano y lo divino, y éste es su gran conflicto, esto es lo que lo lleva a la muerte. Camus afirma:

El hombre rebelde es el hombre situado antes o después de lo sagrado, y dedicado a reivindicar un orden humano en el cual todas las respuestas sean humanas, es decir, razonablemente formuladas. Desde ese momento toda interrogación, toda palabra es rebelión, en tanto que en el mundo de lo sagrado toda palabra es acción de gracias. Sería posible mostrar así que no puede haber para un espíritu humano sino dos universos posibles: el de lo sagrado y el de la rebelión.²⁶

Tal y como menciona Camus, la situación de Rosendo ha trascendido los límites de lo sagrado. Su rebelión es de carácter metafísico, es decir, es un «movimiento por el cual un hombre se alza contra su situación y la creación entera».²⁷ Rosendo rechaza el orden de las cosas, los estratos sociales, la repartición del poder en el mundo. Repudia su juventud envejecida, el no poder romper la barrera que Lucas le impone para amarlo.

Castelar dormía tendido boca arriba. Un manojo de mechales rubias sobresalía por entre las sábanas que cubrían una parte de su cara. Rosendo observaba a su amigo y un calor interior mitigaba su desconsuelo [...]. Rosendo murmuró

²⁴ *Ibid*, p. 21.

²⁵ José Sebastián Hibler, *op. cit.*, p. 37.

²⁶ *Ibid*, p. 24.

²⁷ *Ibid*, p. 27.

para sí mismo—: «Los cristianos deberíamos suicidarnos lo más pronto posible para juntarnos con la beatitud. Claro, existe la posibilidad de que no haya Dios, entonces, terminaríamos más solos, prisioneros de un mundo subterráneo y envidiando al Lázaro del Evangelio porque pudo resucitar». Estos pensamientos eran como rendijas abiertas en un mundo inconsciente que sólo a él le pertenecía. Rosendo se aproximó a la cabecera, se inclinó para contemplar a su antojo la cara súpita de Lucas.

Impulsivo quiso darle un beso. No lo hizo: le disgustaba ver que su amigo no lo percibiría. Sin cautela se introdujo en el interior de la cama de Castelar. Apenas si cupo y para no caerse se vio obligado a pasar el brazo por debajo de la cabeza de Lucas.²⁸

Con suma cautela y después con sutil violencia, la idea del suicidio comienza a gestarse en el ánimo de Rosendo. De entre todas las cosas que le rodean, es su vida lo único que siente como propio, y espera que al menos ella no le sea arrebatada ni prohibida. «El suicidio, lejos de negar la voluntad, la afirma enérgicamente. [...] El suicida ama la vida; lo único que pasa es que no acepta las condiciones en que se le ofrece».²⁹ Así, convencido de que «la única rebelión coherente [en estas circunstancias] es el suicidio».³⁰ Rosendo reafirma su elección. Entra de nuevo el libre albedrío y sus manifestaciones.

—¡Sofismas! Usted no piensa que debemos prepararnos a ese gran momento que es la salida del mundo mortal y de la cual el evangelio dice que no se sabe ni el día, ni la hora, ni el lugar?

—Si no sabemos ni el día, ni la hora, ni el lugar, ¿para qué entonces hacer de la vida un rito macabro? [...]

—Yo sé la forma en que se puede conocer el día, la hora y el lugar de nuestra muerte— afirmó Rosendo [...] —Muy simple: suicidándose.³¹

²⁸ *Ibid*, p. 195.

²⁹ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*

³⁰ Albert Camus, *op. cit.*, p. 30.

³¹ *Ibid*, pp. 128–129.

Aquí queda enunciada la herejía de Rosendo. Si su vida es lo único que le pertenece, no admitirá ninguna imposición que la limite, mucho menos permitirá que otro decida cuándo debe terminar. Ya que su vida es la representación de su voluntad, su muerte inducida, es decir, el suicidio, es el redondeo perfecto de la supremacía de ésta. No será Dios quién decida tomarle por sorpresa con la muerte bajo el brazo, no le encontrará dormido para robarle el aliento durante el sueño. Rosendo cavila en el suicidio como una forma de liberarse de las verdades que la religión arroja como soporíferos en el entendimiento, dogmas traducidos al reglamento del Seminario que nunca pudo cumplir. ¿Cómo podría, si su voluntad de rebelde metafísico lo lleva a la pereza, a la lujuria, a la soberbia, a ser sensual en todo momento, gritar, salir corriendo? «Cada uno tiene su verdad y su mentira... El dilema es saber cuál es cuál...»,³² le dice a Lucas. La verdad de Dios es un artificio: ésta es la contra natura, la que elabora fantasías como realidades que todos deben asumir como si se embellecieran con cadenas de oropeles, cada una adorno de una virtud. La verdad humana es tangible, no destella ni está envuelta en celofanes, se le puede palpar y muchas veces duele. La mentira, para Rosendo, arquetipo del hombre rebelde, se encuentra en lo que los demás ven como verdad; y su verdad se ubica en el espacio donde los otros ubican el pecado.

Defensor del individualismo, Rosendo no teme ser señalado como pecador. Su muerte sería, más bien, la confirmación de la fuerza de su voluntad. «La mayor destrucción coincide entonces con la mayor afirmación».³³ No obstante su apostasía, Rosendo nunca deja de creer en la existencia de Dios. Son precisamente la certeza y la convicción de que Dios lo aprehende las que acrecientan su tormento y subrayan su sublevación. Siente que defrauda a Dios pero no está dispuesto a defraudarse a sí mismo. «La voluntad de Dios y la voluntad de los hombres, ¿cómo distinguir las?»,³⁴ se cuestiona ante la imposibilidad de conciliarlas. A fin de cuentas opta por sí mismo, «pero no se piensa en

³² *Ibid*, p. 214.

³³ Albert Camus, *op. cit.*, p. 46.

³⁴ José Sebastián Hibler, *op. cit.*, p. 272.

negar el poder ni el lugar de la divinidad. Esta blasfemia es reverente, pues toda blasfemia, finalmente, es participación en lo sagrado». ³⁵ Al negar a Dios lo afirma, porque su rebelión sólo puede ser en función de él. Lo necesita para justificarse. «No se le destruye (a Dios), pero mediante un esfuerzo incesante se le niega toda sumisión». ³⁶

Camus sostiene que la rebelión proporciona razones para obrar. El despertar o toma de conciencia no es el acto motivado por la rebelión sino el preámbulo del acto. En la antesala de su muerte, Rosendo admite su pecado, su amor por Lucas, y se prepara para ejecutar la afirmación de su voluntad. «La moral es el último rostro de Dios que hay que destruir antes de reconstruir. Entonces Dios no existe ya y no garantiza ya nuestro ser; el hombre debe decidirse a hacer para ser». ³⁷

—Sí, Lucas, me siento viejo, descubro que aun el amor que tú me inspiras es vil [...]. ³⁸

—Hubo un largo silencio sin que ninguno de los dos se moviera. Frente a frente se miraban con ansiedad.

—¿Te puedo abrazar?— murmuró Rosendo.

—Si quieres.

—A Lucas continuaba inquietándole esa intimidad, pero como esa noche Rosendo había sido tan diferente, tan sincero, no pudo contradecirle. El Puer lo estrechó con fuerza entre sus brazos. Una gran ternura los invadió, y ninguno de los dos habló. Castelar sentía las lágrimas de su compañero mojarle el rostro, pero no preguntó la razón de ellas. Creía intuir las [...]. ³⁹

—Divisó entonces el cuerpo de Rosendo colgado de la viga mayor. Se había ahorcado con una soga. ⁴⁰

Al suicidarse, Rosendo se libera. Ésta era la acción que su voluntad le exigía. Lucas, tras la muerte de su amigo —acto ejemplar a fin de cuen-

³⁵ Albert Camus, *op. cit.*, p. 56.

³⁶ *Ibid.*, p. 52.

³⁷ *Ibid.*, pp. 61-62.

³⁸ José Sebastián Hibler, *op. cit.*, p. 271.

³⁹ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 274.

tas, pues Rosendo muere dejando un modelo digno de ser imitado, no por el suicidio en sí sino por lo que representa—, no le resta más que mantenerse firme en su propia acción: amar, amar sin miramientos a Evaristo, el de los ojos como gato. Amar aunque sea pecado, y aunque no fuese pecado, amar. «La amistad que los embriagaba estaba cubierta de una voluptuosa relación con Cristo. Las imágenes sagradas. Como emisarios divinos se veían y la excusa de la transgresión los impulsaba a amarse sin reservas. La amistad, en su doble dimensión, espiritual y material, tomaba un significado eminentemente excepcional que hacía vanos y a veces innecesarios sus remordimientos».⁴¹

No es sencillo escribir de amores. Menos aún si los mentados amores son de esos que escapan a lo rectilíneo. Encurvados y de colores, los muchachos de Ecbatana pecan abrazados a su libertad: la libertad dada por Dios, la que pueden perpetrar en el encierro del Seminario cubiertos por la castidad y el silencio de sus votos. Narrar la historia de un seminarista homosexual resulta idónea para ejemplificar la emancipación del amor y la liberación del ser, el triunfo de la voluntad humana por encima de la concepción cristiana del pecado, pues dentro de un espacio que debe esperarse casto, níveo, la herejía acontece dichosa. Nadie está limpio de pecado. Hibler ha escrito en su novela, entre otras cosas, sobre la paz inalterable de las piedras.

Aquella noche, Rosendo sostenía entre sus manos la sogá que habría de matarlo. Rodearía con uno de los extremos su cuello; el otro, lo colgaría de la viga mayor y acto seguido se dejaría ir hacia el vacío para terminar con su vida. No había que pensarlo mucho. Y no obstante lloraba. Le conmovía saberse libre, pero sobre todo se sentía enaltecido por la persistencia de su amor, por la certeza de dejar en su rostro de hombre muerto el gesto de un sentimiento que no podía, nunca pudo, ser impuro.

[...] una gran agitación se produjo en el interior de Lucas. Sabía que estaba enamorado, y el saberlo no le producía miedo.⁴²

⁴¹ *Ibid*, p. 341.

⁴² *Idem*.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, traducción de Alfredo N. Galleti, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- CAMUS, Albert, *El extranjero*, traducción de Bonifacio del Carril, Madrid, Alianza, 1971.
- , *El hombre rebelde*, traducción de Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada, 2003.
- HERODOTO, *Los nueve libros de la historia*, traducción de María Rosa Lida de Malkiel, México, Cumbre/ Grolier, colección Los clásicos, 1980.
- HIBLER, José Sebastián, *Los muchachos de Ecbatana*, Málaga, España, Dador Ediciones/ Sociedad Estatal Quinto Centenario, colección El ángel de la Jiribilla 15, 1992.
- SARTRE, Jean-Paul, *La suerte está echada, El engranaje*, traducción de Raúl Navarro, Buenos Aires, Losada, 1968.
- , *Las moscas*, traducción de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 2001.
- SHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, en [http://www.ideasapiens.com/textos/Filosofia%20dc/elmundo comovolyrepresent.%20schopenhauer.htm](http://www.ideasapiens.com/textos/Filosofia%20dc/elmundo%20comovolyrepresent.%20schopenhauer.htm), consultado el 18 de noviembre de 2006.
- TORRES AMAT, Félix (traductor), *La sagrada Biblia*, México, Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, 1953.

La casualidad: ¿motor de la historia o excusa de la ficción?
Las posibilidades vitales en *El último lector*,
de David Toscana

JESÚS EDUARDO OLIVA ABARCA ✂

1

La escritura es una neurosis: reducido este acto a un hecho de conciencia o psíquico, se ve confinado a una conducta hipo compulsiva, un trastorno que deforma la realidad, parecido a la negación que de ella hace un *alienado* en aras de anteponer su psique a la objetividad aplastante de la realidad. Sin embargo, esa determinación, no del todo errada, pero peyorativa, del acto de escribir, no permite aprehender las verdades ocultas en todo acto de escritura que ha de plantearse como artística.

La escritura se equipara a la imaginación. Por la imaginación ampliamos nuestra experiencia, nuestras vivencias; ese es el aspecto creativo y positivo de este quehacer, y sobre el cual se cimienta toda actividad literaria como obra de arte. La compleja relación entre el ente que escribe y la entidad en devenir de escribirse se amplía en cuanto se introduce un tercer elemento: aquel que recibe la entidad escrita. El escritor, el texto y el lector son inseparables y constituyen una dialéctica de la comunicación en la que todo puede plantearse y nada concluirse. Todo intento por comprender la verdad que una obra literaria devela sobre el mundo no ha de excluir a este último ente que, a final de cuentas, es quien brinda una significación plenamente existencial y, a la vez, universal a la obra escrita.

✂ Monterrey, Nuevo León, México, 1981. Licenciado en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Actualmente cursa el cuarto año del doctorado en Artes y Humanidades por el Centro de Investigación en Ciencias, Artes y Humanidades de Monterrey (CICAHM); asimismo se desempeña como profesor en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León y en la Facultad de Educación de la Universidad Metropolitana de Monterrey.

El terreno en el que la literatura conforma sus mundos linda entre la realidad como la recibimos y los diversos sentidos que le otorgamos, todas las posibilidades que a ella añadimos en ese único proceso espiritual de «suspender» la realidad. Esta última actitud, en la literatura, representa la *mímesis* o *imitación* artística de la realidad, pues la negación de la realidad objetiva en el arte se convierte en de-construcción: un proceso mediante el cual la realidad es descompuesta fragmentariamente para después reconstituirla con base en una nueva concepción de la misma, un sentido o significación en unidad. En términos de verdad y falsedad,¹ la literatura realiza un doble «juego» de *develar* y *ocultar* la verdad, sirviéndose del ocultamiento al que puede acudir gracias al entramado de múltiples recursos del lenguaje, como la paradoja, la ironía o la metáfora.

En el caso específico de la novela, el juego se plantea en términos de *ser* y *parecer*. El ser se esconde a través de las apariencias que el mundo expone a cada instante. Si entendemos el ser como la verdad y la apariencia como la ocultación de éste, en el mundo de la ficción narrada, el ser, o la verdad narrada, no lo ha de constituir la coherencia con la que una historia refleja la realidad objetiva del mundo circundante, sino la develación de un *eje* ficcional sobre el que todo ese mundo ha de ser coherente consigo mismo; y el parecer lo integrará todo elemento *simbólico* que apunte hacia esa verdad, cada fragmento que proporcione al lector una intuición de lo que *realmente* se cuenta. En una obra literaria, al igual que en la música, los silencios tienen el mismo valor, en conjunto, que los sonidos; importa tanto lo *que se dice* como lo *que no se dice*. De esta manera puede abordarse, o más bien, interpretarse, la novela que nos ocupa.

¹ Puede afirmarse que sólo existe la literatura «falsa» cuando los recursos que componen una obra son «forzados», de tal manera que el resultado carezca de todo valor estético. Por ejemplo, en una novela cuando la ilusión que se propone plantear, la ficción, pasa desapercibida para el lector; en este caso (igual que en un poema o una obra de teatro) el juicio subjetivo de que una obra literaria «no convence» es el punto de partida para una crítica realmente objetiva, como sucede con la estilística «afectiva» de Alonso, Spitzer, Kayser o Fish. En resumen, el término «falsedad» tal como se le emplea en las presentes líneas no se refiere a un error de índole lógico, ontológico o epistemológico, sino más bien, al «ocultamiento» que de la verdad realiza la ficción.

2

Antes de comenzar con la interpretación de la obra, ha de ensayarse, aunque no de forma exhaustiva, una descripción de su estructura.

El último lector es una novela escrita según distintas anécdotas que se entrelazan. La historia inicia con el hallazgo del cadáver de una niña de entre doce y trece años, una niña sumamente bella, que funge como el detonante de las historias ocultas del desértico pueblo de Icamole y de tres de sus habitantes, accidentalmente imbricados en tal acontecimiento: Remigio, su padre Lucio y el anciano Melquisedec. Remigio encuentra el cadáver en el pozo de su casa e informa a su padre, quien aprovecha para hacer escapar su bullente imaginación en torno a ese suceso tan contingente, relacionándolo con todas sus lecturas como encargado de la clausurada biblioteca municipal. Es en este punto en el que las historias de los libros de Lucio empiezan a mezclarse con la historia del incidente de la niña, de manera que los acontecimientos llegan a apuntar al anciano Melquisedec, proveedor de agua traída de Villa de García, como su asesino. Remigio, a partir de las fabulaciones de Lucio, emula la novela *El manzano* al enterrar el cadáver de la joven Anamari en su aguacate, entonces desarrolla un amor por ella y por la belleza de los frutos que produce su cuerpo una vez reducido a abono. Mientras tanto, la madre de Anamari establece una amistad «literaria» con Lucio; los dos confieren una significación poética a la muerte de la niña, y establecen la analogía entre su deceso y la historia narrada en *La muerte de Babette*, que ambos han leído. Igualmente, se inserta la anécdota del paso de Porfirio Díaz por Icamole,² que Lucio emplea para explicar, mediante referencia indirecta, su sentimiento de desconuelo ante el ocaso de su vida y la agonía del pueblo.

El último lector es una novela *intratextual*:³ las referencias (o citas) a otras novelas cumplen la función de reforzar la carga dramática de la

² La referencia a pasajes históricos es un recurso utilizado ampliamente en la obra de Toscana, de ello puede inferirse que no constituye un procedimiento aislado sino que es parte esencial de su poética; sin embargo, no se abordará ese aspecto en el presente ensayo.

³ La intratextualidad es la presencia de textos intrínsecos a la estructura total de la obra, textos que participan del proceso total de configuración.

trama, porque los personajes, por medio de esas relaciones, pueden describir las causas del acontecimiento tan contingente con el que inicia la narración, pues el hallazgo —así como la muerte— de Anamari-Babette carece completamente de explicación. Además, debido al uso de estos «textos», se produce una *metadiégesis* o *estructura abismada*⁴ que apunta a la misma «gramática» o «código» de la novela. Lucio reflexiona acerca de las novelas que ha preferido y las que ha censurado: en el caso de las primeras argumenta un estilo sencillo, no artificioso y sin patetismos, obras en las que nada está de más; respecto a las segundas afirma que carecen de sinceridad, prefieren el protagonismo, la publicidad y la mención de enseres *snoobs* al arte. Todo ello refiere al modo o intención en que *El último lector* está escrita: evita circunloquios y patetismos, con un lenguaje llano y sobrio.

Por último, es necesario indicar también la importancia de la *auto cita* en la obra. Aunada a la frecuente referencia a su propia «gramática», a través de la *intratextualidad* o los textos inscritos homogéneamente en la totalidad de la novela, el desenlace es un ejemplo logrado de la auto cita o auto referencia textual: «Lucio sabe que, a fin de cuentas, él también ha de sucumbir en cualquier momento, avergonzado, con un cuchillo que gira en el esternón, sabe que un escritor de ciudad, un imbécil de ideas tan cortas como su pene, tan mediocre como Alberto Santín, habrá de reducirlo a la nada en una novela digna de infierno y cucarachas, habrá de sepultarlo en las arenas del mar o del desierto cada vez que alguien abra la última página de *El último lector*».⁵

⁴ La historia dentro de la historia corresponde a niveles narrativos que se contienen unos a otros, una historia contiene, a su vez, otra historia y así sucesivamente, estableciéndose gradaciones o ejes narrativos.

⁵ David Toscana, *El último lector*, Barcelona, Mondadori, 2005, p. 190. Se transcribió completamente el pasaje final de *El último lector* para ejemplificar con claridad el concepto de auto cita o espejeo: el caso de una novela metadiégetica que se cita a sí misma, haciendo referencia a su propio título. Además, es interesante hacer notar la ironía de las palabras anteriores con que Toscana, a través de Lucio, se dirige a sí mismo: «Sabe que un escritor de ciudad, un imbécil de ideas tan cortas como su pene, tan mediocre como Alberto Santín, habrá de reducirlo a la nada en una novela digna de infierno y cucarachas». Este es otro elemento siempre presente en la obra de Toscana: la ironía mordaz.

La obra se cita a sí misma mediante los *intratextos*, para develar la manera en que es construida la trama y también con la reiteración del título. *El último lector* es una novela metadiégetica que *devela* parcialmente los mecanismos de su artificio. En lo siguiente, resultará primordial ensayar una interpretación *vital*⁶ de los recursos de la *intratextualidad* con relación a la gama de significaciones que se confieren.

3

Respecto al tiempo, la confluencia entre la acción humana y la facticidad del mundo marcan *acontecimientos*. El acontecimiento es un evento que delimita su propia y particular temporalidad, es decir, su inicio, desarrollo y desenlace no se encuentran enmarcados en el orden temporal habitual, sino que obedece a otro orden de tiempo distinto. Un acontecimiento, según esa caracterización, tiene una doble naturaleza: su devenir tiene sentido en sí mismo, y a la vez, se trasciende en torno a un orden de eventos que le antecedan o le sucedan, siendo así particular y universal. En el dominio de la literatura cada *secuencia narrativa* constituye, en el universo simbólico creado por el lenguaje, un acontecimiento con una significación particular y parcial que adquiere relevancia y sentido sólo en conjunto e interrelación con las secuencias que precedan o procedan en la totalidad del universo narrado, representado o expresado líricamente.

Cada acontecimiento, en el orden temporal universal y objetivo, es, supuestamente, necesario. Lo necesario es aquello que de hecho *es*; en su formulación lógica, los juicios apodícticos son necesarios *a fortiori*, ya que expresan lo que es tal como es categóricamente. La lógica que opera en el arte, en concreto dentro de la literatura, es una paralógica⁷

⁶ Llámese, provisionalmente, interpretación *vital* a un ensayo de hermenéutica que parte del principio doble de *ser* y *parecer*, con vistas a una lectura de la casualidad como condicionante de toda posibilidad narrativa y, por consiguiente, de toda significación ulterior.

⁷ En oposición a la lógica de lo real que parte del principio de identidad y sólo admite una afirmación y una negación respecto a un hecho. Una paralógica o lógica de lo posible se encontraría relacionada directamente al cálculo de probabilidades; en las presentes líneas no

o lógica de lo posible, cada enunciado es la manifestación inconclusa de la infinita gama de posibilidades de acuerdo con la experiencia real que condiciona el acto narrativo.

El último lector inicia con un acontecimiento aislado cuya naturaleza es un misterio: el hallazgo del cadáver de una hermosa niña en el pozo de un residente, de Remigio, del pueblo desértico de Icamole. Este suceso determina el desarrollo ulterior de la historia y confiere unidad a todas las narraciones entrelazadas en la novela.

Cabe mencionar que el *incipit*, propio del esquema de la novela policiaca, permite establecer la diferenciación ya señalada entre el ser y el parecer. Existe un crimen en el que se ven imbricados como sospechosos los personajes de la novela: Remigio, Lucio, Melquisedec e incluso la madre de Anamari-Babette. Cuando comienzan las investigaciones sobre el asesinato, empiezan también las especulaciones sobre su móvil; en este punto puede identificarse con el esquema de la *novela negra*, pues antes que buscar al criminal, se ahonda en el porqué del crimen cometido. Sin embargo, todas aquellas son en realidad pistas falsas, en el sentido de que la novela toma una vertiente totalmente distinta.

Aun cuando el esquema de la novela policiaca y de la novela negra plantea una historia que encubre la verdadera historia relatada, *El último lector* cumple de forma diferente este esquema, en una suerte de desviación poco convencional. En los tipos antes señalados, el crimen siempre es resuelto o los motivos siempre esclarecidos. En esta novela el crimen con que inicia la narración nunca es resuelto, jamás se encuentra al culpable, mucho menos se averigua su psicología. Más bien, todo cuanto se refiere al acontecimiento de inicio se pierde en variadas especulaciones acerca de *cómo pudo haber sido* o *cómo será*; esas dos modalidades, que pueden denominarse provisionalmente *posibilidad retrospectiva* y *posibilidad anticipativa*, están relacionadas de manera

se puede esbozar una lógica de tal magnitud, sino que se parte del supuesto de que es posible y que descansa en el principio de la indeterminación del sentido (adecuación del principio de Indeterminación de Heisenberg); véase el artículo de Adolfo Vázquez Rocca, «Lógica para consistente, mundos posibles y ficciones narrativas. La ficción como campo de proyección de la experiencia», en *A Parte Rei*, revista electrónica de Filosofía, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html>.

intrínseca con la idea de *casualidad*, concepto en el que se ahondará a continuación.

4

La casualidad, en oposición a la causalidad, está vinculada con la noción de lo contingente y lo arbitrario, en esencia es lo que ocurre sin razón ni fundamento y cuya significación, si la tiene, es vaga y desconocida.

Hasta entonces se ha procedido con base en distinciones en oposición: el ser y el parecer, la verdad y su ocultamiento, la posibilidad y la realidad y, por último, la causalidad (necesariedad) y la casualidad (contingencia). Ahora es momento de enlazar esas oposiciones que son, a lo sumo, complementarias en este caso.

El hallazgo de la niña Anamari-Babette, al no contener ninguna explicación o fundamento, es un acontecimiento por entero casual, completamente arbitrario y contingente puesto que jamás es resuelto ni explicado. Es aquí donde se introduce un problema importante: el de la esencia de este suceso que apunta a ser, por un lado, el motivo que pone en marcha a la narración entera y, por el otro, una excusa para perder a todas las historias en sus diversas posibilidades.

Hablar de posibilidades en narrativa es hablar de posibilidades de significación múltiple. Esto significa, retomando el recurso de la intratextualidad, que cada enunciado narrativo es apto de ser interpretado según los diferentes sentidos o significaciones,⁸ es decir, que existen distintas *posibilidades* de lecturas y, por lo tanto, de sentido. Así, cada texto inserto a modo de *intratexto* en la narración de los eventos de *El último lector* cumple la función de *desviar* la atención del lector hacia otras posibilidades de lecturas que estén alejadas del acontecimiento marcado por la muerte y el hallazgo del cadáver de Anamari-Babette; se insiste que dicho evento no tiene importancia ni sentido por sí mismo, pero justifica todos los

⁸ La diferenciación entre sentido y significación no atañe en este estudio, por ello se usa indistintamente.

acontecimientos posteriores. Desde la perspectiva de la visión de mundo o cosmovisión, sería concebir un universo cuyas causas primeras fuesen del todo contingentes, un universo en el cual lo posible se antepusiera a lo necesario y a lo real y los seres vivos existieran pendientes de lo que pudo o podrá ser, más no de lo que es.

En un universo en que todo es posible y en el que la realidad no agota las posibilidades, el presente es imposible como vivencia directa: a lo sumo es una suposición, como el caso de Lucio, quien, perdido por la ficción de sus lecturas, interfiere con la percepción de la realidad anteponiendo sus fantasías a lo que el presente le entrega. Igualmente, Remigio se encuentra perdido en toda suerte de divagaciones imaginarias sobre su vida desde la aparición de la bella Anamari-Babette,⁹ así también don Porfirio Díaz, ya en su vejez, confronta al escritor Pierre Latiffe, autor de *La muerte de Babette*, tratando de discernir el destino de Anamari-Babette y el suyo. Las posibilidades vitales han superado a la realidad negando todo presente; esto se manifiesta en la novela al recordar la presencia continua de *intratextos*: la acción presente se anula mediante ellos; no significa que no ocurra nada,¹⁰ más bien, todo ocurre en otro plano temporal. De ahí que en líneas anteriores se hablara de *posibilidades retrospectivas* y *posibilidades anticipativas*. Estos términos especifican claramente las únicas dos direcciones en las que los *intratextos* guían las diversas posibilidades de significación en la configuración total de la narración.

La *posibilidad retrospectiva* es aquella que se produce al intentar *tergiversar* los hechos pretéritos supuestos en la vida de los personajes, es decir, el pasado que sólo se menciona pero no se muestra, como en el caso de Lucio y su mujer Herlinda; de la vida con ella y de su deceso, sólo se hacen referencias por medio de retrospectiones o recuerdos de Lucio; sin embargo, la vida en pareja de ambos y la muerte de Herlinda

⁹ El caso de la madre de la niña es particular, ya que acepta el destino de ésta como algo forzoso y necesario, su actitud es de resignación y jamás especula sobre el modo en que pudo haber sido su muerte ni quién la mató; al contrario, asume todo ello como un evento inevitable.

¹⁰ A excepción del hallazgo del cuerpo de Anamari-Babette y las investigaciones sobre el crimen, que no tienen otro sentido que el de coordinar los diversos «textos» insertos en la novela.

no *acontecen* en la narración, son sólo alusiones a un pasado que contextualiza al personaje de Lucio. La *posibilidad retrospectiva* tergiversa ese pasado y lo equipara al presente que vive Lucio; se convierte en una posibilidad vital, algo que pudo haber sido pero no es. A nivel narrativo, esa tergiversación en retrospectiva, esa posibilidad vital amplía la experiencia de Lucio, ese recuerdo tergiversado se transforma en un acontecimiento posible, de igual valor que un acontecimiento de hecho. Caso parecido es el de Remigio y el del anciano Porfirio Díaz: el primero especula sobre el cuerpo y la belleza de la niña que sirve de alimento a su aguacate; y el segundo, en la imaginación de Lucio, tergiversa su rol histórico para cambiar su presente como exiliado en Francia.

En el otro polo, en el futuro, la *posibilidad anticipativa* es una especie de «profecía no forzosa» de un supuesto futuro de los personajes que jamás ocurre; esto detiene la narración en un puro posible hacia delante, hacia un porvenir no definitivo y siempre indeterminado. Tal es el caso de las ensoñaciones de Remigio sobre la posibilidad de haber encontrado a la niña viva y haberla hecho su mujer, incluso imaginar un futuro en el que estén juntos. Igual pasa con Lucio que imagina a su mujer aún viva y juntos visitan a su hijo casado y en la opulencia gracias a los frutos de su hermoso aguacate. Ambos personajes *anticipan* un futuro que no tiene el carácter de necesario y cuya posibilidad se difumina frente a un presente que conduce a un porvenir no deseado.

5

Se ha buscado conciliar las diferencias de las que se partió para interpretar *El último lector*. Existen en esta obra características *formales* y de *contenido*.¹¹ Las primeras se refieren sólo a la forma en que la historia es contada: un relato cuya dimensión temporal, supuestamente lineal, es

¹¹ Esta diferenciación es sólo pertinente a un nivel descriptivo; la denominación es indiferente al concepto, en esencia, por características formales se entiende todo lo referente a la constitución del discurso narrado, a la estructura; y por características de contenido lo que se ha denominado anteriormente como *tema*.

interrumpida de modo constante a través de la inserción de intratextos (ya sean citas de otras novelas o recuerdos). Las segundas aluden a *lo que se cuenta*, a la sustancia de la historia narrada, la historia de la decadencia de un hombre hastiado de la vida e inmerso en la ficción para evadir una realidad que no le es grata, todo ello develado por medio de un incidente por completo arbitrario: el hallazgo del cadáver de una niña. Toda diferencia se reconcilia mediante la idea de un equilibrio, a manera de contraste, entre las características de forma y las de contenido. La forma o estructura de una obra ha de soportar el peso del contenido de las ideas e historias que la conforman.

Así, en una historia que no busca representar exhaustivamente la extensión de la realidad, es muy lógico —y deseable— el que cualquier acontecimiento comience con una inexplicable casualidad, con un hecho ininteligible que permita detonar todas las posibilidades narrativas de la novela, respecto a su forma o estructura, y deje entrever algunas de las posibilidades vitales de una vida que es contada y que se sabe narrada a partir de un pretexto o una vana excusa.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAUJO, Nara y DELGADO, Teresa (compiladoras), *Textos de teorías y crítica literaria: Del formalismo a los estudios coloniales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/ Universidad de La Habana, 2003.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2000.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Siglo XXI, serie Lingüística crítica literaria, 1998.
- WHITE, Hayden, *El contenido y la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, España, Ediciones Paidós Ibérica, Paidós Básica, 1992.

Realidades ajenas

JOSÉ ENRIQUE PÉREZ TÉLLEZ✂

Al disponernos a narrar una historia siempre tomamos en cuenta a nuestro interlocutor, buscamos que aquello que referimos sea agradable e interesante. Aunque esto no es algo que ocurre siempre, algunas veces nos valemos de ciertos recursos para relatar nuestros recuerdos, ya sea una vivencia propia o ajena, y hacemos que la forma en que contamos la historia siempre vaya de acuerdo con el tema que se trata. De algunos de estos recursos se vale Cris Villareal Navarro en su libro de cuentos *Nosotros los de entonces* para dibujar por medio de palabras el paisaje de una época de cambios, de lucha por lograr ciertos ideales que se buscan cuando se vive una vertiginosa juventud.

La mayoría de los cuentos nos hablan de una época y una situación en la cual las pugnas políticas afectan las relaciones entre las personas, confusiones entre el fanatismo y el combate por causas en apariencia justas producen conflictos irreconciliables. Los que vencen y poseen no sólo el poder político sino también el económico siempre han tenido los recursos suficientes para mantenerse en ese puesto: fraude en las elecciones escolares, votos de más en las casillas y cambios en los presupuestos destinados a propaganda. La situación histórica del país es transportada al ámbito estudiantil, haciéndonos saber que no importa la proporción, ni el lugar, la lucha por el poder crea toda clase de actos ilícitos.

En cambio, los que pierden son siempre los mismos, aquellos que sueñan con cambiar la realidad que viven para mejorarla están conscientes de que sus carencias son demasiadas, pero tratan de igualar la diferencia con sus conocimientos y buen juicio. Para su desgracia la situación no es favorable y la desventaja siempre es grande, lo que genera cierta frustración en el ánimo de los idealistas, pues saben que sus sueños nunca serán realidad y que de nada sirve todo el conocimiento

✂ Licenciado en letras españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Actualmente imparte clases a nivel licenciatura y bachillerato en instituciones privadas.

que poseen si la gente que tiene los medios suficientes es la que conserva el poder. Las personas siempre estarán limitadas y determinadas por el lugar donde viven, por sus costumbres y la manera en que crecieron; querer cambiar es una ilusión, un sueño que no depende de ellas.

Este desánimo lo refleja cada una de las historias, las voces que nos hablan de sus recuerdos son gritos de desesperación, reclamos al pasado y muestras de inconformidad, ya que consideran que la realidad que vivieron y viven es injusta. Es como si las historias nos recordaran que somos una serie de frustraciones y alegrías que se manifiestan según el estado de ánimo que tengamos al momento de evocar recuerdos, todo nos sirve para hacernos daño o darnos motivo para esbozar una placentera sonrisa.

Si bien intenta mediante distintas voces hacer un retrato de la época, no deja de ser interesante el modo en que lo hace; la visión de cada personaje es parcial, sus recuerdos hacen énfasis en detalles que creen importantes pues forman parte de su historia individual. Sin embargo, todos tienen en común el recuerdo de una mujer llamada Marcia, que aparece en la mayoría de los cuentos; algunas veces su participación es directa en los eventos de las historias, en otras su nombre surge como un dato más.

Cada historia es un recuerdo, tienen como referencia una realidad lejana que a través de sus voces quiere permanecer, es aquella contienda arbitraria que se sucede indefinidamente en nuestra mente, esa selección de detalles y cambios que hacemos algunas veces a nuestro favor y otras en contra. En el libro lo único constante es la presencia de Marcia, no hay ninguna historia que nos hable de ella, no tiene un solo relato, ella es todos a la vez. Su ausencia es lo que hace posible cada cuento, es un referente necesario que, como una conciencia, sirve para unificar lo disperso y darle un orden temporal a lo que acontece.

Marcia es un personaje del que nunca se habla explícitamente, algunas veces es sólo una alusión indirecta, no es relevante pero está allí como una parte más del paisaje. Hay momentos en que su influencia se diluye en la historia hasta desaparecer. Esa aparición y ocultamiento es constante a lo largo del texto, depende mucho de qué tan cercana es la

persona que está hablando y lo que sabe de ella. Se encuentra presente por su ausencia y es el hilo conductor de cada historia, lo que todas las voces comparten. Es una voz indeterminada que sirve para dar forma al pasado, su esencia es el no ser, y a la vez se manifiesta porque es necesaria en los recuerdos de las voces que plasman por medio de historias el recuerdo que poseen de aquella época.

Nuestra conciencia inmediata siempre tiende hacia la unidad, nuestra conciencia histórica hace lo mismo, pero requiere una referencia para comprender la sucesión. Los objetos y las personas no se justifican por sí solos como seres temporales, precisan de algo semejante para crear el mito del tiempo y poder compararse, saber que las cosas cambian hasta desvanecerse. Entonces Marcia es la unidad indispensable, sin ella no habría tiempo, ni época y las historias no tendrían nada en común, daría la impresión de que ocurren en diferente lugar y tiempo.

El caos es la ausencia de unidad, para que sea posible la historia es prioritaria la coherencia y el orden, sin importar si es lineal, circular o con retrocesos, aun así debe haber algo que sustente esa unidad y permita que se desarrolle. En primer lugar hay un referente único, donde todo confluye y sirve de motivo para que puedan aparecer las distintas partes, es decir, cada una de las historias. En este caso el referente inmediato es la realidad a la que se alude, el periodo que se pretende describir por medio de palabras; aunque va del texto a la realidad, hay algo a nivel mediato que permite la unidad: la aparición de Marcia en los cuentos.

No es únicamente su manifestación lo que hace factible la unidad, eso sería como condicionarla a lo accidental, puesto que en esencia toda unidad es consciente. Marcia existe en la historia antes de ella misma, esto es lo que, a falta de nombre, podríamos llamar unidad pre-nominativa, la cual se puede explicar diciendo que hay una conciencia de unidad antes de nombrar un suceso, de lo contrario no podría ser relatado. Una historia caótica no cuenta nada, sólo partes aisladas que se unen por el azar o las proyecciones de orden que le otorgamos.

La unidad pre-nominativa es la esencia de cualquier historia, que puede ser relatada de diversos modos; una vez delimitado lo que se

va a contar (historia) puede ser delimitado lo que se va a decir (texto), eso constituye la forma del texto. En los cuentos hay una carencia necesaria de información, el narrador siempre está jugando con lo que dice y lo que no dice para que la historia como tal pueda efectuarse. De no persistir ese juego los cuentos no serían interesantes, desde el principio se tendría la sensación de que todo estaba dicho y no tendría caso seguir leyendo.

La ausencia motiva la lectura, mientras recibimos información por parte del narrador nos damos cuenta que falta algo. Eso es precisamente lo que hace posible el juego, aun de manera oral cuando alguien se dispone a contar una historia personal selecciona palabras, ordena sucesos y omite cierta información para que la historia tenga determinada forma. Así el narrador dispone el lugar en que debe ir el clímax y el momento exacto en que debe ocurrir el final.

Primero hay que hacer una distinción entre las causas probables del no decir, una puede ser por ignorancia, en la que se calla por desconocimiento y tiene como consecuencia el silencio o la mentira. En el otro caso se juega con lo que se sabe y se modifica de acuerdo con la situación; como cuando se crea suspenso, se es sutil, se es cómplice de algo ya sabido. En la narración el juego es viable porque se omiten ciertos detalles, algunos son revelados en el transcurso de la historia, unos al final, y otros, como la presencia de Marcia, nunca son explicados. Esa omisión es la que nos lleva a plantearnos el problema del tiempo, ya que podemos caracterizarla como la forma de crear futuros objetivos, siempre y cuando sea completada con los datos que la ocasionan.

La omisión es una presencia en potencia, posibilidad objetiva, la facultad del que cuenta y expresa parcialmente una realidad que conoce a la perfección. Por lo mismo cada vez que omites un detalle creas dudas porque indeterminas lo narrado y unes el presente con el futuro teniendo como base el pasado. Para ser más claro, lo anterior ocurre cuando sabes qué es lo quieres relatar, omites ciertos detalles y al final llenas esas lagunas haciendo que en el presente esté contenido el futuro, y no sólo eso, sino que el futuro anteceda al presente.

Cuando se cuenta una historia y se omiten detalles hay una alteración en las temporalidades, el futuro se vuelve objetivo pues se conoce con anticipación el resultado. Este tipo de juegos tiene dos consecuencias: la primera (como ya se había mencionado) es la alteración del tiempo, que sólo es posible cuando se aclara la omisión; la segunda es la indeterminación o las dudas que resultan al dejar la omisión como tal y continuar la narración sin preocuparse por explicar esa laguna.

Entonces primero debe definirse en qué consiste lo que no está bien determinado y sus consecuencias dentro de la narración, que en este caso crean una atmósfera de ausencia y desconocimiento. La indeterminación es la parte negativa inmediata que posee toda aparición, lo indeterminado es una atributo de la forma, es el adjetivo para una manifestación incompleta o que captamos como incompleta, la cual paradójicamente ocurre cuando una serie de adjetivos no es suficiente para definir lo que se desea o, cuando se refiere a un cuento, por esa facultad que posee el narrador de mostrar en el texto lo que cree conveniente.

La consecuencia mediata del acto de indeterminación afecta a nivel de conocimiento y es lo que conocemos como duda, ésta surge como la suspensión del juicio; sucede cuando un acontecer no tiene razón o no es preciso. En ese sentido, en el texto hay partes que son indeterminadas, que no son dilucidadas y que se transforman en dudas, esas dudas son silencios necesarios que dan continuidad a la narración. Otra de las cualidades de la indeterminación es que pone una distancia entre lo que creemos ver y lo que se ve, eso es lo que se va afirmando y refutando al momento de hacer la lectura, describir sólo algunos detalles provoca que en el lector se produzca una distancia entre él y el texto a causa de una duda.

Si hacemos que la verdad de la historia se manifieste es porque aclaramos lo que antes habíamos dejado indeterminado, o lo que es igual: explicación es explicitación, en el momento en que explicamos algo damos razón de las cosas y las justificamos al decir el por qué de su aparición. La duda que genera la omisión es sólo un juego que en la narración no puede resolverse inmediatamente, es necesario que con-

cluya la historia para saber lo que podemos saber: lo que el narrador nos dice y lo que oculta.

Cuando hablamos de lo que se dice en el texto debe destacarse lo más relevante, los hechos allí están, pero importa más el cómo se dice, la manera en que el narrador habla y hace hablar a los personajes. En cada uno de los cuentos hay un intento de fusionar el lenguaje cotidiano con la expresión lírica, con ello se desea dar la impresión de una cercanía entre la narración y la realidad. Esta forma de expresarse de los personajes y narrador es uno de los puntos débiles del libro, pues si bien el logro de la unidad respecto a la figura de Marcia es sobresaliente, los cambios entre la narración construida con metáforas y el habla coloquial quebrantan el ritmo que en ciertas descripciones y eventos alcanzan las historias.

A través de esta diferencia se puede apreciar un contraste muy marcado en la obra, a un nivel de conjunto la unidad de las historias es sutil e interesante gracias a las omisiones e indeterminaciones. No obstante, a nivel léxico son notorios los cambios repentinos de estilo y el uso de palabras que en otro contexto darían cohesión y fuerza a la historia, pero que en varios de los cuentos están fuera de lugar porque rompen con la atmósfera, nos despiertan de una ilusión creada por medio de frases bien elaboradas y metáforas.

Para contar una buena historia hay que ser coherentes entre lo que se dice y cómo se dice, sobre todo cuando hablamos de nuestros recuerdos, los cuales de por sí son difíciles de capturar y mantener lejos del olvido. ¿De qué orden son las cosas que no sabemos? ¿Hasta dónde podemos llegar a conocer a nuestros semejantes? Los otros son ausencias, viven de un no vivir por sí solos. La gente se justifica en nuestra mente cuando forma parte de un recuerdo, de lo contrario son nada, la sustancia que poseen es tan etérea como una aparición.

Esas personas, cuando reviven en nuestra conciencia son apariciones del pasado que vienen como fantasmas, puesto que confirman la poca sustancia que tienen los recuerdos, son siluetas que brillan suspendidas por el aire de un color tan indescriptible como el recuerdo mismo. Su función es hacer fuertes las vivencias ya pasadas, pero lo

único que provocan es indeterminar aún más lo que ya de por sí era indeterminado. Hacen que la confusión sea mayor, las apariciones de este tipo sirven para hacer desaparecer aquello a lo que se refieren, por eso Marcia existe sin existir.

Entonces piensas en tu vida a manera de cronología y sabes que es imposible, algunas anécdotas las has contado tantas veces, de formas tan distintas, a personas tan diversas, en circunstancias incontables, que tú mismo no sabes de qué manera ocurrieron, es más, en un momento dado dudas hasta si en verdad ocurrieron. En fin, nuestro pasado, como el pasado del mundo, está construido con base en la memoria, pero una vez perdida la primera impresión queda a la deriva, a merced de la imaginación, el peor enemigo de la historia. Y es que cuando la historia es cribada por las locuras de nuestra mente sólo queda de ellas lo que no es, las vivencias son mitificadas y cada quien las cuenta del modo que cree conveniente.

Por eso cuando ocurre una aparición del pasado el mito se vuelve objetivo, se convierte en realidad algo que no es real y así es más confuso el recuerdo. De cuántas formas puede ser escrita una historia, esa es la misma pregunta de nuestra conciencia cada vez que le reclamas por un recuerdo en el cual te rescatas del tiempo y salvas una parte de ti que estaba por extinguirse. Esas apariciones brillan porque no son reales, son diferentes del mundo, aunque son visibles porque poseen todavía algo del mundo del que fueron creadas. Contienen todas las temporalidades, por eso nos sorprenden, nos hacen meditar acerca del tiempo porque eso es lo que son, su forma no tiene la menor importancia ya que únicamente es el recipiente necesario para su repentina aparición.

¿Cómo contar una historia que cada quien recuerda según lo vivido? En nuestra mente siempre hay una perpetua selección arbitraria de lo que ya ha consumido el tiempo, pero ¿qué sucede con la memoria histórica? Selecciona igual que la mente humana, sí, como la historia es un invento del hombre está determinada por características idénticas de la conciencia humana, hay cosas que continúan y otras se ahogan. En la historia individual persiste lo que nos habla mediante sucesos o

imágenes, en fin, todo lo que es significativo para nosotros; en la historia del mundo permanecen sólo aquellos que marcan una diferencia, las vidas intransigentes nacen en silencio y con eso viven una anticipada muerte.

Aunque la historia del mundo sea injusta algunas veces con los que no hablan, el silencio también es una forma de comunicación que puede ser la manifestación de la ignorancia. Ese silencio es además la mejor forma de romper la continuidad, el no decir algo que es importante pone en suspenso la temporalidad y destruye la historia. Por ello es que la historia del mundo olvida el silencio, de ese modo cada época queda plasmada en la memoria de las personas que la viven, y esas historias con el tiempo se convierten en mitos individuales. Lo mismo sucede con la historia universal, hay tantas versiones del mismo hecho, que en determinado momento deja de ser él para ser otro que son muchos a la vez.

Uno de esos mitos en la memoria de muchas personas es la vida de Marcia, todos tienen el recuerdo de aquella época, pero por sí sola no tiene sentido, necesita de alguien que sea el punto de unión para que incluso alguien ajeno pueda comprender la historia. De ahí que Marcia sea más que una referencia, el móvil de los recuerdos porque, a fin de cuentas, cada vez que contamos una historia pasada intentamos recuperar y rearmar una realidad que ha colapsado. Cada quien la rearma de distinta manera y si juntamos esas versiones lo más probable es que el suceso referido parezca irreal, tanto que alcanzaría a poseer vida propia y nuestros recuerdos, súbitamente, dejarían de pertenecernos.

La estatua de bronce
(o un cuento y tres ensayos en torno
a la obra de Mario Anteo)

SALVADOR TORA ✍

A ti mamá, dónde quiera que estés...

De cómo llegué a la obra de Mario Anteo

Hace poco más de un año trabajaba en la librería Porrúa de la Avenida Padre Mier cuando, en uno de tantos días de clientes y libreros, al salir del negocio en mi hora de comida, la cual paladeaba cual suculento manjar, pasé frente a la librería Castillo que en aquel entonces estaba sobre la Calle Parás, justo al lado de una enorme tienda de discos. Al descubrir que tenían varias ofertas, me acerqué a ver si encontraba algo que pudiera costearme. Al entrar, de inmediato detecté varios títulos editados por Seix-Barral cuyos autores me resultaron completamente desconocidos, después, pasando el recibidor, en una de las mesas del centro, vi reunida la obra completa del amado y repudiado Paulo Coelho; sin embargo, como no gustaba de leer *best-sellers*, pasé hasta el fondo de la tienda.

En el camino encontré los poemas de Rafael Alberti apilados junto a *Cristóbal Nonato*, de Carlos Fuentes, títulos que, a pesar de tener puerta abierta a la biblioteca de cualquier buen lector, estaban tan caros que terminé por no comprarlos. Desesperado y perdiendo la ilusión de llevarme algún título, eché un vistazo a los libros de interés general, tomé uno de esos pesados volúmenes de sexo ilustrado y, con una penosa morbosidad, decidí hojearlo. Después de revisar casi la mitad de

✍ Salvador Tora Guerra Nakagosi. Escritor, agudo observador de la conducta humana. Estudió la Licenciatura en Letras Hispánicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha sido maestro, tallerista de literatura y agente de servicio al cliente. En 2005 fue coeditor de la Revista *El muelle* y ganó el *Premio de Cuento Nicolaita*. Actualmente afina los detalles de su primera novela *Puebla, relato de iniciación*.

las imágenes y de sorprenderme con la gama de posiciones sexuales que me había perdido, dejé el volumen justo en el lugar de donde lo había tomado. Estaba por abandonar la librería cuando, desde el librero del fondo, observé una gran variedad de títulos de escritores nuevoleonese, todos de editorial Castillo.

Asombrado ante la posibilidad de acercarme a la obra de alguno de esos personajes que conocía sólo de vista, llamó mi atención *El crimen de la casa de Aramberry*, de Hugo Valdés y no recuerdo qué título de Alfonso Rangel Guerra. Los tomé entre mis manos, vi sus precios y, aunque traía suficiente dinero para llevar ambos títulos, por ese extraño instinto de conservación tan presente en los compradores de libros, pensé que tal vez habría algo mejor en otra librería. Me disponía a salir de ahí cuando, desde la parte más alta del librero, me atrajo la portada de un misterioso libro, en ésta se encontraba la figura de un hombre de barba prominente que, mirando hacia el cielo con gesto desafiante, con una mano blandía su espada mientras que con la otra apretaba un pergamino con visos de documento oficial. Cuando por fin lo tuve en mis manos observé su título, se trataba de *El reino en celo*, de Mario Anteo; nada relevante, aunque conocía la prosa de su autor por los editoriales que publicaba en *El Norte*, me decidí a comprarlo básicamente por su portada. Lo llevé a la caja y cuán grande fue mi sorpresa al descubrir que su precio era inalcanzable para mi bolsillo. Así, ante mi vergüenza y la mirada compasiva de la cajera, con gran pena devolví el libro a su lugar. Salí del local con la convicción de regresar apenas fuera quincena.

Todo pintaba para que a la semana siguiente, de nuevo en mi hora de comida, me diera gusto en la librería; sin embargo no fue así, esa quincena hubo recorte de personal en mi trabajo. Al entregarme mi finiquito y después de darme una palmada falsa en el hombro, el gerente se despidió diciendo que únicamente se trataba de una cuestión presupuestal. Me enojé tanto que, aunque acababa de recibir un buen dinero, olvidé la novela de Mario Anteo y fui directo a la cantina. Ya estando ahí, solo y sin haber cenado, me hundí en una borrachera de las que sólo conocen los recién desempleados. Al día siguiente desperté en

mi casa con una jaqueca terrible y con la premura de ver a mi terapeuta lo antes posible, me había olvidado por completo de *El reino en celo*.

Fue alrededor de quince meses después, estando de nuevo sin trabajo, cuando, en una de tantas borracheras, un amigo historiador me contó que años atrás, al leer una novela basada en la fundación de Monterrey llamada *El reino en celo*, quedó maravillado. Al instante y como larvas despertaron de nuevo en mí las ganas de adquirir aquel libro, pero al pedirselo, mi amigo, con evidente satisfacción, confesó habérselo obsequiado a una madrileña con quien tuvo un amorío al hacer su posgrado en la Universidad Complutense. Eso no me desanimó. A la mañana siguiente, con toda la pinta de un alcohólico consumado y hurtando el dinero de los frijoles y la cerveza de la semana, salí de mi casa con la firme intención de adquirir el libro de Mario Anteo. Bañado en un sudor que quemaba mis ojos, llegué hasta el local de la librería Castillo y, cual si mi vida fuera una penosa caricatura, me topé con que estaba cerrada; al ver mi rostro pleno de incredulidad frente a la cortina de acero, un bolero me enteró de que las librerías Castillo tenían más de tres meses de haber cerrado. ¿Cómo diablos conseguiría la novela de Mario Anteo si debido a su sello editorial, sólo podía conseguirse en esas malditas tiendas?

No sé si por coincidencia o por azares del destino pero justo esa tarde tocaba mi sesión mensual de psicoanálisis, la cual pagaría con el generoso subsidio de mi tío. Llegué al consultorio, me senté en el diván y, por medio de dos grandes lágrimas, expresé mi impotencia. Al escuchar que todo estaba saliendo mal para mí en los últimos días, con gesto compasivo, mi terapeuta pidió que fuera un poco más específico. Explicarme resultó tan difícil que en una inconexa explosión de frases, mencioné las constantes borracheras, la falta de trabajo y, no sé si por desahogo o por pedantería intelectual, mi inútil búsqueda en torno al libro de la mañana.

Notablemente interesada, mi terapeuta quiso saber cuál título había ido a buscar y yo, sin el más mínimo inconveniente, le contesté que *El reino en celo*, de Mario Anteo. De locura. Al terminar mi respuesta, una efusiva sonrisa se dibujó en sus labios para después decirme que tal vez

ella podría conseguir un ejemplar de esa novela. Semanas después, al acudir a mi sesión, ella me sorprendió con un flamante ejemplar de aquel libro tan anhelado; por fin resplandecía frente a mis ojos la imagen de aquel hombre desafiante que miraba hacia el cielo. Le pregunté cómo lo había obtenido y, sonriendo de nuevo tímidamente, se jactó de tener algunas influencias.

Leí la novela en menos de dos días y me pareció muy interesante. Al poco tiempo, entusiasmado por mi lectura, pregunté a varios maestros de letras por la obra y la vida de Mario Anteo. Así me enteré que era esposo de mi terapeuta y que para beneplácito de mis curiosidades literarias, aparte de *El reino en celo* había editado *Hervor de riel*, libro de cuentos históricos, publicado por el Consejo Nacional de Arte y Cultura de Nuevo León y el Fondo de Cultura Económica, mismo que podía encontrarse en cualquier librería. Una vez terminada mi lectura, sorprendido por los alcances de esos relatos, decidí escribir un ensayo que analizara los aspectos, a mi gusto, más interesantes como *El reino en celo*. Después escribí este cuento por pura novedad.

A propósito de la estatua de bronce

Para comenzar esta sección presento la siguiente cita textual, tomada de la clásica novela *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso:

El escritor mexicano Rodolfo Usigli, enamorado de la tragedia de Maximiliano y Carlota, decía en el prólogo de *Corona de sombra*, un drama histórico que él califica de antihistórico, que si la historia fuera exacta, como la poesía, le hubiera avergonzado haberla eludido. Varias décadas más tarde, el escritor argentino Jorge Luis Borges manifestó que le interesaba más que lo históricamente exacto, lo simbólicamente verdadero. Y veinte años después de escrita *Corona de sombra*, el ensayista húngaro Gyorgy Lukács afirmaba en su libro *La novela histórica* que es un prejuicio moderno el suponer que la autenticidad histórica de un hecho garantiza su eficacia poética. Si uno entiende lo que quiso decir Usigli, comparte la preferencia de Borges y está de acuerdo en

lo afirmado por Lukács, uno podrá siempre —talento mediante— hacer a un lado la historia y, a partir de un hecho o unos personajes históricos, construir un mundo novelístico o dramático autosuficiente. La alegoría, el absurdo, la farsa, son posibilidades de realización de ese mundo: todo está permitido en la literatura que no pretende ceñirse a la historia. ¿Pero qué sucede cuando un autor no puede escapar a la historia? ¿Cuándo no puede olvidar, a voluntad, lo aprendido? O mejor: ¿cuándo no quiere ignorar una serie de hechos apabullantes en su cantidad, abrumadores en el peso que tuvieron para determinar la vida, la muerte, el destino de los personajes de la tragedia, de su tragedia? O en otras palabras: ¿qué sucede —qué hacer— cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía? Quizás la solución sea no plantearse una alternativa, como Borges, y no eludir la historia, como Usigli, sino tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención. En otras palabras, en vez de hacer a un lado la historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado, también de la fantasía desbocada... Sin temor de que esa autenticidad histórica, o lo que a nuestro criterio sea tal autenticidad, no garantice ninguna eficacia poética, como nos advierte Lukács: al fin y al cabo, al otro lado marcharía, a la par con la historia, la recreación poética que, como le advertimos nosotros al lector —le advierto yo— no garantiza, a su vez, autenticidad alguna que no fuera simbólica.¹

Al final, una vez concluida la aventura del Imperio Mexicano con el fusilamiento de Maximiliano, Fernando del Paso, gracias a la experiencia de diez años de arduo trabajo, nos comparte los aspectos teóricos que tomó en cuenta al construir su obra. Citando a Usigli, Lukács y por su puesto al gran Borges, argumenta que lo mejor para un autor de tal género es encontrar el aspecto novelable del dato histórico, es decir, concibe la idea de entrelazar lo verdadero de la historia con la exactitud de la invención. En este punto de su libro, al encontrarle una alternativa al que, a mi parecer, ha sido siempre el principal problema de los autores de literatura histórica, Del Paso da muestras de admirable

¹ Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, Diana, México, 1987, pp. 641-642.

agudeza, pues liberando a los escritores del siempre incómodo cerco de la exactitud factual, termina por convertirlos en eso que todo escritor debe ser: un mercenario de la verosimilitud, un artista que siempre y cuando respete las premisas de lo factual, puede ficcionar a sus anchas.

¿Qué intento al comparar al autor de este género novelístico con un mercenario de la verosimilitud? Buena pregunta. Mi propósito es plantear que lo importante en toda obra literaria no reside en lo factual del hecho que se cuenta, más bien se encuentra en la verosimilitud del texto que se escriba a partir de dicho suceso. Después de todo, la literatura tiene el derecho de crear universos propios ¿o no? Como ejemplo, viene a mi mente lo realizado por Mario Anteo en *El reino en celo*, novela que inicia con la siguiente cita: «Es público que el dicho Diego de Montemayor, suegro del dicho Alberto del Canto, quiso matar al dicho Alberto del Canto antes que casase con la dicha su hija, por haber entendido que andaba con la dicha doña Juana, su mujer, y se dejó crecer la barba y el cabello el dicho Diego de Montemayor y al cabo mató a la dicha doña Juana, su mujer».² En este fragmento se resume la anécdota del libro, el tema central es el asesinato motivado por el odio de cualquier hombre hacia la infidelidad femenina, Diego de Montemayor lo cometió sobre su esposa Juana Porcallo, mujer ingrata que lo degradó al acostarse con su supuesto amigo Alberto Del Canto.

Si preguntamos a cualquier regiomontano acerca de la vida del fundador de su ciudad seguramente hará alusión al crimen que recién mencioné. Aunque los mitos de la gente merecen todo mi respeto, no existe un solo documento que asevere la existencia del asesinato que todo el mundo imputa a don Diego de Montemayor. Es cierto, la nota que acabo de presentar aparece en el Archivo General de la Nación. Sin embargo, al no estar firmada por alguna autoridad, constituye lo expresado por un enemigo del fundador de Monterrey; son palabras pronunciadas por alguien que guardaba un enorme rencor al fundador. No pretendo decir que Mario Anteo sea un mentiroso. Más bien busco resaltar su agudeza creativa, si bien su novela parte de un hecho

² Archivo General de la Nación, tomo 239, México, p. 437.

de la sabiduría popular, escribió una obra que como verdad resulta autosuficiente.

Conforme avanza la historia vemos cómo Juana Porcallo nunca dejó de ser aquella mesera que buscaba ansiosamente agradar a los hombres. Tras espiar las reuniones entre don Diego y sus amigos, se enamora del individuo tan mencionado en las charlas (Alberto del Canto). Si a esto agregamos el planteamiento de Mario Anteo respecto a los valores de la época, según el cual un hombre soportaba todo excepto las dudas en cuanto a su hombría, entenderemos por qué consumado el adulterio, don Diego se ve obligado a matar a la infiel. No en balde, cuando la traición aún se veía lejana, un colega suyo, buscando proteger el nombre de su amigo, le aconseja darle una buena paliza.

Al hacer referencia a los elementos que fundamentan el asesinato de Diego de Montemayor en los valores de ese tiempo, busco resaltar que la literatura no se apoya en lo factual sino que encuentra sustento en lo verosímil. No me refiero a que la obra literaria se construya a base de mentiras. Cualquier texto, al mostrar a su lector un universo que por su coherencia resulte verosímil, puede jactarse de aludir a la realidad. Es cierto, jamás rozará los confines de lo factual pues las anécdotas que esboqué sólo serán posibles dentro de sus páginas; aun así serán verdaderas.

Decir que un texto es falso porque no se remite a una situación real, es casi como afirmar que las creencias religiosas son falsas por basarse en hechos no comprobables. Ahora planteo la siguiente pregunta: ¿son reales o no las anécdotas de una novela que no parten de un evento documentable? Claro que lo son. Es tan real la parte en la cual un viejo y chiflado Diego de Montemayor intenta inútilmente montar una potranca como el pasaje de la Biblia donde un simple mortal resucita al tercer día de haber muerto. Aunque ambos eventos sólo pueden ser referidos partiendo de escritos que rayan más en lo literario que en lo factual,³ es innegable que constituyen realidades palpables para sus lectores.

³ Aunque millones de cristianos tomen la Biblia por verdad absoluta, carece de pruebas que validen lo narrado en sus páginas.

Diferir con lo anterior es suponer que el artista nunca retrata la realidad, postulado que me parece desacertado. Recuerdo la magistral figura de la Juana Porcallo, más que ser un retrato fotográfico de la esposa de don Diego de Montemayor, con todas las inexactitudes que para un escritor conllevaría un trabajo como ese, representa la apoteosis de la mujer como punto erótico. Esa vívida estampa de pechos exacerbados e inclinaciones tan libertinas, figura recurrente en los textos de Mario Anteo,⁴ consigue que la novela sea verosímil; aunque en la actualidad no hay manera de averiguar si alguien de hace cuatrocientos años tuvo ese tipo de inclinaciones, siempre ha sido posible crear personajes por medio de la literatura.

La escena en que Diego de Montemayor, después de entrar a la taberna del Renco Porcallo, ve con asombro a la exuberante Juana (al no lograr acercársele en toda la velada, se pierde en una borrachera, luego de un profundo sueño recibe posada por parte del tabernero y su hija) legitima en su totalidad la cálida imagen de esa linda y coqueta mujer que sólo pudo salir de la pluma de un escritor como Mario Anteo. Entonces, si pueden construirse personajes históricos a través de la creatividad y la inventiva, también es posible, oficio y talento mediante, concebir anécdotas que, siendo coherentes con el universo de aquella época, constituyan cátedras de verosimilitud.

Aquí es oportuno mencionar la diferencia entre un texto que parte de lo factual y otro creado a partir de la verosimilitud. Mientras que el primero debe respetar lo planteado en el documento del que fue tomada su anécdota, el segundo, siempre y cuando se fundamente en una lógica coincidente con los valores de la época, posee todas las facilidades proporcionadas por el terreno de la invención. Así como no existen pruebas de que la borrachera de don Diego se haya dado, tampoco se encuentran elementos que indiquen la imposibilidad de dicho suceso. En estos textos la pregunta indicada no es ¿realmente sucedió?, sino ¿pudo o no haber sucedido?, de acuerdo con Fernando del Paso, la historia, a diferencia de la poesía, irremediadamente carece de

⁴ La figura de una mujer infiel de pechos grandes, también aparece en los cuentos «González» y «El gas», de Mario Anteo.

exactitud. Exigir fidelidad factual a un escritor cuando construye una novela histórica es casi como pedirle que retroceda en el tiempo y luego regrese para contarnos lo que pudo observar. Incluso si esto fuera posible, la novela escrita por ese autor multidimensional no pertenecería al género histórico sino al del testimonio pues, como afirma Seymour Menton, sólo es literatura histórica la que alude a una época anterior a la vivida por su autor.

La novela histórica, a pesar de tener uno de sus grandes atractivos en la ficción, nunca cesa de referirse al hecho histórico. Entonces ¿qué relación debe existir entre su anécdota y los eventos tal y como sucedieron? Quien pretenda escribir estas novelas, más que preocuparse por la documentabilidad de la anécdota a tratar, debe pretender, siempre y cuando respete las premisas del marco histórico en cuestión, que de la ficción contenida en sus páginas brote la siempre anhelada verosimilitud. Después de todo la historia no es para el novelista otra cosa más que una simple pauta a seguir, similar a lo que para el director de teatro representa el texto dramático. Un artista, al momento de abordar un personaje o un hecho determinado, no debe intentar apegarse a la realidad con celo fotográfico, de hacerlo, su obra constituiría el testimonio de alguien que no atestiguó lo relatado, nada más que un penoso remedo de la historia.

Ahora viene a mi mente la estatua de don Diego de Montemayor ubicada en la parte trasera del Paseo Santa Lucía. Esa esbelta masa de bronce —pese a sus casi tres metros de altura, dista mucho de la imagen exacta del hombre gordo de uno noventa de estatura— representa fielmente la grandeza del fundador de Monterrey. Todo artista, al abordar un personaje o un hecho ya ocurrido, debe encontrar la vigencia de aquel pasado en su presente sonoro de cada día. La historia no se sostiene sobre medidas ni documentos oficiales, más bien se manifiesta en la imagen que cada persona tiene del pasado; por tanto, para englobar la grandeza de un personaje histórico en una obra de arte no es necesario acercarse a él con celo fotográfico. Hacerlo produciría un cúmulo de limitantes para el artista; más bien, al construir un personaje, el autor debe echar mano de su experiencia de vida, ¿qué importa si el producto

final adquiere tamaños descomunales o resulta plagado de obsesiones? Al incluir sus vivencias en el proceso creativo, el artista al instante estará autorizado para utilizar cualquier recurso de la técnica artística, ¿qué ésta no constituye un cincel de emociones? Caemos en la cuenta de que, más allá de medidas o hechos comprobables, la estatua del Paseo Santa Lucía y el personaje central de *El reino en celo* constituyen representaciones totalmente válidas de la figura del gran fundador.

Un patriarca gordo y peludo

La imagen de un Diego de Montemayor sucio, obeso y con el cabello desbocado es seguramente la más representativa de la novela, aparece casi al final de la narración cuando el hombre que a la postre sería el fundador de Monterrey padece una severa crisis. En medio de un cruel suplicio, vive en la casa que su hija Estefanía comparte con Alberto del Canto —quien no obstante las atenciones que recibió a su regreso al Saltillo por parte de don Diego de Montemayor, al encontrar la ocasión propicia, no dudó en burlarse de él al engañarlo con su siempre solícita esposa. Además del tormento de ver a su hija junto al hombre que lo destruyó debe tolerar la blanda educación que Alberto —aprovechando su mal habida posición de padre de familia—, brinda a su pequeño nieto Miguel del Canto. Al darse cuenta que en esa casa sólo es un viejo y necio estorbo, revienta de ira cada vez que su hija le impide corregir las blandeces de la ineptitud de su yerno.

La imagen de ese hombre desaseado toca los terrenos de la locura, renuente a condescender, a diario se enfrasca en tensas discusiones con Estefanía. Las cosas empeoran hasta que un día pierde por completo la cordura, ignora su obesidad y sus sesenta y cinco años, con la intención de mostrar su hombría intenta inútilmente domar una potranca salvaje. Tal escena conduce a la siguiente reflexión acerca del carácter trágico hecha por Claudia Cecilia Alatorre: «La pasión que lo inflama lo lleva a cometer transgresiones cada vez más graves, hasta un momento crítico que sólo puede resolverse con la exclusión

del elemento perturbador. Esta es la razón por la cual el final del protagonista es la muerte o la locura que son dos escapes absolutos de la realidad».⁵

Retomando la división entre personaje trágico y carácter trágico —el primero es alguien que, cuando todo parece paz y armonía, recibe la factura de sus errores pasados; el segundo es quien, por aferrarse a las costumbres de un orden social presto a desaparecer, termina aplastado por una emergente colectividad que no tolerará a nadie renuente a aceptar las nuevas exigencias—, el personaje construido por Mario Anteo en torno a don Diego de Montemayor reúne los requisitos necesarios para ser considerado dentro del carácter trágico. Al inicio de *El reino en celo* el personaje vivía en una época donde un hombre podía pasar su vida luchando con zacatecos sin el menor problema; sin embargo, al pasar los años el escenario fue cambiando de valores hasta reprobar la informalidad de los combates entre indios y españoles. Por fortuna o por desgracia urgían hombres dispuestos a dejar las armas para convertirse en prósperos ciudadanos. Ahora, si nos ponemos en el lugar de aquellos guerreros desplazados, comprenderemos por qué en un inicio este personaje estuvo en desacuerdo con el cambio de circunstancias sociales.

Al principio la novela muestra a un hombre deseoso de una familia que lo espere en casa al caer la tarde. Al menos así parece pues la banda del Halcón, pandilla de mercenarios de la que era parte activa, se disuelve a causa de una traición propiciada por Alberto del Canto, muchacho a quien, después de salvarle la vida, el propio Montemayor, integró a su grupo de forajidos. Los años corren y cada miembro de la banda hace su vida, al cabo de un tiempo descubrimos que Diego de Montemayor, aparentemente feliz y más obeso que nunca, es un verdadero hombre de hogar. Pasa los días al lado de su hija Estefanía y de su esposa Juana Porcallo; aunque no está del todo satisfecho. Por alguna extraña razón, cada que alguien lo visita, invierte la tarde hablando de los tiempos tan agitados, en especial de las andanzas de su querido Alberto del Canto. Sin darse cuenta, tiende una trampa en la que su esposa caerá más

⁵ Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, Escenología AC, México, 1994, p. 42.

tarde, como resultado de esas pláticas que escuchaba desde la cocina, queda prendada de la figura de aquel entrañable amigo.

Mi intención es demostrar que don Diego, fastidiado de su vida gris y sedentaria al lado de su familia, busca de manera inconsciente un cambio. A través de la relación de su esposa con Alberto disuelve su matrimonio y se convierte en la víctima. Tal vez esta afirmación parezca fuera de lugar; al considerar el antecedente de traición sentado por Del Canto en los tiempos del Halcón, lo anterior comienza a tomar sentido. Don Diego conocía la sensualidad de su esposa —no debe olvidarse que en su primer encuentro era asediada por distintos hombres que frecuentaban la taberna—, si a esta tendencia le sumamos sus acciones emprendidas con la intención de conducirla a Alberto del Canto (como irse de viaje y dejarla al cuidado de su amigo), descubriremos las ocultas intenciones de quien más tarde fundaría Monterrey. Estas pequeñas acciones adquieren tanto peso que es imposible dar marcha atrás: consumado el adulterio la gente murmura y él, al percatarse de su nueva reputación, no tiene más salida que la venganza; sus anhelos de libertad chocan frontalmente con los valores de la época.

Cualquiera que desconozca los mecanismos que subyacen toda tragedia, pensaría que con la muerte de su esposa, don Diego regresaría a su antigua vida de mercenario, pero no fue así. Acostumbrado a las comodidades de la vida en familia, nuestro héroe perdió el vigor y el porte de épocas pasadas. Su prominente barriga le reitera a cada momento la lejanía de los años que se fueron; no obstante él nunca lo nota, oxidado en su papel de simple proveedor no se percata de que los años de pelea han dado paso a una época de paz y progreso. Cuando supone haberse librado de toda responsabilidad se equivoca: al deshacerse de su único modo de vida se convierte en una pieza suelta en el mundo. Desengañado y sin razones para seguir inventando pretextos y evadir la ley, huye de su casa.

Justo aquí, con el autodesierto de don Diego, la tragedia pudo haber terminado; lo cierto es que debido a los propósitos de reconstrucción histórica de la obra, la anécdota continúa. Orillado por el rigor de estos trabajos, Mario Anteo decide continuar con la anécdota. ¡Cómo

iba a fundar Monterrey un prófugo de la justicia? La respuesta es más sencilla de lo que parece, súbitamente entra a escena don Luis de Carvajal y de la Cueva, personaje incandescente que al revivir los ímpetus de don Diego, hace posible el flujo de la historia. Consciente de los problemas de su amigo, hace uso de su jefatura y le ofrece el indulto; a cambio le pide fundar una villa al lado de Alberto del Canto. Don Diego acepta, más por orgullo que por dignidad, pero ignorando su posición de forajido impone a don Luis la extraña condición de casar a su hija Estefanía con el hombre que años atrás destruyó su matrimonio.

Alberto se desconcierta al enterarse de la cláusula de don Diego, lo que parece normal porque nadie, ni siquiera el más loco de los hombres, entrega su hija al tipo que destruyó su matrimonio. No obstante, poco a poco comenzó a entender las cosas. No podía negarle a ese hombre la posibilidad de lavar su orgullo, pues al ser su suegro, haría a un lado su quemante posición de cornudo para de nuevo convertirse en patriarca; aparte el matrimonio no se consumaría hasta que Estefanía llegara a la edad de quince años.

Con la idea de que la hija tarde o temprano terminaría por parecerse a la madre Alberto acepta el trato. Al cabo de unos años, cuando Estefanía deja la casa paterna para empezar sus responsabilidades de esposa, es procreado Miguel del Canto, joven que al inicio de la novela, asiste al funeral de su abuelo y pide al buen Mederos una explicación de lo sucedido tiempo atrás entre su padre y su abuela.

Su nacimiento es uno de los eventos más trascendentes de la novela. Su importancia es netamente simbólica pues Diego de Montemayor, aun y cuando en un principio no notó que venían épocas de familia y civilización, después de un tiempo descubre su error al fomentar el adulterio de su esposa. Reflexiona y, tras asimilar su inminente falla, decide adaptarse a las recientes circunstancias; al casar a Estefanía con su peor enemigo, no hace más que domesticar al miembro más rebelde de la banda del Halcón. ¿Quién iba a decir que el deslumbrante y fiero Alberto del Canto terminaría por ser un simple padre de familia?

Refrendado el compromiso marital con la llegada de Miguel, el hombre que entregó a su hija en pos del progreso, al no poder educar

a su nieto como quisiera, se siente tan solo e inútil en su rol de abuelo que no tiene más remedio que volverse loco. Fuera de sí engorda con desmesura, deja crecer su cabello y anda tan sucio que de su cuerpo emanan olores pestilentes; con el celo en carne viva, cada que puede trata a su yerno pésimamente y desata la ira de la bella Estefanía. Su decadencia va haciéndose cada vez más evidente hasta llegar al punto máximo: ese patriarca gordo y peludo, tras intentar con osadía la monta de una yegua, cae al piso estrepitosamente.

Sin embargo, la vida no siempre es tan cruel como parece. Una vez que se ha tocado fondo, si aún se está en el camino, todo es cuesta arriba; al menos así fueron las cosas para don Diego; casi al terminar la novela, luego de sufrir esa amarga experiencia, es sacado del abismo por un hijo suyo quien, ignorando el desaire que le hiciera al negarle el apellido, acude en su auxilio. Me refiero a Diego el Mozo. Con su inesperado regreso, vemos que los sacrificios de aquel hombre antes tan soberbio no fueron en vano, pues al poco tiempo, vuelto a la vida y de la mano de un hijo que vino a él por voluntad propia, finalmente se convierte en el fundador de Monterrey.

De esta manera termina la parte de *El reino en celo* correspondiente al recuento de lo sucedido entre Alberto del Canto y Juana Porcallo, que el buen Mederos hace a Miguel del Canto. Concluida la charla, el nieto del fundador de Monterrey se despide del último sobreviviente de la banda de Gamón, el Halcón, diciéndole que pronto encargará familia. Al revelarnos esto Mario Anteo cierra la novela mostrando cómo el sacrificio de don Diego al entregar a su hija en pos del progreso, no fue inútil puesto que aquella semilla engendrada en medio de la tormenta ya está próxima a dar frutos. La sociedad regiomontana comienza a consolidarse.

De González a Gonzalitos

Trescientos años después de la Muerte de Diego de Montemayor, Monterrey era una ciudad recia todavía sin afares cosmopolitas; si-

tuada al norte de un México en plena construcción, se abría paso y comenzaba a crear sus propias instituciones. En este contexto vivió un hombre que, a pesar de no ser originario de la ciudad, gracias a su impresionante trayectoria como médico, político y filántropo, constituyó una de las figuras más representativas de nuestra cultura, me refiero a José Eleuterio González, mejor conocido por el sobrenombre de Gonzalitos.

El siglo XIX es un periodo trascendental dentro de la historia de Nuevo León, comienza a definirse el carácter de los nuevoleonenses justo con hombres como Gonzalitos y Bernardo Reyes. Consciente de esto y de su fuerte propensión a las reminiscencias, Mario Anteo no dudó en escribir un libro que abordara dicho periodo de nuestra historia. Es así como surge *Hervor de riel*, conjunto de relatos que, yendo desde el General Francisco Naranjo hasta Fray Servando Teresa de Mier, representa con éxito a varios de los personajes más importantes del Nuevo León de aquellos años. Alguien tan sobresaliente de Monterrey como Gonzalitos no podía faltar en este libro, motivo por el cual Mario Anteo no dudó en escribir «González», cuento donde realiza una magnífica sátira de tan admirado personaje.

La lectura de *Hervor de riel* y, en particular la de «González», al constituir una consistente muestra de literatura histórica, de inmediato me remitió a la que a mi gusto es la novela hispanoamericana mejor construida dentro de dicho género, me refiero a *Noticias del Imperio*, creación del menospreciado escritor mexicano Fernando del Paso. Existe un fragmento que considero vital para entender lo que se planteará en este apartado: «Benito Pablo Juárez García, Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, falleció, de angina de pecho y con el pecho en carne viva, a las once y media de la mañana del día 18 de julio de 1872».⁶

Así termina ¿Qué vamos a hacer contigo, Benito?, primera parte del capítulo XXII. Si se aislara este párrafo del resto de la novela quizá nos parecería carente de mérito artístico, pero al valorar el texto en su conjunto, seguramente quedaremos sorprendidos ante sus alcances creativos.

⁶ Fernando del Paso, *op. cit.*, p. 627.

Al cerrar la participación de Benito Juárez dentro de la obra, estas líneas se convierten en el colofón de la monumental caracterización realizada a lo largo de más de trescientas páginas por el autor mexicano. Al recordar el pasaje me pregunto ¿por qué motivo el Benemérito de las Américas se despide de la novela en un párrafo casi carente de ficción? Después de meses de análisis he concluido que esa era la mejor forma de impactar a los lectores con la imagen de un personaje plenamente humano. Me explico. Uno de los principales objetivos de la novela fue mostrar el lado humano de los grandes protagonistas de ese tiempo. Así se comprenden los desparpajados monólogos que Carlota, absolutamente loca, idea en el Castillo de Bouchout. Remitiéndonos a Benito Juárez, esto puede verse cuando Fernando Del Paso, después de presentarlo como un sabio y fiero defensor de la patria, lo exhibe preso de la fiebre justo antes de morir. Lo vemos postrado en cama y de inmediato se rompe la imagen colosal con la cual lo identificamos en toda la novela: ese titán de las leyes, acorralado por los delitos de su vida, asiste como cualquiera a su juicio final. Del cielo a la tierra sólo nos queda un hombre febril e indefenso que, resquebrajado en su condición humana, agoniza frente a nosotros:

Pero una mañana, una mañanita húmeda en la que había ido, solo, a la laguna de Etta, allí donde había dicho que los abogados, antes de morir, volvían a recordar y a vivir su vida entera en un minuto. Él no se revolcaba en el lecho de una laguna, no luchaba con espumas y aguas que llenaran sus pulmones y lo sofocarán, pero de algo no cabía duda alguna: el Señor Presidente se ahogaba. Lo ahogaba el dolor del pecho y el peso que en él sentía, lo ahogaba la angustia y los remordimientos, el recuerdo de Margarita y de sus hijos muertos, hasta el orgullo y la ternura lo ahogaban y sabía que iba a morir pronto de modo que él también podría, quizás, recordar su vida entera en un minuto para ver si así él mismo podía decirles, ¿pero decirles a quién, a quiénes?, ¿a esas voces fantasmas?, ¿a los encapuchados blancos, a los encapuchados negros?, ¿a la historia, a los historiadores?, decirles, sí qué diablos podían hacer con él, Benito... Había aprendido ya también, en ese corto lapso, todas las reglas de eso que quizás era un juicio, quizás sólo una farsa, y que una vez más se

iban a repetir: a cada una de las acusaciones, y podían ser tantas: Juárez que le entregaba Tehuantepec a los Estados Unidos en el tratado McLane-Ocampo; Juárez que reconocía los términos humillantes del Tratado Mon-Almonte; Juárez el hombre que se había manchado las manos con la sangre del Archiduque derramada en el Cerro de las Campanas y con la sangre de los porfiristas fusilados en La Ciudadela por Sóstenes Rocha, y Juárez por aquí y Juárez por allá, Juárez el hipócrita que había empleado al arzobispo como ayo de su nieto... Juárez, en fin, mal hijo: mal hijo de la Patria, mal sobrino de su tío, mal ahijado de su padrino; a cada una de esas acusaciones iba a corresponder la mordida inclemente del fuego sobre su pecho.⁷

El párrafo anterior consigue engancharnos al texto: Juárez murió débil y postrado en cama, como pudo sucederle a cualquiera. Ese brillante personaje termina convertido en alguien tan simple como nosotros, alguien de carne y hueso que, a pesar de sus humanas limitaciones, consiguió trascender la historia. Haciendo esto es como Del Paso, sin apoyarse en tantos irrelevantes, alcanza una de las metas principales de la novela histórica: llevar al lector a otra época. En ese sentido, acerca más la calidez humana que la exactitud del dato histórico.

Pasando de la historia nacional al plano del devenir del estado de Nuevo León, en *Hervor de riel* se incluye un cuento donde aparece una caracterización que, al igual que la hecha por Fernando del Paso, conforma un amplísimo material de análisis. Me refiero a «González», narración que al humanizar a ese personaje conocido por todos como Gonzalitos, trasciende lo hecho por el autor de *Noticias del Imperio*.

Tal vez para algunos esto suene exagerado: *Noticias del Imperio* —otras explicaciones ocuparían un ensayo aún más extenso— siempre será un texto fuera de serie; no obstante, ello no aminora las virtudes de *Hervor de riel*,⁸ cuento que al acabar con el mito de José Eleuterio González,

⁷ *Ibid.*, pp. 624–625.

⁸ En cuanto a la humanización realizada por Fernando del Paso en torno a Benito Juárez no tengo queja alguna, sigo pensando que *Noticias del Imperio* es un hito de la novela histórica. Tomando en cuenta que esta obra fue editada quince años antes que *Hervor de riel*, resulta lógico pensar que Mario Anteo, al momento de escribir sus cuentos, se propuso superar los procesos contenidos en el texto de Fernando del Paso. Todo escritor que siga los pasos de un

supera los límites de la caricatura. Este personaje fue para todos un hombre que, a pesar de sobresalir en campos tan diversos como la medicina, docencia y política, era tan sencillo y humano que atendía sin cobrar. En una época en la que Nuevo León comenzaba a constituirse como ciudad líder, fundó escuelas, hospitales y ocupó el cargo de gobernador del Estado. Para Mario Anteo, *ese hombre de escalofriante generosidad* era sólo alguien que escudado tras un exacerbado espíritu de servicio, intentó refugiarse de una gran pena: «No era posible que alguien se entregara así, sin pedir nada a cambio. Quizás un dios o un ángel, ¿pero un hombre?»⁹

El cuento comienza cuando Víctor, un joven estudiante de medicina, llega al consultorio del viejo Gonzalitos para ayudarlo en un trabajo sobre costumbres funerarias. Los años han pasado y con ellos se ha ido la vista del doctor; situado al borde de la ceguera, batalla enormemente al escribir sus ideas. Víctor, siempre tan solícito a convivir con su maestro, no dudó en ofrecerse a tomar nota de sus ideas. Entra al consultorio y, tras un breve recibimiento, comienza el dictado. Todo parece ir bien, pero hay un deseo que no deja escribir en paz al muchacho, esa noche se presentará en la ciudad *Amor y sombras*, obra en la cual participará Azucena, joven que recientemente robó su corazón. El teatro está muy caro y él es un simple estudiante, por fortuna su maestro, siendo censor de espectáculos de Monterrey, puede solucionar el problema. Víctor anota y espera una oportunidad de acercarse al viejo; apenas lo ve tomar aire le explica su situación. El doctor se sorprende, luego de escucharlo con atención, accede curioso y amigable. Conseguirá los boletos; sin embargo, viendo a su impetuoso alumno, siente tantas ganas de conocer a la dichosa Azucena que decide acompañarlo al teatro.

El texto es un doble plano porque paralelamente a lo sucedido en el consultorio, surge un penoso y determinante episodio de la vida del

texto consagrado tendrá la obligación de superar los procesos creativos que al leerlo hayan llamado su atención. Esto no significa que su obra constituirá un clásico, pues clásico no es el texto mejor logrado sino el que, partiendo de un terreno nunca antes transitado, abre brecha a las obras que están por venir.

⁹ Mario Anteo, *Hervor de riel*, Letras Mexicanas, México, 2002, p. 64.

doctor. Me refiero a su matrimonio con Carmen, ingrata que aun estando casada con él, no desperdició la oportunidad de convertirse en la mujer del General Mariano Arista. Cuando es abandonado y no se atreve a *matar a la infiel o retar a duelo al héroe nacional*, José Eleuterio González quedó como el cornudo de la ciudad, desde entonces fue conocido como *Gonzalitos*. Las historias comienzan a alternarse cuando Víctor, harto de tanta falsedad, señala a su maestro que el amor de los regiomontanos hacia su persona provenía únicamente de la necesidad de éstos respecto a sus servicios. Así, al aparecer en el relato de aquel fugaz matrimonio, vemos los motivos por los que José Eleuterio González terminó convertido en ese hombre de *escalofriante generosidad*. La acción continúa y de pronto aparece una escena muy interesante. Utilizando sus influencias, el doctor consigue boletos de primera fila para *Amor y sombras*. La función y todo parece normal, Azucena, envuelta en un discreto vestido, deja satisfecho al público con su actuación, pero cuando cae el telón Víctor pide al doctor una opinión sobre su amiga. De pronto, para sorpresa del muchacho, su maestro contesta que la joven es una descarada, pues sólo una perdida saldría al escenario con un escote tan pronunciado.

Justo ahí se rompe el lazo entre Víctor y su maestro, quien insiste en su punto de vista y sale del teatro. En momentos como éste cobra sentido el recurso del doble plano; al ver ambas historias de forma simultánea, nos percatamos que el doctor alucinó los pronunciados escotes de su antigua esposa, pues Azucena sólo había utilizado un discreto vestido. Así observamos qué tan determinante fue para Gonzalitos haber sido objeto de tan grave humillación, porque cuando imagina ese *lácteo par de colinas, puro cual aséptica glucosa*¹⁰ regresa a su mente aquella mujer, quien, al ver que su joven y torneado cuerpo llenaba el ojo de Mariano Arista, no dudó en abandonar su hogar, transformando a José Eleuterio González en *un cornudo, un imbécil que por no defenderse, por no matar a la infiel o retar a duelo al héroe nacional devino el bondadoso sabio que ya es una leyenda*.¹¹

¹⁰ *Ibid*, p. 63.

¹¹ *Ibid*, p. 70.

Gonzalitos sale del teatro seriamente contrariado para al día siguiente, sin la ayuda de Víctor y valiéndose de su título de censor de espectáculos, redactar un oficio donde, en pos de la decencia y las buenas costumbres, recomienda cancelar las funciones de *Amor y sombras*. Terminado el cuento vemos cómo, utilizando la caricatura de un viejecillo gruñón y asexuado, Mario Anteo humanizó cruentamente al famoso personaje: el pobre José Eleuterio, al convertirse en un cornudo, además de generar una grave aversión por las mujeres, terminó refugiado en un desmesurado activismo social. Por lo tanto ese hombre de *escalofriante generosidad* era sólo un cobarde para quien ayudar a los demás constituía la mejor forma de evadir su realidad.

Así descubrimos cuán difícil resulta para algunos enfrentar la realidad. Vemos cómo, al salir de su refugio de libros y disecciones, el Benemérito de Nuevo León se topa con un exterior amenazante, un terreno donde ni su abnegación, ni el cariño fingido de la gente podrán protegerlo del fantasma de su pasado. Tristemente ese personaje en el cual muchos sustentan el orgullo regiomontano, es sólo el recuerdo inexacto de alguien que nunca venció sus propios miedos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, Escenología AC, México, 1994.
- ANTEO, Mario, *El reino en celo*, Ediciones Castillo, México, 1996.
- _____, *Hervor de riel*, Letras Mexicanas, México, 2002.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1982.
- _____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- CASTRO LEAL, Antonio, *La novela de la revolución mexicana*, Aguilar, México, 1966.
- CAVAZOS GARZA, Israel, *Breve historia de Nuevo León*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- DEL PASO, Fernando, *Noticias del Imperio*, Diana, México, 1987.

- ESQUILO, *Las siete tragedias*, Porrúa, México, 1989.
- LESKY, Albin, *La tragedia griega*, Labor, Barcelona, 1966.
- LUKÁCS, Georg, *La novela histórica*, Diana, México, 1982.
- MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- SCOTT, Walter, *Ivanhoe*, Porrúa, México, 1995.

El contexto novohispano visto desde
una novela regionmontana contemporánea:
El reino en celo, de Mario Anteo

MARÍA ISABEL TERÁN ELIZONDO ✧

THOMAS HILLERKUSS FINN ✧

Desde etapas tempranas el periodo novohispano ha sido un tema recurrente en la literatura mexicana. Podría decirse que la reflexión y la crítica sobre este momento histórico empezaron a aparecer en el ocaso mismo de la Colonia, como si la Nueva España, a punto de dejar de serlo, hubiera empezado a ejercer la autocrítica. En ese sentido, Fernández

✧ Originaria de Monterrey. Licenciada en Letras españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León (1985), Maestra en Estudios étnicos y del Lenguaje por El Colegio de Michoacán (1992) y Doctora en Literatura mexicana por la Universidad Nacional Autónoma de México (1999). Ha dedicado más de veinte años al estudio de la Literatura novohispana, tema sobre el que ha publicado artículos en distintas revistas, libros y memorias tanto nacionales como del extranjero. Es autora de los libros *Los recursos de la persuasión. La portentosa vida de la muerte de fray Joaquín Bolaños* (1997), *Orígenes de la crítica literaria en México. La polémica entre Alzate y Larrañaga* (2000, reeditado en 2009), ganador del V Premio Nacional «Guillermo Rousset Banda» de Crítica literaria en 2002; *La heroína mexicana* (2008), *El siglo ilustrado. Vida de Don Guindo Cerezo* (2010) e *Irreverencia y desacralización satíricas. La relación verificada de la procesión del Corpus de la ciudad de la Puebla 1794* (2011). Es profesora-investigadora de la Licenciatura en Letras y el Doctorado en Ciencias Humanísticas y Educativas de la Universidad Autónoma de Zacatecas, institución donde labora desde 1993. Cuenta con el reconocimiento del perfil Programa de Mejoramiento del Profesorado y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 1996, siendo actualmente Investigador nacional nivel II.

✧ Doctor en Etnología por la Universidad Libre de Berlín, R.F.A. Especialista en Formación de la Sociedad novohispana, Genealogía colonial y Cartografía histórica. Autor o editor de las monografías *Reorganisation und sozio-politische Dynamik der Tarahumares seit 1603/04* (1991), *Documentalia del sur de Jalisco. Siglo XVI* (1994), *La provincia de Ávalos y las alcaldías mayores de Autilán, Amula y La Purificación* (con Federico Munguía Cárdenas) (1996), *Diccionario biográfico del Occidente novohispano. Siglo XVI*, tomos A-C, D-G, H-I y J-L, (1997-2010), *Diligencias testamentarias del capitán don Juan de Infante, administrador del Santo Oficio en Zacatecas, siglo XVIII* (2006), *25 000 topónimos de España y Portugal de España y Portugal de los siglos XV a XVIII* (Abraham Ortelius, Joan Blaeu y Tomás González) (2007). Docente-investigador del Doctorado en Ciencias Humanísticas y Educativas y de la Maestría y Doctorado en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 1994, actualmente es nivel II.

de Lizardi fue uno de los pioneros: vivió en ambos mundos, el colonial y el independiente; en sus obras periodísticas, folletinescas y literarias, analizó y cuestionó aspectos considerados obsoletos del antiguo régimen y vislumbró otros potencialmente peligrosos del nuevo régimen, que gracias a su valentía y preocupación por el bien común, aunado a la intermitente libertad de imprenta, puso en la mesa de discusión y generó multitud de polémicas.¹ Sus obras sólo serían las primeras. Después de la Independencia, el mundo colonial volvió a aparecer una y otra vez en la literatura. José Luis Martínez, al tratar las etapas de la literatura mexicana del siglo XIX, señala que en el esfuerzo por crear una cultura nacional, diversos autores utilizarían a la Nueva España como tema para destacar, por contraste, los avances y triunfos del mundo independiente.² Lo novohispano se halla en narraciones cortas como «La hija del oidor», de Ignacio Rodríguez Galván, las estampas de Julio Jiménez Rueda y en otras más extensas como las *Novelas coloniales* del mismo autor o *La hija del judío*, de Justo Sierra O'Reilly.³ Incluso Payno abordó con humor y sátira el tema en la primera parte de su inconclusa obra *El hombre de la situación*; mientras que en *Los bandidos de Río Frío*⁴ reconstruyó —no sin cierta nostalgia— cuadros costumbristas en los que pintó de modo colorido ese ambiente en proceso de desaparición.

¹ Cfr. José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras completas*, tomos I al XIV, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963–1997.

² Cfr. José Luis Martínez, *La expresión nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cien de México, 1993, p. 467.

³ Cfr. Julio Jiménez Rueda, *Novelas coloniales. El caballero del milagro, Sor Adoración del Divino verbo, Moisen, Cuentos*, prólogo de Victoriano Salado Álvarez y Antonio Caso, México, Botas, s/f y Justo Sierra O'Reilly, *La hija del judío*, 2 tomos, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, colección Escritores Mexicanos, 1982, pp. 79–80. El tema colonial está presente también en el drama, en dos etapas claramente definidas: el primero y segundo romanticismo mexicano. Cfr. *Teatro Mexicano historia y dramaturgia tomo XVIII. Dramas románticos de tema novohispano (1870–1882)*, estudio introductorio de Yolanda Baché Cortés, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

⁴ Cfr. «La vida del primer Fulgencio», en Manuel Payno, *El Hombre de la situación*, edición, estudio crítico, cronología y notas de Jorge Ruedas de la Serna, México, Alfaguara, colección Clásicos Mexicanos, 2004. Víctor Chávez Ríos estudió recientemente la crítica que Payno hace del mundo colonial en «La visión crítica del pasado mexicano: sátira, ficción e historia en *El hombre de la situación*», tesis doctoral inédita, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, abril de 2006.

Sin lugar a dudas, el narrador que propuso una de las visiones más críticas del periodo fue Vicente Riva Palacio, a través de sus novelas *Monja casada, virgen y mártir* (1868), *Martín Garatuza* (1868), *Las dos emparedadas* (1869), *Los piratas del Golfo* (1869) y *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart. Emperador de México* (1872); y de sus obras de carácter histórico *El libro rojo*, escrito en colaboración con Manuel Payno (1871), y el tomo segundo de *México a través de los siglos* (1884–1889), elaborados con fuentes de primera mano, hoy resguardadas por el Archivo General de la Nación. Riva Palacio describió un panorama tan negativo y oscurantista de la Nueva España que fundó, con intención o sin ella, la leyenda negra sobre la época, que aún sobrevive, pese a que los estudios actuales han contribuido a comprenderla mejor sin los prejuicios decimonónicos.

Recientemente, y quizá en parte por la reivindicación hecha por historiadores, filósofos y literatos, o por el hecho de que cada época necesita hacer una relectura actualizada del pasado, los narradores mexicanos del siglo XX y XXI han retomado el mundo colonial con la publicación de varias novelas. Algunas tratan la vida de personalidades como la Malinche,⁵ Pedro Moya de Contreras,⁶ Guillén de Lampart,⁷ Sor Juana Inés de la Cruz,⁸ Fernández de Lizardi,⁹ Hidalgo¹⁰ y otros héroes independentistas,¹¹ o virreyes como Calleja¹² y Bernardo de

⁵ Marisol Martín del Campo, *Amor y Conquista*, México, Planeta, 2005.

⁶ Erna Cárdenas, *Mi vasallo más fiel. Pasiones y pecados de un inquisidor en la Nueva España*, México, Planeta, 2002, p. 386.

⁷ Javier Meza González, *El laberinto de la mentira. Guillén de Lamporte y la Inquisición*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Ediciones sin nombre, 2002.

⁸ Mónica Lavín, *Yo, la peor*, México, Grijalvo, 2009; José Luis Gómez, *El beso de la virreina. La historia sugerente y cautivadora de dos mujeres condenadas por el placer*, México, Planeta, 2008.

⁹ María Rosa Palanzón, *Imagen del hechizo que más quiero*, México, Planeta, 2001.

¹⁰ Jorge Ibarguengoitia, *Los pasos de López*, México, Océano, 1985, p. 154; José Manuel Villalpando, «La biografía literaria de Hidalgo», en *Miguel Hidalgo*, México, Planeta, colección Grandes Protagonistas booket, 2004, p. 108.

¹¹ Silvia Molina, *Matamoros. El resplandor de la batalla*, México, Grijalvo, 2010; Carlos Pascual, *La insurgente*, México, Grijalvo, 2010; Eugenio Aguirre, Leona Vicario, *La insurgente*, México, Planeta, 2010; Celia del Palacio, *Leona. Una novela sobre la gran heroína de la independencia de México*, México, colección Suma de Letras, 2010.

¹² José Manuel Villalpando, *Mi reino será detestado*, México, Planeta, 2001, p. 174.

Gálvez;¹³ otras dan cuenta de la vida de personajes corrientes.¹⁴ Además las celebraciones por el Bicentenario de la Independencia han legado un extenso *corpus* de novelas que ofrecen a los investigadores literarios material de análisis para los próximos años.

Es en ese contexto de recuperación del mundo novohispano en la narrativa mexicana contemporánea que nos interesa *El reino en celo*, de Mario Anteo, novela publicada en 1991 bajo los auspicios de una beca del Centro de Escritores de Monterrey.¹⁵ El propósito del presente ensayo es indagar cómo se recrea el universo novohispano dentro de esta obra regiomontana, cuál es la función de la ambientación y la creación de una imagen integral e históricamente verdadera, verosímil o aproximada del pasado colonial para el lector. A los investigadores que hemos invertido años en tratar de comprender esa época, nos preocupa que la imagen difundida entre el público siga repitiendo prejuicios y mitos que distorsionan su realidad. Por ello, el primer asunto que es preciso resolver es si la novela tiene pretensiones históricas o no, ya que este aspecto puede aportar pistas del papel que desempeña y la importancia que alcanza la ambientación de época.

¿Novela histórica, historia novelada o novela ambientada en un momento histórico?

Con fines estrictamente metodológicos, definiremos la *novela histórica* como aquella obra en la que la ficción priva sobre los aspectos históricos presentes y son parte fundamental de la ambientación y la creación de la anécdota, pues la soportan y le dan sentido. Los hechos y personajes históricos, reconstruidos a partir de la investigación, se entrelazan con los ficticios, pero en un ámbito independiente. La ficción no inter-

¹³ José Manuel Villalpando, *El virrey*, México, Planeta, 2001, p. 186.

¹⁴ Enrique Serna, *Ángeles del abismo*, México, Joaquín Mortiz/ Planeta Mexicana, 2004; Carmen Saucedo Zarco, *Diario de Mariana. La vida de una joven en la sociedad colonial del siglo XVII*, México, Planeta, colección Diarios mexicanos, 2000.

¹⁵ Mario Anteo, *El reino en celo*, Monterrey, Fondo Editorial Nuevo León, colección La línea de sombra, 1991, p. 222.

fiere con «la verdad histórica»¹⁶ que se sustenta por sí misma más allá de la ficción, por lo que ambos relatos se desarrollan de manera paralela.

En cambio, para la *historia novelada* lo fundamental es lo histórico: mediante la imaginación y el uso de la ficción los autores reconstruyen las lagunas de información que no han podido ser constatadas con documentos; imaginan qué pudo haber pasado en determinadas situaciones, sin alejarse de lo admitido como verdadero por las fuentes documentales o críticas. Aunque la falta de evidencias no posibilita saber si las cosas sucedieron *verdaderamente* como han sido descritas, la reproducción de los hechos a partir de la investigación histórica permite suponer a los autores que bien pudieron ser de ese modo, ya que resultan *verosímiles* en el contexto en el que se inscriben.¹⁷ En sentidos distintos, tanto en la novela histórica como en la historia novelada el autor se ve obligado a indagar sobre el contexto en el que se desarrolla el relato, para poder no sólo crear la ambientación de la época (personajes, espacios, hechos, costumbres, lenguaje) sino para revisar la historia sin caer en anacronismos.

El tercer caso es distinto. Muchas novelas, por necesidades propias de la anécdota, abordan de manera tangencial hechos históricos o se ubican en una época determinada, obligando al autor a elaborar una ambientación específica a los episodios del relato. Lo histórico funciona más bien como un telón de fondo, un marco o una escenografía para ubicar un drama moral, pasional o psicológico, de carácter humano y universal, que tiene lugar independientemente de él y que puede situarse en cualquier otra época o lugar. Por tal razón estas obras son las menos «históricas» de las tres categorías propuestas, pues —en principio, al tratarse de un aspecto secundario— ni autor ni lector esperarían o exigirían fidelidad histórica o demasiada verosimilitud. Decimos «en principio», porque recientemente el cine de

¹⁶ Con esto nos referimos a los acontecimientos que se entienden como históricamente verdaderos en lo general, por las fuentes documentales o críticas.

¹⁷ En un trabajo previo analizamos este aspecto: cfr. Ma. Isabel Terán Elizondo, «¿Verdad histórica o verosimilitud literaria? El Alboroto y motín de los indios de México de don Carlos de Sigüenza y Góngora?», en *Saber novohispano 2. Anuario del Centro de Estudios Novohispanos*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995, pp. 437-458.

masas, dirigido al entretenimiento, ha dedicado tiempo, esfuerzo y mucho dinero a la investigación histórica para ambientar de modo fidedigno las cintas de época, cuidando el vestuario, costumbres, espacios y lenguaje. Ahora bien, ¿en cuál de las tres categorías descritas puede situarse *El reino en celo*? Para solucionar la cuestión es necesario seguir dos caminos: el primero, indagando las intenciones del autor; el segundo, analizando la obra.

En una entrevista virtual celebrada con Mario Anteo¹⁸ éste respondió brevemente a varias preguntas vinculadas con la preocupación de este ensayo y que se dividen en tres aspectos: 1) la motivación al escribir la obra, 2) el propósito de escribirla y 3) sus pretensiones históricas. Respecto a lo primero, el autor asegura que la idea de escribir *El reino en celo* surgió de un comentario del historiador Plinio D. Ordóñez quien afirmó que «la saga de Carbajal [sic] aguardaba a un novelista». Sin embargo, añade que lo que lo decidió «fue el lío de faldas de Montemayor y Del Canto» que le pareció muy a propósito «a la novelización» (respuesta a la pregunta 1). Su finalidad, comenta, fue «Desacralizar a nuestros héroes» y «Difundir una historia un tanto inmoral pero al cabo auténtica, veraz, sobre los orígenes de Monterrey» (respuesta a la pregunta 3), aunque lamenta que el tratamiento que le dio al tema incomodara a algunos historiadores que hubieran preferido «mantener bajo la alfombra la historia «incómoda» a la que hace referencia la novela y quienes lo «acusaron de denigrar a los próceres regiomontanos» (respuesta a la pregunta 2).

Asimismo, Anteo confirma que su obra tiene pretensiones históricas y admite que realizó «mucha» investigación para ambientar la época, explica: «Leí sobre la lengua española en el Renacimiento, y me cuidé mucho de no cometer anacronismos (dicen que el mismo Walter Scott, padre de la Novela Histórica, incurrió en ellos en su *Ivanhoe*)» (respuesta a la pregunta 9). También señala que buscó fuentes «en Monterrey y en Saltillo», de las cuales las más trascendentes fueron «Eugenio

¹⁸ La entrevista fue hecha a través del correo electrónico. Se le hizo llegar al autor un cuestionario con varias preguntas referentes a la obra, las cuales respondió. Septiembre 6 de 2006.

del Hoyo y el capitán Alonso de León»¹⁹ (respuesta a la pregunta 10, reiterada en la 18) y añade que tuvo «alguna asesoría de parte de los historiadores locales» a quienes «les hablaba por teléfono cuando me topaba con alguna duda» (respuesta a la pregunta 12). Continúa: «Creo que no me desapegué de la verdad histórica; y donde parece que lo hago, en todo caso relleno lagunas que, por lo que sé, ninguna fuente ha cubierto» (respuesta a la pregunta 7). Por último, a la cuestión sobre la clasificación de su obra, comenta que es una «novela histórica» que «pertenece al género romántico» (respuesta a la pregunta 8), ya que en su opinión, «la base de la novela histórica es el idilio, el romance, y el fondo es la fundación de los pueblos» (respuesta a la pregunta 16).

De sus aseveraciones se concluyen dos cosas: Primero, que lo que motivó la escritura de la obra fue *un episodio histórico en el que estaban involucrados personajes reales que, además, son considerados como próceres de una región* —el lío de faldas entre Diego de Montemayor y Alberto del Canto, incidente que fue escogido precisamente por su potencial para convertirse en *anécdota literaria* gracias a su carácter humano de drama pasional, en sí mismo atemporal y universal. Segundo, que si bien en un principio lo importante en la obra parece ser lo literario, hay también una pretensión histórica desde el momento en que el autor se propone contar la *verdad*, es decir, la «verdadera» historia, la «real», la «veraz», la humana, oponiéndola a la historia oficial —de bronce o «matria»— que parece considerar «ficticia», «falseada» o por lo menos alejada de la verdad. También reconoce que en algunos casos y ante la falta de información, tuvo que acudir a su libertad creativa como novelista, haciendo uso de la imaginación y la ficción para «rellenar lagunas».

Acorde con lo anterior, podríamos decir que, al menos desde lo que el autor expresa, es posible ubicar la obra como a medio camino entre la novela histórica y la historia novelada, pese a que él propone clasificarla como «novela histórica» —aunque podríamos preguntarnos por qué. De entrada, el autor confunde género y subgénero, porque se

¹⁹ El primero fue un historiador contemporáneo y el segundo un militar que redactó en 1649 la «Relación y discursos del descubrimiento, población y pacificación de este Nuevo Reino de León, temperamento y calidad de la tierra», editada por primera vez en 1909 por Joaquín García Icazbalceta.

refiere a *El reino en celo* como una novela histórica de «género romántico», cuando, en teoría, tendría que pertenecer al género «novela» y al subgénero «novela histórica». También confunde una especie de tipología temática, «lo romántico» (¿lo sentimental?), con el Romanticismo —movimiento literario posterior a la Ilustración y el Neoclasicismo. En cambio reconoce la vinculación entre el Romanticismo, la novela histórica y «la fundación de los pueblos». En efecto, la novela histórica surge con el Romanticismo y entre sus características están la conciencia histórica, la curiosidad e interés por reconstruir y novelar el pasado remoto, y el rescate de los nacionalismos, en contraposición a los ideales universalistas del movimiento anterior. Así, desde esta perspectiva la obra podría considerarse «romántica», pero escrita en un contexto histórico posterior.

Tanto la novela histórica como la historia novelada suponen un trabajo de investigación;²⁰ sin embargo, en la entrevista y en la información contenida en la propia obra existen pocas pistas sobre las fuentes o el aparato crítico que sirvió de soporte para la reconstrucción de la época, pues el autor se limita a mencionar vagamente que leyó algo «sobre la lengua española en el Renacimiento», que consultó a un par de autores y a algunos historiadores regiomontanos. Esta situación es incomprensible si se atiende que en la época en que fue escrita la novela ya había una gran variedad de fuentes de fácil acceso (documentales y bibliografía crítica) que abordan los temas tratados y que no parecen haber sido tomadas en cuenta.²¹ Por ello, la pretensión de veracidad y

²⁰ Por ejemplo, José Manuel Villalpando, en el prólogo a *Mi reino será detestado*, expone «Opté por la novela para presentar a Calleja. Consideré que era el único camino que me permitía plantear estas hipótesis, sustentadas todas en una rica y amplia investigación, y con un ejercicio de interpretación sólido basado en mi experiencia y reflexión. Este libro, y no soy yo quien debe decirlo, tiene rigor académico porque aunque en su texto no se incluyen citas explícitas, subyacen en todas y cada una de las afirmaciones. He añadido por ello las fuentes consultadas para su realización», p. 8.

²¹ Simplemente, por ejemplo, de Eugenio del Hoyo existen varias obras sobre Nuevo León: *Historia del Nuevo Reino de León, 1577–1723*, Monterrey, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 1972, 2 volúmenes; *Señores de ganado. Nuevo Reino de León, siglo XVII*, Monterrey, Gobierno del Estado/ Archivo General del Estado de Nuevo León, 1987; *Esclavitud y encomienda en el Nuevo Reino de León, siglos XVI y XVII*, Monterrey, Gobierno del Estado, Archivo

de verosimilitud histórica resultan cuestionables, y dado que no hay argumentos o evidencias suficientes para considerarla novela histórica o historia novelada, como hipótesis la ubicaremos provisionalmente en la tercera categoría, *novela ambientada en un momento histórico específico*, mientras el análisis no demuestre lo contrario.

La ambientación histórica: la recreación del mundo novohispano del siglo XVI

Después de lo ya expuesto cabe preguntarse cómo construye o recrea el autor en su novela la vida del noreste de la Nueva España durante el siglo XVI e inicios del XVII. A manera de hipótesis proponemos varios recursos: mención de hechos, lugares y personajes históricos; descripción del entorno en el que se desenvuelven los personajes (vestuario, espacios, utensilios, alimentos, muebles); y, por supuesto, utilización de un lenguaje en desuso.

a) Hechos históricos

La novela se construye mediante un abigarrado relato que da cuenta de una multitud de hechos históricos: fundación y refundación de pueblos y villas (Santiago del Saltillo, San Gregorio-León; San Luis-Monterrey), expediciones al norte (Nuevo México, Cíbola, etcétera), búsqueda de nuevas rutas de transporte y comercio (hacia el Mar de México y hacia el norte), explotación de minas, intrincados conflictos políticos y jurisdiccionales (entre Nueva Galicia, Nueva España, Nueva Vizcaya y Nuevo León), procesos inquisitoriales (el de Carvajal, por judaizante), intrigas de la corte (el problema entre el virrey y Carvajal sobre la creación del Nuevo Reino de León), entre otros. Es preciso aclarar que estos sucesos sólo son reseñados brevemente, sin ninguna contextualización histórica.

General del Estado de Nuevo León, 1985; e *Indios, frailes y encomenderos en el Nuevo Reino de León, siglos XVII y XVIII*, Monterrey, 1985. Pero es posible mencionar otras de diversos autores.

En este sentido, aunque se mencionan en la novela varios hechos históricos muy importantes para la trama, que marcan momentos clave en las vidas de los protagonistas, como las fundaciones de Saltillo y Monterrey, el relato se centra en la insólita relación amistosa de Alberto del Canto y Diego de Montemayor (registrada por varias fuentes).²² La novela trata de pasiones y relaciones humanas: amores, dudas, celos, envidias, odios, asesinatos, venganzas, perdones, reconciliaciones; todas ellas, por su carácter universal, ajenas al tiempo y al espacio, pero que se ubican en el noreste de la Nueva España en el siglo XVI, gracias a los personajes que existieron y vivieron en esa época y contexto. Mario Anteo admite: «Busqué el arquetipo universal que subyace a los grandes dramas y que, fuera del tiempo, siempre será actual» (respuesta a la pregunta 4).

Por tanto, la amistad de Alberto y Diego es el hilo conductor de la trama,²³ eje principal con el que se entrelazan múltiples acciones y sucesos que influyen, determinan y condicionan esa relación y lo que sucede a su alrededor y a los otros personajes. El relato se conforma de cuatro historias: La «oficial». Registra los hechos históricos ya descritos. La *ficticia*. Se divide a su vez en otras dos historias paralelas que se entrecruzan y que son consecuencia una de la otra: a) la de Manuel de Mederos y Miguel de Montemayor, que sucede en 1612; b) la de «la raza» y sus integrantes, en especial la de los lazos de amistad de Diego y Alberto, entre 1562 y 1596.

La historia «oficial», probablemente tomada al pie de la letra de las fuentes consultadas por el autor —Eugenio del Hoyo y Alonso de León—, consigna los acontecimientos históricos en una especie de discurso paralelo, secundario a la historia ficticia, la cual relata dos historias que registran lo acaecido en dos tiempos diferentes. Una, con la que inicia y se cierra la novela, ocurre en 1612 y menciona la manera en que Miguel de Montemayor, regidor de Monterrey, hijo de Alberto

²² Principalmente Vito Alessio Robles y Eugenio del Hoyo.

²³ Mario Anteo comenta al respecto: «La amistad de Del Canto y Montemayor. Tal relación ambigua, extraña, la tuve en mente desde que se me ocurrió escribir la novela» (respuesta a la pregunta 5).

del Canto y de Estefanía de Montemayor, asiste junto con Manuel Mederos, amigo y antiguo compañero de correrías de su padre y abuelo, a los funerales de Diego, el Mozo; momento que Miguel aprovecha para pedirle a Mederos que le cuente la verdad sobre su familia. Mederos acepta y rememora una historia que comenzó cincuenta años antes, en 1562, y que se prolonga hasta el momento de su diálogo con Miguel, incluyendo los acontecimientos que los rodean: sequías, muertes, noviazgos, cambio de autoridades, inundaciones, etcétera, aspectos que se convierten en parte de la historia narrada.

Esta última —la referida por Mederos— empieza cuando la «raza» rescata a Alberto del Canto de un grupo de indios y se integra a la banda,²⁴ compuesta por un grupo solidario de hombres dedicados al saqueo, el pillaje, la bandolería y la minería clandestina en el inhóspito septentrión novohispano, cuyas reglas eran las del jefe Martín de Gamón, alias «el Halcón». Esta historia cuenta cómo la presencia de Alberto determinó los lazos entre los miembros de la banda hasta su desintegración, causada por la muerte de su jefe; a partir de allí, detalla los derroteros de sus integrantes, sus conflictos por no ser capaces de decidir entre una vida de aventuras o sedentaria y familiar, sus empresas comerciales y de exploración, y su desaparición y sus muertes. El eje del relato es la ambigua relación entre Diego y Alberto y, por lo tanto, sus encuentros y desencuentros: su separación, su reencuentro, el matrimonio de Diego con Juana Porcallo, la traición de Alberto, el asesinato de Juana a manos de Diego, la promesa de venganza, el matrimonio forzado entre la hija de Diego y su enemigo Alberto, la reconciliación y la muerte de ambos.

Para poder exponer estas cuatro historias entrelazadas, la novela establece un complicado juego de tiempos y de voces narrativas. El relato viaja continuamente hacia atrás y hacia adelante en el plano temporal con el propósito de mantener al lector enterado tanto de la historia de la banda y de la conexión entre Alberto y Diego, como de los acontecimientos del Monterrey de 1612 en el que Mederos y Miguel

²⁴ Aunque cronológicamente la historia empieza antes, en 1558, con la integración de «la raza» en Jocotlán.

dialogan. Cuando la historia se remonta al pasado sigue una ruta más o menos lineal, pues inicia en 1562 y avanza año tras año hasta llegar a 1596, fecha en la que se corta la secuencia lineal con la fundación de Monterrey —momento clímax de las historias «oficial» y ficticia—, para dar un salto final hasta 1612 y contar la inundación de Monterrey que marcó el fin de una etapa y de la historia de Diego y Alberto.

Cabe mencionar que los ritmos de esa narración temporalmente lineal están condicionados por las fechas que señalan los hechos históricos. En otras palabras, la historia «oficial» sirve de crónica o cronología, como una especie de andamiaje o estructura narrativa en la cual la historia ficticia se ensambla. Así, hechos históricos, acciones y sucesos del relato ficticio se abigarran en un intrincado complejo narrativo que requiere que en ciertos momentos el autor se vea obligado a contar de manera simultánea varias historias cronológicamente paralelas. En un mismo año, marcado por uno o varios acontecimientos de la historia «oficial», ocurren otros tantos sucesos de la vida de los personajes en uno o distintos sitios, lo que complica el ensamblaje narrativo de las diferentes anécdotas y que el lector pueda seguir con facilidad la secuencia de qué sucede, a quién, cuándo y dónde.

Tal vez, debido a dicha complejidad la obra cae en errores de coherencia interna; por ejemplo, sobre la fecha de nacimiento y edad de Miguel de Montemayor: al inicio se establece que en 1612 tiene dieciocho años,²⁵ por lo que se supone que nació en 1594; no obstante, en otro lugar indica que tenía siete años en 1593,²⁶ de modo que debió haber nacido en 1586, lo cual es imposible, ya que según la propia historia, sus padres se casaron en ese año²⁷ pero no hicieron vida marital hasta 1588 por la corta edad de Estefanía.²⁸ Además, en otro pasaje afirma que en 1596 al fundarse Monterrey Miguel funge como testigo con «no más de 8 años»,²⁹ entonces su fecha de nacimiento es 1588,

²⁵ Mario Anteo, *op. cit.*, p. 13.

²⁶ *Ibid.*, p. 205.

²⁷ *Ibid.*, p. 183.

²⁸ *Ibid.*, p. 195.

²⁹ *Ibid.*, p. 220.

fecha más probable, pero que no coincide con el hecho de que en 1612 tenía dieciocho años.

Junto a las alternancias temporales aparecen en la novela las alternancias narrativas: aunque en principio es Mederos quien cuenta la historia del pasado, y en teoría tendría que hacerlo en primera persona como narrador-testigo, la mayor parte del tiempo el relato está contado por un narrador omnisciente que sabe lo que piensan y sienten los personajes, incluido Mederos —al mismo tiempo narrador y protagonista. El narrador omnisciente, que proporciona al lector pistas de lo que ocurrirá en el futuro o acerca de lo que sucedió en un pasado lejano, más allá del inicio de la historia, mediante los recuerdos que cruzan por la mente de los personajes, es el mismo que cuenta las anécdotas de la banda, de Alberto y Diego, y la historia de Miguel y Mederos. En algunos momentos cede la palabra a Mederos, para que en un lenguaje indirecto o directo, narre ciertos episodios desde su punto de vista en primera persona. Gracias a esas sucesiones cronológicas y narrativas, la novela se construye de forma muy particular: no está organizada en capítulos, sino en apartados y subapartados separados unos de otros por medio de espacios. Las divisiones permiten al autor efectuar los cambios descritos y narrar las historias paralelas.

En síntesis, podríamos decir que los acontecimientos históricos, simplemente mencionados, son utilizados por el autor como soporte histórico y cronológico al relato ficticio, *que resulta ser lo más importante*. Sin entrar en discusiones sobre la veracidad o verosimilitud histórica de los hechos, e independientemente de si sucedieron cómo y en el momento en que se describen, es preciso aclarar que el autor no se compromete, pues no los analiza o critica, ni asume ninguna postura frente a ellos. Los hechos tampoco parecen tener una significación especial para los personajes de la novela que los realizan o «viven»: se hallan tan inmersos en sus problemáticas mundanas y existenciales, que son incapaces de dimensionar su trascendencia histórica, por lo que la obra carece de ese ingrediente nacionalista de las novelas románticas, que se caracteriza por el análisis del pasado en función del presente a partir de la conciencia histórica. *El reino en celo* se enfoca en eso que el

autor llama «romanticismo» y que no es más que el ambiente sentimental en el que se desenvuelven personajes y acontecimientos.

Como el autor maneja de manera paralela dos discursos, una historia «oficial» —externa, aparentemente objetiva, que trata de hechos y sucesos que pueden consultarse y verificarse en las obras de los historiadores— y otra ficticia —que podríamos llamar «subjética», que más que a las acciones hace referencia al mundo interior de los personajes—, quizá la obra se acerque a la definición propuesta de novela histórica, pero es necesario estudiar si la ambientación de la época es suficiente; por ahora insistimos en ubicarla en la última categoría.

b) Lugares históricos

Al igual que con el plano temporal y las voces narrativas, la novela alterna también los espacios donde se desarrolla la trama. En las historias de la amistad de Diego y Alberto y en la de Mederos y Miguel, los personajes se desplazan continuamente entre diferentes lugares. En el segundo caso, y pese a que Miguel y Mederos se encuentran en apariencia en un mismo sitio (el Monterrey de 1612), el narrador hace un recorrido por distintos parajes del entorno urbano: los cerros de La Silla y de Las Mitras, el Río Santa Catarina, los Ojos de Agua de Santa Lucía y las edificaciones que se asentaron en sus alrededores —jacales, «el convento franciscano de Nuestra Señora de Monterrey»,³⁰ «el panteón de indios», «la humilde iglesia de adobe» y «el Ayuntamiento»—;³¹ el Topo Chico,³² con sus ojos de agua («el Ojito») y sus «labores de pan, fértiles sementeras, estancias de ganado, trapiches» y «minas».³³ Para completar el cuadro, ambienta los espacios con menciones a la supuesta fauna, flores y

³⁰ Los franciscanos de la custodia de Zacatecas arribaron a Monterrey en 1602 y ese mismo año erigieron el convento de San Andrés. El cura secular de Saltillo, Baldo Cortés, atendía en 1612 paralelamente su propia parroquia y el curato, o sea, la jurisdicción eclesiástica de «Nuestra Señora de Monterrey». Peter Gerhard, *The North Frontier of New Spain*, Norman & London, University of Oklahoma Press, 1993, p. 352.

³¹ Mario Anteo *op. cit.*, pp. 11 y ss.

³² Se menciona también, aunque de paso, Cadereyta.

³³ *Ibid.*, pp. 29–33.

frutos de la región: ciervos y garzas; nogales, aguacatales, anacuas, higos, moras, melones, sandías, naranjas, guayabas y biznagas; manzanilla,³⁴ helechos, buganvillas, lampazos, etcétera,³⁵ y crea una imagen edénica de la zona, en contraste con el semidesierto que caracteriza la región norte y noreste del país y de la antigua Nueva España. En sus descripciones no queda claro para el lector actual si los frutos referidos crecían en la región de forma silvestre o si fueron llevados por los pobladores durante los sucesivos asentamientos; tampoco si los topónimos pertenecen a la época en que se ubica la obra o son posteriores.

En el primer caso y dado que los sucesos se encuentran ligados a lugares específicos, hay una amplia lista de ellos. Unos son apenas citados (Zacatecas, la gobernación de Pánuco, Nochistlán, Sombrerete, Durango, Tampico y Guadalajara), otros son lugares de paso transitados por los protagonistas en alguna de sus correrías (Almadén, San Luis, Veracruz, Toluca, México, Taxco y Nuevo México), o constituyen la sede de algún episodio importante para la trama (Jocotlán, Presidio de Ibarra, San Martín, Nombre de Dios, Mazapil, San Gregorio-León y San Luis-Monterrey). De varios se puede constatar su existencia histórica, pero otros, como el Presidio de Ibarra, parecen ser ficticios, incluso podrían ser el resultado de alguna incorrección: el río Sian pareciera ser una variante de un lugar llamado Sain, ubicado en el actual Zacatecas, dado que el relato lo sitúa cerca del Presidio de Ibarra³⁶ que, por las descripciones de su asentamiento, se localizaba cerca de Nombre de Dios, entre Zacatecas y Durango.

Otros datos curiosos son las menciones de La Florida como una laguna ubicada en un lugar indeterminado del Septentrión;³⁷ las Vegas

³⁴ La novela describe la costumbre de tomar té (pp. 18, 138, 219) —en realidad «infusiones»—, aunque a la que más se refieren las fuentes de la época es a la de tomar chocolate.

³⁵ Para el caso de Mazapil, por ejemplo, el relato describe que Juana tenía claveles en floreros (p. 74) y Diego cultivaba rosas en su jardín. Sin embargo, es difícil saber si para la época en la que se sitúa la novela estas plantas se habían introducido y adaptado al entorno americano. Para el caso de las rosas, éstas sirvieron de prueba de la aparición guadalupana acaecida supuestamente en 1531, suceso descrito y publicado hasta el siglo XVII.

³⁶ *Ibid.*, p. 37.

³⁷ Seguramente la confundió con la *Laguna de la Nueva México*, la cual buscó una expedición en 1568. *Ibid.*, p. 65.

como un paraje al que Mederos y Castro arriban en su expedición a Nuevo México;³⁸ Zacatecas como una ciudad tan fastuosa que se podían encontrar en ella joyas, vestuario y demás objetos de lujo siendo en realidad un enclave minero; y que San Martín fue nombrado de ese modo por Martín de Gamón: «Entonces buscaron dónde establecerse para iniciar una vida más provechosa, sin tantos susirios. Una mañana ensayaron felizmente unas minas de plata, y Gamón declaró «Son nuestras, en mi honor se llamarán San Martín».³⁹ Aunque las minas fueron descubiertas por Francisco de Ibarra y Juan de Tolosa en 1554, y se hallaban en pleno auge cuando Gamón arribó al norte.⁴⁰

En cuanto a las poblaciones, no todas tenían en la época el estatus (real de minas, villa, ciudad) que se les asigna en la novela. En la siguiente información se anota en cursivas la fecha aproximada de fundación, el carácter que ostentaban y su probable ubicación actual.⁴¹

Lugares donde viven

Jocotlán (Xocotlán). Ahí se integra la banda y radican durante algún tiempo sus miembros (ca. 1553, *real de minas*).

San Martín. Residencia temporal de la banda y posteriormente de Gaspar (ca. 1555, *real de minas y no una cueva*).

Nombre de Dios. Residencia temporal de la banda ya sin Alberto (*misión 1562, villa 1563*).

Mazapil. Residencia temporal de Diego, Alberto, Mederos y Morlete (1568, *real de minas. Nunca fue villa durante el período colonial*).

Santiago del Saltillo. Lugar de residencia temporal de Alberto, Diego y Mederos (1577, *villa*).

San Gregorio-León. Lugar de residencia temporal de Alberto y Diego (ca. 1582, *minas, y posteriormente villa de San Gregorio y Valle de Extremadura, cerca de Cerralvo, N.L. y Monterrey, N.L. con su alcalde mayor Alberto (1577), y ciudad de León*).

Monterrey. Fundada por Diego con la participación de Castro, Mederos y Miguel. Residencia de estos dos últimos (1596, *ciudad*).

³⁸ *Ibid*, p. 192.

³⁹ *Ibid*, p. 17.

⁴⁰ J.L. Mecham, *Francisco de Ibarra and Nueva Vizcaya*, Durham, Duke University Publications, 1935, pp. 60–68; Peter Gerhard, *The North Frontier...*, *op. cit.*, p. 130.

⁴¹ Peter Gerhard, *The North Frontier...*, *op. cit.*, pp. 45, 90–91, 97, 101, 109, 130–131, 164, 202, 204, 227, 229, 315, 326–329, 344–349; y mismo autor, *Geografía histórica de la Nueva España, 1519–1821*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 11, 210, 218–221, 260–261, 341, 372.

Lugares en los que estuvieron de paso

- Presidio de Ibarra. Ubicado cerca de Nombre de Dios. Ahí Martín de Gamón pierde la cordura y muere (*no hay datos que prueben su existencia*).
- Almadén. Sitio en el que estuvieron Mederos y Diego por orden de Carvajal, quien en 1588 fue apresado (*1577, real de minas, cerca del actual Monclova*).
- San Luis. Refundación de un asentamiento anterior por orden de Carvajal en la que participan Alberto y Mederos (*ca. 1582, villa*).
- Veracruz. Lugar donde ocurrió el disgusto entre Alberto y Morlete a su llegada a Indias (*puerto, 18 de mayo de 1519, como Villa Rica de la Vera Cruz*).
- Toluca. Residencia temporal de la familia Porcallo (*villa*).
- Ciudad de México. Residencia temporal de Juan Morlete.
- Taxco. Sitio en el que residió Mederos y contrajo nupcias con una mestiza (*ca. 1531, real de minas*).
- Tampico. Lugar en el que supuestamente Carvajal trafica indios, (*1554–1560, villa de San Luis de Tampico, nueva ruta para llegar desde el noroeste al Mar de México*).
- Nuevo México (*región a la que van en expedición en 1590–1591, Gaspar Castaño de Sosa y Mederos*).

Lugares sólo mencionados

- Zacatecas (*minas de, 1548; ciudad, 1586*).
- Pánuco (*alcaldía mayor, signada en 1579 a Luis de Carvajal*).
- Guadalajara (*febrero de 1542, ciudad, sede de la Audiencia de la provincia de Nueva Galicia a partir de 1560*).
- Nochistlán (*f. 1531, primera villa de Guadalajara*).
- Durango (*fundada como villa de Guadiana en 1563*).
- Sombrerete (*ca. 1558, real de minas*).
- Nueva España (*1520, Reino de ultramar de la corona española*).
- Nueva Vizcaya (*1562, provincia y gobernación de la Nueva España*).
- Nueva Galicia (*1532, reino y gobernación de la Nueva España*).
- Nuevo Reino de León (*1579, reino y gobernación; 1599, gobernación*).
- Nueva Esperanza (*Valle de Buena Esperanza, Patos, Coahuila*).
- Valle de Extremadura (*antes conocido como Ojos de Santa Lucía y villa de San Luis*).
- Valle de Guadiana (*valle en el sur del actual estado de Durango*).
- Cíbola (*lugar mítico en Nuevo México*).
- La Florida (*la península, aunque en la novela se refieren a una laguna*).

Lugares sólo mencionados

Las Vegas (*no existía en este tiempo en Nuevo México, solamente había las minas de Las Vegas, a finales del siglo XVI, cerca de Topia, Durango*).

Boca de Leones (*ca. 1690, real de minas*).

Llano de las Vacas Peludas (*probablemente las praderas de los Estados Unidos, se refieren a bisontes*).

La Bufa (*cerro de, en Zacatecas*).

Río Pecos (*en Texas y Nuevo México*).

Río Pánuco (*en Veracruz y Tamaulipas*).

Río Sian (*ca. 1558, Sain, hacienda de beneficio y estancias en el norte de Zacatecas*).

Mar de México (*Golfo de México*).

Dada la gran cantidad de acciones y sucesos históricos que ocurren en la novela, la movilidad de los personajes es bastante intensa, y aunado quizá al desconocimiento de las dificultades y riesgos que conllevaba viajar en el siglo XVI (grandes distancias e infinidad de peligros como enfermedades, accidentes, encuentros con tribus chichimecas, etcétera) llevan al autor a caer en algunos errores de ambientación histórica. Por ejemplo, en el pasaje de la boda de Diego y Juana en Mazapil, la celebración inicia hasta que arriba el cura procedente de Zacatecas, quien concluida la ceremonia parte inmediatamente de regreso, pero para recorrer los kilómetros que separan ambas poblaciones se requería de una jornada mínima de varios días: «[La boda] ¿habría de realizarse por la mañana, nomás llegara el cura de Zacatecas, que por cierto temían se retrasara por el mal tiempo». [...] «Más tarde el desabrido cura partió en su mula bajo la nieve».⁴² Con el objeto de mostrar las extensas distancias que los personajes recorrieron en periodos muy cortos proponemos el siguiente mapa:

⁴² *Ibid*, p. 58.

RECONSTRUCCIÓN APROXIMADA DEL NORTE NOVOHISPANO EN EL SIGLO XVI



Otros errores de ese tipo aparecen cuando el relato expresa que «Una tropa de a caballo salió *del bosque*»⁴³ en las inmediaciones de Mazapil, cuando en realidad se trata de una zona desértica; o en el punto en el que describe esa misma región y la de Monterrey cubiertas por nieve,⁴⁴ situación que ni entonces ni ahora es un hecho común. De modo similar al describir el Monterrey de 1612 se alude a un «panteón de indios»,⁴⁵ lo que no es históricamente exacto, ya que los indios cristianizados por lo general eran sepultados en el camposanto común, intramuros de la iglesia, y si fueran infieles, no sería un «panteón», ni estaría al interior de la traza urbana. Un error más se da cuando Diego, preocupado por el destino de Alberto después de su huida de Saltillo para evadir la justicia, se lo imagina «pudriéndose en el desierto, tras el festín *de las*

⁴³ *Ibid*, p. 61.

⁴⁴ *Ibid*, pp. 57, 59, 79, 165.

⁴⁵ *Ibid*, p. 12.

hienas»;⁴⁶ pero dichos animales nunca han formado parte de la fauna americana. Por supuesto, dada la libertad creativa que ampara al novelista, estos detalles podrían ser considerados *peccata minuta* o «licencias poéticas»; no obstante contradicen la pretensión de veracidad y verosimilitud histórica asumida por el autor, por lo que se refuerza la hipótesis de que *El reino en celo* no podría ser incluida como una novela histórica.

c) Personajes históricos

Para analizar los personajes es preciso recurrir a dos tipos de clasificaciones: una, teniendo en cuenta su función en la novela —principales (protagonistas y antagonistas), secundarios, ambientales, genéricos y simplemente mencionados— y otra, a partir del criterio de realidad o ficción.

Los protagonistas son cuatro: Miguel y Mederos, quienes llevan el eje de la trama de lo que sucede en el Monterrey en 1612; y Diego y Alberto, que tienen como antagonistas a Juana Porcallo, esposa de Diego y amante de Alberto, y a Juan Morlete, antiguo amigo de Alberto. El papel de los antagonistas consiste en interferir en la relación de Alberto y Diego mediante celos, engaños, traiciones y odios. Por tal razón Juana es presentada como una mujer sensual e inmoral que juega con los sentimientos de ambos, y Morlete como un amigo celoso y posesivo, un funcionario corrupto que utiliza el poder para satisfacerse, chantajear a quien le convenga y vengar sus agravios. Ambos acaban dañando a los que más aman y mueren a consecuencia de ello sin alcanzar su objetivo, pues aunque Alberto y Diego se distancian un tiempo, al final hacen las paces y conviven como suegro y yerno.

Los personajes secundarios son aquellos que sin cargar con el peso de la trama, participan en ella de manera indirecta: Martín Gamón, del que se habla sólo en el primer apartado y quien establece un código de vida que será añorado siempre por los integrantes de la banda; Gaspar y Castro, correligionarios de la «raza», que aparecen de manera

⁴⁶ *Ibid.*, p. 100.

intermitente en varias acciones secundarias; y Luis de Carvajal, que debido a su ambición de riqueza y poder se convierte en el motor de muchos de los acontecimientos al promover expediciones y fundaciones que movilizan a todos los personajes, pero en especial a Diego y Alberto.

Concerniente a los personajes ambientales puede decirse que están presentes como «escenografía» de apoyo al relato, no participan ni de la acción ni de la trama, tal es el caso de los vecinos de Saltillo y Monterrey que son testigos de los conflictos entre Diego y Alberto; y los que acompañan a los personajes principales o secundarios en varias expediciones: Juan Navarro, Alfonso Hernández, Chocallo, Pérez de los Ríos, Diego Rodríguez, Bustamante, Pedro Íñigo, Berlanga y Juan López. También se pueden incluir en este grupo a María de Esquivel, primera mujer de Diego; Diego «El Mozo», hijo natural de Diego y María; «Renco de Lisboa», padre de Juana Porcallo; Estefanía, hija de Diego y Juana; Gregory Evans, el loco que guía a Alberto hacia las minas de San Gregorio; Martina la tlaxcalteca, nana de Estefanía; Agustina, bruja y mujer de Pérez de los Ríos; los Ibarra, contrapeso oficial de los ilegales proyectos de Carvajal; y el padre Baldo Cortés, oficiante de los matrimonios de Diego y Alberto, quien denuncia a este último ante la Inquisición.

Por su parte, los personajes genéricos son aquellos que no alcanzan el privilegio de un nombre propio: indios, «un negro» que participó en la expedición a Nuevo México, «un alférez» que murió en dicha expedición, una comadrona que atiende el parto de Juana y, en general, vaqueros, peones, mayordomos, criados, soldados, mercenarios, sirvientes, etcétera. En un mismo nivel narrativo se encuentran los que poseen un nombre y sólo son mencionados en el discurso de otros personajes: los conquistadores Cortés, Nuño de Guzmán, Oñate, Ibarra y Tolosa; el rey Felipe II; los virreyes Enríquez, Manríquez y Luis de Velasco II; el licenciado Francisco de Puga; el arzobispo Moya de Contreras; Orozco, presidente de la Audiencia de Guadalajara; el pirata Francis Drake; el inquisidor Pedro Carbonero; un sobrino de Carvajal; Rodrigo Porcallo, hermano de Juana; Sandoval, el ujier de

Morlete; Mónica Rodríguez, prometida de Miguel; el cacique Nepebajan, señor del Gran Valle; y la mestiza con la que se casa Mederos en Taxco.

Acorde con la cantidad y diversidad de personajes resulta coherente que sólo los principales estén trazados con rasgos físicos y morales que los singularizan. No sucede así con los secundarios que carecen de una personalidad claramente definida porque su naturaleza se esboza con las descripciones que hace el narrador o lo que dicen de ellos otros personajes. Desde este punto de vista, los ambientales, los genéricos y los sólo mencionados, ni siquiera alcanzan propiamente el estatus de «personajes». Es por ello que en algunos casos se les describe a partir de lugares comunes, como sucede con los indios, que a pesar de pertenecer a diferentes tribus (zacatecos, guachichiles, tepehuanes, mayos, yaquis, otomíes, tobosos e «indios pueblo»), aparecen genéricamente como sanguinarios, cobardes y poco racionales. Algo similar ocurre con las pocas mujeres que aparecen en la obra; si son europeas o criollas (Juana, Estefanía y María) son descritas como volubles, vanidosas, metiches, controladoras y ocupadas en tonterías como la moda y el acalamiento personal; si son indígenas, como sumisas y dóciles (Martina y las que se someten a los deseos de Diego y Alberto).

En cuanto a Juana, su caracterización es un tanto anacrónica, ya que se le atribuyen características feministas que difícilmente podía poseer una mujer del siglo XVI (independiente, sexualmente liberal). Tan singular es su personaje para la época, que aun Morlete, con una actitud machista muy atemporal, le aconseja a Diego que la golpee para someterla: «Golpea a tu mujer hasta que sangre. Te juro que le harás un bien».⁴⁷ Un anacronismo semejante es que Estefanía, a los quince años, tenga actitudes más cercanas a las de una joven del siglo XXI; por ejemplo, respecto a sus padres comenta: «En fin, ambos le habían parecido siempre unos niños egoístas, obstinados en no invitarla a jugar».⁴⁸

⁴⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 166. Vale la pena anotar lo que dice el autor a este respecto en la entrevista ya mencionada: «14. ¿Crees que la visión de los indios, de los españoles y de la mujer y del mundo

Referente a la naturaleza ficticia o real de los personajes es complicado dar una respuesta. La mayoría de los que tienen un nombre propio son personajes históricos, aunque tenemos duda sobre el inquisidor Pedro Carbonero,⁴⁹ Sandoval, el ujier de Morlete y el cacique Nepebajan, señor del Gran Valle. Es preciso aclarar que si bien existieron, no necesariamente vivieron en los años en los que se ubica la anécdota, ni participaron en las acciones o sucesos que allí se registran, ni con los roles que se les asignan. Tampoco es seguro que todos se hayan conocido o que hayan convivido, pues en las biografías consultadas hay discrepancias significativas con la novela en actividades, cargos, incidentes, fechas, lugares, nombres y hasta en el número y nombres de sus familiares.⁵⁰ Pero, como ya se ha comentado, la obra no centra su atención en los hechos históricos porque el autor considera que ya han sido consignados en la historia «oficial», *sino en su mundo interior: en sus pasiones, sueños y deseos y, por tanto, en sus motivaciones, lo cual es muy difícil de verificar históricamente.*

novohispano en general que se plantean en el texto coincide con la de la época en la que se ambienta la anécdota o consideras que en tu visión de esa época influyó de algún modo tu propio presente? R. *Repito: Sin contemporizar la psicología de los caracteres, pero tampoco hacer arqueología lingüística.*

⁴⁹ Pedro Carbonero es el nombre de un personaje de Lope de Vega en la comedia titulada *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* de 1603. Encontramos, también, por ejemplo, que existió un Pedro Carbonero familiar del Santo Oficio de la Inquisición de Cartagena de Indias. Véase Ana María Splendiani *et al.*, *Cincuenta años de inquisición en el tribunal de Cartagena de Indias 1610–1660*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana/ Instituto colombiano de Cultura Hispánica, 1997. *Cincuenta años de inquisición en el tribunal de Cartagena de Indias 1610–1660*. Índice onomástico, p. 66, http://books.google.com.mx/books?id=72bBbs- ea2UC&pg=PA66&lpg=PA66&dq=%22pedro+Carbonero,+Inquisidor%22&source=bl&ots=56YlQ19Gm3&sig=HG4JDLpc_P0APdsPikpL_ZM9Wek&hl=es&ei=bLSMTcOLNc2BhQftuOi6Cw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CBWQ6AEwAW#v=onepage&q&f=false.

⁵⁰ Por ejemplo, Diego de Montemayor falleció en 1610, a los ochenta años de edad, y su hijo, el Mozo, en 1611, pero es poco probable que haya sido enterrado en Monterrey, pues murió durante un viaje. Eugenio del Hoyo, *Historia del Nuevo Reino de León...*, volumen 1, p. 303. Para sus biografías, *Ibid*, pp. 295–303; para la de Juana Porcallo de la Cerda, *Ibid*, pp. 260–261; para la de Juan Morlete, *Ibid*, pp. 255–256, y Archivo General de la Nación, México, Inquisición, volumen 191, exp. 7; para la de Alberto del Canto, cfr. Thomas Hillerkuss, *Diccionario biográfico del Occidente novohispano. Siglo XVI*, tomo A–C, Zacatecas, Centro de Docencia Superior, Universidad Autónoma de Zacatecas/ Ediciones Cuéllar, 1997, pp. 209–210; para la de Gaspar Castaño de Sosa, *Ibid*, p. 235; y para la de Martín Gamón, cfr. Thomas Hillerkuss, *op. cit.*, tomo D–G, 2001, p. 193.

d) El vestuario y el mobiliario

Otro de los recursos relevantes en la ambientación de una época, consiste en la mención y descripción del atuendo; aunque lo cierto es que la novela presta poca atención a ese aspecto. El vestuario es descrito con relación a los personajes principales, en específico Diego, Alberto y Juana; en menor medida a Morlete y Estefanía, y de modo circunstancial a algún otro, como Miguel. Las prendas pueden dividirse en tres tipos:

a) *De guerra*. Coraza, cota,⁵¹ morrión, calzas y panoplia.⁵²

b) *De gala*. En cuanto a las masculinas, concretamente los vestuarios de boda de Diego y Alberto: zaragüelles, gorgueras, calzones recamados [greguescos], ropillas,⁵³ camisas de seda, jubones, sombreros con plumas, guantes de baldrés,⁵⁴ botas de gamuza o de piel, batas de brocado, zapatillas y capas de viaje.⁵⁵ Respecto al atuendo femenino: vestidos «finos»⁵⁶ de gala, telas, encajes, sedas, tul, raso, y «géneros delicados» «de rico estampado». De igual modo, se mencionan distintos accesorios: joyas, diademas, dijes, camafeos, broches de plata, pañoletas, pañolones, lazos multicolores, sombreros, crinolinas, corpiños, «lencería de ribetes primorosos» y sandalias —surge la duda de si estas dos últimas prendas formaban parte del vestuario femenino de la época, o si se les conocía con esos términos.

c) *De uso cotidiano*. Las prendas masculinas son muy escasas y por lo general de carácter accesorio: botas, talegas o vejigas de tela (tercio-

⁵¹ *Cota*. Arma defensiva del cuerpo que se usaba antiguamente. Primero se hacían de cuero y guarnecidas de cabezas de clavos o anillos de hierro, y después de mallas de hierro entrelazadas. *Diccionario de la lengua española*, RAE.

⁵² Coraza (pp. 24, 212, 214), Cota (p. 132), Morrión (pp. 36, 214), Calzas (p. 145, de terciopelo verde p. 165), Panoplia (pp. 35, 99).

⁵³ *Ropilla*. Vestidura corta con mangas y brahones, de los cuales pendían regularmente otras mangas sueltas o perdidas, y se vestía ajustada al medio cuerpo sobre el jubón. *Damasco*. Tela fuerte de seda o lana y con dibujos formados con el tejido. *Diccionario de la lengua española*, RAE.

⁵⁴ *Baldrés*. Piel de oveja curtida, suave y endeble, empleada especialmente para guantes. *Idem*.

⁵⁵ Zaragüelles, gorgueras (pp. 56, 59, 75, 165), calzones recamados (p. 75), ropillas, camisas de seda (pp. 31, 181), jubones (p. 212), sombreros con plumas (pp. 43, 54, 56, 183), guantes de baldrés (p. 165), botas de gamuza o de piel (pp. 181, 183), batas de brocado (pp. 106, 219), zapatillas (p. 219) y capas de viaje (p. 221).

⁵⁶ *Ibid*, p. 45.

pelo o raso) para guardar pólvora u oro, bolsas de lechuguilla de los mineros, el tabardo o sobretodo de piel de oso de Diego, y la ropa andrajosa que en algunas ocasiones viste Alberto («Un escaupil [*sic*] hecho girones» difícil de identificar, y un sayal, vestimenta que se asocia comúnmente a las órdenes mendicantes, aunque en otro pasaje se describe como algo que se viste bajo la coraza). Sólo se describen dos vestidos femeninos (una «Falda roja con volandas y una gorra anudada a la barbilla»⁵⁷ y un «vestido azul con corpiño de lazos negros» que Estefanía viste después de su boda con Alberto);⁵⁸ una capa (con la que Alberto arropa a Estefanía cuando emprenden el viaje a San Gregorio); y un chal (mismo que cubre a la comadrona).

Un caso especial de vestuario de gala se describe en el episodio en el que Morlete se disfraza de moro para gastarle una broma a Alberto: «Vestía un caftán con brocados en negro, ceñido por el correaje de su sable; botas de gamuza, una capa prendida a los hombros por camafeos figurando en relieve de marfil el fuerte de Arzila, y en su índice derecho una sortija donde brillaba con lechoso lustre la más redonda piedra bezar [...] —En efecto, soy un puerco sarraceno [...] ¡Qué Alá se apiade de mí!— [...] Un moro nefasto!»⁵⁹ Este pasaje presenta un problema no sólo de veracidad, sino de verosimilitud histórica, ya que ni los moros ni los judíos conversos o sus descendientes tenían autorización oficial para residir en la América española,⁶⁰ por lo que vestirse de moro, siéndolo o no, era un atrevimiento peligroso que conllevaba el riesgo de ser denunciado ante el Santo Oficio; situación curiosa porque, según el relato, Morlete ocupó cargos en esa institución.

Por otra parte, la única prenda que aparece una y otra vez con un significado sentimental es la «gorra» usada por Alberto, pero no se puede precisar si en la época existía ese objeto y si contaba con esas

⁵⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 81-82.

⁶⁰ Por supuesto, muchos judíos al llegar a América se convirtieron al cristianismo, cambiaron su nombre y continuaron practicando su religión en secreto, alejados casi siempre de los grandes centros políticos y administrativos de la Nueva España para pasar desapercibidos.

características.⁶¹ Un acierto del autor es que no detalla el vestuario femenino, pues además de que cambiaba constantemente según las circunstancias de la moda, estaba sujeto en la Nueva España a disposiciones jurídicas que establecían qué tipo de telas o joyas podía utilizar cada grupo social, lo que limitaba, por ejemplo, el uso de la seda a los españoles más pudientes. El entremés de Diego y Teresa que abre el *Coloquio VII* de Fernán González de Eslava, contemporáneo a la época en la que se ambienta la obra, hace una sátira del tema:

TERESA:

¿Qué en México he de quedar?

No haré así Dios me ayude:

no lo podré soportar

que un alguacil me desnude

sin quererme respetar.

No sé que mujer honrada

en este México queda,

premática pregonada

y que yo no traiga seda,

llamáreme malograda.

[...]

Señor llevadme a la China,

porque allá no pasarán

premáticas tan ahina.⁶²

Respecto a la moda y el vestuario del siglo XVI, en el mismo entremés, Teresa y Diego nombran telas y prendas femeninas que estaban de moda en la época:

⁶¹ Botas (pp. 23, 43), talegas (pp. 35, 47, 55, 132), bolsas de lechuguilla (p. 117), tabardo (p. 43), «escaupil» (p. 70), sayal (pp. 19, 128, 212), gorra (pp. 66, 88, 103, 104, 106, 121, 123, 124, 139).

⁶² Hernán González de Eslava, *Teatro selecto. Coloquios y entremeses*, prólogo y selección de Juan Tovar, México, Secretaría de Educación Pública, colección Quinto Centenario, 1988, p. 71, En la nota 1 de la misma página se expone: «Leyes suntuarias (que prohibían o reglamentaban o encarecían el uso de la seda) publicadas en el reinado de Felipe II, [...] Según Sempere (*Historia del lujo*, II, cap. 3) las hubo en 1563, 1584, 1590 y 1593» [nota del prólogo].

TERESA:

Sabed que es esta rencilla
porque ayer no me comprastes
esa *negra gargantilla*.

[..]

No tengo yo dos *sayuelos*
veo a cien mil mujeres
arrastrando *terciopelos*.

Diego: ¿Pues no compré en *escofión*
porque os toquéis como niña?

[...]

También os compré *basquiña*
Y un riquísimo *jubón*.⁶³

En lo concerniente al mobiliario, las casas en las que habitan los personajes principales son descritas como grandes, espaciosas y señoriales, y con excepción de la de Mederos, que se ubica en un ambiente rural en las afueras de Monterrey, se encuentran en un entorno urbano (la de Diego en Mazapil y la de Alberto y Diego en Saltillo). Las casas cuentan con espacios domésticos y funciones que se alejan de la realidad novohispana de la época: poseen varias habitaciones (cocina, oficina o despacho, salón de visitas, terraza, jardín y pérgola); y habitaciones individuales para cada miembro de la familia y los huéspedes. Sin embargo, hasta en las casas de los más adinerados durante la época virreinal, únicamente los amos contaban con un cuarto propio que servía como dormitorio. En viviendas espaciosas, para descansar, los hijos varones se instalaban en la sala, las hijas en un aposento, las sirvientas en la cocina, los sirvientes en un cuarto apartado y los visitantes con los dueños y su familia, según su edad y sexo. En general había pocos espacios especializados, porque la vida cotidiana tenía lugar en la calle o en las plazas, así que la casa era, en primer lugar, un espacio de resguardo.

⁶³ *Idem.*

Inclusive, en la obra se habla de algo insólito en la casa de Diego y Juana: un baño interior,⁶⁴ que contaba con una fabulosa tina de baño «de cobre amartillado, con molduras en los bordes» que Juana hizo traer desde Zacatecas, y en la que los habitantes de la casa podían disfrutar de baños de burbujas, unos «polvos mágicos que encantaron a Alberto»: ⁶⁵ placer que los protagonistas convierten en una experiencia erótica.⁶⁶ Sin negar la posibilidad de que alguna casa pudiera contar con un espacio así (lo cual no era usual ni en grandes ciudades como México, puesto que las letrinas se inventaron hasta el siglo XVIII), y que además tuviera una tina de baño, los pasajes en los que las personas toman baños frecuentes no describen la realidad de la época. Esta práctica tan cotidiana en nuestros días era completamente inusual en el siglo XVI, no sólo por la dificultad para conseguir agua en algunos sitios, sino porque hasta el XVIII y después de la Ilustración, que propició el desarrollo de la ciencia práctica y la medicina, se consideró el baño como algo benéfico para la higiene y la salud. Como muestra de que el baño no era una costumbre común entre los españoles que habitaban América, en *El hombre de la situación*, una sátira al mundo novohispano, Payno ironiza sobre la higiene de los españoles de la ciudad de México de fines del siglo XVIII:

El sábado en la tarde la tienda se cerraba más temprano: era el día consagrado al aseo. Entraba el barbero y, primero rasuraba al amo y enseguida al criado, llenándolos de polvo blanco hasta los ojos; después del barbero seguía la lavandera con la ropa limpia. En la ansiedad se mudaban alternativamente la camisa, entregando la muda sucia, pintaban con un palito con tinta las desolladuras y lacras que había tenido el calzado durante la semana, y se lavaban las manos con zacate y jabón, restregándolas todo lo posible para que durasen limpias los siete días siguientes. *Romero se bañaba cada año, el día*

⁶⁴ Cocina (p. 187), oficina/ despacho (p. 199), salón (pp. 107, 168, 219), terraza, jardín y hasta pérgola (pp. 105, 113), habitaciones individuales para los miembros de la familia (p. 53), cuarto de huéspedes (p. 186), baño interior (pp. 60, 125, 155, 196-197).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁶ Mario Anteo, *op. cit.*, pp. 125, 155, 196-197.

*de San Juan, y Vengurren decía que no había, en el curso de su vida, recibido en la cabeza más agua que la del bautismo.*⁶⁷

Por tanto, es poco probable que los exploradores españoles del norte tuvieran en el siglo XVI más aprecio por lavarse, mientras que las burbujas son un invento del siglo XVIII aparejado a la moda del baño. Asimismo, en el mobiliario se mencionan «mesas de encino basto», butacas y mesitas de palma, mesitas y bancas de pino, esterillas en la Pérgola, castañas y cofrecillos para guardar objetos valiosos; pero también divanes, canapés y sofás que no existían en el siglo XVI, sino hasta los siglos XVII y XVIII. Los espacios se iluminaban con candiles o faroles, antorchas de candelilla, palmatorias⁶⁸ o teas; la recámara era amueblada con un peinador con taburete y «espejo burilado», cepillo para el pelo, cama con «cabecera de latón» y dosel, con colchón y almohadas de pluma, sábanas de seda y un pabellón. De hecho, la cama es un mueble muy importante en la novela, no sólo en cada recámara había una, también existían en el fortín militar de Gaspar, lo cual es algo improbable, sobre todo si se tiene en consideración que era un puesto militar provisional desde el que se hacían incursiones y avanzadas hacia el norte, y era difícil que entre sus aperos hubiera camas, al menos en la acepción actual.⁶⁹

El relato añade que las habitaciones se adornaban con «búcaros con claveles» y escenas «de caza en un cerco de molduras».⁷⁰ En la casa de Diego y Juana había un halcón disecado que ella compró a un comerciante de Zacatecas y que era un símbolo de Gamón, al que apodaban «el Halcón».⁷¹ Cabe destacar que este objeto no deja

⁶⁷ Las cursivas son nuestras. Manuel Payno, *El hombre de la situación*, en *La novela de aventuras*, México, Promexa, Gran colección de la literatura mexicana, p. 36.

⁶⁸ *Palmatoria*. Especie de candelero bajo, con mango y pie, generalmente con forma de platillo. *Diccionario de la lengua española*, RAE.

⁶⁹ *Ibid*, Mesas de encino (p. 22), butacas de palma y mesitas de pino (p. 108), bancas de pino (p. 31), mesitas de palma (p. 51), castañas, divanes (p. 59), canapé (p. 156) y sofá (pp. 68, 156, 157); peinador con taburete y espejo burilado (pp. 95, 107, 186, 197); espejo (pp. 127, 197), cepillo (pp. 127, 181), cama (p. 99, 156), sábanas de seda (p. 91), pabellón (p. 91), cama en fortín (p. 132).

⁷⁰ Mario Anteo, *op. cit.*, p. 51.

⁷¹ *Ibid*, floreros con claveles y cuadros (p. 51), halcón disecado (pp. 94, 108, 156), candiles o

de ser extraño aunque quizá verosímil, pero el de la pintura no, pues en esa época no era común que la gente poseyera pinturas y, si acaso las tenía, se trataba de escenas de santos o pasajes de las Sagradas Escrituras. Un detalle insólito más es que, como en el caso de las casas de Diego y Alberto, se proponga que además de servir de vivienda, tenían la función oficial de «Casas Reales», es decir, sitios de asiento de los funcionarios de la administración virreinal, lugares donde despachaban gobernadores, corregidores, alcaldes mayores y miembros de la Real Hacienda, pero que en ningún caso podían servir como casa habitación.

Otra inexactitud histórica tiene que ver con la servidumbre que atendía las casas, individuos designados con los términos de «mayordomos» o «maestresalas»: «De vez en cuando, dándose un respiro, Juana desatendía al *maestresala* y al *mayordomo* otomís (de cuya responsabilidad dependía que la boda se realizara sin contratiempos)». ⁷² Un mayordomo era, en efecto, el criado principal a cuyo cargo estaba el gobierno económico de una casa o hacienda, mientras que el maestresala era el criado principal que asistía a la mesa de un señor y presentaba y distribuía en ella la comida (usaba con el señor la ceremonia de gustar lo que se servía para precaverle de veneno). ⁷³ En el texto ninguno de los protagonistas es un señor, y estos trabajos estaban reservados a personas con una formación específica, con cierto refinamiento y conocimientos que los indios no poseían, así que los términos y cargos se encuentran mal empleados.

En síntesis, aunque la mención y descripción del vestuario y el mobiliario contribuyen a ambientar una época, en el caso de *El reino en celo* la descripción del atuendo es pobre y la del mobiliario inexacta, por lo que no ayudan a crear un ambiente realista de la Nueva España del siglo XVI.

faroles (pp. 104, 106), antorchas de candelilla (p. 19), palmatorias (pp. 143, 185) o teas (p. 170), esterillas (p. 113).

⁷² *Ibid.*, p. 58.

⁷³ Martín Alonso, *Enciclopedia del Idioma*, volumen 2, Madrid, Aguilar, 1988, p. 2648.

e) El lenguaje

Un recurso al que recurre el autor es la utilización de palabras en desuso con la intención de dar al discurso un cierto tono de antigüedad.⁷⁴ Los vocablos, que por lo general se asocian a objetos de la época, corresponden a ámbitos muy variados: religioso («salmodiar», «responso» y «breviarios»); arquitectónico («torreón», «ventanucos», «aspilleras», «tronera», «contrafuerte» y «malaquita»); militar («garita», «albazo», «sentar el real», «llovidos», «picas», «pescantes», «pretales», «alforjas», «galpón», «mercenarios», «conserva», armas como «culebrina», «alfanjes», «tizona», «estoque», «sable» y «arcabuz»);⁷⁵ naturaleza («lomerío», «nimbado»⁷⁶ y «cañutos»); minería o sistema monetario («barrenas», «recuas», «zaleas»⁷⁷ de azogue, «quintales de zinc», «labranza de minas», «tejos de plata» y «molino para fundir plomo», y el término «marcos» para referirse al dinero); agricultura y ganadería («dehesa», «labor de pan», «trapiche», «sementeras», «estancias de ganado»), y anacronismos como «vaqueros», «peones» y «aparceros»,⁷⁸ pues las relaciones entre el patrón y sus trabajadores no se establecían entonces bajo ese régimen; lenguaje popular («argüende», «conchabarse», «chunga» y «pimpos»); mundo indígena («mitote», «mexitamal», «cacles», «tatemes», «tianguis» y «huipiles»).

Utiliza además adjetivos arcaizantes («paje naborio» [¿naborí?], «zafia», «buhonería», «balumba», «engolada» o «súpita»);⁷⁹ comparacio-

⁷⁴ El autor reconoce este recurso al decir: «busqué una [lengua] que no fuera arcaica pero que de todos modos pudiera ubicarse en aquellos tiempos» (respuesta a la pregunta 6).

⁷⁵ En la novela este vocablo se refiere a una caravana de «carros» (¿carromatos, carretas?). El Diccionario de la lengua le reconoce hoy un significado parecido pero relacionado con barcos: *Mar*. Compañía que se hacen varias embarcaciones navegando juntas para auxiliarse o defenderse, y más comúnmente cuando alguna o algunas de guerra van escoltando a las mercantes. *Diccionario de la lengua española*, RAE.

⁷⁶ *Meteor*. Nube grande, baja y grisácea, portadora de lluvia, nieve o granizo. *Ibid*.

⁷⁷ Cuero de oveja o carnero, curtido de modo que conserve la lana, empleado para preservar de la humedad y del frío. *Ibid*.

⁷⁸ Mario Anteó, *op. cit.*, p. 62, 96, 139, 167, 201.

⁷⁹ *Zafia(o)*. Grosero o tosco en sus modales o falto de tacto en su comportamiento. *Buhonería*. Conjunto de chucherías y baratijas de poca monta, como botones, agujas, cintas, peines, etcétera. *Balumba*. Conjunto desordenado y excesivo de cosas. *Engolada*. Dicho del habla:

nes fuera de lo común («Sus labios son gruesos como *edredones*»);⁸⁰ o verbos poco usuales en la actualidad («trasegado», «apearía»,⁸¹ «arrostrar»,⁸² «zumbar»,⁸³ «cubrir» [aplicado al acto sexual entre seres humanos], «aplicar» y «afincar»); por ejemplo: «Era preciso partir a la real y gris, *aplicar* un solar, *afincar* gallinas».⁸⁴

Hay palabras que están aplicadas, quizá con intención estilística, de manera insólita o despectiva, como llamar «ladridos» a las voces de los indios: «La guardia solía auscultar sus *ladridos* en busca de mensajes escondidos».⁸⁵ Algunas más son empleadas de manera errónea, como el nombrar «glándula» al pene de Alberto: «[Estefanía] Asomada a la rendija distinguió la hermosa glándula de Alberto sobre unos testículos esponjosos»;⁸⁶ al apartado del pelo (*crencha*) como a una madeja del mismo: «Al recoger una *crencha* tras la oreja»,⁸⁷ o a ordalía⁸⁸ con el sentido de aventura o travesía: «[...] alguna vez narró a Gaspar su ordalía por el desierto».⁸⁹

A través del lenguaje el autor logra ambientar la historia en un momento del pasado que marca una importante distancia respecto al lector actual y crea la ilusión de una época remota, pero no específicamente en la Nueva España del siglo XVI, porque no emplea, por ejemplo, el voseo, usado por algunos peninsulares.

afectadamente grave o enfática. Dicho de una persona: fatua, engreída, altanera. *Súpita*. repentina. *Diccionario de la lengua española*, RAE.

⁸⁰ Mario Anteo, *op. cit.*, p. 93.

⁸¹ «Para eso había *trasegado* tanto, para no habitar nada, salvo el recuerdo de un crío abandonado. ¡Qué fiasco! ¡Hasta cuándo se *apearía* y cogería los bienes!», *Ibid.*, p. 38.

⁸² Hacer cara, resistir, sin dar muestras de cobardía, a las calamidades o peligros. Sufrir o tolerar a alguien o algo desagradable. *Diccionario de la lengua española*, RAE, «De nuevo fue Alberto quien lo *arrostró* [a Gamón]», *Ibid.*, p. 25.

⁸³ «La concurrencia no *zumbaba* aún», *Ibid.*, p. 47.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁸ *Ordalía*: Prueba ritual usada en la antigüedad para establecer la certeza, principalmente con fines jurídicos, y una de cuyas formas es el juicio de Dios. *Diccionario de la lengua española*, RAE.

⁸⁹ Mario Anteo, *op. cit.*, p. 64.

Diversos errores históricos

Independientemente de la recreación construida por medio de hechos, lugares y personajes históricos, de vestuario, mobiliario o lenguaje, la obra contiene otros errores históricos en la ambientación que se refieren a temas abordados de manera circunstancial o que fueron ignorados.

Cuestiones administrativo-políticas

Varios casos proceden del mundo de la administración política novohispana, cuya disposición es muy complicada de entender aun para los especialistas del periodo, de modo que resulta comprensible que en la novela estén planteados de forma confusa. Según el relato, los personajes poseen diversos cargos en la administración colonial, algunos de los cuales existieron (aunque con otras características) y otros no, como se precisa a continuación.

CARGOS	
<i>Como aparecen en la novela</i>	<i>Como existían en la administración virreinal</i>
Oidor de Guadalajara (p. 17)	Se refiere al doctor Morones, oidor alcalde mayor (juez) de la Audiencia Real de Nueva Galicia, instalada en 1558 aún en Compostela.
Adelantados (p. 23)	<p><i>Nuño Beltrán de Guzmán</i>. Gobernador de Pánuco, presidente de la Primera Audiencia de México, conquistador y gobernador de Nueva Galicia, nunca fue Adelantado.</p> <p><i>Juan de Oñate</i>. Conquistador de Nueva Galicia, nunca fue Adelantado.</p> <p><i>Cristóbal de Oñate</i>. Conquistador y teniente de gobernador de Nueva Galicia, nunca fue Adelantado.</p> <p><i>Juan de Oñate y Salazar</i>. Hijo de Cristóbal, conquistador, gobernador y Adelantado de Nuevo México a partir del 21 de septiembre de 1595.</p>

Adelantados (p. 23)	<p><i>Juan de Tolosa</i>. Ni siquiera fue conquistador sino descubridor de las minas de los Zacatecas en 1546, y después, descubridor de tierras más al norte.</p> <p><i>Miguel de Ibarra</i>. Conquistador de Nueva Galicia y pacificador durante la Guerra del Miztón (1541).</p> <p><i>Diego de Ibarra</i>: Pacificador de la Nueva Galicia en 1541, gobernador de la Nueva Vizcaya entre el 18 de noviembre de 1576 y 1584.</p> <p><i>Francisco de Ibarra</i>. Conquistador de la Nueva Vizcaya y gobernador y capitán general de esta gobernación entre el 24 de julio de 1562 y el 17/18 de agosto de 1575. Nunca fue adelantado.</p>
Adelantado de la frontera (p. 48)	No existía el cargo de Adelantado de la frontera.
Carvajal, Pacificador de la Huasteca (pp. 65, 66)	No es un título concedido, sino un mérito ganado, por ejemplo en Yopelcingos, Miztón, etcétera.
Morlete, Pacificador de Indias (p. 173)	No existe nombramiento como Pacificador de Indias.
Capitán general (p. 199) (Diego Rodríguez, Nuevo Reino de León)	Diego Rodríguez nunca fue capitán general, teniente del virrey que sostenía este cargo para toda la Nueva España, sino solamente Justicia mayor, entre la muerte del Gobernador y Capitán general Diego de Montemayor el viejo, en 1610, y el nombramiento de su sucesor, Agustín de Zavala, en 1613.
Morlete, alcalde ordinario de Mazapil (p. 58, 72)	Lo que Morlete compra es la alcaldía mayor de Mazapil, no la de ordinario, por no existir Cabildo, sino una Diputación de Minas.
Alcalde [de Mazapil] (p. 58)	Por no ser Mazapil una villa o ciudad, no podía contar con un alcalde ordinario (elegido cada año el 1º de enero, por eso también alcalde cadañero), sino solamente con un alcalde mayor, quien tenía jurisdicción intra y extramuros.
Alguacil [de Mazapil] (p. 58)	Es correcto.

Morlete, Secretario del regidor de la Audiencia de México (p. 68)	No hay regidores en una Audiencia Real, sólo oidores y los secretarios de regidores lo son de Cabildos.
Gobernador (p. 199)	Es correcto.
Teniente de gobernador (p. 160)	Es correcto, cada gobernador podía nombrar los tenientes que quisiera.
Morlete, Plenipotenciario (pp. 173, 221)	Es un apelativo que le da el autor, pero no es un cargo.
Miguel, Regidor (pp. 221, 222)	Para ser regidor se requería la mayoría de edad, que era de veinticinco años, por lo que Miguel de Montemayor no podría serlo con dieciocho como lo propone el relato.
Morlete, Embajador virreinal (p. 177) Morlete, Emisario del virrey (p. 173)	No había embajadores virreinales; alguien podía cumplir un encargo del virrey como emisario, pero no era un cargo oficial.
Morlete, Voz pontificia (p. 177)	La Inquisición española era real, no pontifical gracias a uno de los grandes privilegios que consiguieron Isabel y Fernando, reyes de España, del Papa Alejandro VI. Por lo tanto, la voz de Morlete no puede ser «pontificia».
Morlete, Familiar del Santo Oficio (p. 163, 173)	Era un cargo honorífico menor, no como se propone en la obra; equivalía a ser la «oreja» de la Inquisición. Morlete recibe este nombramiento en 1588, concedido por el Santo Oficio después de una solicitud del aspirante y tras haber aprobado la información de testigos y la limpieza de sangre.
Morlete, Capitán del Santo Oficio (p. 193)	No existía tal cargo, solamente capitán de guerra; y en el siglo XVIII, capitán de milicia.
Soldado del Santo Oficio (p. 173)	El Santo Oficio no tenía soldados, solamente alguaciles; Morlete persigue a Carvajal por orden del virrey, con soldados del virrey.

Morlete, Cofrade del Santísimo Sacramento (p. 190)	Esta cofradía la había en muchas partes y tanto laicos como religiosos seculares podían pertenecer a ella. No era ningún título ni cargo como sugiere la novela.
Ordenanza (p. 66) «[...] revisaba los autos y atendía causas criminales»	El que podía revisar los autos y las causas era el secretario de la Audiencia Real (sólo había uno); exclusivamente los oidores de la Audiencia atendían las causas (criminales y civiles), para no indios en Segunda Instancia y para indios, si lo querían así, en el Juzgado de Indios de la Audiencia, en Primera Instancia.
Baldo Cortés y el guardián del convento de Saltillo (p. 214)	Es correcto. Baldo era el párroco de españoles. El convento franciscano, con su guardián y otros frailes, atendían a los indios.
Morlete, Justicia Mayor (p. 173)	En realidad Alcalde mayor: aunque a veces se usa de modo indistinto.
Factor (p. 72)	Es correcto. El factor era miembro de la Real Hacienda en México.
Maese de campo (p. 24) Ibarra le promete este puesto a Gamón en la expedición a Cibola	Es correcto.
Capitán de tropa (p. 62)	No existía tal expresión en la época, ya que en la Nueva España las milicias aparecen apenas con las Reformas Borbónicas en el siglo XVIII.

Otros errores vinculados al aspecto administrativo político se deben a la confusión en los términos empleados, como sucede con «Casas Reales», «Casas Consistoriales», «Ayuntamiento», «Cabildo» y «Alcaldía».⁹⁰ Los únicos usados son «Casa de Cabildo» —normalmente se hallaba el archivo y se juntaban los miembros del Cabildo para sesionar—, en la que residían los dos alcaldes ordinarios cadañeros para oír denuncias o quejas y para juzgar (con ayuda del secretario despachaban todos los asuntos administrativos correspondientes al Cabildo); y «Casa Real», que albergaba al gobernador, teniente de gobernador, corregidor o al-

⁹⁰ Esta confusión propicia que se diga que en Mazapil había Ayuntamiento/ Cabildo cuando no fue así.

calde mayor (en ocasiones también se instalaron en ella visitadores del virrey, Reales Audiencias o Real Hacienda), y cuando no se contaba con una «Real Caja», los oficiales reales atendían ahí sus asuntos y en casos excepcionales fue prestado al Cabildo local para sesionar. Al ser propiedad de la Corona, ninguna de las dos podía ser casa de un particular. La «Casa Consistorial» no encontró aplicación en la Nueva España. Errores similares son la utilización del concepto «regencias» por «regidurías» y el empleo de Cédula Real o Capitulación como sinónimos;⁹¹ el rey le otorga a Carvajal una Capitulación, es decir, un contrato entre el rey y un particular, y no una Cédula Real, que es una ley.

Algunos yerros tienen que ver con información errónea o con desconocimiento: al señalar que en Mazapil hubo encomiendas de indios⁹² o proponer el manejo del «cuño real»,⁹³ el cual era un sello que servía para acuñar los lingotes de plata u oro y que podía ser llevado por virreyes, gobernadores y adelantados, pero sólo podían usarlo los oficiales de la Real Hacienda en la Real Caja, que en esta época solamente existían en México (1530), Veracruz (1533) y Acapulco (1562–1597) mediante un teniente permanente. Después se instaló una Real Caja en Zacatecas, Guadalajara y Durango. El cuño servía además para hacer monedas que, a partir de 1537 comenzaron a fabricarse únicamente en la Casa de Moneda de la ciudad de México. De acuerdo con lo anterior, un clérigo nunca podría transportarlo tal y como se propone en la novela.

Una imprecisión histórica más concierne a la utilización del concepto «república» en el siguiente pasaje: «Aquí [en Mazapil] la firmeza de la república era tal que [...]».⁹⁴ El significado de la frase es ambiguo, en la época el vocablo era usado en una ciudad o villa de españoles (república de españoles) o en un pueblo, villa o ciudad de indios (república de indios), cuando contaban con sus respectivos Cabildos, lo que no sucede en la novela.

⁹¹ Mario Anteo, *op. cit.*, pp. 66, 108.

⁹² *Ibid*, p. 76.

⁹³ *Ibid*, pp. 11, 15.

⁹⁴ *Ibid*, p. 37.

Delitos inquisitoriales

Dentro del relato aparecen varios pasajes que presentan acciones o actitudes de los personajes que implicaban delitos perseguidos por el Santo Oficio, aunque debido quizá a la lejanía, la falta de personal, la indolencia o la cotidianidad, no se inició un proceso en su contra. En varias ocasiones Diego blasfema al mezclar lo sagrado con lo profano al referirse a Juana mediante comparaciones impropias, las más de carácter sexual, e identificarla con la Virgen María o considerarla «inmaculada» como «la Santísima Trinidad»: «¿Sería posible que, despojándola de la gorra, se esfumara su regocijo, *la aureola que él había admirado sólo en los retratos de la virgen María?*»⁹⁵ «¡Qué locura haber pretendido el cielo para fundar la Nueva Familia, la raza *nutrida por la mujer más inmaculada!* Se encontraba en la tierra y él era sólo un cornudo»,⁹⁶ «estaba convencido de que la novedad de hablar de Alberto en tal situación [durante el acto sexual] sólo era un juego dulce y puro, *inmaculado como la Santísima Trinidad*».⁹⁷

Otra blasfemia aparece cuando el personaje juega con el doble sentido de la expresión «noche buena», que tiene implicaciones de crueldad cuando Gamón incita a la banda diciendo «¡Arriba mis vicarios! ¡Hoy es noche buena!»,⁹⁸ o en las referencias que hace Diego sobre su noche de bodas con Juana: «Al fin y al cabo hoy es noche buena».⁹⁹

Otros delitos vinculados con la sexualidad son que las relaciones íntimas entre los esposos no tuvieran por fin la procreación o se llevaran a cabo bajo prácticas condenadas en la época como el onanismo, la masturbación y la sodomía;¹⁰⁰ así como el travestismo que, según el

⁹⁵ *Ibid*, p. 124.

⁹⁶ *Ibid*, p. 141.

⁹⁷ *Ibid*, p. 93.

⁹⁸ *Ibid*, p. 20.

⁹⁹ *Ibid*, p. 58.

¹⁰⁰ La relación de Diego y Juana es descrita como muy sexual y sólo procrean a Estefanía. La obra sugiere además que Juana y Diego tenían relaciones poco comunes, perseguidas también por la Inquisición, ya que cualquier acto sexual que no se realizara «conforme a lo natural» era considerado pecaminoso: [Juana] Besando la seda [de la sábana], presintió el cuerpo que se avecinaba para cubrirla. Temió que el experimento le asqueara, mas el gozo

relato, era practicado por Alberto con fines lascivos: «O aquello de vestirse de mujer para gozar a sus anchas, en una escapada de San Martín, del espectáculo de una portuguesa bañándose en un río».¹⁰¹ Delitos son también que el padre Baldo Cortés no denuncie a Alberto y Juana ante la Inquisición por adúlteros, como era su obligación, y que aun sabiéndolo oficiara el matrimonio de Alberto y Estefanía.¹⁰²

Asuntos diversos

Errores históricos de diverso tipo son: los sueños de Diego de convertirse en «cantante»;¹⁰³ la mención de enfermedades como la influenza¹⁰⁴ y los infartos¹⁰⁵ a partir de conceptos médicos desconocidos para la época; que Diego lea «folletos» sobre minería,¹⁰⁶ puesto que éstos y las publicaciones periódicas aparecieron hacia mediados del siglo XVIII con el afán de divulgar los conocimientos científicos entre un público mayor; y el que los personajes descubran, se apropien y trabajen minas en forma clandestina sin la experiencia, infraestructura, permisos o licencias necesarios, ya que lo usual era trabajar las minas después de una fundación formal, porque solamente así podían denunciarlas frente a los oficiales de la Real Hacienda y adquirir los títulos de propiedad y por ello los derechos para comprar el azogue y la sal para beneficiar el mineral.

fue exquisito. ¡Qué su conciencia chismeara lo que quisiera chismear! [...] Por una cómoda ruta, Diego recaló en la zona habitual, asiendo a su mujer de las caderas. *Ibid.*, p. 92. Cfr. Asunción Lavrín, «La sexualidad en el México colonial: un dilema para la Iglesia», en Asunción Lavrín (coordinadora), *Sexualidad y matrimonio en la América Hispánica. Siglos XVI-XVIII*, México, Grijalbo/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, colección Los noventa, p. 59 y ss; y Sergio Ortega Noriega, «Teología novohispana sobre el matrimonio y comportamientos sexuales, 1519-1570», en Sergio Ortega et al., *De la santidad a la perversión o de por qué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana*, México, Grijalbo/ Enlace, 1986, p. 37.

¹⁰¹ Mario Anteo, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 169, 183.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 56, 61.

Por otro lado, cabe resaltar que el autor nunca explica si además de Carvajal, los personajes son judíos o conversos, tema que ha sido abordado por varios historiadores. Sólo en un pasaje insinúa, a través de la opinión de Diego, que la persecución de Carvajal se debió a motivos políticos más que religiosos, pero no aclara si Diego y Alberto también son judíos. Al respecto, la única pista la ofrece al describir las partes íntimas de Alberto, pues sugiere que está circuncidado,¹⁰⁷ lo que en esa época equivalía a ser judío. Y un error histórico vinculado a este tema, aparece cuando Mederos cuenta la conversión de Castro al judaísmo debido a que «llegó de Ferrara un «alumbrado» hermano de Castro y lo mareó con Moisés».¹⁰⁸ La herejía de los alumbrados¹⁰⁹ surgió en España y no tiene que ver con los judíos.

Por último, otra cuestión con la que no se compromete el autor y que no se trata en la novela a pesar de su relevancia en la recreación de la época es la presencia de la Iglesia y su influencia en la vida cotidiana de las personas, así como su estructura administrativa, que estuvo presente también en el norte colonial con las misiones, iglesias y conventos.

A manera de conclusión

Después del recorrido anterior en el que se analizan los recursos empleados por el autor para recrear el mundo novohispano, es posible resolver las cuestiones planteadas en la introducción de este ensayo: Resulta evidente que elegir un hecho histórico como tema de una novela es algo complicado y supone una gran responsabilidad. En el caso presente el lío de faldas que acaba en asesinato, aunque es un drama humano bastante común, adquiere una dimensión distinta porque les

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 197.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 41.

¹⁰⁹ Se dice de los adeptos a doctrinas según las cuales se llegaba mediante la oración a un estado tan perfecto que, entregados a Dios, no necesitaban practicar los sacramentos ni las buenas obras y se sentían libres de pecado cualesquiera que fueran sus actos. Esta doctrina surgió en España en el siglo XVI. *Diccionario de la lengua española*, RAE.

sucede a personajes reconocidos como próceres de una región. Una anécdota aparentemente sin trascendencia, que pudo darse a conocer en las páginas de la nota roja o desarrollarse en cualquier época o lugar, es extraída de la historia para convertirse en una novela.

Por esa razón la anécdota se debe a su contexto histórico, está anclada indisolublemente en él, y desvincularla implicaría volverla algo trivial (no es lo mismo que le suceda a Diego de Montemayor y a Alberto del Canto que a cualquier persona). En consecuencia la ambientación histórica es fundamental: su función es soportar la anécdota, construirle un ambiente y un contexto que le dé sentido para que pueda ser verosímil. Esto es lo que intentó hacer el autor, por ello en la construcción de la obra, echó mano de la historia y la ficción. El dilema consistió en entrelazarlas y decidir el predominio de una de ellas. Y aquí es donde resulta importante saber cuál fue el propósito del autor al escribir la obra.

Como ya se señaló, el interés por la anécdota histórica se debió a su potencial literario, pero también porque supuso que a través de la literatura sería capaz de convertir a los «acartonados» y «míticos» personajes históricos en seres «reales», al develar la dimensión humana que los hace semejantes a cualquier individuo. Por tanto, pese a su intención histórica de desmitificar a los héroes neoleoneses, su objetivo era literario: contar esa «otra» historia no reconocida, la íntima, la de sus pasiones y desengaños, la inevitablemente subjetiva, sin alejarse de los hechos, pero sin insistir en los datos que los libros de historia registran con frialdad.

De ahí que la estructura de la novela enfrente dos historias: la «oficial», objetiva, basada en fechas, lugares, acciones y sucesos, que sirvió de andamiaje narrativo; y la ficticia y subjetiva, mediante la que construyó la interioridad de los personajes. La primera, considerada lejana de la verdad por no incluir o no prestar atención a la dimensión humana de los protagonistas; y la segunda, propuesta, por tanto, como la verdadera. ¿Pero acaso la vida de los hombres no es una combinación de ambas? El mundo interior influye en las acciones, en la vida cotidiana, y viceversa.

No obstante, lo anterior no se refleja a cabalidad en la novela, pues pareciera que la vida interior de los personajes existe paralela pero independiente de su vida diaria. Con excepción del asesinato, no se aprecia la relación entre las pasiones y los actos. Los personajes actúan determinados por las acciones históricas que realizaron según los libros de historia, ajenos por completo a ese mundo interior del que la novela supuestamente da cuenta. Ese mundo no deja de ser parco porque el autor no se compromete con sus personajes, ni con el pasado o su presente; más allá de exponer «los trapos sucios» pasionales de Diego de Montemayor y Alberto del Canto, no asume una postura. Como resultado la novela carece de conciencia histórica y quedan en el aire muchas preguntas respecto a actitudes o comportamientos de los personajes, acerca de su participación o postura frente a los acontecimientos históricos.

Al enfocar sus esfuerzos narrativos en contar esa «otra» historia, el autor descuidó la historia «oficial», aquella que le proporcionaría elementos para sustentar la anécdota. Si bien es cierto que los personajes parecen más humanos que en un libro de historia, el contexto en el que se desenvuelven resulta poco realista y algo acartonado, como si fuera simplemente una escenografía. En consecuencia, la ambientación no cumple con su función, muchos aspectos considerados de manera aislada son verdaderos o verosímiles, pero en la imagen global, la que permanece en la mente del lector, las imprecisiones, los errores, las confusiones y los anacronismos, crean una pintura alejada de la Nueva España del siglo XVI y difunden errores, mitos y prejuicios que años de investigaciones sobre el periodo han tratado de desmentir.

En nuestra opinión, *El reino en celo* no puede considerarse una novela histórica, ni tampoco una historia novelada, sino más bien una novela que tomó prestada a la historia una anécdota e intentó ambientarla en su contexto histórico sin conseguirlo del todo. Sin embargo, en este caso, al igual que en otros, la última palabra sobre el valor literario o extraliterario de una obra la tiene —antes que el crítico o el historiador literario— el lector, quien decide si las expectativas generadas al leer la primera página se cumplen cuando se le da vuelta a la última; decisión

que, por supuesto, se basa en aspectos de la obra que no seguían los objetivos planteados en este ensayo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Eugenio y Leona VICARIO, *La insurgente*, México, Planeta, 2010.
- ALONSO, Martín, *Enciclopedia del Idioma*, volumen 2, Madrid, Aguilar, 1988.
- ANTEO, Mario, *El reino en celo*, Monterrey, Fondo editorial Nuevo León, colección La línea de sombra, 1991.
- CÁRDENAS, Erma, *Mi vasallo más fiel. Pasiones y pecados de un inquisidor en la Nueva España*, México, Planeta, 2002.
- CHÁVEZ RÍOS, Víctor, «La visión crítica del pasado mexicano: sátira, ficción e historia en *El hombre de la situación*», tesis doctoral inédita, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, abril de 2006.
- Diccionario de la lengua española*, RAE, <http://www.drae.rae.es>.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *Obras completas*, tomos I al XIV, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963-1997.
- GERHARD, Peter, *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- , *The North Frontier of New Spain*, Norman & London, University of Oklahoma Press, 1993.
- GÓMEZ, José Luis, *El beso de la virreina. La historia sugerente y cautivadora de dos mujeres condenadas por el placer*, México, Planeta, 2008.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Hernán, *Teatro selecto. Coloquios y entremeses*, prólogo y selección de Juan Tovar, México, Secretaría de Educación Pública, colección Quinto Centenario, 1988.
- HILLERKUSS, Thomas, *Diccionario biográfico del Occidente novohispano. Siglo XVI*, tomo A-C, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas/ Ediciones Cuéllar, 1997.
- , *Diccionario biográfico del Occidente novohispano. Siglo XVI*, tomo D-G, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas/ Ediciones Cuéllar, 2001.

- HOYO, Eugenio del, *Historia del Nuevo Reino de León, 1577–1723*, Monterrey, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 1972, 2 volúmenes.
- , *Esclavitud y encomienda en el Nuevo Reino de León, siglos XVI y XVII*, Monterrey, Gobierno del Estado y Archivo General del Estado de Nuevo León, 1985.
- , *Indios, frailes y encomenderos en el Nuevo Reino de León, siglos XVI y XVII*, Monterrey, Gobierno del Estado y Archivo General del Estado de Nuevo León, 1985.
- , *Señores de ganado. Nuevo Reino de León, siglo XVII*; Monterrey, Gobierno del Estado y Archivo General del Estado de Nuevo León, 1987.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge, *Los pasos de López*, quinta edición, México, Océano, 1985.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Novelas coloniales. El caballero del milagro, Sor Adoración del Divino verbo, Moisen, Cuentos*, prólogo de Victoriano Salado Álvarez y Antonio Caso, México, Botas, s/f.
- LAVÍN, Mónica, *Yo, la peor*, México, Grijalvo, 2009.
- LAVRIN, Asunción, «La sexualidad en el México colonial: un dilema para la Iglesia», en LAVRIN, Asunción (coordinadora), *Sexualidad y matrimonio en la América Hispánica. Siglos XVI–XVIII*, México, Grijalbo/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, colección Los noventa, 1991.
- LEÓN, Alonso de, «Relación y discursos del descubrimiento, población y pacificación de este Nuevo Reino de León, temperamento y calidad de la tierra», editada por primera vez por Joaquín García Icazbalceta, *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*, volumen 25, México, Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1909.
- MARTÍN DEL CAMPO, Marisol, *Amor y Conquista*, México, Planeta, 2005.
- MARTÍNEZ, José Luis, *La expresión nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, colección Cien de México, 1993.
- MECHAM, John L., *Francisco de Ibarra and Nueva Vizcaya*, Durham, Duke University Publications, 1935.

- MEZA GONZÁLEZ, Javier. *El laberinto de la mentira*. Guillén de Lamporte y la Inquisición, México, Universidad Autónoma Metropolitana/ Ediciones sin nombre, 2002.
- MOLINA, Silvia, *Matamoros. El resplandor de la batalla*, México, Grijalvo, 2010.
- ORTEGA NORIEGA, Sergio, «Teología novohispana sobre el matrimonio y comportamientos sexuales, 1519–1570», en ORTEGA, Sergio et al., *De la santidad a la perversión o de por qué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana*, México, Grijalbo/ Enlace, 1986.
- PALACIO, Celia del, *Leona. Una novela sobre la gran heroína de la independencia de México*, México, Suma de Letras, 2010.
- PALANZÓN, María Rosa, *Imagen del hechizo que más quiero*, México, Planeta, 2001.
- PASCUAL, Carlos, *La insurgenta*, México, Grijalvo, 2010.
- PAYNO, Manuel, *El hombre de la situación*, edición, estudio crítico, cronología y notas de Jorge Ruedas de la Serna, México, Alfaguara, Colección Clásicos Mexicanos, 2004.
- SAUCEDO ZARCO, Carmen, *Diario de Mariana. La vida de una joven en la sociedad colonial del siglo XVII*, México, Planeta, colección Diarios mexicanos, 2000.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan, *Historia del lujo y de las leyes suntuarios en España*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim & Diputació de València, 2000.
- SERNA, Enrique, *Ángeles del abismo*, México, Joaquín Mortiz/ Planeta mexicana, 2004.
- SIERRA O'REILLY, Justo, *La hija del judío*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, Colección Escritores mexicanos, 1982.
- SPLENDIANI, Ana María et al., *Cincuenta años de inquisición en el tribunal de Cartagena de Indias 1610–1660*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana/ Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1997.
- Teatro mexicano: historia y dramaturgia tomo XVIII. Dramas románticos de tema novohispano (1870–1882)*, estudio introductorio de Yolanda Barché Cortés, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

TERÁN ELIZONDO, María Isabel, «¿Verdad histórica o verosimilitud literaria? El *Alboroto y motín de los indios de México* de don Carlos de Sigüenza y Góngora», en *Saber novohispano 2. Anuario del Centro de Estudios Novohispanos*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995, pp. 437-458.

VILLALPANDO, José Manuel, *Mi reino será detestado*, México, Planeta, 2001.

—————, *El virrey*, México, Planeta, 2001.

—————, *Miguel Hidalgo*, México, Planeta, colección Grandes Protagonistas booket, 2004.

Discurso visual, locura y sabiduría: *El camino de Santiago*, de Patricia Laurent Kullick

JAIME VILLARREAL✎

*Nuestra condición ha llegado a ser tal que nuestro modo
natural de percepción es ver sintiéndonos invisibles.*

*No es tanto que miremos al mundo sino que lo
miramos desde una ventana, desde atrás del yo.*

STANLEY CAVELL

El camino a la imprenta

El camino de Santiago de Patricia Laurent Kullick es una novela excepcional en el panorama de la literatura producida en Nuevo León. Dulce María González, autora de la novela *Mercedes luminosa* (Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2005) y *Encuentro con Antonio*

✎ Crítico literario, maestro y promotor cultural. Licenciado en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Fue becario del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología para cursar la maestría en Ciencias del Lenguaje de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Fue maestro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, de preparatorias del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey y de la Universidad Regiomontana. Trabajó como redactor del Diario de Monterrey. Ha publicado artículos y ensayos académicos y críticos: «Ficcionalidad literaria y mundos posibles» (Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Velez Pliego»/ Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología, 2004), «Prólogo» (en *Contraseña. Nueva dramaturgia regiomontana*, Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003), «Análisis intertextual: «El libro de García», de Mauricio José Schwarz» (en *Morphé 23-24*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Velez Pliego», 2001-2002), «Revolución, compromiso y lectura. Un cuento de Abdón Ubidia», (en *Armas y letras*, Universidad Autónoma de Nuevo León, número 55, Monterrey). Además es autor de reseñas, notas y entrevistas en publicaciones como Diario de Monterrey, El Norte, Paso de gato y Agenda cultural de Nuevo León. De 2004 a 2008 trabajó como jefe de enlace cultural de Conarte, donde coordinó actividades estatales, regionales, binacionales e internacionales, como el Encuentro Internacional de Escritores. Ganó en 2007 el XXIII Concurso Literario Nacional Magdalena Mondragón que otorga la Universidad Autónoma de Coahuila por su ensayo «La crítica catártica en «El perseguidor» de Julio Cortázar».

(Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2006) e integrante del grupo conformado en torno a la revista *Papeles de la Mancuspia* —al cual perteneció Laurent Kullick—, ha escrito acerca de las vicisitudes de su compañera para publicar este trabajo. Por ejemplo, en un artículo aparecido en mayo de 2004 en el periódico regiomontano *El Norte*, González recuerda los sucesivos rechazos de editoriales de diverso prestigio al texto de su colega, incluidos los argumentos de los editores para descartar su edición: «Según le aseguraron, su novela era un ajuste de cuentas con el pasado que debía resolver en la realidad real y no en la literatura; en cuanto a los escenarios europeos, ya lo había hecho mejor Cortázar. A manera de consuelo le aseguraron que con el capítulo final podía escribir un cuento».¹

Laurent Kullick y los escritores cercanos a ella —Eduardo Antonio Parra y Ricardo Martínez, entre otros— vieron cualidades en la novela para trascender el ámbito local, en el que había recibido el Premio Nuevo León de Literatura en 1999 y había sido publicada por el fondo editorial del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (2000). Así, Parra aprovechó su vínculo y promovió la novela en la editorial Era, sello de capital importancia para la literatura mexicana contemporánea que ha publicado a autores de la talla de Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska y Juan García Ponce. Dicha casa publicó la novela en 2003.

Gracias al interés de Ricardo Martínez, Geoff Hargreaves tradujo la novela al inglés, posteriormente, en 2004, fue editada por la editorial inglesa Peter Owen (aunque Hargreaves comenta que varias editoriales se interesaron por el texto). Esta casa editora tiene la peculiaridad de incluir en su catálogo sólo una versión inglesa de un poeta mexicano, Octavio Paz (*El mono gramático*), además de autores consagrados y contemporáneos como Paul Bowles, Ezra Pound, Anaïs Nin, Boris Pasternak, Colette, Yukio Mishima, Salvador Garmendia y el narrador guatemalteco nacido en 1958, Rodrigo Rey Rosa, cuyas pri-

¹ Dulce María González, «Para ser escritora», Columna Liter Espacio, en *El Norte*, Monterrey, 15 de mayo de 2004.

meras obras fueron traducidas al inglés por el mismo Paul Bowles. En ese sentido, la primera novela de Laurent Kullick tuvo que esperar, como otras obras valiosas, a lectores capaces y sensibles en el medio editorial que apostaran por un trabajo extraordinario y ajeno a la lógica del mercado.

La autora

Patricia Laurent Kullick nació en Tampico, Tamaulipas en 1962 y hasta hace algunos meses vivió en Monterrey. Recibió la beca del Centro de Escritores Nuevo León en la generación 1989–1990 y actualmente es becaria del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Ha publicado los relatos de *Ésta y otras ciudades*, *Están por todas partes*, *El topógrafo y la tarántula* e *Infancia y otros horrores* (Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2003). Hasta antes de *El camino de Santiago* había publicado cuentos, entre los que predominaban los subgéneros fantástico y maravilloso, con una predilección por el registro intimista–lúdico, similar al de otros autores mexicanos contemporáneos que prefieren explorar los aspectos vivenciales de sus personajes a ficcionar la historia o la región desde la cual escriben.

La novela

El camino de Santiago puede considerarse una novela intimista cuya historia no guarda relación directa con el noreste de México —región en la que escribió esta obra. El relato presenta a una mujer anónima que narra su propia historia, desde la infancia a la adultez, una vida contada a partir de la edad adulta y marcada por un intento de suicidio a los catorce años. Se trata de una narradora peculiar que manifiesta extrañamiento y distancia frente a los distintos papeles que debe cumplir ante los demás. La protagonista se juzga a sí misma como una persona

inadaptada, que desde muy pequeña fue consciente de su condición anómala. Además, esta voz femenina anónima se caracteriza por la particularidad de sentirse habitada por dos seres opuestos, uno femenino y otro masculino, que actualizan dos facetas de su idiosincrasia: Mina, ser que perdió presencia en su vida interior a raíz del intento de suicidio, que evoca el deseo y el placer ajenos al lenguaje y a la razón, y Santiago, especie de *alter ego* que aparece en la vida de la protagonista luego del intento de suicidio y que intenta regir la conducta de la narradora con pleno dominio de lenguaje y razón. Santiago se apoya en un recurso muy interesante para gobernar a la protagonista: la utilización de imágenes, fotografías, filminas y películas que presentan episodios pasados ejemplares de la vida de la narradora.

Ambos son concebidos como seres independientes que viven dentro de ella y que guían su personalidad hacia maneras opuestas de relacionarse con el mundo. Mina y Santiago pueden ser considerados como personificaciones de dos aspectos contrastantes de su personalidad, pero este recurso explicativo sólo es válido si el lector toma distancia y evade el punto de vista de la narradora, quien termina por considerarlos independientes de su persona: «Si Santiago no fuera un ser independiente de mi cuerpo, de mi propia imaginación, ¿de dónde, entonces, saco yo estas historias?»²

El argumento de la obra traza el repaso de su infancia, adolescencia y, sobre todo, del inicio de su adultez. En esta etapa tiene a su primera pareja, Vicente, con quien vive una relación conflictiva hasta la violencia. Luego se traslada a España, lugar en el que se relaciona con un ingeniero español enfermo, que le regala lujos a cambio de su compañía. Después huye a Inglaterra y tiene como acompañante a un joven llamado Reginald, quien le brinda su apoyo en medio de una crisis mental. Más adelante la misma narradora confirma la falsedad de este episodio: «Yo no estuve en Inglaterra, sólo en España».³ Y al final regresa a México —fuera de las menciones de las tortillas, las tortas,

² Patricia Laurent Kullick, *El camino de Santiago*, Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2000, p. 109.

³ *Ibid*, p. 96.

lonches, etcétera, no hay muchas indicaciones referentes a la región de México en que vive—, donde se une con Lucio, un hombre tranquilo «que se armó» con las cualidades de los tres anteriores.

La compañía de Mina da sentido a su tierna infancia, cuando se dejaba llevar por el deseo y el placer así como se ejerce en la niñez. Guiada por Mina, la protagonista conoció el placer sexual («las delicias del tacto») a manos de un indigente que le pidió una tortilla cuando volvía del expendio: el hombre le tocó el clitoris bajo la falda hasta que «todo explotó en cientos de soles». Esa misma experiencia es constituida de muy distinta manera por la perspectiva de Santiago: la niña, sin edad para cruzar una calle, fue abusada por un paletero, que además de manosearla la obliga a tocarle el pene, esto le causa depresión y pavor a tal grado que le impide salir de su casa.

Ya sin Mina y bajo el dominio de Santiago, la protagonista desarrolla su propia historia caracterizándose como una mujer que desde pequeña advierte su incapacidad para vivir con naturalidad las conductas que le dicta la sociedad, por eso actúa e imita a los demás: «Siempre flotante, sin poder hacer tierra y convertirme en mí misma, repaso los gestos de los otros cuerpos. Cómo comen, cómo ríen, cómo andan con libros hacia la escuela. Imito a mis compañeras y piso sobre las huellas de los vecinos rumbo a la tienda de la esquina».⁴

La carencia de naturalidad de la narradora es tan radical que esa condición parte de su corporalidad —uno de los aspectos más interesantes de la obra—, el relato está plagado de descripciones que destacan la separación y plena distancia entre las vivencias mentales y corporales de la protagonista. Matizada por esta preponderancia de la corporalidad, se compone la cadena de relaciones de la protagonista con las personas que la rodean, y en especial con los hombres, desde su padre y hermanos hasta sus compañeros en las diferentes etapas de su vida. Sus hermanos le indican cómo participar en juegos cuyas reglas nunca entiende; su hermana, a quien considera una mujer perfecta, es un modelo inalcanzable. La relación con su padre es sin duda la que resulta simbólicamente más importante para la protagonista, es a él a

⁴ *Ibid*, p. 11.

quien quiere agradar desde su infancia con sus primeras actuaciones y fingimientos: «Llama a sus hijos uno por uno para hacer los chistes que nos enseñó. Mi cuerpo está muy delgado por la falta de apetito y mi *actuación* consiste en que, mientras mi padre sopla y sopla, yo debo dar vueltas sobre mi eje *simulando* estar atrapada en un remolino para luego azotar sobre el piso como tabla. Los compadres ríen y aplauden. Embriagada por el éxito,⁵ puedo retirarme a la recámara».⁶

Uno de los escasos pasajes en que la protagonista describe una experiencia *exitosa*, también es un cuadro que marca su historia: considera que su padre le plantea desafíos, los cuales debe superar para ser aceptada, incluso por ella misma, aunque estos retos la obliguen a simular. Es el caso de sus relaciones amorosas. Su primer intento fue con un adolescente llamado Guillermo que la rechazó. Le contó a su padre y él, junto con sus hermanos, se burlaron de su apariencia poco femenina y de su fracaso. Este pasaje es referido (como siempre a través de las fotografías de Santiago) en un momento de crisis con su primera pareja de adultez, Vicente, quien «a golpes» le exigió recapacitara respecto a su separación. Se mantiene en esa relación destructiva para cumplir con las expectativas de su padre: «Si queríamos estar con él. Aprender de su intelecto seductor. Experimentar la vida en pareja. Dar, recibir, cocinar, discutir. Todo lo que la carcajada de mi padre y mis hermanos me habían impuesto como reto».⁷

¿Discurso de género?

Es evidente que en la novela hay un discurso de género, no es casual el planteamiento de la relación conflictiva con el padre y el acento en las relaciones de pareja de la protagonista. Existe un trabajo de análisis crítico de Diana Palaversich (2004) enfocado en tal tipo de discurso. En él destaca como componente central de la obra el examen

⁵ Los subrayados son míos.

⁶ *Ibid*, p. 11.

⁷ *Ibid*, p. 34.

de los papeles sociales obligados para las mujeres (recato, prudencia, belleza, relación con hombres y mujeres) y del sistema patriarcal mexicano. Asimismo, se enfatiza el tratamiento metafórico y clínico del concepto de esquizofrenia a través de la protagonista y de los seres que la habitan.

En *El camino de Santiago*, además de una historia sobre el extrañamiento y la distancia ante la arbitrariedad de los códigos de comportamiento de las mujeres, también destaca la sinrazón radical de las reglas de cualquier conducta convencional humana. Si bien el desequilibrio mental es un ingrediente notable del perfil de la protagonista, la exploración de la esquizofrenia parece una cuestión demasiado técnica para constituirse como uno de los discursos que marcan pautas en la interpretación. ¿En qué sentido el relato se enraiza en la actualidad?, ¿cuáles de sus características interesan subrayar? Enseguida el esbozo de algunas respuestas.

Arquetipos e imitación

La condición antinatural de la protagonista es uno de los rasgos que obligan a la interpretación; su necesidad de simular, copiar e imitar conscientemente a los demás para tratar de acercarse al estado vivencial que los otros practican, un estado de comprensión *natural* de la vida: «Lo que nunca pude copiar es el método para el buen entendimiento. Vivo con una faltante en esa área».⁸ Carece de confianza o naturalidad para desenvolverse como mujer y como ser humano. El lector llega a advertir los mecanismos inconscientes que no puede desplegar la narradora; uno de ellos es la imitación, estrategia automática practicada por los individuos para adquirir lenguaje, conocimiento y actuar socialmente. En las sociedades tradicionales —muy diferentes del mundo al interior de la novela— todo acto humano significativo es una imitación, así lo explica Mircea Eliade: «Un objeto o un acto no es real más que en la medida en que *imita* o *repite* un arquetipo. Así la

⁸ *Ibid*, p. 11.

realidad se adquiere exclusivamente por *repetición* o *participación*; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está «desprovisto de sentido», es decir, carece de realidad».⁹

Un acto adquiere sentido en la medida en que repite o imita una labor divina, en esa lógica todo lo que el hombre hace ya había sido realizado por una divinidad o un ser superior. La protagonista no pertenece a una comunidad tradicional, vive plenamente en una sociedad desmitologizada o histórica regida por la razón. Para ella Santiago simboliza a la razón que pretende llevarla por su camino. Paradójicamente, esa extrañeza y esa distancia ante las acciones y expresiones que debe imitar pueden ser entendidas como productos de la sinrazón radical de una conducta guiada por la razón: «No soy otro que tu estúpida razón».¹⁰ Así termina en la locura regida por Santiago. En síntesis, es una obra de estética posmoderna, que explora el concepto moderno de razón, personificado en Santiago, como una vía absurda, vacía de sentido.

Las imágenes y el sentido de la vida

Otro aspecto relevante sobre la actualidad de *El camino de Santiago* es el recurso de las fotografías, videos, filminas y demás documentos que comunican un discurso sobre lo visual. Todas estas imágenes sirven para activar el mecanismo mediante el cual la protagonista le da sentido a las vivencias, ella ha experimentado ese proceso como una coerción proveniente de Santiago, ese habitante suyo que le impone su manera de recordar.

Obligada por el orden de las imágenes dispuesto por Santiago, la narradora constituye el sentido de lo vivido yendo de un cuadro a otro y estableciendo relaciones obligadas que implican una valoración —casi siempre negativa— de sus experiencias. Por ejemplo, una secuencia de pasajes: primero la protagonista termina golpeada en el patio

⁹ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 2002, p. 41.

¹⁰ Laurent Kullick, *op. cit.*, p. 112.

de la escuela por Felicitas, su temible compañera de primaria, quien la castiga así por haber inventado la historia de una pelea en que la habría vencido (a Felicitas). Enseguida viene el relato de lo ocurrido once años después, cuando Vicente le «ha pedido a golpes» en su departamento «que recapacite» acerca de su deseo de terminar la relación amorosa que mantienen.

La protagonista enlaza estos dos momentos de su vida, muy distintos y separados en el tiempo, que coinciden en la experiencia del maltrato físico. Gracias a ese proceso que organiza sus experiencias, conecta el episodio de seducción y encuentro sexual con Refugio Vidal —ingeniero catalán que padece una enfermedad manifiesta en «pequeñas llagas entre sangrantes y secas», a quien conoce en un bar de Madrid— con su historia vivida a los trece años cuando encuentra detrás del sillón de su casa a un gato moribundo y pestilente infestado de gusanos. Lo mismo ocurre cuando relaciona la solicitud de dinero que le hace a Refugio Vidal —para «regresar a Colombia»— con la ocasión en que junto a sus hermanos roba unos yoyos a don Simón, el tendero de su barrio.

Vale la pena aventurar un recurso interpretativo para explicar la función del *alter ego* Santiago y de sus imágenes técnicamente obtenidas (fotografías, filminas, películas, etcétera) con la intención de definir mejor el perfil de esa mujer que experimenta un constante estado antinatural, incapaz de adecuarse a las exigencias sociales. Es posible recurrir a un trabajo exegético del papel que juega lo visual en la cultura contemporánea. Gabriel Josipovici, en su ensayo *La terapia de la distancia*, analiza la visión de Stanley Cavell con respecto al cine en su libro *The world viewed*: «Las películas, pues, nos parecen más naturales que la realidad. No porque sean fugas hacia la fantasía, sino porque nos relevan de la fantasía privada y de sus responsabilidades, del hecho de que el mundo ya está dibujado por la fantasía. Y no porque sean sueños, sino porque permiten que el yo despierte, y así podemos dejar de recluir nuestros afanes en nosotros mismos».¹¹

¹¹ Tomo la cita de una reseña que hice del ensayo de Josipovici: «El tacto», en *Diario de Monterrey*, Monterrey, 16 de septiembre de 1999.

Un proceso similar al de supresión de la responsabilidad de la fantasía propia, experimentado por los espectadores del cine, le ocurre a la protagonista. También ella, como lo hace el público en la sala oscura, claudica ante la exposición de imágenes a que es sometida (coincide con lo que Josipovici interpreta de la heroína de *The world viewed*, habla de un abandono del cuerpo en la oscuridad de la sala). En su situación hay dos grandes diferencias: primero, las imágenes a las que está expuesta no le llegan del exterior, provienen de su propia vida mental; segundo, existe un mediador entre ella y los documentos visuales, Santiago. La novela plantea la posibilidad de vivir mentalmente, sin necesidad de imágenes del exterior, supresión de la responsabilidad de la propia fantasía.

Según lo anterior, Santiago simboliza a la vez la razón y la fantasía ajena, despersonalizada; factores que determinan el distanciamiento entre la protagonista, el mundo y, en general, su desequilibrio mental, emocional. Al igual que moldea la percepción de lo vivido mediante las imágenes, manipula las ideas de la protagonista acerca de su futuro con una estrategia: el Plan Santiago. Se trata de una técnica para atraer y enamorar a los hombres consistente en fingir madurez, misterio, hermetismo, frialdad, inteligencia y en ocultar siempre sus emociones. En pocas palabras, se basa en una disciplina de represión y negación, el mismo método socialmente aceptado para comportarse como una joven respetable, pasiva y exitosa en sus relaciones con los hombres.

Sabiduría y locura

Para concluir este bosquejo, una breve reflexión acerca de la paradoja que plantea el lenguaje poético del relato. La destreza lingüística y la agudeza de las observaciones de la narradora demuestran que no se puede comprender cabalmente desde la psicología, únicamente se argumenta sobre su personalidad esquizofrénica. Es indudable que la locura constituye un aspecto significativo, aunque no se muestra simple y llana para abordarla con una indagación técnica clínica y metafórica,

como lo hace la académica Diana Palaversich. Más bien, la novela cristaliza un trabajo estético que explora la paradójica fusión de los conceptos locura y sabiduría; la locura explícita en las acciones y angustias de la protagonista, y la sabiduría desarrollada a partir del *presente sabio* desde el que se narra esta ficción.

El discurso narrativo, calificado como ingenioso, fluido, lúdico y profundo, va más allá del aparente *leitmotiv* de la esquizofrenia. ¿De qué manera interpretar el hecho de que el lenguaje alcance niveles poéticos? ¿Cómo comunicar con eficacia estética la historia si la narradora-protagonista tiene este perfil esquizofrénico? Locura y sabiduría llegan a fusionarse gracias al sutil lenguaje y a algunas cualidades de la protagonista. Una de esas características es la capacidad para relacionar por su semejanza diferentes pasajes de su vida, habilidad considerada en la *Poética* de Aristóteles como labor de poetas: el arte de metaforizar.

En sí, la novela acerca dominios tan disímbolos como la demencia y el saber. La sabiduría es una de las cualidades que comúnmente se les atribuye a los artistas y a los poetas; como muestra, la novela despliega numerosos aforismos: «hay reglas, incluso en el odio, que no se pueden transgredir»;¹² «Alguien que desea permanecer vivo es digno de toda mi desconfianza»;¹³ «uno puede copiar, pero plagiar es un arte»;¹⁴ «siempre hay premio después del abandono».¹⁵

Miroslav Holub postula en un ensayo algunas de las particularidades de la sabiduría, cualidad humana entendida como un estado mental que no se equipara a la inteligencia o a la razón: «la sabiduría es una restricción, una moderación y un silencio, que no provienen necesariamente de la meditación, el razonamiento o la lectura de los clásicos. Y esta clase de sabiduría está conectada y relacionada con las verdaderas raíces de la vida».¹⁶ Las vivencias o experiencias en las que la sabiduría es producto de la comprensión del tiempo vivido son raíces

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶ Holub, Miroslav, «La sabiduría y sus metáforas», en *Fractal* 7, octubre-diciembre, año 2, volumen II, 1997.

de la vida según este autor. La protagonista de *El camino de Santiago* comprende al mundo a partir de sus experiencias, cae en el silencio y también opta por él, es capaz de discernir la naturaleza humana a profundidad —si no, ¿cómo es posible que entienda y comunique con tal agudeza la identidad de quienes la rodean?—, aunque actúe errática en situaciones de crisis y termine sometida por su laberinto mental.

¿Cómo puede ser capaz de narrar con sabiduría su propia historia si el relato sugiere que la protagonista terminó en el desequilibrio mental? ¿Desde qué imposible situación comunicativa pronuncia su relato? Ésta sería posible si, y sólo si, forma parte del mundo constituido por el texto literario. Aunque lo expuesto debe servir para demostrar que, por ficticia que sea la situación, nada nace de la nada.

BIBLIOGRAFÍA

- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 2002.
- GONZÁLEZ, Dulce María, «Para ser escritora», Columna Liter Espacio, en *El Norte*, Monterrey, 15 de mayo de 2004.
- HOLUB, Miroslav, «La sabiduría y sus metáforas», en *Fractal* 7, octubre-diciembre, año 2, volumen II, 1997.
- JOSIPOVICI, Gabriel, *La terapia de la distancia*, Barcelona, Andrés Bello, 1998.
- LAURENT KULLICK, Patricia, *El camino de Santiago*, Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2003.
- PALAVERSICH, Diana, «*El camino de Santiago* y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick», en *Ciberletras*, volumen II, 2004.

Diez ensayos sobre narrativa neoleonesa se termino de imprimir en febrero de 2012, en los talleres de Formación Gráfica S.A. de C.V., Maramoros 112, Raúl Romero 57630, Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México. La edición constó de mil ejemplares más sobrantes.



PROYECTO
Editorial
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

