



**“Voz que clama en el norte:
poética narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo”**

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Doctor en Literatura Hispánica**

Presenta

Marlon Martínez Vela



**“Voz que clama en el norte:
poética narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo”**

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Doctor en Literatura Hispánica**

Presenta

Marlon Martínez Vela

Directora de tesis

Dra. Nora Danira López Torres

*Para Sonia, mi amada compañera de viaje,
y para mis saetas: Marlon Luis y Jésed Andrea*

Agradecimientos

Dios, gracias por mi esposa y mis hijos. Gracias a su apoyo incondicional he podido culminar este ciclo que ha sido enriquecedor en todos los sentidos. También quiero darle gracias a mi familia extendida: mi suegra, mis cuñados y cuñadas que me dieron su apoyo en distintos momentos en que lo necesité. Gracias Catalina, Julio, Víctor, Ruth, Luis y Ale, Mariel y Héctor, y Alan Josué.

También agradezco a mis compañeros de promoción por esta aventura, como en todos los ámbitos en los que se encuentran los seres humanos, hay momentos complicados y otros de alegría. Gracias Lilia, Luis, Jorge, y sobre todo a Alejandro, en quien encontré un amigo que me hizo disfrutar la estancia en San Luis Potosí; de las antípodas nos juntamos en el centro del país geográfico, que no político; gracias, Gallo. Gracias a Gaby, por supuesto, porque en ella encontré una amiga y una colega con quien trabajé arduamente y a quien le debo que esta tesis esté en mejores condiciones en las que pude haberla entregado. Sin duda, seguiremos trabajando juntos, sin importar el lugar al que nos lleve el destino.

Una travesía sin guías espirituales es una empresa difícil, así que agradezco a la Iglesia Bíblica Bautista de San Luis Potosí porque me proveyó el respaldo que necesité para adaptarme a mi residencia por más de dos años en esta capital potosina. Donde encontré, igualmente, amigos y preciosos ejemplos.

Quisiera agradecer, también, a mis profesores del programa de Estudios Literarios por las enseñanzas que me dejaron. De cada uno de ellos aprendí mucho y era a lo que venía a El Colegio de San Luis cuando determiné a estudiar el doctorado. También agradezco al personal que me facilitó la estancia aquí y me apoyó en lo que podía, como Araceli, Narda, Andrea e Itzel.

Gracias, también al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por la beca

con que me permitió alcanzar este objetivo que habría sido muy difícil de lograr sin el respaldo económico suficiente para dedicarme de tiempo completo al estudio y la investigación.

De igual manera, agradezco al Dr. Víctor Barrera Enderle por ser el guía en Monterrey y quien me ayudó de manera significativa en la estancia de investigación que realicé en esa ciudad. Asimismo, lo hago con quienes accedieron a las entrevistas como el poeta Margarito Cuéllar; la Dra. Carolina Farías, editora del Fondo Editorial de Nuevo León; la actriz y maestra de piano, Ema Mirthala Cantú; así como aquellos que me facilitaron material, como el poeta Mtro. Humberto Salazar, encargado del Centro de Documentación y Archivo Histórico de la UANL, así como el Lic. Edmundo Derbez. Mención especial merece el poeta Arq. Alfonso Reyes Martínez por prestarme sus ejemplares del *Aquí Vamos*. Y por su invaluable apoyo en materiales, contactos y anécdotas, agradezco infinitamente a María Esther Rivera, quien fuera asistente personal de Ricardo Elizondo Elizondo.

Por último, doy gracias a mi directora de tesis, la Dra. Nora Danira por el apoyo desde el inicio de esta etapa académica. Gracias a mis lectores por sus correcciones y puntuales sugerencias. Cierro esta etapa de mi vida lleno de aprendizajes y de experiencias que podré llevar cuando sea yo profesor e investigador y director de tesis.

Índice

Agradecimientos.....	iv
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. CONTEXTO Y PRIMERAS PUBLICACIONES.....	6
1.1 LITERATURA MEXICANA DEL NORTE.....	7
1.1.1 Distintas miradas sobre el tema.....	7
1.1.2 Justificación metodológica.....	15
1.1.3 Ricardo Elizondo en este mar seco.....	21
1.2 BREVE SEMBLANZA DE RICARDO ELIZONDO ELIZONDO.....	26
1.2.1 El historiador y bibliotecario.....	27
1.2.2 Maestro y figura cultural.....	31
1.2.3 Rasgos de personalidad.....	34
1.3 EL SUPLEMENTO CULTURAL <i>AQUÍ VAMOS</i>	40
1.3.1 El joven colaborador.....	48
CAPÍTULO 2. EL ESTILO ELIZONDIANO.....	51
2.1 ESTRATEGIAS NARRATIVAS ELIZONDIANAS.....	52
2.1.1 Metalepsis.....	52
2.1.2 Metadiégesis.....	67
2.1.3 La imagen del tiempo.....	70
2.2 GROTESQUERÍAS ELIZONDIANAS: LO CARNAVALESCO, LO SANGRIENTO Y LO FEO.....	81
2.2.1 Agustín Govea: el grotesco carnavalesco.....	89
2.2.2 Samuel García: el grotesco sanguinolento.....	101
2.2.3 Narcedalia Piedrotas: el grotesco feo.....	108
2.3 EL HUMOR EN LA OBRA DE ELIZONDO.....	116

2.3.1 La ironía.....	118
2.3.2 La parodia.....	124
2.3.3 El pastiche.....	135
2.4 ESCARCEOS DE LA POÉTICA ELIZONDIANA EN <i>Aquí VAMOS</i>	141
2.4.1 Las reediciones.....	141
2.4.2 Otros temas, otros intereses.....	165
CAPÍTULO 3. LOS TEMAS FUNDAMENTALES.....	183
3.1 REPRESENTACIONES DE LA ENFERMEDAD EN ELIZONDO.....	184
3.1.1 Agustín Govea: la enfermedad irónica y carnavalesca.....	189
3.1.2 Rosa Alvarado y la locura como enfermedad.....	205
3.1.3 Sergio Garza y las imposibilidades de la medicina.....	211
3.2 LAS MIRADAS ELIZONDIANAS DE LA MUERTE.....	219
3.2.1 Muerte irónica.....	221
3.2.2 Muerte indigna.....	228
3.2.3 Muerte violenta.....	238
3.3 SOLEDADES EN LA OBRA DE ELIZONDO.....	246
3.3.1 La soledad del pueblo.....	246
3.3.2 La soledad en pareja.....	255
3.3.3 La soledad individual.....	262
CONCLUSIONES.....	270
BIBLIOGRAFÍA.....	276
ANEXOS.....	291

INTRODUCCIÓN

Hay escritores que han sido estudiados con mayor asiduidad que otros, eso no es extraño. Lo que llama la atención es que pareciera que ya se dijo todo de aquellos que, al borde del olvido, se les ha hecho a un lado, por privilegiar a otros. Éste es el caso de Ricardo Elizondo Elizondo, uno de los primeros autores de la denominada literatura del norte que se empezaron a investigar hacia finales de la década de 1980 y que, sin embargo, aún falta una comprensión mayor de sus textos. Historiador y bibliotecario regiomontano con una vasta producción historiográfica que dedicó su vida privada a las letras, dejó un par de libros de cuentos y tres novelas; fue contemporáneo de Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Daniel Sada. La intención de esta tesis es, precisamente, esclarecer algunos puntos que permitan descifrar la poética de este narrador regiomontano.

Primero que todo, quisiera dilucidar lo que entiendo por poética. Para ello, es inevitable remitirnos a Aristóteles quien hace una exposición completa de sus consideraciones, en las que destaca la tragedia; sin embargo, asegura que lo más importante es la estructuración de hechos, es decir, de acciones. Asimismo, advierte que ésta tiene un principio, medio y fin, en última instancia, un orden. También señala que es mejor un panorama amplio, así como la importancia de la verosimilitud.¹ Además explica que «no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad». De esa manera, «la poesía dice más bien lo general» que lo particular. Por lo tanto, «el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos».² A saber, no sólo se trata de un asunto formal, sino de contenido.

¹ Aristóteles, *Poética*, Valentín García Yebra [ed. trilingüe], Gredos, Madrid, 1999, pp. 145-156, *passim*.

² *Ibid.*, pp. 157-160.

Para entender de qué se habla cuando se trata la poética de algún autor o corriente literaria, apoyado en Helena Beristáin es necesario revisar los conceptos de poética, función lingüística, retórica y géneros.³ Una primera consideración sería la de vincularlo a una de las funciones lingüísticas, en este caso, la poética. Como tal, existiría referencia hacia el mensaje mismo, y según Roman Jakobson, las otras funciones (referencial, emotiva, fática, conativa y metalingüística) se integrarían a la poética. Además, se añade que el estudio de la poética permite acercarse a la literariedad del texto literario.⁴

Una consideración más, de acuerdo con lo que señalan Angelo Marchese y Joaquín Farradellas, es que la poética tiene las siguientes acepciones: «1) Toda teoría interna de la literatura; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias: “la poética de Hugo”». ⁵ También señalan que «la investigación “técnica” y preceptiva ha sido marginada y sustituida por la reflexión estética». ⁶ Además, «la estilística trata de constituirse en ciencia de la literatura, centrándose en el texto, en la actitud creadora y en la emoción o placer estético que experimenta el lector». ⁷

Una última acepción es la que propone José Manuel Mateo, quien plantea que hablar de poética es hablar de «arte y escritura», además del «pensamiento estético». A ello se suman las «intenciones literarias», en cuyo ejercicio puede darse cuenta de la «forma», es decir, cómo se organiza la trama «en torno a ciertos personajes», así como la consideración del «orden, la duración y la frecuencia narrativas», a lo que se sumaría «el motivo literario». ⁸

³ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 2004, p. 400.

⁴ *Ibid.*, pp. 225-226, *passim*.

⁵ Angelo Marchese y Joaquín Farradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1986, pp. 324-325.

⁶ *Ibid.*, p. 325.

⁷ *Ibid.*, pp. 325-326.

⁸ José Manuel Mateo, «Móviles, tentativa», en *En el umbral de Antígona: notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*, Siglo XXI/Universidad Autónoma de Sinaloa/El Colegio de Sinaloa, México, 2011, pp. 11-16.

En pocas palabras, para hablar de poética es necesario sumar varios elementos que dan cuenta de una composición literaria en sus diferentes niveles tanto semiológicos como semánticos. Por tal razón habría una correspondencia entre fondo y forma, a saber, la presentación de los materiales está unida al enunciado de manera isotópica.

Estoy de acuerdo con diferentes puntos de los expuestos hasta aquí, pero sobre todo con la postura de José Manuel Mateo, ya que estos elementos permiten establecer directrices para investigar la obra del escritor regiomontano en su narrativa y entender mejor su mundo ficcional como escritor del norte de México.

Justamente, es lo que me motivó a profundizar en la obra de mi autor, ya que a menudo ha habido intuiciones brillantes de algunos críticos, pero no se han desarrollado tales puntos. Asimismo, están aquellos que leyeron sus libros de forma incompleta, o bien desde una sola óptica que impedía apreciar la arborescencia y riqueza de sus producciones. Quizá una lectura, en apariencia más sencilla, pudo haber desalentado las indagaciones posteriores. Empero, el mérito por la expresión sencilla, mas no fácil, es totalmente de él, como lo explica en una entrevista, a propósito de *Narcedalia Piedrotas* (1993): «Tardé como cinco años en hacer la novela, es mucho tiempo, pero fue porque no quería que fuera confusa, las estructuras de mis trabajos en literatura nunca son complejas porque no quiero que el lector se distraiga en la complejidad de mi estructura si yo puedo decir las mismas cosas con simpleza».⁹ Esto mismo es lo que destaca T.S. Eliot al ensayar acerca de la composición: «La complejidad, sin embargo, no es en sí misma una meta apropiada: su propósito debe ser, en primer lugar, la expresión detallada de matices más tenues de sentimiento o de pensamiento y, en segundo lugar, la introducción de un mayor refinamiento y variedad musical».¹⁰ Lo

⁹ María Luisa Medellín, «Retrata en sus personajes ironía norestense», *El Norte*, martes 26 de octubre de 1993, Monterrey, 2D.

¹⁰ T.S. Eliot, *Lo clásico y el talento individual*, Juan Carlos Rodríguez [trad.], UNAM, México, 2013, p. 30.

anterior nos llevaría, entonces, a la configuración poética de Elizondo, dispuesta en la tesis, a partir de tres secciones, con la intención de justipreciar su obra narrativa.

En el primer capítulo, «Contexto y publicaciones en *Aquí Vamos*», se presentan primero las discusiones sobre la llamada literatura del norte, las posturas y la resolución que asumo para ubicar a mi autor. Enseguida, se muestra una breve semblanza de Elizondo en distintos aspectos para ayudar a la comprensión de ciertos temas y obsesiones, como la enfermedad y la muerte o la música popular, sin que sea una condición obligatoria para adentrarse al universo elizondiano. En el último apartado se aprecian los escauceos del joven escritor en el suplemento cultural *Aquí Vamos* (1982-1985). Cabe subrayar que en la estancia que realicé en Monterrey tuve acceso al material físico de los primeros cinco años de este impreso, gracias al Arq. Alfonso Reyes Martínez. Hasta ese momento, las publicaciones de mi autor, en este medio, no se habían revisado, así como las de otros autores. Me parece que hay todo un proyecto por realizar en esta importante plataforma de la cultura regiomontana.

El segundo capítulo, «El estilo elizondiano», está consagrado al análisis y la comprensión de elementos que han sido mal entendidos o problemáticos, como el del narrador y los mecanismos que utiliza. Asimismo, se busca descifrar la idea del destino o la fatalidad, mediante el uso de una herramienta narrativa como la metadiégesis. Al final se estudia la imagen del tiempo para saber cuál es la visión de cada composición y de manera global en la obra de Elizondo. Un segundo punto es el de los tratamientos grotescos, ya que cada uno provee distintas miradas sobre los cuadros presentados, de lo carnavalesco a lo sangriento y a lo feo. El humor también se desentraña, no sólo como parte de su personalidad, sino mediante los procedimientos que utiliza como la ironía, la parodia y el pastiche.

El último capítulo, «Los temas fundamentales», tiene como objetivo revisar tres asuntos que atraviesan el universo elizondiano. Empiezo con la enfermedad, para ello me detengo en tres personajes que pueden evidenciar cuál es la apuesta del narrador y las

interpretaciones que se desdoblan de ellas. Después, hay tres formas de morir, parece advertir Elizondo, y por eso se explican la muerte irónica, la indigna y la violenta. Al final hay una propuesta para conocer la soledad, ya que se trata de un tema decisivo en la obra del autor regiomontano. Primero se ve el aislamiento de los poblados del septentrión, después el de la pareja y, por último, el del individuo.

La literatura de Elizondo remueve las aguas del pozo en que se encuentra la humanidad; es la voz que clama en el norte. Se trata del eco y la resonancia de siglos de ficción que mezclan el conocimiento que proviene de lo culto y aquel que proviene de lo oral. Sirva esta tesis para reanudar la lectura de su obra que es esencial para comprender mejor la literatura mexicana del norte, así como la producción de las generaciones o promociones que lo sucedieron y que, en muchos casos, se han convertido en referentes literarios contemporáneos.

CAPÍTULO 1. CONTEXTO Y PRIMERAS PUBLICACIONES

1.1 LITERATURA MEXICANA DEL NORTE

«Nací norteño hasta el tope
Me gusta decir verdades
Soy piedra que no se alisa
Por más que talles y talles»
Cuco Sánchez

A pesar de que el estudio de la literatura mexicana del norte tiene poco más de treinta años, ya existen suficientes propuestas como para tomar una postura crítica y adoptar la que convenga más para tratar este fenómeno con suficiencia y de una forma que resulte esclarecedora, más que abonar al empantanamiento teórico y crítico que significa el tema que nos ocupa. En las siguientes páginas apreciaremos las discusiones que se han dado a propósito del tema. Por un lado, están los reduccionismos y el señalamiento del oportunismo mercadotécnico, y por otro, el posicionamiento de resistencia ante la tradición hegemónica, centralista. Asimismo, hay que considerar los pendientes que ha dejado que se haya privilegiado la narrativa sobre otros géneros y los asuntos aledaños al estudio de una literatura regional, como suponen la lectura, los medios de distribución, su inclusión en las aulas y el papel de las publicaciones periódicas. Por último, en este vasto océano árido veremos cuál es el lugar que ocupa Ricardo Elizondo Elizondo.

1.1.1 Distintas miradas sobre el tema

En la década de 1990, Socorro Tabuenca denuncia una predilección en los estudios desde el lado mexicano, más enfocados en la descripción y no tanto en la teoría, mientras que la *border literature* es más conceptual que literaria. Esta idea está encaminada a observar la franja

fronteriza tomando en cuenta la colindancia de México y Estados Unidos.¹¹ No obstante, esa labor continúa siendo complicada, ya que estas grandes regiones no pueden concebirse como un todo homogéneo ni desde lo que Miguel G. Rodríguez denomina los estados norfronterizos¹² ni de sus pares sureños estadounidenses. Para lograr semejante cometido, quizá lo más conveniente sea plantear una historia de la literatura comparada en la frontera; pero ni de esa forma se salvarían los escollos que surgieran en cada aproximación.

Diana Palaversich hace un recuento muy puntual sobre distintas polémicas y posturas acerca de la literatura del norte, los escritores nortteños y los posnortteños, así como de las ideas referentes a los regionalismos, de las pugnas entre centro y periferia, o el *establishment* y lo marginal. Varios son los problemas que emergen en las discusiones en torno al tema, entre ellos que los autores sobre los cuales se discute siguen vivos, es decir, que tanto sus obras como sus comentarios pueden variar, presentarse de manera confusa o hasta contradictoria, como en el caso de Carlos Velázquez (Torreón, Coahuila [1978]) y su «condición posnortteña».¹³

Hablar de literatura mexicana del norte supone ubicar a los escritores que iniciaron su carrera literaria en las décadas de 1970 y 1980. Vicente Francisco Torres los denominó «narradores del desierto», quienes «constituyen un grupo cohesionado por la obsesión del paisaje desértico»;¹⁴ Miguel Rodríguez Lozano los llama «generación puente»,¹⁵ mientras

¹¹ María Socorro Tabuena Córdoba, «Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras», *Frontera Norte*, vol. 9 (julio-diciembre 1997), núm. 18, pp. 85-110.

¹² Miguel Rodríguez Lozano, «Desde este lado del río Bravo: frontera y narrativa», en Alejandro Mercado Celis y Elizabeth Gutiérrez Romero [eds.], *Fronteras en América del Norte. Estudios multidisciplinarios*, UNAM/Centro de Investigaciones sobre América del Norte, México, 2004, p. 161.

¹³ Diana Palaversich, «Otra mirada a la literatura del norte», en Édgar Cota Torres, José Salvador Ruiz Méndez y Gabriel Trujillo Muñoz [eds.], *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*, University of Colorado/Universidad Autónoma de Baja California/Artificios, Mexicali, 2014, p. 31.

¹⁴ Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*, Leega/Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 1991, p. 13.

¹⁵ «Generacionalmente, Ricardo Elizondo se relaciona con otros autores del norte ahora importantes como Daniel Sada, Héctor Alvarado, Rosina Conde, Gabriel Trujillo, Francisco José Amparán. Es una generación que, como bien señala el mismo Amparán, “no salió de manera prolongada de su lugar de origen, y si lo hizo retornó al terruño” (28). En mi caso, la considero una generación puente, necesaria para explicarse el

que Palaversich les llama los de «la primera ola».¹⁶ Me atrevo a asumir esta postura y concuerdo con los críticos porque los escritores oriundos de los estados del septentrión del siglo XIX y la primera mitad del XX, en su mayoría, cambiaron su residencia a la capital del país. No sólo eso, en sus obras, a pesar de los visos relativos a su tierra natal, la visión es más nacional; baste citar los casos de Manuel Acuña (Saltillo, Coahuila [1849-1873]), Jesús Urueta (Chihuahua, Chihuahua [1867-1920]), Gilberto Owen (El Rosario, Sinaloa [1904-1952]) o Amparo Dávila (Pinos, Zacatecas [1928]). Hay varios problemas que surgen al plantear la idea de literatura del norte, como observamos. Por un lado, que se trata de aquellos que nacieron en este amplio territorio, no obstante, hay ejemplos como el de Ignacio Solares (Ciudad Juárez, Chihuahua [1945]), quien ha desarrollado toda su trayectoria en la Ciudad de México y no puede decirse que se trate de un escritor norteco. A diferencia de Eduardo Antonio Parra (León, Guanajuato [1965]), quien, a pesar de haber nacido en el Bajío, desde sus inicios hasta la consolidación de su trayectoria, ha consagrado su vida al norte mexicano. Otro asunto que llama la atención en la literatura del norte es el del privilegio que se otorga a la narrativa sobre otros géneros: poesía, dramaturgia, ensayo y crónica.

En *Norte. Una antología* (2015), Parra habla de una tradición de literatura del norte con cierto recorrido y nutrida nómina de nombres importantes, no sólo para la región, sino para el canon mexicano, como los casos de Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, Julio Torri, José Revueltas e Inés Arredondo, por mencionar algunos. Esto da pauta para hacer eco de lo que criticaba Palaversich en la apuesta de Carlos Velázquez al defender su idea de lo «posnorteco» y asegurar que Crosthwaite, Toscana y Élmer Mendoza ya son parte de esa

fenómeno por el que pasa la narrativa actual hecha en el norte, indomablemente creativa y llena de recursos interesantes. En ese aspecto es válido colocar a Elizondo entre aquellos autores y no únicamente en relación con los del centro» (Miguel G. Rodríguez Lozano, «Notas en torno al mundo narrativo de Ricardo Elizondo Elizondo», en *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*, Abraxas, México, 1998, p. 95).

¹⁶ D. Palaversich, art. cit., p. 14.

condición, cuando nunca se plantearon semejantes presupuestos. Algo parecido ocurre al momento en que Parra justifica la literatura nortea mediante el desfile de los nombres que aparecen en la antología cuya narrativa destaca el «*ser nortea*»:

Otra intención es la de dejar en claro que la narrativa nortea forma parte de una tradición sustentada en una genealogía de autores que, por lo menos desde los albores del siglo XX, reflejan en sus relatos no sólo las obsesiones literarias personales que han dado forma y contenido a sus obras, sino también las características de su *ser nortea*, adquiridas desde la infancia y la adolescencia, que pueden advertirse en ciertos giros del lenguaje, en las alusiones al entorno o en el carácter de los personajes.¹⁷

Este asunto resulta problemático al plantearlo de manera esencialista, o bien como un asunto ontológico localizado en una región. En el mejor de los casos, hablaríamos de identidad, como se ha hecho en algunos estudios, baste citar *Todos los caminos conducen al norte* (2009) de Nora Guzmán; empero, otros estudios demuestran que los intereses de los autores son más universales, como se intenta en la configuración de la poética narrativa de Ricardo Elizondo propuesta en la presente tesis, o como el mismo Parra lo señala páginas después.¹⁸ Sobre todo, habría que acudir a lo que expresa Alfonso Reyes a este respecto: «Las obras de arte no son coordenadas geométricas destinadas a fijar el domicilio del artista».¹⁹

Uno de los aspectos que resaltan a la vista es precisamente el de lo heterogéneo que resulta el mapa literario del norte, como trata de desplegar Parra en su recopilación. Esta característica la había subrayado previamente Miguel Rodríguez Lozano.²⁰ Siguiendo la idea

¹⁷ Eduardo Antonio Parra [ed.], «La tradición del norte», en *Norte. Una antología*, Era/Fondo Editorial de Nuevo León/Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 2015, p. 10.

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹ Alfonso Reyes, «Literatura nacional, literatura mundial», en *Teoría literaria*, FCE/Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, México, 2005, p. 133.

²⁰ «La frontera norte de México no es un espacio unívoco, unicultural, un bloque estandarizado, por el contrario, presenta una diversidad geográfica, social y cultural que enriquece de muchas maneras la producción literaria de cada uno de los estados; de hecho, es notable cómo en el campo literario de cada estado ha construido su propio corpus de obras y autores, algunos reconocidos hacia el exterior y otros sólo hacia el interior de su lugar de origen. En la literatura elaborada ahí, es donde mejor se nos da la intensa diversidad del norte» (Miguel G. Rodríguez Lozano, «Pautas de lectura: el cuento en el norte de México», en *Cuento contemporáneo en el norte de México (ensayos)*, UNAM, México, 2009, pp. 9-10).

de Palaversich, Josué Sánchez²¹ lo distingue como elemento distintivo de la literatura de este gran territorio. En el mismo estudio, Sánchez hace eco de la revisión que realiza Socorro Tabuena y la llamada de atención acerca de las antologías «Letras de la República»,²² en que, si bien hay un esfuerzo por dar cuenta de los distintos autores de cada estado, tienen criterios irregulares —algunos identifican sus raíces a partir del siglo XVIII, en tanto que otros los ven desde el XIX o, incluso, el XX— y parece que sólo buscan homogenizar la expresión literaria. Sin duda las diferentes entidades federativas tienen sus propias tradiciones, todavía más, cada escritor configura su propia biblioteca.²³ Lo anterior no hace más que reforzar la pluralidad del vasto universo que supone el norte de México. Un escenario similar retaría al lector a que considere la propuesta de Urani Montiel acerca de una asignatura sobre literatura del norte, ya que con las herramientas conceptuales de región trata de revisar tanto textos antiguos como contemporáneos, que representan el enfrentamiento del ser humano con su entorno.²⁴ El desafío es mayúsculo ante la extensión geográfica, así como la cantidad y la diversidad de producciones del área.

Tal pluralidad, resulta entonces descomunal, ante el reduccionismo que han hecho varios críticos de la literatura del norte sólo a la narconovela. Uno de los textos más polémicos fue el de Rafael Lemus, en el que limita a la literatura del norte a: «Una narrativa sobre el narco, una estrategia ordinaria: costumbrismo minucioso, lenguaje coloquial, tramas

²¹ Josué Sánchez Hernández, *Perfiles de una poética: la escritura que presiente los rumores de la violencia en cuatro novelas de César Silva Márquez*, Tesis de maestría, El Colegio de San Luis, 2016, pp. 6-42, *passim*. Uno de los aspectos que destaca Sánchez es el Programa Cultural de las Fronteras como motor que impulsó y aceleró nuevas búsquedas desde la literatura del norte de México, en un marco de crecimiento económico y poblacional en esta región.

²² *Ibid.*, p. 39.

²³ Empleo el término como lo utiliza Pedro Ángel Palou en su conferencia sobre Novela histórica, en el marco de la Cátedra Alfonso Reyes (Palou, Pedro Ángel, «Novela histórica» (3ª sesión), Cátedra Alfonso Reyes, ITESM, 28 de abril de 2010, publicado el 23 de febrero de 2015 en YouTube (52:08-52:20), consultado el 16 de abril de 2019 (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qkc3VYHQerw>).

²⁴ Carlos Urani Montiel Contreras, «Historia literaria del norte de México: una propuesta de diseño curricular», en Luis Carlos Salazar Quintana [ed.], *Al norte. Estudios de literatura*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2015, pp. 255-267, *passim*.

populistas».²⁵ Palaversich asegura que la discusión de este artículo y la respuesta de Parra estaban fundadas en clichés: la violencia y la ilegalidad, por un lado, mientras que por el otro se elogiaba el valor que se le daba a la lengua; del primero para denostar, y el segundo para elogiar la literatura del norte.²⁶ El autor de *Nadie los vio salir* (2001) afirma que «el lenguaje de la mejor narrativa norteña sólo aparenta ser coloquial: es creativo, eficaz, poético, aunque provenga del habla popular»,²⁷ además de que si hablan del narcotráfico es porque funciona como contexto y no como tema. Años después, se presentan las críticas de autores como Oswaldo Zavala y Viviane Mahieux, quienes señalan que bajo la etiqueta de literatura del norte se busca vender textos sobre la violencia del narcotráfico y la miseria.²⁸ El diagnóstico es endeble y Gabriel Trujillo realiza una severa crítica a esta publicación, en la que advierte que han creado un monstruo que posteriormente ellos mismos atacan.²⁹

Retomo el planteamiento de situar el inicio de literatura mexicana del norte hacia la década de 1970, ya que ahí se comienza a ubicar a los escritores que permanecieron casi toda su vida en esta región y sus intereses estuvieron relacionados con su contexto, muchos publicaron sus primeros escritos en editoriales locales o independientes y después lo hicieron en otras de distribución nacional e internacional. Parra señala que entre quienes emigraron

²⁵ Rafael Lemus, «Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana», *Letras Libres*, septiembre 2005, núm. 81, p. 39.

²⁶ D. Palaversich, art. cit., pp. 21-22.

²⁷ Eduardo Antonio Parra, «Norte, narcotráfico y literatura», *Letras Libres*, octubre 2005, núm. 82, p. 60.

²⁸ Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala, «El *nomos* del norte», en Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala [eds.], *Tierras de nadie*, Tierra Adentro, México, 2012, p. 10.

²⁹ «Algo grave les pasa a los críticos y académicos cuando se acercan a la literatura del norte y la transforman en sus propios miedos e inseguridades. Me explico: para tratar a la literatura norteña hay muchas vías, experiencias, obras y autores a los cuales recurrir, una enorme variedad de géneros y estilos que por estas tierras se han dado en el último centenar de años para beneficio de la literatura mexicana en general. Pero cuando alguien decide hacer una recopilación de textos críticos sobre la misma y para legitimarse comienza por describirla como un monstruo (la narcoliteratura) y luego afirma deslindarse de tal criatura, indignarse ante su presencia, con la intención de mostrar que la literatura norteña no es como la pintaron ellos mismos.

Es decir, estos críticos son como el doctor Frankenstein: primero crean al monstruo y le dan vida y a continuación lo persiguen, lo atacan, lo hostigan para reivindicarse como los verdaderos adversarios de su propia creación.» (Gabriel Trujillo, «¿Tierras de nadie?», *Milenio*, 3 de agosto de 2013, p. 6).

están los nombres de Daniel Sada, Federico Campbell y Víctor Hugo Rascón Banda, mientras que los que permanecieron en su terruño fueron Jesús Gardea y Ricardo Elizondo.³⁰

Es evidente que después del auge de la literatura del norte hacia finales de la década de 1990, las editoriales buscan aprovechar, con fines mercantiles, esta «etiqueta desafortunada» como dijeron Zavala y Mahieux. Sin embargo, tal circunstancia no es responsabilidad de la crítica y mucho menos de los autores. Este auge se ve reforzado por comentarios, como el del escritor Daniel Sada, quien, según Élmer Mendoza, en una entrevista menciona que la mejor literatura que se estaba produciendo era la del norte.³¹

A pesar del centralismo que todavía se vive a finales del siglo XX, hay diferentes fenómenos que coadyuvan a la presencia de autores provinciales sin la necesidad de radicar en la capital del país, a partir de la consolidación de medios culturales como las secciones en periódicos o revistas —*A quien corresponda* (Ciudad Victoria) y *Umbrales* (Nuevo Laredo) son las más longevas—,³² así como de talleres, institutos, universidades, programas de humanidades, entre otros, auspiciados, como lo subraya Sánchez desde el Programa Cultural de las Fronteras,³³ o bien por otras iniciativas descentralizadoras.

No obstante, la idea del regionalismo parece incomodar a muchos escritores, como lo expresan en el siglo XXI tanto los abanderados de la narrativa «posnorteña» como por otros

³⁰ E.A. Parra, *op. cit.*, p. 14.

³¹ «EM: Se habla de que en el 99 aparecen como tres o cuatro libros creo, que se convierten en libros importantes en la literatura mexicana, y que por una coincidencia los autores son norteños. Algunos incluso viven en el Norte, no se han ido a vivir al DF. A partir de ahí, se organiza una mesa que la llaman “Los narradores que vienen del Norte”; donde están invitados Eduardo Antonio Parra, David Toscana, Luis Humberto Crosthwaite, estoy yo, y entonces Sada que es el que le toca moderar la mesa empieza de esta manera: “La mejor narrativa que se está escribiendo en este momento en nuestro país se está escribiendo en el norte por autores del Norte y a las pruebas me remito...”» (Miguel A. Cabañas, «“Un discurso que suena”: Élmer Mendoza y la literatura mexicana norteña», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2005, núm. 31, consultado el 5 de noviembre de 2018 [disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/emendoza.html>]). Las novelas a las que se hace referencia son *Un asesino solitario* (Tusquets, 1999) de Élmer Mendoza, *Santa María del Circo* (Plaza y Janés, 1998) de David Toscana, *Tierra de nadie* (Era, 1999) de Eduardo Antonio Parra, *Estrella de la calle sexta* (Tusquets, 2000) de Luis Humberto Crosthwaite y *Nadie me verá llorar* (Tusquets, 1999) de Cristina Rivera Garza.

³² M.G. Rodríguez Lozano, «Desde este lado del río Bravo...», p. 164.

³³ J. Sánchez Hernández, *op. cit.*, pp. 36-42.

autores y ensayistas, Eve Gil, Julián Herbert y Mayra Luna, para quienes no habría necesidad de separar esta región de la literatura nacional. Así lo expresa el autor de *Canción de tumba* (2011): «creo que uno de los rasgos mayores de nuestra norteñidad está poco a poco desapareciendo: me refiero al sentimiento insular»,³⁴ debido a la globalización, por ejemplo.

Dicho sentimiento no es nuevo, ya que Tabuenca lo había percibido en la década de 1990, en la que autores como Rosina Conde, Rosario Sanmiguel, José Javier y Minerva Margarita Villarreal rechazaban ser considerados como escritores del norte porque no querían formar parte del discurso central, o que se les estimara como pertenecientes a la periferia. Mientras que otros autores y estudiosos como Francisco Amparán, Guadalupe Aldaco, Humberto Félix Berumen, Sergio Gómez Montero, Francisco Luna, Inés Martínez de Castro, Leobardo Saravia y Gabriel Trujillo veían lo norteño y fronterizo como algo propio y no impuesto. Porque aseguran que desde antes de contar con cualquier tipo de apoyo ya se publicaban obras y se hacía investigación desde esta área geográfica.³⁵

En este sentido, se aprecian posturas como la del mismo Trujillo, Heriberto Yépez y Cristina Rivera Garza, en las que, como dice esta última, se trata de una posición de resistencia hacia el centro, producto de siglos, primero de los indígenas nómadas que circundaban por el septentrión y luego por los distintos pobladores que hubo. Ella señala que la incomodidad desde la tradición hegemónica se produjo en los últimos años del siglo XX, ya que estos autores comenzaron a publicar en editoriales transnacionales, después de décadas de hacerlo en producciones locales o regionales: «A los que tuvieron que compartir lectores, ventas de libros, becas, premios, viajes, espacios culturales, prestigios y más, todo

³⁴ Julián Herbert, «El norte como fantasma», en *Yonke* (blog que recopila textos de Julián Herbert publicados previamente en revistas, libros, otros blogs, etc.), 17 de febrero de 2010, (publicado originalmente en las revistas *Literal* y *HermanoCerdo* en 2006), consultado el 6 de noviembre de 2018 (disponible en: <http://yonkeherbert.blogspot.com/2010/02/el-norte-como-fantasma.html>).

³⁵ M.S. Tabuenca Córdoba, art. cit., pp. 95-96.

esto les resultó molesto, por decir lo menos, y así lo señalaron tanto en reseñas como en comentarios de sobremesa». ³⁶

Como se observa hay discusiones que todavía no han terminado de resolverse. ¿Hay una literatura del norte? ¿En qué momento surge? ¿Acaso se trató de una estrategia publicitaria, como en su momento se acusó al *boom* latinoamericano, de la mano de Carlos Barral? ¿Es posible hacer estudios acerca de la producción literaria de esta región? Estas preguntas han encontrado el esbozo de soluciones en lo expuesto hasta este momento y obtener una respuesta más amplia es lo que intentaré en las páginas subsecuentes.

1.1.2 Justificación metodológica

A pesar de todos los problemas, inconvenientes y críticas que surgen en torno a la literatura mexicana del norte, su existencia no debería ponerse en duda, puesto que hay una extensa nómina de autores, tal es la geografía consignada en esta gran región. Hay que dejar de lado el reduccionismo y no caer en lo han hecho aquellos que acusan de narconovela a cualquier producción literaria en esa parte de México, ya que estamos ante un todo heterogéneo, como, ya vimos, apuntaba otro sector de la crítica.

Víctor Barrera Enderle hace un señalamiento que vale la pena considerar en los estudios sobre literatura del norte:

Cuando se habla de literaturas nacionales o regionales (incluso urbanas), se debería mentar (al menos así lo pienso) un fenómeno mayor al de la creación e incluso al de la lectura. Me refiero al conjunto, al llamado campo literario, una comunidad mayor, con diversos agentes y una legislación tácita y compleja. Ahí sí es pertinente conjugar geografía y literatura. Ese proceso (histórico, semiótico, cultural) implica la totalidad de géneros (con todas sus ramificaciones posibles), la aceptación y el rechazo sociales, el gusto y el disgusto individual, el conocimiento, la interpretación, la

³⁶ Cristina Rivera Garza, «Norteña hasta el tope», en *No hay tal lugar* (u-tópicos contemporáneos, blog de Cristina Rivera Garza), 10 de abril de 2012 (publicado en La Mano Oblicua, columna de los martes de *Milenio*), consultado el 6 de noviembre de 2018 (disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2012/04/>).

tergiversación y el olvido de todos quienes participan en esa vida literaria.³⁷

Justamente, como hemos apreciado, a pesar de lo vasto y heterogéneo de la producción en el septentrión, sólo se ha privilegiado la narrativa, tanto en publicación como en estudios sobre el género; hace falta ahondar en poesía, ensayo, teatro y los subgéneros que se despliegan de cada uno. Rodríguez Lozano advierte que no hay otra zona distinta al norte de México, más que el Distrito Federal donde haya «un movimiento interactivo tan vivo y sui géneris». En la región norteaña tienen textos donde «se nota la calidad e intenciones estéticas», además de que «proponen poéticas desde la ciencia ficción, la narrativa policiaca, la novela histórica o el humor, abocándose al espacio de la frontera o, por el contrario, huyendo de él», como Patricia Laurent en *Ésta y otras ciudades*, o Willivaldo Delgadillo³⁸ en *La virgen del barrio árabe*.³⁹ Además de otros temas relacionados con las letras, como supone el del lector, señalado por Barrera Enderle. Es importante este tópico porque a partir

³⁷ Víctor Barrera Enderle, «Consideraciones sobre la llamada “Literatura del Norte” en México», en *Siete ensayos sobre literatura y región*, UANL, San Nicolás de los Garza, 2014, p. 79.

³⁸ En su última novela si bien trata el tema de la violencia, hay otros asuntos aledaños como las manipulaciones políticas, la persecución a los periodistas, así como la crítica a los escritores etiquetados como representantes de una ciudad. *Garabato* es una metanovela que plantea la historia de un escritor, Basilio Muñoz, que suple la presencia de Billy Garabato en un congreso en Alemania, este escritor tiene una trilogía novelística que se intercala en la novela marco: *De Alba Roja*, *Moteles del Corazón* y *Sicario en El Jardín del Pulpo*. Hay una propuesta ficcional que irrumpe la realidad, se confunden referentes reales con ficcionales, no hay una verdad tajante. Ni siquiera importa. El periodismo aparece en la obra como núcleo de conexiones, acción y comunicaciones. La lectura de *Garabato* es ágil y amena. Sin embargo, siempre queda la sensación de una realidad desencajada, una pieza se ha movido de su sitio y ya no puede regresar a su lugar, cual madera hinchada por el agua maloliente. Anteriormente lo que se nombraba parecía adquirir una envoltura epistemológica que podíamos asir con menos dificultades, no obstante, ese poder logomántico ha perdido fuerza y por eso algunas personas o lugares son nombrados por su nombre y otras no porque su contenido está vacío y el nombre que se les da ya no explica, quizá sólo sirva para proveer un significantes sonoro y menos perturbador (Willivaldo Delgadillo, *Garabato*, Samsara, México, 2015).

³⁹ M.G. Rodríguez Lozano, «Desde este lado del río Bravo...», pp. 164-165.

de él se desprenden las prácticas lectoras,⁴⁰ los circuitos de lectura,⁴¹ la recepción,⁴² además de que la obra cobra su justa dimensión,⁴³ si no se quedaría en mero objeto ornamental.

Por esa razón es importante continuar estudiando la literatura de esta zona del mundo. Hay varias sugerencias para llevarlo a cabo de la mejor forma, desde la comparación propuesta por Tabuenca, los puntos expuestos por Miguel Rodríguez Lozano sobre autor, obra y género,⁴⁴ las citadas consideraciones de Barrera Enderle, entre las que destacan, además de lo expuesto, cuestiones de temas, temporalidades, espacios y producción editorial,⁴⁵ también es necesario revisar la idea de nuevo regionalismo⁴⁶ o regionalismo crítico retomado por Palaversich⁴⁷ de la pluma de Trujillo y otros autores para hacer hincapié en un fenómeno *glocal*.⁴⁸

⁴⁰ En una charla entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier, plantean distintas aproximaciones a la lectura, el establecimiento de códigos, las interpretaciones de cada lector, los medios para que pueda realizarse de manera más efectiva, entre otros tópicos (Renán Silva, «La lectura: una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier», *Revista Sociedad y Economía*, abril 2013, núm. 4, pp. 161-175). Noé Jitrik expone distintas formas de leer, además de considerar los impactos, los lugares y los objetivos que se consiguen a través de este acto (Noé Jitrik, «Cuando leer es hacer», en *Lectura y cultura*, UNAM, México, 2008, pp. 11-28).

⁴¹ La lectura cobra relevancia cuando se tiene con quién compartirla, a ello se agregan los lugares para conseguir los libros como las bibliotecas y librerías, además del papel de las reseñas, presentaciones de libros y la fama de los escritores (Fernando Escalante Gonzalbo, «Las prácticas de lectura», en *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 133-197).

⁴² «[L]a literatura y el arte sólo se convierten en historia con carácter de proceso cuando la sucesión de las obras está causada no sólo por el sujeto productor, sino también por el sujeto consumidor, por la interacción entre autor y público», es decir, hay que entender ¿cómo ha sido esa relación, cómo se ha ido leyendo a lo largo de la historia? (Hans Robert Jauss, «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», en *La historia de la literatura como provocación*, trads. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu, Península, Barcelona, 2000, p. 154).

⁴³ «La lectura hace del libro lo que el mar, el viento, hacen de las cosas hechas por los hombres: una piedra más lisa, el fragmento caído del cielo, sin pasado, sin porvenir, sobre el que no nos interrogamos mientras lo vemos» (Maurice Blanchot, «La obra y la comunicación», en *El espacio literario*, Editora Nacional, Madrid, 2002, p. 173).

⁴⁴ Miguel G. Rodríguez Lozano, *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo*, UNAM, México, 2003.

⁴⁵ V. Barrera Enderle, art. cit., pp. 77-91, *passim*.

⁴⁶ Alicia Llarena asegura que el espacio es decisivo para la «conformación de los mapas culturales e imaginarios del nuevo siglo» (Alicia Llarena, *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Universidad de Sinaloa, Culiacán, 2007, p. 11).

⁴⁷ D. Palaversich, art. cit., pp. 40-42, *passim*.

⁴⁸ Vicente Luis Mora retoma la explicación de Julián Jiménez Heffernan, para quien Borges es quien introduce la idea de literatura *glocal* en su texto «La memoria de Shakespeare», puesto que uno de los temas importantes es el de «la dispersión geográfica de sujetos internacionales», que sufren los tres protagonistas, Adam Clay, Daniel Thorpe y Herman Soergel». Además, Mora apunta que «el antiguo cosmopolitismo, algo elitista y siempre con matices culturales, se ha vuelto más pragmático y económico, por culpa de la globalización». A ello, habría que sumar un nomadismo universal (Vicente Luis Mora, «Globalización y

En este punto, cabe recordar las disputas entre las vanguardias y el regionalismo, en el que, alrededor de la década de 1930 los primeros pugnaban por una literatura cosmopolita, citadina, de un realismo crítico, en contraposición al costumbrismo-naturalismo de obras que poblaban el continente como *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos. Ante este escenario dividido, Ángel Rama destaca lo siguiente: «La solución intermedia es la más común: echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida».⁴⁹ Por consiguiente, es importante tanto la producción como el estudio de literatura regional, porque escapa a la homogenización nacional y, por consecuencia, internacional de las demandas de mercado. A saber, la literatura mexicana del norte estaría ubicada en esa apuesta intermedia. Rama también hace hincapié que en los textos posteriores se integraron nuevas técnicas narrativas, entre las que destacaba la fragmentariedad, la yuxtaposición de extractos textuales o la recuperación de la oralidad.⁵⁰ Elementos apreciables en la obra de Ricardo Elizondo, pero también en otros escritores de los estados norfronterizos como Gardea, Crosthwaite y Rivera Garza, por mencionar algunos. Precisamente aquí, es donde se justifica un trabajo como el presente, ya que todavía hay desconocimiento de autores y obras de dicha área cultural. A este respecto leamos lo que apunta Llarena:

Conviene recordar al respecto que la emergencia de la narrativa norteña y el énfasis

literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II (verano 2014), núm. 2, pp. 332-333).

⁴⁹ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, El Andariego, Buenos Aires, 2008, p. 35.

⁵⁰ «Así, al fragmentarismo de la narración mediante el “stream of consciousness” que de Joyce a V. Woolf invadió la novela, le opuso la reconstrucción de un género tan antiguo como el monólogo discursivo (que se ejercita en el *Gran sertão: veredas* de Guimarães Rosa) cuyas fuentes no sólo pueden rastrearse en las literaturas clásicas sino asimismo, vivamente, en las fuentes orales de la narración popular; al relato compartimentado, mediante yuxtaposiciones de pedazos sueltos de una narración (en John Dos Pasos, en Huxley), se les opuso el discurrir dispersivo de las “comadres pueblerinas” que entremezclan sus voces susurrantes (tal como lo aplica Rulfo en *Pedro Páramo*). Ambas soluciones proceden de una recuperación de las estructuras de la narración oral y popular» (*Ibid.*, p. 52).

en mostrar la realidad de su paisaje humano y cultural, son proporcionales y paralelos a su contacto con el mundo que hay más allá de la línea, *the border*, la frontera. Y es que, mientras la línea se abre en ambas direcciones y se contaminan las ciudades fronterizas, la literatura del norte de México se aferra a sus signos culturales en la misma medida en que se abandona a la influencia de Norteamérica.⁵¹

Hay una vastedad que se vuelve inabarcable, primero por su dimensión, después por su heterogeneidad y así, sumemos más complejidades como aspectos históricos, los géneros, los lectores y otros elementos de estudio y discusión. Volvamos a lo que explica Rama cuando asegura que para entender la literatura sobre el Amazonas brasileño es necesario conocer historia, geografía, cultura, cosmología, ritos, mitos, en sus particularidades; advierte, asimismo, acerca de la existencia de varios estudios antropológicos al respecto.⁵² De igual forma, esto es lo mismo que se podría exigir en el estudio de la literatura del norte. Así lo desarrolla Nora Guzmán en su libro sobre Ricardo Elizondo y Eduardo Antonio Parra, en el que da cuenta de la representación literaria del noreste moderno y contemporáneo.⁵³ De tal manera que concuerda con la exposición de Rama al citar a Wagley:

“Encuentro útil pensar en América Latina en términos de regiones, cada una de las cuales tiene un tipo diferente de medio físico, población de diferente composición étnica y distinta variedad de cultura latinoamericana”. Atiende al medio físico, a la composición étnica de la población, a la producción económica dominante, al sistema social derivado, a los componentes culturales modelados y transmitidos dentro de esos marcos, pero sobre todo privilegia la expansión horizontal de una subcultura (concepto sin el cual no puede hablarse de región) reconociendo que establece comportamientos, valores, hábitos, y que genera productos que responden al generalizado consenso de los hombres que viven dentro de los límites regionales, sean cuales fueren sus posiciones dentro de la estructura social. Efectivamente, reconoce usos culinarios, manejos lingüísticos, creencias fundamentales, que impregnan por igual a los miembros de la comunidad y permiten que se reconozcan a sí mismos como integrantes de una subcultura regional, diferenciándose u oponiéndose a otras regiones.⁵⁴

Rama destaca, también, la importancia de la enseñanza de la literatura regional y

⁵¹ A. Llarena, *op. cit.*, p. 15.

⁵² A. Rama, *op. cit.* pp. 95-96.

⁵³ Nora Guzmán, *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009.

⁵⁴ A. Rama, *op. cit.*, pp. 71-72.

menciona que en un área de Brasil buscaban que los chicos leyeran sobre su pueblo, en su lengua lo que no leían en la escuela porque estaban centrados en Grecia, Roma y Río de Janeiro.⁵⁵ A saber, es necesaria la educación literaria de la región porque se desconoce en su mayoría, pues sólo se mencionan los clásicos grecolatinos y el canon de la literatura nacional. Por esa razón, se precisa una asignatura acerca de literatura del norte de México, no sólo a nivel profesional,⁵⁶ sino desde los niveles básicos. Como se sabe, ha habido seminarios, congresos y encuentros tanto de escritores, como se hicieron alrededor de 1990 en Ciudad Juárez, así como el XVI Festival de Literatura en el Norte 2018, festejado en Tijuana. En el Colegio de San Luis se han celebrado hasta la fecha dos coloquios internacionales de Literatura Mexicana del Norte (2016 y 2018) en los que han coincidido tanto investigadores como autores. No obstante, todavía hay un largo recorrido por realizar en los temas pendientes de esta producción literaria.

También se vuelve imprescindible la investigación y rescate de los medios en que han publicado los autores del norte, desde revistas, suplementos culturales y ediciones locales, ya que esto permitiría entender no sólo los procesos escriturales de escritores puntuales, sino de

⁵⁵ A. Rama, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁶ A pesar del interés de la crítica nacional e internacional acerca de este fenómeno, llama la atención que todavía no se tome en cuenta para incluirla en mallas curriculares en los programas de letras de los estados norfronterizos, como lo denuncia Urani Montiel y afirma que en la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez se imparte un curso al respecto, pero que a nivel licenciatura no, por lo que hace una propuesta en ese sentido (C.U. Montiel Contreras, art. cit., p. 256). De esa manera, es contrastante que Magali Velasco, profesora de la Universidad Veracruzana, imparta un curso de literatura del norte en Xalapa. Además, esta investigadora impartió el curso «Necronarrativas en y de Ciudad Juárez», en El Colegio de San Luis, SLP, durante el mes de mayo de 2017 (9 horas). Aquí se revisaron algunas obras y autores ubicados en esta frontera chihuahuense: narrativa: *Ellos saben si soy o no soy* (Ficticia, 2014) de Elpidia García Delgado, *El reino de las moscas* (Alfaguara, 2012) de Alejandro Páez Varela, *Perlas a los cerdos* (Fondo Editorial del Estado de México, 2012,) de Alejandro Román Bahena, *A vuelta de rueda tras la muerte* (Fondo Editorial del Estado de México, 2014) de Ricardo Vigueras; selección de poesía: *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* (FCE, 2013) de Jorge Humberto Chávez, *Bala por mí el cordero que me olvida* (Taberna Librería/NOD, 2012) de Joaquín Cosío, *Duna* (Tierra Adentro, 2013) y *Jabalíes* (Tierra Adentro, 2015) de José Luis Rico y *Los cuervos* (Tierra Adentro, 2006) de César Silva Márquez. En El Colegio de San Luis se revisaron algunos autores en las últimas semanas de la clase de «Literatura mexicana», facilitado por Nora Danira López Torres. En este curso se exploraron los siguientes textos: *Instrucciones para cruzar la frontera* (Joaquín Mortiz, 2002) de Luis Humberto Crosthwaite, *Nadie los vio salir* (Era, 2001) de Eduardo Antonio Parra, *Ese modo que colma* (Anagrama, 2010) de Daniel Sada y *El último lector* (Anagrama, 2004) de David Toscana.

las redes que se establecieron a partir de estos soportes y su impacto a nivel regional, sobre todo en periodos en los que era más difícil el acceso a obras porque no existía internet ni las librerías en línea. Un esbozo de ese trabajo es el que elaboro en esta tesis en el apartado dedicado a las publicaciones de Ricardo Elizondo en *Aquí Vamos* (1982-1992). Hay un mar de posibilidades de investigación todavía por realizar y que arrojaría luz sobre la actualidad de la literatura mexicana del norte. En medio de esa vastedad es necesario ubicar a este autor.

1.1.3 Ricardo Elizondo en este mar seco

Ricardo Elizondo Elizondo (Monterrey, 1950-2013) se inserta en esta historia de la literatura del norte como puente, según vimos que lo presenta Rodríguez Lozano. Si bien no pertenece a una generación⁵⁷ o promoción literaria, generalmente se le ubica al lado de Cornejo, Gardea y Sada como narrador del desierto, es un autor que sirve de plataforma —claro, no es el único— para explicar parte de la solidez de promociones posteriores, como la del *Panteón*⁵⁸ en Monterrey.

A menudo, las referencias acerca de la literatura del norte se ubican en los últimos años, el último par, acaso, de la década de 1990; empero, hay un proceso detrás más largo

⁵⁷ Siguiendo la división generacional que propone Enrique Krauze en México, por un lado, tendríamos a dos nombres en los rebeldes del 68 (los nacidos de 1935-1950), como son Gerardo Cornejo (Arivechi, Sonora, 1937) y Jesús Gardea (Delicias, Chihuahua, 1939); por el otro, estarían los de la generación post 68 (los nacidos entre 1950 y 1968), son los casos de Ricardo Elizondo (Monterrey, Nuevo León, 1950) y Daniel Sada (Mexicali, Baja California, 1953). La cita de Octavio Paz que hace el historiador mexicano, esclarece todavía más la idea de que este grupo no es una generación: «La generación es un grupo de muchachos de la misma edad, nacidos en la misma clase y el mismo país, lectores de los mismos libros y poseídos por las mismas pasiones e intereses estéticos y morales. Con frecuencia dividida en grupos y facciones que profesan opiniones antagónicas, cada generación combina la guerra exterior con la intestina. Sin embargo, los temas vitales de sus miembros son semejantes; lo que distingue a una generación de otra no son tanto las ideas como la sensibilidad, las actitudes, los gustos y las antipatías, en una palabra: el temple» (Enrique Krauze, «El método de las generaciones», *Letras Libres*, 11 de abril de 2016 (publicado originalmente en *Reforma*), consultado el 16 de abril de 2019 (disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/politica/el-metodo-las-generaciones>).

⁵⁸ En la cantina «El Panteón» se reunían en Monterrey Eduardo Antonio Parra, David Toscana, Hugo Valdés, Rubén Soto, Felipe Montes, Antonio Ramos y Ramón López Castro para leer, y «enterrar la narrativa mexicana que los precedía» (Mauricio Carrera, «Del *Panteón* al *beyond*: Nociones y tendencias de la nueva narrativa del Norte», *Casa del Tiempo*, vol. 29 (2010), núm. 3, p. 9).

que sólo es percibido por aquellos que indagan en la producción literaria de esta gran región. Sobre todo, en la revisión de medios con impacto local, como lo señalaban Tabuena y Palaversich.⁵⁹

Resulta extraño que Elizondo haya ganado un premio de cuento en 1980 en Zacatecas y el libro se publique en el sello editorial de la Universidad Veracruzana, del que Sergio Galindo era director, según me lo comentó Luis Arturo Ramos en una charla.⁶⁰ Esto es, *Relatos de mar, desierto y muerte* no se publica en el norte, pero tampoco en el centro del país. Aunque para nada sorprende, ya que Marco Tulio Aguilera Garramuño⁶¹ trabajaba en esa institución y es quien hace las primeras reseñas de las obras de Elizondo. Este escritor colombiano fue maestro del regiomontano en el taller «Artefacto» a mediados de la década de 1970 en Monterrey,⁶² como consigna en uno de los textos: «Mientras hablábamos sobre sus textos Ricardo sonreía, con esa superioridad molesta de los niños precoces».⁶³ Añade: «Tras el lenguaje de Ricardo Elizondo está la palabra, el sentido, el fundamento de algo que

⁵⁹ D. Palaversich, art. cit., p. 23.

⁶⁰ En el cierre del XXIII Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea, organizado por The University of Texas at El Paso (UTEP), El Paso, Texas, Estados Unidos, 1 al 3 de marzo de 2018.

⁶¹ Marco Tulio Aguilera Garramuño (Bogotá, 1949) radica en México desde finales de la década de 1970. Es narrador y ensayista. Tiene una Licenciatura en Filosofía y una Maestría en Literatura. Ha recibido numerosos premios por cuento y novela. Ha sido colaborador de varias revistas y periódicos. Algunas de sus obras premiadas son las siguientes: *Los grandes y los pequeños amores* (Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí 1992); *El humilde Willy en Cuba* (Premio Internacional de Cuento Gabriel García Márquez 1998); *Formas de luz: el sentido de la melancolía* (Premio Bellas Artes de Novela José Rubén Romero 2017) Consulta el 28 de febrero de 2019 en la *Enciclopedia de la literatura en México* (disponible en: <http://www.elem.mx/autor/datos/1351>).

⁶² Este taller parece que se desdobló de los esfuerzos que se iniciaron a mediados de la década de 1970 con el Taller Piloto de Literatura de San Luis Potosí dirigido por Miguel Donoso Pareja (Jonathan Rico Alonso, «Miguel Donoso Pareja», en *Enciclopedia de la Literatura en México*, Fundación para las Letras Mexicanas, última modificación del 28 de septiembre de 2017, consulta el 7 de noviembre de 2018 (disponible en: <http://www.elem.mx/autor/datos/108104>). Un cuento que retrata en parte el panorama de desolación percibido desde el centro en relación con el norte es «Gómez Palacio», en el cual el narrador da cuenta que llega a la ciudad, conoce las instalaciones y a sus alumnos; lo dejan en «un motel espantoso en medio de una carretera que no llevaba a ninguna parte» (Roberto Bolaño, «Gómez Palacio», en *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible*, Anagrama/Colofón, México, 2013, pp. 229-230). Este texto recrea el contexto de los primeros talleres que se imparten en el norte de México, como el que dirigía Marco Tulio en Monterrey y al que asistió Elizondo.

⁶³ Marco Tulio Aguilera Garramuño, «Relatos de mar, desierto y muerte», *La Palabra y el Hombre*, enero-marzo 1981, núm. 37, p. 101.

el autor ha buscado largamente, con paciencia de alquimista, y que una vez hallado, guardó hasta la maduración, pulió y finalmente entregó». ⁶⁴ En el mismo texto compara su narrativa con la de Rulfo y la de Inés Arredondo.

Su segundo libro de relatos, *Maurilia Maldonado y otras simplezas* (1987) lo publicó la misma editorial. Se trata de una recopilación de textos presentados en *Aquí Vamos* y después acompañados con un cuento que no había sido editado antes. En una entrevista a propósito del volumen expresa lo siguiente:

Durante 20 años, el centro se miraba en sí mismo y nosotros nos mirábamos en el centro, en el estilo de las cosas urbanas que escriben los defeños porque a mí en lo personal no me dicen nada.

Es que nosotros somos otra cosa, los que escribimos de por acá lo hacemos con sentido profundamente humano, si no, no se entendería... como Medea que se escribió en griego. ⁶⁵

Aquí se ve claramente la postura de este escritor regiomontano, para quien ciertas obras publicadas en la capital no le dicen nada ni de su región ni de la condición humana, porque quizá están enfocadas en modas o exigencias comerciales. Su primera novela, *Setenta veces siete* (1987), la publica en Leega, una editorial ubicada en el centro del país, pero con distribución limitada, en comparación con otras casas libreras consolidadas. La segunda novela, *Narcedalia Piedrotas* (1993), también la publica ahí mismo, con una suerte similar. Incluso, su asistente por más de 20 años, María Esther Rivera, menciona que Elizondo nunca vio las regalías de sus libros. ⁶⁶ Después, el escritor hace un esfuerzo por reeditar sus obras tanto en el Fondo de Cultura Económica, Conaculta, Castillo, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) y Fondo Editorial de Nuevo León.

A pesar de ser uno de los primeros autores considerados por la crítica especializada

⁶⁴ *Loc. cit.*

⁶⁵ Hernando Garza, «Publican nuevos cuentos de Ricardo Elizondo», *El Norte*, 14 de noviembre de 1987, Monterrey, 11D.

⁶⁶ Entrevista personal con María Esther Rivera, Monterrey (N.L.), 6 de noviembre de 2017.

en el norte, ha tenido escaso reconocimiento tanto por los estudiosos como por los escritores posteriores, comparado con Gardea y Sada, por ejemplo. Esto tiene dos posibles explicaciones: primero, es que a diferencia de ellos y de asociaciones subsecuentes, Elizondo no formó parte de ningún grupo, más allá de que asistió al mencionado taller «Artefacto» y de que fue profesor en el Centro de Escritores de Monterrey,⁶⁷ por esa razón no hay quien funja como continuador o que recuerde los esfuerzos de su maestro; segundo, el humor mordaz era una de las características que lo distinguían como persona, a decir de mis entrevistados, figuras cercanas al autor (como su asistente, antes citada, Emma Mirthala Cantú —actriz y maestra de piano, además de haber sido amiga del escritor— y los poetas Alfonso Reyes Martínez y Humberto Salazar), subrayan este rasgo también que se observa en su narrativa y lo destaco en un apartado de la tesis. Su inteligencia y sarcasmo le acarrearón muchas enemistades, desde personajes menores hasta figuras importantes como el historiador Israel Cavazos, quien omitió el nombre de Elizondo en el *Diccionario biográfico de Nuevo León* (Grafo Print, 1996) y en *Escritores de Nuevo León: diccionario biobibliográfico* (UANL, 1996), así lo advierte Humberto Salazar.⁶⁸ El mismo escritor aseguró en una entrevista, a propósito de sus «Charlas de las 10»: «“A veces me paso de burlón”, reconoció “pero todo lo que digo es cierto, todo es comprobable”».⁶⁹

Nuestro autor, como mencioné, fue importante, y como lo señala Rodríguez Lozano, forma parte de una «generación puente», sin la cual no pueden entenderse los autores posteriores a ellos. A partir de mi investigación acerca de la configuración poética de la narrativa de Elizondo, entiendo las reminiscencias que se dejan leer en obras de narradores

⁶⁷ Así lo refiere el Arq. Alfonso Reyes Martínez en la entrevista que le hice.

⁶⁸ Entrevista realizada en la oficina del Mtro. Humberto Salazar, encargado de la Dirección de Humanidades e Historia en Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías (UANL), 2 de octubre de 2017.

⁶⁹ Ana Isabel Aguayo, «Daré charlas de arte, minas y universidades», *El Norte*, 11 de enero de 1988, Monterrey, 5D.

más jóvenes que él. Para mí hay dos continuadores del universo elizondiano, con matices, por supuesto; por un lado, está Toscana y su tratamiento grotesco carnavalesco, su interés por la desmitificación de la historia y la representación de espacios imaginarios; por el otro, está Parra, con un grotesco más lúgubre y un interés manifiesto por la oralidad.⁷⁰

Sin ser su obra de una cantidad avasallante, es importante para la comprensión del progreso que ha tenido la literatura del norte vista en su contexto y en su relación con la producción literaria nacional. En esta tesis se intenta dirimir la poética elizondiana, con el fin de justipreciar su ubicación en la biblioteca mexicana.

Recapitulemos, se han tenido varias nociones acerca de la literatura del norte: por un lado, las simplificaciones que consideran a la producción de esta región como narconovela, unido a la nulificación de otros géneros, así como el oportunismo que conlleva la demanda del mercado por violencia y narcotráfico; por otro, está la idea de que se trata de un rico conglomerado heterogéneo que ha mostrado su calidad al recibir premios y que, más que un señalamiento centralista, se ha asumido como una postura de resistencia ante el centralismo. También se ha subrayado la necesidad de que se vea como un fenómeno problemático que orille a tomar decisiones con miras a conocer mejor esta gran zona, en la medida en que se rescaten obras, autores, revistas, suplementos culturales, se podrá conocer mejor el proceso de esta literatura regional, distinta a aquellas expresiones de la «novela de la tierra». A ello hay que sumar la pertinencia del estudio de la lectura de estas obras y de los medios de adquisición y distribución de libros. También se hizo hincapié en los pendientes como

⁷⁰ «Otro atisbo de esa tradición me llegó por conducto de la narrativa oral de mis dos abuelas, quienes fueron decisivas en mi formación preliteraria. A diferencia de los corridos, ellas me transmitieron a la vez relatos y el gusto por la palabra, el conocimiento del lenguaje eficaz para narrar una historia. Mi abuela paterna era originaria del centro del país, de Guanajuato para ser precisos; la materna era norteña. Para reforzar la idea de que la situación geográfica marca la literatura de cualquier autor, diré que a través de sus relatos, desde niño, me di cuenta de que existían diversas formas de abordar una narración, diversos estilos, distintos lenguajes» (Eduardo Antonio Parra, «El alimento de la tradición», en Alfredo Pavón [ed.], *Púshale un Cuento al piano (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/INBA/Conaculta/Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México, 2003, pp. 283-284.

implementar una asignatura en la que se revisen autores de esta parte del mundo desde las escuelas de nivel básico hasta profesional.

Considerando lo anterior, para mí, la literatura mexicana del norte es aquella escrita por autores nacidos a mediados del siglo XX, que empezaron a publicar en la década de 1970 y 1980, que han buscado una expresión enriquecida por las distintas tradiciones tanto nacionales como universales, en ellas hay una clara representación de su entorno, pero su mirada renueva los géneros utilizados como la novela realista, costumbrista, de la tierra, así como otros con menos estudios en esta región como el fantástico o de ciencia ficción. Hay una postura, además, en estos autores, nacidos o avecindados en los estados norfronterizos que se distingue de las modas y demandas del centro del país. La narconovela, por tanto, sería sólo una expresión dentro de la plétora literaria de este universo.

Finalmente, el lugar de Elizondo en este inmenso mar reseco es el de un autor perteneciente a una ficticia generación, en tanto que no forma parte de tal en el sentido estricto, sino que se trata de uno de los escritores pioneros que sirvió de puente para los narradores posteriores que han sido considerados por la crítica como el boom norteño. En los próximos apartados observaremos elementos de la poética elizondiana, así como de este autor como figura cultural y de sus primeras publicaciones en el suplemento cultural *Aquí Vamos*.

1.2 BREVE SEMBLANZA DE RICARDO ELIZONDO ELIZONDO

«ningún profeta es bien recibido en su propia tierra»
Evangelio de san Lucas

Para entender mejor la poética de Ricardo Elizondo pueden ayudar algunos aspectos de su vida, sin que por ello se conviertan en limitantes o condicionantes para su lectura,

comprensión e interpretación. Empero, al atender sus gustos, inquietudes y obsesiones podremos tender líneas que arrojen luz sobre ciertos matices de su obra. Haremos un repaso sucinto acerca de su labor como historiador, encargado del archivo y bibliotecario, su figura cultural y determinados rasgos personales.

1.2.1 El historiador y bibliotecario

Ricardo Elizondo nació en Monterrey el 26 de enero de 1950⁷¹ —falleció el 24 de agosto de 2013—, desde niño fue muy inquieto, como él mismo señala en su ensayo «La muerte por todos tan temida» (1982), publicado en el suplemento cultural *Aquí Vamos*. Ahí narra la anécdota de la muerte de uno de sus hermanos cuando él tenía apenas seis meses de nacido, por lo que no supo de la noticia, sino tiempo después. En la casa nadie hablaba del suceso:

Quando yo crecí, Imelda y Eduardo, mis hermanos mayores que lo presenciaron todo, me contaron la historia a hurtadillas y en secreto. Lo más que recuerdo es que uno de ellos me dijo que en el estante más alto —tan alto que llegaba al techo— de la ropería de unas de las recámaras, estaba la ropa que había sido de Lupito. No sé por qué, pero mi mente calenturienta imaginó que se trataba de la ropa que traía en el accidente y pensaba que si yo metía las manos en aquella caja mi padre se enteraría porque se me llenarían de sangre, de sangre fresca y bien sabe Dios que aún en medio de mis peores rebeldías, yo jamás le removería intencionalmente el dolor aquel.⁷²

Esta inquietud coincide con las palabras de su hermana Imelda, al recordarlo en un homenaje póstumo, además de subrayar que era muy inteligente, así como de que a los seis años ya había leído el *Quijote* y los veinte tomos del *Tesoro de la Juventud*, se pasaba el día leyendo.⁷³ Estudió Economía e Historia; su producción en esta disciplina es mayor a la literaria, no obstante, en las letras, su presencia es decisiva para la literatura del norte. El

⁷¹ El mismo año en que nacieron Roberto Bolaño, Laura Esquivel y Laura Restrepo, con cuyas obras es posible identificar puntos de contacto.

⁷² Ricardo Elizondo Elizondo, «La muerte por todos tan temida», *Aquí Vamos*, año I (30 de octubre de 1982), núm. 26, p. 5.

⁷³ Díaz Vazquez Ricardo, «FCE Monterrey homenaje a Ricardo Elizondo Elizondo», [34:13], YouTube, consultado el 30 de mayo de 2018, (disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3GwvvZQSu0>).

autor señala en una entrevista que «los escritores deben de trabajar en otra cosa, esto es puro amor». ⁷⁴ No se dedicó de tiempo completo a la literatura porque si en el centro del país es complicado vivir de la escritura, todavía lo es más en provincia. A pesar de ello, Elizondo confiesa que trabajaba mucho en el oficio: «“No paro de escribir y no podía estar sin hacerlo, mentalmente lo estoy haciendo, tengo mucha memoria, por eso primero lo escribo adentro, en la mente y ya nomás lo paso”», comentó con un dejo de humor muy simple y norteno». ⁷⁵ El entrevistador Hernando Garza apunta lo siguiente sobre el escritor: «Dijo que es muy importante estar disciplinado para trabajar, él lo hace cuatro horas diarias, tiene que partir el día para hacerlo, por ejemplo los sábados y domingos, y también darse tiempo para la familia». ⁷⁶ Asimismo, señala que «[a]l aclarar que la literatura no da para comer, comentó que él además tiene su trabajo como director de la Biblioteca Cervantina del Tec y realiza investigaciones históricas, como una sobre la historia de la galería de Arte A.C. y otra sobre los 50 años de los Teléfonos en el norte de México». ⁷⁷

Elizondo tiene varios artículos, ensayos y más de cuarenta libros de corte historiográfico, entre los que destacan aquellos sobre la cultura del noreste, los escritos acerca de la tradición sefardita, ⁷⁸ la vestimenta, ⁷⁹ de historia y fotografía como *Polvos de aquellos*

⁷⁴ Hernando Garza, «Publican 70 veces 7 de Ricardo Elizondo», *El Norte*, domingo 17 de mayo de 1987, Monterrey, 1D.

⁷⁵ Hernando Garza, «Publican nuevos cuentos de Ricardo Elizondo», *El Norte*, sábado 14 de noviembre de 1987, Monterrey, 11D.

⁷⁶ *Loc. cit.*

⁷⁷ *Loc. cit.*

⁷⁸ Ricardo Elizondo Elizondo, «Pseudomorfosis sefardita en el folklore del noreste de México», *Cathedra*, octubre de 1976, núm. 6, pp. 159-177; y «Reminiscencias sefarditas en el folklore de Nuevo León», *Humanitas*, 1980, núm. 21, pp. 475-493. Son artículos en los que trata de identificar rasgos de la cultura sefardita en las tradiciones del noreste y en el uso de algunos vocablos.

⁷⁹ Ricardo Elizondo Elizondo, «Buenos y bonitos y que sean alegres. Vanidad y vestimenta en Monterrey, entre 1850 y 1870», *Armas y Letras*, mayo-agosto 1999, núms. 18-19, pp. 57-63.

lodos (1998)⁸⁰ y *Pliegues en la membrana del tiempo* (2006).⁸¹ A los 25 años obtuvo el cargo de director del Archivo General del Estado de Nuevo León, lo que le trajo no pocas enemistades, ya que, a decir de Víctor Barrera Enderle,⁸² sus antecesores solían dar concesiones a algunos investigadores para retirar documentos que, en principio, no podían extraerse; al llegar Elizondo al cargo, se cumple de manera estricta el reglamento para cuidar el acervo histórico del estado. A los 30 años, suple en su puesto como director de la Biblioteca Cervantina⁸³ del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) al historiador Eugenio del Hoyo. Elizondo mantiene ese cargo casi tres décadas. La rigurosidad y celo con que cuida del patrimonio le acarrea nuevos enemigos, incluso ni siendo él el director sacaba provecho de su posición, ya que no extraía documentos ni libros para consulta propia, a decir de quien fuera su asistente alrededor de 24 años, María Esther Rivera, quien comentó una anécdota en la que puede apreciarse su agilidad mental:

Cuando ofrecieron la Ignacio Bernal fue a estudiarla allá donde estaba. Iría una o dos veces. Luego vino e hizo todo el escrito de la colección Ignacio Bernal. Entonces ya dijo: «Está colocada en tantos metros lineales. Si esa biblioteca viene cabría en tantos metros cúbicos. Cuando venga tendría que venir, si un tráiler mide tanto por tanto, serían tantos tráileres, se necesitarían tantas personas para bajar la colección». O sea, todo bien medido, bien señalado, bien calculado. Y «la colección tiene esto y esto y esto otro... Bueno ya vienen los metros cúbicos de libros en los metros cúbicos de tráileres. Ahora, van a salir de México a tales horas. Suponiendo que van a llegar aquí a las 8 de la mañana, voy a pedir que lleguen por Luis Elizondo. Cuando lleguen a Luis Elizondo se van a tardar tanto tiempo en llegar al Centro Estudiantil. Es un tramo de tantos metros. Ocupo un auditor a tantos metros de distancia». Para entonces el local ya estaba fumigado, con tarimas para que los libros no estuvieran en el suelo,

⁸⁰ Ricardo Elizondo Elizondo, *Polvos de aquellos lodos*, ITESM, Monterrey, 1998. Se trata de un libro de fotografías del siglo XIX e inicios del XX, de las colecciones del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey con comentarios del autor. Cabe destacar que es una edición estupenda, además de que es bilingüe.

⁸¹ Ricardo Elizondo Elizondo, *Pliegues en la membrana del tiempo. Fotografía y correspondencia en la frontera norte, 1840-1870*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2006. Obra acerca de unos intercambios epistolares en esa región, así como la revisión de la fotografía como documento, el registro a algunos fotógrafos en el noreste y de la producción que dejaron como legado.

⁸² Charla con el Dr. Víctor Barrera Enderle en Ciudad Universitaria de la Universidad Autónoma de Nuevo León, octubre de 2017.

⁸³ Esta biblioteca contiene materiales de consulta sólo en el recinto, debido a que resguarda documentos antiguos y únicos. Puede consultarse el anexo 1 de esta tesis para conocer un poco más cada una de las colecciones.

por aquello de las humedades y eso. Entonces los libros llegaron a la hora que él dijo, se ocupó el tiempo que él dijo para bajar todo el acervo, que los metros eran iguales. Se le apostaron los auditores donde él dijo. Todo exactamente como lo planeó. Era muy meticoloso.⁸⁴

Sin duda, su trabajo en la biblioteca le dio el tiempo, los materiales para estimular su imaginación, así como el espacio propicio para el estudio. En su ensayo «Una hermosa calidad en silencio» (1986) hace un ejercicio escritural sobre el tema: «Yo desde hace años amo el silencio, pienso que es una herencia familiar, incluso tengo ya bastantes de trabajar en medio de él —las bibliotecas y archivos son los lugares de trabajo más silenciosos que tiene el mundo occidental—, sin embargo, no me había dado cuenta de las distintas clases de silencio que hay».⁸⁵ De igual forma, puedo asegurar que desempeñaba su labor con orgullo por su similitud con uno de sus autores predilectos: Borges.⁸⁶ Así lo expresó Elizondo en una entrevista⁸⁷ y lo reitera su asistente Rivera. A ello se une el simbolismo implícito por dirigir el recinto que lleva el apellido de Cervantes, otro referente importante en la formación literaria de nuestro autor, como lo señala su hermana Imelda.⁸⁸

Efectivamente, dedicó su vida al trabajo en estos lugares y eso nutrió la narrativa del escritor regiomontano, como lo expresa Alba Nora Martínez en una reseña de *Narcedalia Piedrotas* (1993): «Economista por profesión, humanista que pasa sus días entre libros de la Biblioteca Cervantina del Tec, de la cual es director, y narrador de lo nuestro, de las historias que esconden las piedras y las arenas, las aguas y los paisajes del noreste de México, Elizondo Elizondo sigue escribiendo y publicando buenos libros».⁸⁹ El escritor cumplió con una

⁸⁴ Entrevista personal con María Esther Rivera, Parque Tolteca, Monterrey, 6 de noviembre de 2017.

⁸⁵ Ricardo Elizondo Elizondo, «Una hermosa calidad en silencio», *Aquí Vamos*, año IV (16 de febrero de 1986), núm. 198, p. 5.

⁸⁶ Recordemos que Jorge Luis Borges fungió como director de la Biblioteca Nacional de Argentina de 1955 a 1973 (Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Carlos V. Frías [ed.], Emecé, Buenos Aires, 1974. Esta figura es destacada de manera intertextual en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco.

⁸⁷ H. Garza, «Publican 70 veces 7...».

⁸⁸ Referencia citada.

⁸⁹ Alba Nora Martínez, «Hace recordar las vivencias cotidianas», *El Norte*, 26 de octubre de 1993, Monterrey, 2D.

función pedagógica y jugó un rol en la vida cultural de Nuevo León, como se detalla a continuación.

1.2.2 Maestro y figura cultural

A pesar de que Ricardo Elizondo no tuvo un grupo de epígonos que pudiera continuar sus exploraciones poéticas, he identificado un par de expresiones en la obra de Toscana y Parra, por supuesto, nutrida con sus búsquedas propias. El autor era enfático en la idea de renunciar a todo gremio: «“Al margen”, reiteró, “de los que se reúnen en torno al Gobierno o a algunas empresas, no tengo talleres, yo no soy profesional en las letras, soy economista y me dedico a la historia».⁹⁰ No obstante, muchos escritores más jóvenes lo veían como maestro, así lo expresó el poeta Margarito Cuéllar en una entrevista.⁹¹

Esta misma imagen del escritor la tenían otros autores de generaciones posteriores, como lo suscribe Humberto Salazar,⁹² poeta de la misma promoción que Cuéllar. La figura magisterial de Elizondo se fortalece con su presencia como maestro del Centro de Escritores de Monterrey, fundado por Jorge Cantú de la Garza —creador y director del suplemento *Aquí Vamos*—. La imagen que el escritor tenía de sí mismo, quizá era la de alguien importante para su entorno, como lo señala en una entrevista en la que se le pregunta por el significado numerológico de su novela *Setenta veces siete* (1987): «Lo que pasa es que yo conozco cosas que la mayoría de la gente desconoce. El título del libro no tiene nada que ver con la Biblia. A mí me interesa más bien el mundo de signos y símbolos. En toda la región de Israel, de los sumerios y los arcadios, el número 7 simboliza el principio del fin de algo. Decir 7 veces 7

⁹⁰ H. Garza, «Publican 70 veces 7...».

⁹¹ Entrevista personal con Margarito Cuéllar, El Colegio Civil, Monterrey, 6 de octubre de 2017.

⁹² Entrevista personal con Humberto Salazar, Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías (UANL), 2 de octubre de 2017.

es nombrar casi lo eterno. Decir 70 veces 7 es el infinito».⁹³ Este tema circunda la obra de Borges —autor admirado por Elizondo— en distintos textos, como en *Historia de la eternidad* (1936), «El inmortal» (1947) o «El Aleph» (1949).

Debido a su labor pedagógica, a su autoconsciencia de intelectual en la región, se sabía culto en un sitio provincial como Monterrey, y —especulo— emulando un poco a Michel Foucault,⁹⁴ inicia las conferencias que dictaba en el Tec de Monterrey, «Las charlas de las 10», en las que hablaba de temas variados como historia de la universidad, el romanticismo, los herejes, la minería, entre muchos otros.⁹⁵ También fue profesor en la institución en la que trabajó durante casi tres décadas. Estaba muy interesado por la arquitectura como lo demuestra su texto «Nuestras casas» (1983) acerca de una exposición sobre edificaciones del noreste,⁹⁶ así como en una conferencia que impartió en la Academia Nacional de Arquitectura (2002) en que analizaba los trazos urbanos de la capital nuevoleonense.⁹⁷

Su labor magisterial no se limitaba a las aulas o espacios escolares, ya que impartió en dos ocasiones, y a petición de un grupo de amigos, un curso acerca de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Dicha materia duraba tres años y él les decía a sus pupilos que

⁹³ Josefina Díaz Ontiveros, «Símbolos, ecos y reflejos en la narrativa de Ricardo Elizondo», *Deslinde*, vol. 12 (enero-junio 1994), núms. 43-44, p. 145.

⁹⁴ Recordemos que gran parte de los libros de este pensador francés, a los que tenemos acceso fueron recopilados de las conferencias que daba como cursos libres sobre temas que él investigaba.

⁹⁵ Ana Isabel Aguayo, «Daré charlas de arte, minas y universidades», *El Norte*, 11 de enero de 1988, Monterrey, 5D.

⁹⁶ Ricardo Elizondo Elizondo, «Nuestras casas», *Aquí Vamos*, año II (23 de octubre de 1983, núm. 77), p. 3.

⁹⁷ Ricardo Elizondo Elizondo, «Lectura de una ciudad», conferencia en la Academia Nacional de Arquitectura, 2 de septiembre de 2002, publicado el 22 de abril de 2013 por la Academia Nacional de Arquitectura Capítulo Monterrey en YouTube, consultado el 12 de noviembre de 2018 (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BSmZbBfc244>). Este interés puede evidenciarse en el plano del fraccionamiento Amplio Llanos y Abundantes Montes que integra al final de su novela póstuma *Los talleres de la vida*, FCE/Fondo Editorial Nuevo León/ITESM, Monterrey, 2015, pp. 394-395. En adelante, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

ellos serían de los pocos que tendrían el gusto de haber leído completa esta obra⁹⁸ —lo que un puñado han conseguido, por supuesto. De igual manera, dio un seminario sobre el *Ulises* de James Joyce. La última asignatura que estaba enseñando, de forma extraescolar, era de poesía y tenía la intención de desarrollarla en un periodo parecido, pero ya no pudo porque su enfermedad lo atacó agresivamente y no lo dejó terminar. Cabe señalar que esta oferta literaria no estaba abierta al público, sólo al puñado de amigos que le hacía la propuesta.⁹⁹

Como otros escritores, se encargó de presentar libros de diferentes disciplinas. En 1987, recibió mención especial del Instituto Nacional de Bellas Artes por su primera novela *Setenta veces siete*, misma obra que le valió ser registrado en el Libro del Año de la *Encyclopedia Britannica*. Fue informante de la Academia Mexicana de la Lengua, su libro *Lexicón del Noreste de México* (1996) es el resultado de sus investigaciones lingüísticas, curiosidad que había mostrado previamente en el artículo a propósito de los sefarditas,¹⁰⁰ en el que dedicaba un segmento para revisar algunas palabras, así como en el ensayo «Enciclopedia de datos inútiles: la botana» (1982).¹⁰¹

La curiosidad, obsesiones y consagración de su vida por las humanidades lo hacen una figura única en las letras neoleonesas. Fue una personalidad importante, realmente, para el acontecer cultural. Así lo expresa Alba Nora Martínez: «qué difícil es ser profeta en su tierra... en esta tierra que Elizondo Elizondo retrata en sus novelas y cuentos».¹⁰² Ella misma agrega: «En todos los congresos que voy al extranjero cuando se enteran que vivo en Monterrey me preguntan si conozco a Elizondo Elizondo; y en Monterrey, muchas personas

⁹⁸ Entrevista personal con Carolina Farías, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 8 de noviembre de 2017.

⁹⁹ *Loc. cit.*

¹⁰⁰ Ricardo Elizondo Elizondo, «Pseudomorfosis sefardita en el folklore del noreste de México», *Cathedra*, octubre de 1976, núm. 6, pp. 159-177. Así como Ricardo Elizondo Elizondo, «Reminiscencias sefarditas en el folklore de Nuevo León», *Humanitas*, 1980, núm. 21, pp. 475-493.

¹⁰¹ Ricardo Elizondo Elizondo, «Enciclopedia de datos inútiles: la botana», *Aquí Vamos*, año I (29 de mayo de 1982), núm. 4, p. 16.

¹⁰² A.N. Martínez, art. cit.

que como él se dedican a escribir o a estudiar la literatura y sus manifestaciones, niegan y critican sus méritos literarios». ¹⁰³ A un cuarto de siglo de distancia de dichas aseveraciones, es notable el abandono en que se ha tenido a este autor de las letras regiomontanas. Por todas estas razones, es necesario ver algunas características personales del escritor que tienen repercusión en su poética narrativa, sin que esto implique que la lectura de su obra deba ser precedida por el conocimiento de la vida de nuestro autor.

1.2.3 Rasgos de personalidad

Algunas características de la personalidad de Ricardo Elizondo que conviene revisar porque encuentran eco en su narrativa son el humor, el buen oído, la inteligencia, la buena memoria, el gusto por la jardinería, la cocina y la imaginación. Ya he mencionado que sus bromas y chistes ácidos le acarrearón bastantes enemigos. Una de las chanzas que más le distinguían era su facilidad para imitar a otras personas, se fijaba en detalles como gestos o inflexiones del habla de los otros y los reproducía de manera cómica, así lo expresaron en entrevista Alfonso Reyes Martínez,¹⁰⁴ Humberto Salazar¹⁰⁵ y Emma Mirthala Cantú.¹⁰⁶ Este rasgo puede verse en el apartado que dedico a la poética de Elizondo en la presente tesis. Además de los mecanismos que utiliza el autor —como la ironía, la parodia, el pastiche—, destaca en su novela *Narcedalia Piedrotas* el uso de apodos para mofarse de los demás.

Para realizar buenas imitaciones precisaba de su agudeza auditiva, ya que tenía un sentido bien desarrollado, según lo refieren los entrevistados y puede apreciarse en ensayos como «San José del Puerto del Aire» (1983), en el que se lee lo siguiente: «Me salí a ver las

¹⁰³ *Loc. cit.*

¹⁰⁴ Entrevista personal con Alfonso Reyes Martínez, Casa Universitaria del Libro, Monterrey, 6 de octubre de 2017.

¹⁰⁵ Entrevista citada.

¹⁰⁶ Entrevista personal con Emma Mirthala Cantú, Casa en el centro de Monterrey, 11 de noviembre de 2017.

estrellas y a recordar los cuentos que mi bisabuelo Serafín me platicaba del Camino de Santo Santiago, de la Víbora de Cristal y del pastor que perdió sus ovejas por quedarse dormido».¹⁰⁷ El recurso de la oralidad en la obra elizondiana, ha destacado por la crítica, como lo hace Miguel G. Rodríguez Lozano.¹⁰⁸ Ema Mirthala Cantú, quien fuera su amiga y maestra de piano, hace hincapié en la facilidad del autor para la oralidad, pues comenta que aprendía muy rápido a tocar y que le fascinaba ejecutar canciones populares, boleros, sobre todo.¹⁰⁹ Una muestra de dicha cualidad se aprecia en *Los talleres de la vida*, en específico, en la serie de canciones que se enumeran a lo largo de la novela, como *Conozco a los dos*, con María Luisa Landín; *La historia de mi vida*, con Olimpo Cárdenas o *Cachito*, con Gloria Lasso, por mencionar algunas. Su gusto y conocimiento por la música popular se observa en su ensayo «Nubes que el viento apartó» (1985) en que alude a varias canciones.¹¹⁰

Algo de su vivacidad e inteligencia pudo estimarse en la anécdota del traslado de la donación de una biblioteca, pero también lo subrayan en entrevistas aquellos que lo conocieron como Reyes Martínez o Ema Mirthala, quien menciona que no conoció otra persona como él, nadie tan brillante como Ricardo, «podía resolver cualquier cosa, aparte de lo bueno que era en tantas disciplinas».¹¹¹ Esta cualidad resolutiva se deja ver en el personaje femenino de Guadalupe Vega en *Narcedalia Piedrotas*, ella se dedica a la vida conventual, con su lucidez matemática ayuda a las monjas a resolver diversos problemas. El humor y la inteligencia se mezclan en una frase del escritor que rescata Ema Mirthala en entrevista: «era

¹⁰⁷ Ricardo Elizondo Elizondo, «San José del Puerto del Aire», *Aquí Vamos*, año I (19 de febrero de 1983), núm. 42, p. 8. Se aprecia a este escritor como beneficiario de la tradición oral, no sólo en el ejemplo, sino en la introducción de *Maurilia Maldonado y otras simplezas* (1987), ya que hace referencia a las historias que contaban las mujeres de su familia, entre su madre, tías y abuela.

¹⁰⁸ Miguel G. Rodríguez Lozano, «Notas en torno al mundo narrativo de Ricardo Elizondo Elizondo», en *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*, Abraxas, México, 1998, p. 104.

¹⁰⁹ Entrevista citada.

¹¹⁰ Ricardo Elizondo Elizondo, «Nubes que el viento apartó», *Aquí Vamos*, año III (17 de febrero de 1985), núm. 146, p. 3.

¹¹¹ Entrevista citada.

sumamente astuto, cuando pensaba Ricardo, decía cosas: “sucedió esto y sucedió aquello”. Y yo trataba de recordar, ¿cuándo sucedió? “Porque qué chiste tiene contar las cosas como fueron”, así decía». ¹¹²

Esta historia da pauta para hablar de la memoria privilegiada con que contaba, él mismo lo destacaba, como antes se refirió: «tengo mucha memoria, por eso primero lo escribo adentro, en la mente y ya nomás lo paso». ¹¹³ Ema Mirthala, a su vez, comenta que Elizondo se acordaba de todo y también hacía bromas porque cambiaba elementos de los recuerdos compartidos, es decir, como él sabía que no todos tenían su capacidad de retención, se permitía falsear lo que habían vivido juntos, para divertirse.

Otro rasgo curioso es el del gusto por la jardinería y la botánica. Este interés se observa en textos como «Han nacido en mi rancho dos arbolitos» (1984), en que ensaya acerca del mezquite y la anacua, ¹¹⁴ así como en «Albahaca pa' la gente flaca» (1985), relativo a distintas plantas venenosas. ¹¹⁵ También se aprecia en pasajes de sus novelas, por ejemplo en *Setenta veces siete*, donde Nicolasa Villarreal debido a su instrucción en herbolaria prepara brebajes para curar distintos males. Algo similar ocurre con el Chino Guango, personaje de *Narcedalia Piedrotas*, quien emplea sus conocimientos para instalar una huerta en Perdomo y vender a sus pobladores los productos de la tierra. La admiración del autor por la cultura china es evidente en varios textos suyos, tanto en la novela citada como en su ensayo «No se caiga usted» (1984), que trata acerca de un cuento oriental, ¹¹⁶ «El candado

¹¹² Entrevista citada.

¹¹³ Hernando Garza, «Publican nuevos cuentos...».

¹¹⁴ Ricardo Elizondo Elizondo, «Han nacido en mi rancho dos arbolitos», *Aquí Vamos*, año III (7 de octubre de 1984), núm. 127, p. 4.

¹¹⁵ Ricardo Elizondo Elizondo, «Albahaca pa' la gente flaca», *Aquí Vamos*, año III (3 de febrero de 1985), núm. 144, p. 4.

¹¹⁶ Ricardo Elizondo Elizondo, «No se caiga usted», *Aquí Vamos*, año III (30 de diciembre de 1984, núm. 139), p. 7.

chino» (1986), a propósito de un regalo que le hizo un amigo,¹¹⁷ y así lo refiere en la crónica del viaje «Palomas y mariposas» (2009)¹¹⁸ donde narra su experiencia en el país asiático. Ema Mirthala como María Esther Rivera recuerdan que el escritor tenía esta afición por el reino vegetal, así como una predilección por las rosas, mismas que él cuidaba con sumo detalle.

Una característica más que quisiera destacar es su deleite por la cocina. María Esther señala que a Elizondo le gustaba invitar a sus amigos a la casa y les cocinaba él mismo, actividad que disfrutaba sobremanera y en la medida que preparaba los alimentos desplegaba la erudición que tenía relacionada con alguna anécdota histórica, literaria o cultural referente a los ingredientes y el guiso. Sus gustos culinarios se aprecian en el relato «El callejón de las torteadoras» (1982);¹¹⁹ en *Setenta veces siete*, cuando Carolina Govea prepara un cuaderno antes de casarse: «Tan pronto recibió el cuadernón lo dividió en cuatro partes, Cocina, Campo, Remedios y Otros. Todas las tardes, con su cuaderno bajo el brazo, iba con las vecinas a pedir recetas y remedios. Las hojas en blanco comenzaron a llenarse con guisos de calabaza y elote, de borrego con tomillo, de arroz con papas y pasas, de turcos, semitas y pan de boda».¹²⁰ Agrega el narrador del día en que van a pedir la mano de la joven: «Carolina aumentó el menú, había arroz, puerco en tomatillo y frijoles, hizo sopa de elote, cecina de res con pimienta, tostaditas con queso y de postre calostros hervidos en miel, higos en almíbar cubiertos de crema o dulce de naranja» (p. 24). En la huerta del chino de *Narcedalia Piedrotas* se observa lo siguiente:

Wüang Wüong, con su paciente trabajo y su sabiduría en riego y tierras, introdujo

¹¹⁷ Ricardo Elizondo Elizondo, «El candado chino», *Aquí Vamos*, año IV (2 de marzo de 1986), núm. 200, p. 3.

¹¹⁸ Ricardo Elizondo Elizondo, «Palomas y mariposas», *Milenio Semanal*, 28 de diciembre de 2009, núm. 636, pp. 56-59.

¹¹⁹ Ricardo Elizondo Elizondo, «El callejón de las torteadoras», *Aquí Vamos*, año I (26 de junio de 1982), núm. 8, p. 7.

¹²⁰ Ricardo Elizondo Elizondo, *Setenta veces siete*, Leega, México, 1987, p. 21. En adelante, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

brócolis; apios; nabos de tres clases; rábanos; coles blancas, moradas y enanas; lechuga de dos tipos y fresca todo el año; pepinos; coliflores; betabeles; zanahorias; colinabos; acelgas; espinacas; cebollines y cebollones; porros; ejotes; camotes amarillos y blancos; cilantros y perejiles; hierbas de olor sabroso; pimientos; ajos; chiles varios; calabacitas y calabazotas; germinados de cereal y de legumbre, y algunas otras hierbas verdes y olanudas que nadie en Perdomo consumía, sólo él, su familia, y los chinos que luego importó desde California.¹²¹

Nora Guzmán destaca el papel de los alimentos en su libro acerca de *Setenta veces siete*: «[u]n aspecto recurrente en la novela es el de la comida, el gusto por ella y por los diferentes platillos».¹²² Asimismo, destaca el carácter que tiene la cocina como un aspecto identitario del noreste: «[d]e estas celebraciones y de las distintas menciones que se hace de la comida, se concluye que los productos que provee la región son básicamente maíz, frijol, calabaza, elote, papas, semitas, pan de pulque, higos, naranjas y carne de res y de puerco. La carne seca es mencionada como un alimento de la región que se utiliza en viajes largos».¹²³ Esto es, los personajes logran una gran variedad culinaria con los productos que les ofrece el entorno. Cabe destacar el aspecto alimenticio en su segunda novela, en la que a Guadalupe Vega le encargan la dirección de la panadería en el convento:

Fue así como, escribiendo a los conventos hermanos, se hizo de nuevas recetas, deliciosas todas. Una noche, las tres largas hileras de monjas silenciosas sentadas en el comedor, se sorprendieron agradablemente al servirles, aparte de la sopa una generosa trenza de pan, dorada y crujiente, bien rellena de ensalada de pollo. Otra noche, también sin aviso, además de la ración de verduras cocidas recibieron un apetitoso trozo de pastel relleno de queso, cebollitas y pimientos, succulentamente especiado y perfectamente horneado. Al poco tiempo la panadería empezó a producir un pan de sal distinto para la comida de cada día de la semana: de centeno los lunes, de trigo grueso los martes, bisquets los miércoles, teleras los jueves, bolillos los viernes —día de abstinencia— bolillos insípidos, cuernos los sábados, y pan francés los domingos. Además, para las cenas horneaban empanadas rellenas de verduras, o de requesón, o de espinacas; y trenzas de pollo, de bacalao, de queso fundido, o de verduras picadas. (p. 209)

¹²¹ Ricardo Elizondo Elizondo, *Narcedalia Piedrotas*, Leega, México, 1993, p. 63. En adelante, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

¹²² Nora Guzmán, *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009, p. 46.

¹²³ *Ibid.*, p. 47.

En *Los talleres de la vida* también se observa este gusto, como lo muestra el siguiente pasaje: «Para ayudarse con el gasto de la casa, Sara y Eusebio vendían entre los vecinos chorizos, huevos, quesos, pan y, en temporada, chile del monte y conserva de naranja, todos productos del campo hechos artesanalmente» (p. 12). Entonces, desde sus inicios como narrador hasta su última novela, hay visos de sus gustos y exploraciones. A saber, hay una continuidad y consolidación de su poética como veremos más adelante.

El último aspecto que subrayo es el de la imaginación, que, como en todo artista, es un recurso distintivo y en el que se apoya para alcanzar sus objetivos. Parte de esta cualidad la hemos visto en las distintas facetas que he enumerado, pero valga citar algunas anécdotas extraídas de sus ensayos para completar su etapa infantil como base de su ingenio posterior. Aunque valga la aclaración de que la recuperación de su niñez la hace desde su edad adulta. En el ensayo «La muerte por todos tan temida» narra que había leído en Gabriel García Márquez acerca de un personaje curioso y mezcla esas referencias con las historias que le contaba su madre: «Un día, un pordiosero con un costal tocó a la casa, le pregunté que si él era el Judío Errante y me contestó que sí, entonces lo corrí con todas las palabras que mi hermana me había enseñado. Me castigaron por maldiciente y grosero, nadie comprendió que lo hice porque era un hombre que había sido muy malo con sus padres».¹²⁴ Elizondo difumina la frontera entre realidad y ficción de manera consciente.

Otro pasaje sintomático es el que refiere a la invención de dos personajes que le iban a ayudar a cuidar el árbol de monedas que había decidido plantar para ayudar a su familia con los gastos en «En busca del silencio perdido» (1983): «Por entonces, inventé dos amigos que se llamaban Mito y Queramoni, —dos amigos que aún ahora me acompañan— quienes filialmente se encargaban de vigilar la huerta cuando yo no podía salir, sobre todo después

¹²⁴ R. Elizondo Elizondo, «La muerte por todos...».

de comer, porque me obligaban a tenderme con los ojos cerrados en un tormentoso simulacro de siesta». ¹²⁵ Llama la atención el entramado de sus ideas infantiles y que como él señala, «aún lo acompañaban». Además, como todo niño inquieto no quería dormir en el momento en que los demás lo hacían. Ese vínculo con la infancia no lo perdió nunca como se ve en las constantes alusiones a la lírica infantil.

Aun cuando se trata de una semblanza sucinta, me parece que delinea el perfil de un escritor culto, apasionado y que disfrutó la vida hasta el último momento. Indudablemente, en su literatura hay un despliegue de su personalidad que la enriquece, así como de sus lecturas, gustos y la adscripción a la tradición que él mismo podría perseguir y que se refleja en la poética narrativa que se trata de identificar en esta tesis. En las siguientes páginas ahondaremos en otros aspectos, formales y temáticos del universo elizondiano, con la idea de que ayude a comprender mejor la propuesta literaria de Ricardo Elizondo.

1.3 EL SUPLEMENTO CULTURAL *Aquí VAMOS*

Antes y después de la publicación de *Relatos de mar, desierto y muerte* (1980), Ricardo Elizondo, colabora en varias revistas con artículos de historia, principalmente. No obstante, es en el suplemento cultural *Aquí Vamos* (1982-1992), del periódico *El Porvenir*, en que el autor regiomontano experimenta con temas y propuestas narrativas, como se ve en su libro de relatos *Maurilia Maldonado y otras simplezas* (1987) y en las novelas *Setenta veces siete* (1987), *Narcedalia Piedrotas* (1993) y *Los talleres de la vida* (2015).

Parte de la configuración poética de la narrativa de Elizondo puede encontrarse en las

¹²⁵ Ricardo Elizondo Elizondo, «En busca del silencio perdido», *Aquí Vamos*, año I (5 de febrero de 1983), núm. 40, p. 12.

colaboraciones que hizo en distintas revistas y otros medios, pero, sin duda, uno de los más importantes es el suplemento cultural *Aquí Vamos* por el tipo de textos que publicó, la duración y las relaciones que se fraguaron en él. Antes de revisar algunas de las publicaciones de nuestro autor, es preciso detenerse en esta plataforma, ya que hay pocos datos sobre ella y me parece que se trata de una de las publicaciones más importantes del noreste de México, si no es que de todo el norte en ese momento histórico.

Monterrey ha tenido una larga tradición editorial. Su ubicación geográfica, desarrollo económico y dinámica social sirvieron para que se consolidara como un eje cultural importante del noreste. La migración tanto nacional como internacional tuvo su repercusión en distintas áreas de esta metrópoli. Es en este contexto que el suplemento cultural *Aquí Vamos* se inserta en esa historia.

Para entender la aparición de esta plataforma, es preciso remontarse hasta la segunda década del siglo XX, periodo en que el poeta colombiano Porfirio Barba-Jacob¹²⁶ residió en la capital de Nuevo León y participó en diversos periódicos. Fue él, precisamente quien animó a Santiago Roel y a Galino Quintanilla a juntar el dinero y fundar *El Porvenir* en el año de 1919.¹²⁷

A lo largo de la historia cultural y literaria regiomontana han existido una serie de revistas y suplementos culturales, pero ninguno con las características e importancia de *Aquí Vamos*, ya que en sus páginas convivieron autores regionales con una trayectoria

¹²⁶ Porfirio Barba Jacob (Antioquia 1883-1942 Ciudad de México). Fue poeta y periodista, polémico escritor que fue perseguido y encarcelado. Sus amigos le publican algunas recopilaciones de poemas como *Rosas negras* (1932), *Canciones y elegías* (1933) y *La canción de la vida profunda y otros poemas* (1937). Vivió una intensamente y murió en condiciones lamentables, aquejado por el consumo de marihuana y alcohol. Consulta del 28 de febrero de 2019 en *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* (disponible en: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/barba_jacob_porfirio.htm).

¹²⁷ Libia Acero Borbon, «Porfirio Barba-Jacob, periodismo en Monterrey, suite 3», *Vericuetos*, 27 de abril de 2012, consulta el 27 de octubre de 2017 (<http://www.vericuetos.fr/article-porfirio-barba-jacob-periodismo-en-monterrey-suite-3-104169510.html>). Es un artículo sobre la labor periodística de este escritor colombiano en distintos medios impresos.

consolidada, así como los jóvenes nacidos en la segunda mitad del siglo. En las páginas de dicho suplemento también publicaron autores ilustres, gracias a los contactos del fundador Jorge Cantú de la Garza y los de *El Porvenir* con *Proceso*, *La Jornada*, la agencia EFE y *Vuelta*.

El primer año (1982-1983) el suplemento era tamaño tabloide (28 x 43cm), de dieciséis páginas, algunas portadas a color. Este cuadernillo se insertaba en medio de la edición dominical de *El Porvenir*. Del año II (1983) hasta el décimo (1991-1992), el formato cambió a tamaño periódico (60 x 75 cm), además de que se redujo la cantidad de páginas a ocho; aparecía como suplemento, pero como si fuera una sección de la edición sabatina del rotativo.¹²⁸ El último año del suplemento —de mayo a diciembre— se regresó al tamaño tabloide, se redujo el número de páginas y al final de 1992 se publicó el último número.¹²⁹

Los primeros cinco años del suplemento estuvieron bajo la dirección del fundador Jorge Cantú de la Garza, lo sucedió Rosaura Barahona y el último director fue José Jaime Ruiz. El diseño del encabezado, los interiores y las secciones estuvieron a cargo del también fundador Arq. Alfonso Reyes Martínez.

Pude consultar el Índice de *Aquí Vamos* elaborado por Sergio Cordero en el Centro de Documentación y Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en la Biblioteca Magna «Raúl Rangel Frías». El Lic. Edmundo Derbez me comentó que lo tenían ahí, y tanto él como el Mtro. Humberto Salazar, encargado de la Dirección de Humanidades e Historia, me facilitaron este material.

En la presentación del suplemento, aunque no tiene firma, como lo menciona Sergio

¹²⁸ Información obtenida de una entrevista personal a Alfonso Reyes Martínez, 6 de octubre de 2017, Monterrey, N.L.

¹²⁹ Sergio Cordero, «Prólogo», Índice del *Aquí Vamos*, Centro de Documentación y Archivo Histórico de la UANL, Guadalupe (N.L.), 2000, p. 8. Es un trabajo invaluable, el único sobre el suplemento y, lamentablemente, hasta el momento de mi consulta llevaba diecisiete años archivado sin que se diera a conocer en formato de libro o de alguna otra forma más accesible para su conocimiento.

Cordero, pueden identificarse las ideas del fundador, Jorge Cantú de la Garza.¹³⁰ El anonimato enmascara al fundador como lo hizo Manuel Gutiérrez Nájera bajo el seudónimo El Duque Job; no es la única coincidencia entre las dos publicaciones como se verá más adelante, además de que en los dos casos estamos hablando de suplementos. En dicho «programa» destacan varios puntos para tomar en cuenta sobre esta publicación como veremos enseguida.

Llama la atención que en la presentación del suplemento, Cantú de la Garza cita a Valéry, en palabras que subrayan el poco entendimiento de la poesía y que el fundador del suplemento matiza: «Si cambiásemos, en la anterior cita de Paul Valéry, la palabra Poesía por Cultura, tendríamos una descripción exacta de lo que actualmente está ocurriendo en Monterrey, ciudad ayuna casi de expresiones culturales por defecto de quienes tienen el deber de promoverlas».¹³¹ Hay una percepción de las pocas expresiones culturales, así como de la difusión que se le debería dar, además de que se asume que hay varios responsables de esta situación.

Más adelante señala «Algún día, tanto las autoridades civiles como las universitarias estarán de acuerdo en incluir a la cultura, entendida como arte, es decir, como la más alta expresión espiritual del hombre, como una de las necesidades básicas de éste, al lado de la alimentación, la salud, el vestido, el trabajo, la casa y la libertad». Puede apreciarse que la cultura, en este proyecto, es una necesidad primaria. Los esfuerzos en torno al suplemento, por lo tanto, se encaminan en esa dirección.

Continúa con el diagnóstico y las preocupaciones: «Desde nuestras diversas posiciones, quienes hemos advertido el desierto cultural por el que transitoriamente

¹³⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹³¹ «Texto de presentación del suplemento», *Aquí Vamos*, año I (8 de mayo de 1982), núm. 1, p. 2. Las demás citas de este texto estarán entre comillas latinas y se prescinde de más datos porque la publicación ocupa una parte poco extensa de la página del suplemento.

atravesamos, queremos contribuir a informar y dar a conocer las manifestaciones culturales que ocurren en nuestro ámbito y también las que ocurren en otras latitudes». Puede verse el interés por lo regional, pero también por lo global. Es decir, tiene una visión cosmopolita como lo inaugura en México la *Revista Azul* (1894) durante la última década del siglo XIX. *Aquí Vamos* no está pensado como un medio del regodeo localista, sino que se trata de conformar una plataforma para el desarrollo cultural en la región que establezca diálogos con el mundo.

Por mencionar sólo algunos ejemplos de los textos que desfilaron en este suplemento, se proporcionan algunos nombres de sus autores tales como de Borges («La cifra», año I; varios textos, años IV-VI), Camilo José Cela (varios textos, años II, IV-VIII), Elías Canetti (textos, años I-II), Jaime Gil de Biedma (poemas, año I; «El juego de hacer versos», año VIII), Carlos Monsiváis (varios textos, años I-II, IV-VI, IX), Jaime Sabines («Los amorosos», año I; «Cantemos al dinero», año V), Gabriel Zaid (textos, años I-II), Julio Cortázar («La seriedad de los velorios», año II), José Donoso (varios textos, años II-VI), Juan Gelman («Hacia el sur», año II), Octavio Paz (varios textos, años II, IV-VIII, X), Mario Vargas Llosa (varios textos, años II-III, V), Álvaro Mutis («Lied del tiempo», año III; «1945», año V; «En los esteros», año VIII; «Cinco imágenes», año IX), Juan Carlos Onetti (varios textos, año III, año IV; «Bienvenido Bob», año X),¹³² Juan Villoro («La esquina equivocada», año III), Juan García Ponce («Auto de fe», año IV), José María Gironella (varios textos, años IV-V, VII), Alí

¹³² Puedo pensar que, quizá, David Toscana tuvo sus primeros contactos con la obra de Onetti en este suplemento, ya que el escritor regiomontano lo considera como una de sus grandes influencias: «Esto tiene mucho que ver con Onetti, uno de los escritores que más me ha influido. *Historias del Lontananza* viene después de leer el cuento “Bienvenido, Bob”. Por eso, el título del primer cuento es “Bienvenido a casa”, por “Bienvenido, Bob”. Este cuento, “Bienvenido, Bob,” es la obra cumbre del fracaso: cómo a los treinta años la vida está completamente hecha o desecha... no hay escapatoria... y cómo alguien puede gozar su mayor venganza por el fracaso de otra persona. A partir de eso se me revelaron una serie de ángulos por los que se podía ver el fracaso; salieron nueve ángulos y por eso fueron nueve cuentos» (Pablo A.J. Brescia y Scott M. Bennett, «¿Nueva narrativa? Entrevista a David Toscana», *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 18 [summer 2002], núm. 2, p. 358).

Chumacero (textos, año VI), Severo Sarduy («El libro tibetano de los muertos», año VI), Margit Frenk («Entre leer y escuchar», año VII), Daniel Sada («Cualquier altibajo», año VII), Severino Salazar («Llorar frente al espejo» 5-12, año VII), Patricia Laurent («Donovan en el 68» y «En la aldea de Gal-Ehl», año VII; otros textos, años VIII-X), Carlos Fuentes («Recuerdo de Alfonso Reyes», año VIII), José Emilio Pacheco («Cien años de Julio Torri» y «Lost Generation», año VIII; poemas, año IX), Chico Buarque («Canción desnaturalizada», año IX), Ernesto Cardenal (Poemas, año IX), Christopher Domínguez Michael (Pasiones y humores, año IX), Eduardo Antonio Parra («Una novela para Monterrey», año IX), Rosario Sanmiguel («Fotografías o Alex y las tardes», año IX), Enrique Serna («El alimento del artista», año IX), Juan José Arreola («Pueblerina», año X), Gabriel García Márquez («Un día de éstos», año X) y Sergio Pitó («Hora de Nápoles», año X).

Como puede verse, se logró convocar en un mismo medio a plumas locales, nacionales e internacionales, así como de estilos disímiles, así como a distintas generaciones como ocurriera en *El Renacimiento* (1869), *Revista Azul*, y, sobre todo, *Revista Moderna* (1898-1903) y *Revista Moderna de México* (1903-1911). Quizá en la actualidad no parezca gran logro, pero antes de la era de internet, el periódico era uno de los medios de mayor alcance, junto a la televisión y la radio. En ese sentido, el vehículo que se utiliza tiene esa relevancia: «la prensa es un medio de difusión masivo y por lo tanto debe llegar a las mayorías»; por esa razón, se buscó un equilibrio entre lo especializado, el rebuscamiento lingüístico y la simpleza. Se advierte la falta de talleres artísticos para la población en general, pero sobre todo para los niños.

Finalmente, «*Aquí Vamos* es una puerta abierta. Le invitamos a cruzar el umbral». La conclusión de la presentación del suplemento recuerda, una vez más, a la *Revista Azul*, en concreto al momento en que la voz ensayística señala estar «al pie de la escalera» para recibir a quienes quieran disfrutar del arte que se promovía en esta publicación: «No es de mármol,

pero, subid. Hay flores en el corredor y alegría de buen tono en los salones». ¹³³ Los fundadores de esta empresa norteña tenían plena conciencia de la tradición de las publicaciones periódicas culturales en México y querían aportar su propia visión a esta historia literaria.

En el suplemento se publicaron cuentos, poemas, reportajes, entrevistas, crítica literaria, cinematográfica y dramaturgía, así como textos sobre ciencia. Parte del rigor de sus colaboradores y que fue una apuesta por la disciplina y periodicidad fue la creación y mantenimiento de columnas como las siguientes:

Horacio Salazar Herrera y Fernando Montoya (dos nombres distintos y un solo autor verdadero) se ocupaban de temas científicos. Cris Villarreal Navarro tomó en sus columnas durante el primer año del suplemento, la bandera del feminismo. Nazario Sepúlveda y Roberto Escamilla fueron los críticos cinematográficos. Dulce María González y Clara Eugenia Flores se ocuparon de los eventos teatrales. Gerardo Mejía aportó numerosos comentarios sobre música (en especial, el rock). José Francisco Villarreal —en parte medievalista y en parte hermético— sentaba cátedra en su columna «decíamos ayer...». José Jaime Ruiz editorializaba en su sección «Las palabras de los días» y, en lo a que a mí respecta, me dediqué al comentario crítico de libros recientes en dos columnas: una, «Taller literario», firmada por mi propio nombre, y otra, «Bitácora», que firmé con el pseudónimo de Bartleby. Por su parte, Jorge Cantú de la Garza, nuestro primer director, aportó su columna sin firma «Memoranda», donde nos invitó a colaborar con comentarios sobre la actualidad política nacional e internacional. ¹³⁴

Lo que puede elucidarse es que había distintos rubros culturales que se atendían, además de que se ubicaban en su *zeitgeist*, entendían el espíritu de la época y buscaban la aportación intelectual en un medio como el periódico, con textos de cierta extensión que podían leerse en la casa, en un café o durante el viaje en autobús; la cultura al alcance de más personas, no resguardada en un cenáculo para las élites. La postura elitista no servía en una ciudad como Monterrey a mediados de la década de 1980 en que había un crecimiento poblacional y económico en toda la franja de los estados del norte de la República Mexicana.

¹³³ El Duque Job, «Al pie de la escalera», *Revista Azul*, tomo I (6 de mayo de 1894), núm. 1, p. 2.

¹³⁴ Cordero, *op. cit.*, pp. 6-7.

Otra columna que merece mención es «Poesía adentro», misma que iniciaron José Jaime Ruiz y Sergio Cordero; ahí colaboraron también otros autores seleccionando un poema sin importar momento histórico o latitud y se acompañaba de un comentario crítico. Asimismo, se conseguían traducciones o las hacían los colaboradores mismos. En cuanto a las traducciones, cabe mencionar que los traductores asiduos del suplemento fueron Jorge Cantú de la Garza, Héctor Alvarado y Margarito Cuéllar, del portugués; Miguel Covarrubias, del alemán y del francés; Humberto Salazar, Gerardo Mejía y Daniel Cassini, del inglés; y Sergio Cordero, del inglés y del latín.¹³⁵

Algunas de las traducciones que se publicaron son las siguientes: «Eternidad» de William Blake y «Una oda» de Ricardo Reis (Jorge Cantú de la Garza, año I), «La mujer de Lot / ¿Hay algo peor?» de Anna Akhmatova (Humberto Salazar, año II), «El funeral de John Morton» y «La vela roja» de Ambrose Bierce (José Salinas Ruiz, año II), «Un pacto» de Ezra Pound (Nazario Sepúlveda, año III), «La risa de Dios» de Milan Kundera (Jorge Oliver, año IV), «Cuidado con el amor puro» de Alain Robbe-Grillet (Guadalupe García de León, año IV), «en algún lugar...» de e.e. cummings (Óscar Efraín Herrera y Sergio Cordero, año V), «Canción del fin del mundo» de Czeslaw Milosz (Enrique Servín, año VI), «Reproche y réplica» de William Wordsworth (Victoria Eugenia Pérez de León, año VI), Poesía de Cesare Pavese (Nazario Sepúlveda, año VII), Poesía y conversación de Jacques Prévert (Miguel Covarrubias), «El ciudadano desconocido» de W.H. Auden (Jorge Cantú de la Garza, año IX), «Obrero» y «Paseo» de Paul Eluard (Minerva Margarita Villarreal, año X), «Lamento» de Anne Sexton (Catalina Roel y Minerva Margarita Villarreal, año X).

En la nómina se encontraban, también, variedad de autores y de propuestas: «hay narradores (Ricardo Elizondo Elizondo, Mario Anteo, Jesús de León, Gabriel Contreras,

¹³⁵ *Ibid.*, p. 7.

Héctor Alvarado, Dulce María González, Patricia Laurent Kullick, Hugo Valdés Manríquez, David Toscana y Eduardo Antonio Parra), poetas (Minerva y José Javier Villarreal, Margarito Cuéllar, Humberto Salazar, Samuel Noyola, José Eugenio Sánchez y muchos más), críticos (Nazario Sepúlveda y Sergio Cordero)», así como dramaturgos y periodistas.¹³⁶

Se pregunta Cordero, ¿Por qué desapareció (el suplemento)? Y él mismo señala que los autores tomaron rumbos distintos debido a sus proyectos personales, algunos se alejaron del suplemento, de la ciudad o del país, a pesar de que unos tantos seguían colaborando desde el extranjero como Jesús Flores y Blanca Cecilia Treviño que enviaban sus trabajos desde Londres («Gazapos dominicales» y entrevistas con autores latinoamericanos residentes en Europa, respectivamente). Asimismo, contribuyó el cambio de director en 1989, ya que éste había apoyado la publicación del suplemento y se avecinaban cambios en la política editorial. Por otro lado, las reformas fiscales complicaron los pagos para los colaboradores.¹³⁷ En este contexto, podemos ubicar al autor que nos interesa y así podemos ver la cantidad y el tipo de textos con que colaboró a su paso por *Aquí Vamos*.

1.3.1 El joven colaborador

Ricardo Elizondo publica 14 textos en el primer año (1982-1983) del suplemento *Aquí Vamos*: «En una sola carne»,¹³⁸ «Enciclopedia de datos inútiles: la botana»,¹³⁹ «Monterrey, 1930»,¹⁴⁰ «El callejón de las torteadoras»,¹⁴¹ «Dos cuentos» (se trata de «La mula de los costalitos» y «Las bacinicas de plata»),¹⁴² «Una vida cualquiera»,¹⁴³ «Maurilia

¹³⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 8-9.

¹³⁸ *Aquí Vamos*, año I (22 de mayo de 1982), núm. 3, p. 5.

¹³⁹ *Aquí Vamos*, año I (29 de mayo de 1982), núm. 4, p. 16.

¹⁴⁰ *Aquí Vamos*, año I (12 de junio de 1982), núm. 6, p. 7.

¹⁴¹ *Aquí Vamos*, año I (26 de junio de 1982), núm. 8, p. 7.

¹⁴² *Aquí Vamos*, año I (10 de julio de 1982), núm. 10, p. 5.

¹⁴³ *Aquí Vamos*, año I (31 de julio de 1982), núm. 13, p. 5.

Maldonado»,¹⁴⁴ «Cuento chino»,¹⁴⁵ «Los cartelones»,¹⁴⁶ «La muerte por todos tan temida»,¹⁴⁷ «En busca del silencio perdido»,¹⁴⁸ «San José del Puerto del Aire»,¹⁴⁹ «Piedritas con huevo»¹⁵⁰ y «Dos mini relatos».¹⁵¹

En el año II (1983-1984) publica seis textos: «Nuestras casas»,¹⁵² «En la noche quién ve, dormida quién siente, pero por el resollido fue Vicente»,¹⁵³ «Ecos y reflejos»,¹⁵⁴ «Más viejo que el caldo»,¹⁵⁵ «Tonterías»¹⁵⁶ y «El nombre de las cosas».¹⁵⁷

Para el año III (1984-1985) sube de nuevo su producción en el suplemento cultural con once colaboraciones: «Varsoviana, varsoviana, ¿quién te trajo aquí»,¹⁵⁸ «Solo me encuentro tras las rejas»,¹⁵⁹ «Han nacido en mi rancho dos arbolitos»,¹⁶⁰ «Polvos de gallina de la madre Celestina»,¹⁶¹ «Será melón, será sandía»,¹⁶² «La memoria de los pueblos»,¹⁶³ «No se caiga usted»,¹⁶⁴ «Albahaca pa' la gente flaca»,¹⁶⁵ «Nubes que el viento apartó»,¹⁶⁶ «Hilitos, hilitos de oro»,¹⁶⁷ «Gallo, gallito, gallo-llo».¹⁶⁸

En el año IV (1985-1986), último en que colabora en *Aquí Vamos*, publica seis textos:

¹⁴⁴ *Aquí Vamos*, año I (21 de agosto de 1982), núm. 16, pp. 3-4.

¹⁴⁵ *Aquí Vamos*, año I (11 de septiembre de 1982), núm. 19, p. 5.

¹⁴⁶ *Aquí Vamos*, año I (2 de octubre de 1982), núm. 22, p. 3.

¹⁴⁷ *Aquí Vamos*, año I (30 de octubre de 1982), núm. 26, p. 5.

¹⁴⁸ *Aquí Vamos*, año I (5 de febrero de 1983), núm. 40, p. 12.

¹⁴⁹ *Aquí Vamos*, año I (19 de febrero de 1983), núm. 42, p. 8.

¹⁵⁰ *Aquí Vamos*, año I (26 de marzo de 1983), núm. 47, p. 8.

¹⁵¹ *Aquí Vamos*, año I (16 de abril de 1983), núm. 50, p. 7.

¹⁵² *Aquí Vamos*, año II (23 de octubre de 1983), núm. 77, p. 3.

¹⁵³ *Aquí Vamos*, año II (6 de noviembre de 1983), núm. 79, p. 3.

¹⁵⁴ *Aquí Vamos*, año II (22 de enero de 1984), núm. 90, p. 8.

¹⁵⁵ *Aquí Vamos*, año II (29 de enero de 1984), núm. 91, p. 7.

¹⁵⁶ *Aquí Vamos*, año II (19 de febrero de 1984), núm. 94, p. 5.

¹⁵⁷ *Aquí Vamos*, año II (26 de febrero de 1984), núm. 95, p. 1.

¹⁵⁸ *Aquí Vamos*, año III (16 de septiembre de 1984), núm. 124, p. 3.

¹⁵⁹ *Aquí Vamos*, año III (23 de septiembre de 1984), núm. 125, p. 5.

¹⁶⁰ *Aquí Vamos*, año III (7 de octubre de 1984), núm. 127, p. 4.

¹⁶¹ *Aquí Vamos*, año III (21 de octubre de 1984), núm. 129, p. 3.

¹⁶² *Aquí Vamos*, año III (25 de noviembre de 1984), núm. 134, p. 5.

¹⁶³ *Aquí Vamos*, año III (9 de diciembre de 1984), núm. 136, p. 3.

¹⁶⁴ *Aquí Vamos*, año III (30 de diciembre de 1984), núm. 139, p. 7.

¹⁶⁵ *Aquí Vamos*, año III (3 de febrero de 1985), núm. 144, p. 4.

¹⁶⁶ *Aquí Vamos*, año III (17 de febrero de 1985), núm. 146, p. 3.

¹⁶⁷ *Aquí Vamos*, año III (24 de febrero de 1985), núm. 147, p. 3.

¹⁶⁸ *Aquí Vamos*, año III (17 de marzo de 1985), núm. 150, p. 7.

«Mariano Escobedo»,¹⁶⁹ «Luna de octubre»,¹⁷⁰ «Una hermosa calidad en silencio»,¹⁷¹ «El candado chino»,¹⁷² «La campana»¹⁷³ y «Las memorias de la locura».¹⁷⁴

De las 37 publicaciones de Elizondo, diez son de narrativa, las veintisiete restantes son ensayos que pueden dividirse —más allá de emplear conocimientos de Historia y cultura general— de la siguiente forma: 16 temáticos (muerte, sordos, ecos, vejez, nombre de las cosas, botánica, animales y medicina, fin de año, viento, luna, silencio, candado, campana), 5 historiográficos, 1 etimológico, 2 de crónica 2 literarios y 1 de arquitectura. Doce de los trece relatos que fueron publicados en *Maurilia Maldonado y otras simplezas* (Leega, México, 1987) habían aparecido en *Aquí Vamos*.¹⁷⁵

Para poder mostrar parte de los elementos de la poética de Elizondo encontrados en las publicaciones del suplemento, se expondrán primero aquellos que se publicaron también en *Maurilia Maldonado...* y después se desplegarán las subsecuentes. Como se trata de material que no se puede consultar con facilidad, ya que no existe la colección ni en la hemeroteca de la Universidad Autónoma de Nuevo León ni en el periódico *El Porvenir*, se ofrecerá una sucinta reseña de cada texto. Pude indagar en la hemeroteca de The University of Texas at Austin, pero tampoco tienen existencias del *Aquí Vamos*. En tanto que en la Hemeroteca Nacional Digital de México es posible acceder a los materiales en los archivos de *El Porvenir*; sin embargo, al tratarse de un suplemento encartado en el periódico, hay que buscarlo como una sección del mismo.

¹⁶⁹ *Aquí Vamos*, año IV (12 de mayo de 1985), núm. 158, pp. 4-5.

¹⁷⁰ *Aquí Vamos*, año IV (13 de octubre de 1985), núm. 180, p. 1.

¹⁷¹ *Aquí Vamos*, año IV (16 de febrero de 1986), núm. 198, p. 5.

¹⁷² *Aquí Vamos*, año IV (2 de marzo de 1986), núm. 200, p. 3.

¹⁷³ *Aquí Vamos*, año IV (23 de marzo de 1986), núm. 203, p. 1.

¹⁷⁴ *Aquí Vamos*, año IV (27 de abril de 1986), núm. 208, p. 4.

¹⁷⁵ Hasta el momento, parece que el texto «34 años y como un día» no fue publicado antes. Se narra la historia de un hombre sordo por consecuencia del sarampión, Cayetano, y María, ciega. Además del tema de la enfermedad, resalta lo rebuscado de las estrategias que emplean para relacionarse, es decir, hay cierto laberintismo grotesco para lograr una vida llevadera.

CAPÍTULO 2. EL ESTILO ELIZONDIANO

2.1 ESTRATEGIAS NARRATIVAS ELIZONDIANAS

Uno de los problemas con los que se ha enfrentado la crítica de la obra de Ricardo Elizondo Elizondo es la identificación de la clase de narrador que emplea. Algunos han dicho que se trata de uno de tipo omnisciente,¹⁷⁶ otros han señalado que es uno que recrea la oralidad;¹⁷⁷ ambas posturas son correctas hasta cierto punto. Lo que debemos considerar es que la voz narrativa se va refinando a lo largo de sus textos, como se intenta demostrar en este apartado. Veremos que uno de los recursos más utilizados es el de la metalepsis, así como la metadiégesis y también se intenta comprender cómo se construye la imagen del tiempo en el universo elizondiano.

2.1.1 Metalepsis

Uno de los recursos que nos ayudarán a entender mejor el entramado narrativo en el universo elizondiano es el de la metalepsis que Gérard Genette explica de la siguiente manera: «El paso de un nivel narrativo al otro no puede asegurarse en principio, sino por la narración, acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación. Toda otra forma de tránsito es, si no siempre imposible, al menos siempre transgresiva».¹⁷⁸ De esa forma, el teórico francés explica distintos tipos de

¹⁷⁶ «La narrativa de este autor se vale de un tono autoritario que avala el que los personajes estén sujetos a un enorme y fortísimo narrador omnisciente» (José Javier Villarreal (sel., pról. y notas), *Nuevo León entre la tradición y el olvido. Cuento (1920-1991)*, Conaculta, México, 1993, p. 37). «Técnicamente, la novela no muestra ningunas galas; lo más que encontramos son los diálogos, las cartas y los recados como partes de una narración omnisciente, que de vez en cuando y de manera inopinada, brinca hacia los labios de los personajes» (Vicente Francisco Torres, «Ricardo Elizondo: Los azares del destino», de *Esta narrativa mexicana*, UAM Azcapotzalco, EÓN, México, 2007, 2ª ed., p. 152).

¹⁷⁷ «El universo narrativo de Elizondo Elizondo tiene su punto de partida y su razón de ser en lo oral» (J.J. Villarreal, *op. cit.*, p. 37). «Me refiero a la oralidad de los cuenteros» (V.F. Torres, *op. cit.*, p. 153). «En efecto, la eficacia de estos brevísimos relatos radica en la manera en que Elizondo retoma una tradición oral para darles un efecto distinto» (Miguel G. Rodríguez Lozano, «Notas en torno al mundo narrativo de Ricardo Elizondo Elizondo», en *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*, Abraxas, México, 1998, p. 104).

¹⁷⁸ Gérard Genette, *Figuras III*, Carlos Manzano [trad.], Lumen, Barcelona, 1989, p. 289.

transgresiones en los niveles narrativos como la intrusión de un narrador extradiegético en el universo diegético, o bien de los personajes diegéticos en el mundo metadiegético o viceversa como en «Continuidad de los parques» (1964) de Julio Cortázar, cuento en el que un personaje del libro que lee el hombre en el sillón llega a la casa de éste, se presume, para asesinarlo. De la misma manera, explica el autor de *Palimpsestos* «Una figura menos audaz, pero que podemos vincular con la metalepsis, consiste en contar como diegético, en el mismo nivel narrativo que el contexto, lo que, sin embargo, hemos presentado (o se deja adivinar fácilmente) como metadiegético en su principio o, si se prefiere, en su origen».¹⁷⁹ Por ejemplo, añade que el arquetipo es el *Teeteto*, en el que se da cuenta de una conversación entre Sócrates, Teodoro y Teeteto, recuperada por Sócrates y Euclides, a quien se la había transmitido Terpsion, pero parece que tiene borradas las fórmulas «yo dije», «yo respondí», esto mismo parece ocurrir en el *El coloquio de los perros* (1613) de Cervantes. Precisamente en este recurso metaléptico es donde encontraremos una de las claves para entender la figura del narrador elizondiano.

El primer texto de Ricardo Elizondo muestra a un narrador extradiegético heterodiegético, que, de acuerdo con Genette, estaría contando la historia de alguien más y desde afuera. Además de que generalmente utiliza el estilo indirecto libre. Se trata de la vida de Concha, maestra de pueblo, quien adopta a una niña que le dejan en la escuela y a la cual bautiza como Donata; al final del relato hay un cierre cíclico porque la segunda mujer decide criar a una bebé abandonada frente a su casa y resuelve nombrarla como aquella profesora que fue su madre adoptiva. En un pasaje puede leerse lo siguiente:

Con voz quedita canturreaba, *buscando perlas y caracoles le vi los ojos a una mujer eran tan grandes como faroles como faroles...* y recordando la melodía recordó la seguridad que su padre le daba y Concha con la niña pensaba en él y la niña tomó de

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 291.

Concha el carácter del marinero risa de sal y desde entonces se sintió barquito y la permanencia no le gustaba.¹⁸⁰ (cursivas mías)

Podemos apreciar que el narrador emplea un signo lingüístico (,) poco común para darle para emplear el recurso del discurso citado y presentar la letra de la canción. Simula el estilo directo y parece que en ese momento hay dudas sobre cuál es la mejor estrategia, ya que al final del verso utiliza los tres puntos para retomar el discurso. En una edición posterior se quita la coma en el pasaje y sigue dejando los tres puntos.¹⁸¹ Entonces la lectura daría pauta para pensar que el narrador ensaya posibilidades para introducir la canción y luego dejará la voz a los personajes. Empero, todavía se advierte cierta timidez. Lo que sí se destaca en el pasaje es el lenguaje poético a partir de una semántica marina, no sólo por el nombre de la mujer, Concha, sino por la «risa de sal» del padre y la sensación de «barquito» que ella recordaba.

En el relato «La visita» —en ediciones posteriores cambia a «La botella verde»— se observa un ejemplo más en el que se muestra el juego con los niveles narrativos, aunque todavía de manera tímida. Estas fronteras difuminadas plantean una visión de la narrativa en que intervienen, como en una charla varias personas y comienzan a hablar sin que haya un moderador. A su vez, esta operación transmite la idea coral en que participan varias voces como en una pieza musical. El primer ejemplo está en el incipit:

El caserío, escondido en un rincón aislado del inmenso desierto, poco a poco se fue despoblando. Primero se fueron los hombres, los de piernas duras y brazos fuertes. Hacía tantísimos años salieron alborotados porque iban a pelear por la tierra. *Bonita la cosa, si aquí la tierra nadie la pelea, quién quería lomas secas y pelonas, ensalitradas llanuras quemadas por un sol más fuerte que dolor de muelas.* Los pocos que regresaban, se iban de nuevo a la semana con bártulos, mujeres e hijos.¹⁸² (cursivas mías)

¹⁸⁰ Ricardo Elizondo Elizondo, «Donata», en *Relatos de mar, desierto y muerte*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1980, p. 18.

¹⁸¹ Ricardo Elizondo Elizondo, «Donata», en *Relatos de mar, desierto y muerte*, 3ª ed., ITESM, Monterrey, 2007, p. 18. En adelante sólo consignaré el número de página entre paréntesis.

¹⁸² Ricardo Elizondo Elizondo, «La visita», en *Relatos de mar, desierto y muerte*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1980, p. 29. En adelante, solamente consignaré el número de página, entre paréntesis.

En este caso, puede verse la función afectiva o emocional del narrador. Dicho rasgo también lo cultiva Elizondo a lo largo de su obra. Quizá sea uno de los reclamos que le hiciera José Javier Villarreal: «Tal parece que la fascinación de narrar —el ritmo narrativo— se impone sobre el argumento».¹⁸³ No obstante, la narración en tercera persona y parece que quien hace la enunciación subrayada en cursivas es la mujer presentada en el siguiente párrafo: «Ahí nació, no sabía dónde ni cuándo, pero ahí nació. Lo más que recordaba es que fue la séptima de los hermanos y la segunda de las mujeres que a su madre se le logró» (p. 30). Otra muestra se presenta a continuación:

Casi un año después llegó uno de los arrastrados por la revolución, venía estragado, enflaquecido y sin nada bueno. Contó que aquello no había sido lo que esperaban, que los habían subido a un tren y por días viajaron, que una tarde y sin aviso, muchos hombres de a caballo detuvieron la máquina, que todo fue confusión, que los que pudieron saltaron del tren y se metieron corriendo por entre los magueyes y nopales, éstos se salvaron de las balas, pero quién sabe si del desierto. *Muchos nos quedamos calladitos dentro de los carrotes, grandes como tres jacales juntos, fue lo mejor, porque los de a caballo nos preguntaron que si oponíamos resistencia, que con qué general nos movíamos, que por quién peleábamos, y la verdad es que no sabíamos nada, queremos tortillas y frijoles y si se puede algún ahorrito pa' la vieja y los muchachos.* (p. 33) (cursivas mías)

De nuevo se nota el empleo del estilo indirecto libre. Además, podemos observar otros dos recursos en este pasaje: la cesión de la voz narrativa a un «revolucionario» sin nombre, que luego del punto y seguido narra lo acontecido en la metadiégesis —segundo mecanismo— que supone el recuerdo, como entendemos de acuerdo con lo explicado por Genette, quien da cuenta de los distintos niveles narrativos al esclarecer su funcionamiento en *En busca del tiempo perdido*.¹⁸⁴ Es importante anotar que el cambio de voz no se marca de manera tipográficamente —de manera explícita— en el texto, sino que la única manera

¹⁸³ José Javier Villarreal [ed.], *Nuevo León entre la tradición y el olvido. Cuento (1920-1991)*, Conaculta, México, 1993, p. 38.

¹⁸⁴ G. Genette, *op. cit.*, p. 286.

de identificarlo es por el contenido narrativo, al observar que es otra voz la que narra, ahí se advierte el cambio del nivel narrativo.

El último texto del libro, «La casa canaria» muestra elementos formales que constituirán la poética de Ricardo Elizondo, a diferencia de los relatos anteriores, en este caso se presenta una estructura fragmentaria, los párrafos están separados por un espacio doble y se cuentan dos historias en temporalidades diferentes que al final se unen: pasado y presente. Se narra la vida de una mujer loca, Natalia, y cómo llegó a ese estado, asimismo, está la de Sebastián, quien siendo niño es criado por una mujer que no es su madre, llega a la adultez y contrae matrimonio, tiene hijos y en un accidente muere con ellos, sólo se salva la esposa: «Cuando sopla el viento alto rugiendo por todas partes, cuando se mueven las farolas bailoteando por los aires encontrados, la loca se pone peor que nunca, entonces sí es brava».¹⁸⁵

En este relato se observa el mismo recurso empleado en los otros textos: la cesión de la voz del narrador hacia los personajes. Un mecanismo metaléptico. Podemos citar un pasaje en que se narra un día común en la vida de Lupe, la mujer que cría a Sebastián:

Tan pronto abría los ojos, lo primero que hacía era recordar a Sebastián, antes que a nadie; eso la alegraba, luego, chancleteando y moviendo su gelatinoso amasijo de nalgas y chiches, salía presurosa a preparar el almuerzo, *porque a Sebas sólo yo, ninguna de las otras, ninguna muela podrida con el gusto por otra boca va a cocinar para él*. Los dos vivían bien, Sebastián sin sueldo pero aprendiendo y sintiéndose en casa propia, la Pechos más tranquila y pasando su infancia de vieja con el presente fertilizado. (p. 66) (cursivas mías)

El narrador da cuenta de la cotidianidad en la vida de esta mujer que dirigía un burdel y que había decidido criar al huérfano, cede la voz a Lupe y después vuelve a tomar la voz narrativa. Pareciera que aquél sólo da espacio para que se expresen los personajes, pero no quiere perder su figura de orquestador del relato. Por esa razón, quizá, Villarreal comente:

¹⁸⁵ Ricardo Elizondo Elizondo, «La casa canaria», en *Relatos de mar, desierto y muerte*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1980, p. 59. En adelante, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

«La narrativa de este autor se vale de un tono autoritario que avala el que los personajes estén sujetos a un enorme y fortísimo narrador omnisciente».¹⁸⁶ No obstante, no hay una omnisciencia como tal, más bien se trata de una narración metaléptica, como he venido señalando, da la palabra a sus personajes sin enunciarlo, a saber, quita las marcas textuales en las que se indicaría «dijo», «comentó», «señaló», «pensó». Asimismo, en más de una ocasión el narrador ignora información de aquéllos. Es el caso del personaje que mata al que burló a su hija en *Narcedalia Piedrotas*: «del cabrero asesino jamás se volvió a saber cosa alguna».¹⁸⁷ Otro ejemplo está en su novela póstuma *Los talleres de la vida* (2015): «Todo esto lo cumplió cabalmente a partir del intercambio que hizo con la vida entre su dedo más importante y el coche. Sólo él podría decir si ese accidente fue intencional, o no lo fue».¹⁸⁸ Puede notarse, entonces, la ignorancia del destino del padre vengador como de Samuel García, lo que invalidaría su omnisciencia.

Volvamos a la idea del control de la voz narrativa, en esto el autor tiene vínculo con el de la obra cumbre de Marcel Proust, como lo señalara Genette para aquél: «*En busca del tiempo perdido* es fundamentalmente un relato autodiegético, en que el protagonista-narrador no cede, por así decir, nunca a nadie, como hemos visto, el privilegio de la función narrativa».¹⁸⁹ Es decir, en los narradores de Elizondo se observa una cesión de la voz a los personajes, pero el narrador nunca pierde su función de organizador y figura central del relato, como lo llama Antonio Garrido.¹⁹⁰ Por esa razón, no es extraño que Villarreal escriba: «El autor se regodea en su tremenda habilidad para narrar; pareciera no interesarle que el

¹⁸⁶ J.J. Villarreal, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸⁷ Ricardo Elizondo Elizondo, *Narcedalia Piedrotas*, Leega, México, 1993, p. 51. En adelante, sólo se consignará el número de página, entre paréntesis.

¹⁸⁸ Ricardo Elizondo Elizondo, *Los talleres de la vida*, FCE/Fondo Editorial de Nuevo León/ITESM, Monterrey, 2015, p. 48. En adelante, sólo consignaré la página, entre paréntesis.

¹⁸⁹ G. Genette, *op. cit.*, p. 301.

¹⁹⁰ Antonio Garrido Domínguez, «El narrador», en *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 2007, p. 105.

lector se involucrara con los personajes de su historia, sino que éste se quede, exclusivamente, con la anécdota». ¹⁹¹ Se destaca la destreza literaria de Elizondo, pero a modo de cierto reclamo, quizá le parezca un tipo de narrativa de una sola voz. Empero con esas palabras podemos ligar de nuevo a este escritor con el francés, asunto que no es gratuito, ya que podemos inferir que conocía bastante de él, puesto que en dos ocasiones impartió, como ya se mencionó arriba, un curso sobre *En busca del tiempo perdido* para un grupo que se lo pidió ex profeso y que no se ofertó al público. Estos seminarios duraban unos tres años, según lo señaló la editora Carolina Farías en una entrevista. ¹⁹² No sería raro, tampoco, que Miguel Rodríguez Lozano considerara ese dominio como un carácter más cercano a los narradores del siglo XIX, ya que asegura que las primeras novelas de Elizondo están escritas de manera monológica, ¹⁹³ en tanto que para el XX, encontramos construcciones más de tipo dialógico; empero, hemos visto que no es así en el caso del escritor regiomontano.

Retomando el recurso de la metalepsis, se mencionó que en los relatos empezó a utilizarla y la empleó de manera brillante en sus novelas *Setenta veces siete* (1987) y *Narcedalia Piedrotas* (1993). Nora Guzmán le pregunta acerca de la composición de sus obras y hace hincapié en la cuestión de la oralidad, entonces el autor responde lo siguiente:

REE: Yo doy por supuesto que los otros saben de que estoy hablando porque el encanto de los relatos radica en que el narrador te hace partícipe o cómplice de algo que aparentemente es ajeno a ti, te pide la opinión de lo que está pasando y entonces te sientes muy involucrado, a mí me pide la opinión la vida. Cuando oigo a alguien que me cuenta algo u oigo a alguien contar estoy participando, aunque sea solamente como escucha, y esto me seduce mucho. No sé. He estado puliendo este mecanismo, las primeras ocasiones, en la primera novela o en los primeros cuentos, era solamente un personaje que se volvía narrador o un narrador que se volvía personaje para poder volver a esa personalización de algún sentimiento particular; en la segunda fue mucho más particular porque ya se hicieron cortes sobre personas determinadas, se

¹⁹¹ J.J. Villarreal, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹² Entrevista personal a Carolina Farías, editora del Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey (N.L.), 8 de noviembre de 2017.

¹⁹³ Miguel G. Rodríguez Lozano, «Notas en torno al mundo narrativo de Ricardo Elizondo Elizondo», en *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*, Abraxas, México, 1998, p. 106.

profundizó en personas determinadas, y en la que estoy escribiendo ahora es el dominio del personaje.¹⁹⁴

En este pasaje podemos observar parte de esa poética que se ha tratado de comprender y de la que Elizondo da ciertas pistas. Guzmán insiste en la idea del narrador que cede la voz y el autor contesta:

Sí, es ese juego narrativo. Finalmente todo es narración, darle la voz de pronto a quien la está viviendo, encaminar en ese momento todo lo que se está describiendo. A mí me da la impresión de que estoy describiendo una fotografía y de pronto la fotografía, como en el cine, empieza a moverse, a hablar. Ésa es la impresión que me da en ese tipo de argumentación, en ese tipo de estructura y de estilo que estaba usando en esas novelas.¹⁹⁵

Apreciamos, entonces, la utilización de la metalepsis para producir ese efecto que señala Elizondo y, en ese sentido, hay una transgresión en los niveles narrativos, una foto que empezara a hablar generaría esa sensación de irrupción en otro orden al que le pertenece, como los personajes cuando hablan al cederles la voz sin marcas que lo indiquen. Esto es, de la diégesis emergen al nivel extradiegético para pronunciar su discurso y regresan a su sitio.

Este mismo recurso es empleado en la novela *Setenta veces siete* al inicio de la pieza.

Veamos el ejemplo:

Fue una tarde de aquellas cuando lo conoció. Estaba sentada en la puerta que da al patio de adentro, serían las cuatro y media o cinco, desde su lugar se veía la higuera y el granado y más allá el huerto de hierbas dulces, a su izquierda, a diez pasos, estaba el portón de la calle. Oyó voces que venían de afuera y es que *parece que papá está hablando con alguien*. **Carolina, tráeme una canasta de la cocina** y cuando se la fue a llevar lo vio, tan solo el tiempo que hay en levantar el brazo, pero lo vio. Entregó la canasta a su padre y tranquila volvió al tejido. Cuando oyó que se despedían y el carretón comenzó a moverse, paralizó sus dedos y sin volver la cara ni los ojos, lo vio con los oídos.¹⁹⁶ (cursivas y negritas mías)

¹⁹⁴ Nora Guzmán, *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009, pp. 218-219.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 220.

¹⁹⁶ Ricardo Elizondo Elizondo, *Setenta veces siete*, Leega, México, 1987, pp. 5-6. En lo subsecuente, se consignará solamente el número de página, entre paréntesis.

Lo que podemos notar es que el narrador cede la voz primero a Carolina y luego al padre de ésta para volver a tomar la voz enseguida sin marcas extraordinarias. Es decir, emplea el recurso que había utilizado en los relatos, pero ahora integra más personajes a la voz narrativa. Esta cesión de voces e irrupción de los niveles narrativos exige que el lector esté atento, demanda una participación mayor del lector; asimismo, lo hace partícipe de un cuadro que bien podría desarrollarse en una plaza pública, como describe Bajtin en el respectivo cronotopo, mientras platican unos y otros. Avancemos, los narradores elizondianos en los primeros textos y en esta novela todavía se diferencian en el estilo, a veces impersonal y otras mostrando cierto lirismo como a continuación:

Cosme contaba, con pánico de padre, la vez que divisó, estampada bajo el solazo de la una, inmóvil y silente en el camino medianero que lleva al laborío de las Calaveras, le gritó varias veces y sin respuesta alarmado la alcanzó y con su machete hizo picadillo a la serpiente coralillo que la tenía hipnotizada. Emilia se molestó, porque lo que era coral, turquesa y noche en deslizante movimiento, él lo convirtió en triperío de conejo revolvente. *Si no me iba a picar, ella estaba ahí para ser contemplada y viene usted a machetear la hermosura.* (p. 119) (cursivas mías)

Incluso este lirismo puede manifestarse en pasajes que lindan el neobarroco como vemos en «La casa canaria»: «Natalia eclipsó con brillo deslumbrante el oscuro tendajón, una gran sonrisa desconocida rebosó su cara, inmensa como su emoción, radiante como relumbre de espejos» (p. 77). El trabajo lingüístico busca cierta expresión cercana al refinamiento de Alejo Carpentier en *Concierto barroco* (1974).¹⁹⁷

Hay un juego de artificialización y un rodeo elíptico que se regodea en el lenguaje para dar cuenta de una imagen, neobarroca, aseguraría Severo Sarduy, de acuerdo con su

¹⁹⁷ «De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales» (Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, Siglo XXI, México, 1980, p. 9).

explicación acerca del tema.¹⁹⁸ Precisamente con este Elizondo es con el que pueden ligarse las propuestas narrativas tanto de Jesús Gardea¹⁹⁹ como de Daniel Sada;²⁰⁰ no obstante, el regiomontano pronto tratará de deslindarse e incluso emplea la parodia para burlarse de estos rebuscamientos como se verá en el apartado consagrado a la parodia.

En *Narcedalia Piedrotas*, por su parte, se encuentra un narrador que se confunde con la voz de sus personajes, ya que emplea el mismo estilo que ellos, entonces, el recurso metaléptico se vuelve más complejo, además de que se trata de una pieza con mayor cantidad de participantes. Aquí un ejemplo de esta novela:

Fue una infancia de pobreza, de carencias, de oír gritos, de sentir lástima por su padre y una mezcla de pánico y desprecio por su madre, nunca cariño, cariño un poco por su papá, pero por su mamá, nada. Juana, a su mamá, muy pronto dejó de llamarle mamá, y lo hizo porque *una vez, caminando yo y mi mamá, no recuerdo porqué, junto a la carretera, una troca se detuvo y nos ofreció subirnos. Yo tendría como diez años, pero era maliciosa y no quise, le menté la madre al tipo y mi mamá me dio coscorrónes. Entonces el hombre le dijo no le pegue, no sea mala, y ella contestó coquetonamente que él tenía razón, no fuera a enojarse la mamá, **porque no vaya usted a creer que es mi hija, es mi sobrina.** Yo me le quedé viendo y ella dijo, haciéndome señas con los ojos, que yo hasta la llamaba por Flora, por tía Flora, y se quedó platicando un rato, aunque yo la jalaba.* (p. 90) (cursivas y negritas mías)

Como se aprecia, en esta pieza ya no hay un estilo diferente entre narrador y personajes como lo había en las obras anteriores de Elizondo. Incluso un rasgo que se nota es la intromisión mayor del narrador en el gesto metaléptico por llamar la atención del lector como se ve en el ejemplo: «Entre ellos dos, confianza corpórea, nunca hubo. Narcedalia se avergonzaba de su físico, *con justa razón*, así que nunca lo enseñaba» (p. 98) (cursivas mías).

¹⁹⁸ Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco», en César Fernández Moreno [ed.], *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1984, pp. 167-184.

¹⁹⁹ «El ojo voraz del sol desnuda las cosas que mira. Les desnuda la mirada a los dos que caminan. Por eso no ven más que una gran llamarada de cal adonde quiera que voltean; y espirales de calor, creciendo. Sienten las camisas en el pecho como cataplasmas, como parches infernales» (Jesús Gardea, *Sóbol*, Grijalbo, México, 1985, pp. 18-19).

²⁰⁰ «A la luz de la luna Miroslava miró la sombra del hombre de la gorra proyectada en el agua, su perfil largo y duro: meciéndose en los brillos que punteaban encima; pero había una distancia. Aquellos ojos que acaso en un momento se fundieron en un solo color, parecían alejarse entre lo oscuro. Él, entonces, se arrancaba un botón de la camisa, se quitaba la gorra, pero sin decir nada; y con las manos hacía muchas señales» (Daniel Sada, «Juguete de nadie», en *Reunión de cuentos*, FCE, México, 2012, p. 127).

La protagonista de la novela es caracterizada de manera grotesca fea, así que por eso emite el juicio el narrador, dicho tratamiento se verá con mayor detalle en el apartado subsecuente. Otro pasaje para ver este tipo de funciones narrativas la vemos a continuación: «A las mujeres, en estos vendavales, se les ve todito, y a los hombres se les voltean los párpados al revés, por la conseja obtusa que tienen los perdomenses de pensar que el hombre que aguanta un remolino sin cerrar los ojos, ese aguanta todo, ese es un macho. *¡Cuánta memez!*» (p. 114) (cursivas mías). Aquí puede observarse la parodia que hace el narrador de los habitantes del pueblo, a saber, hay una ridiculización de los personajes norteños que se enorgullecen de asuntos baladíes. Ahondaré en el asunto del humor y los mecanismos que utiliza Elizondo en un apartado posterior.

El recurso metaléptico, por otra parte, no es totalmente original de Elizondo, aunque hayamos visto que se apropió de él y lo exploró de distintas formas, puede encontrarse también en *Conversación en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, ya que se entremezclan, sin marcas de ningún tipo las voces del narrador, de Santiago, Norwin, Zavalita y un lustrabotas.²⁰¹

Se aprecia en esta novela del autor de *La fiesta del Chivo* el recurso metaléptico, ya que intervienen narrador y tres personajes sin mayores marcas lingüísticas, salvo puntos y comas. En la poética de Elizondo se fue apreciando un progreso en su utilización hasta

²⁰¹ Desde la puerta de *La Crónica* Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. *¿En qué momento se había jodido el Perú?* Los canillitas merodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio hacia la Colmena. Las manos en los bolsillos, cabizbajo, va escoltado por transeúntes que avanzan, también hacia la plaza San Martín. Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: *¿en cuál?* Frente al Hotel Crillón un perro viene a lamerle los pies: *no vayas a estar rabioso, fuera de aquí. El Perú jodido, piensa, Carlitos jodido, todos jodidos.* Piensa: *no hay solución.* Ve una larga cola en el paradero de los colectivos a Miraflores, cruza la plaza y ahí está Norwin, **hola hermano**, en una mesa del Bar Zela, **siéntate Zavalita**, manoseando un chilcano y haciéndose lustrar los zapatos, le invitaba un trago. No parece borracho todavía y Santiago se sienta, indica al lustrabotas que también le lustre los zapatos a él. *Listo, jefe, ahoritita jefe, se los dejaría como espejos, jefe*» (cursivas, negritas y subrayado mío) (Mario Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*, Alfaguara, México, 2005, p. 17).

difuminar el estilo del orquestador de la narración y confundirlo con los demás participantes de la historia.

En la última novela, *Los talleres de la vida*, si bien deja de lado este recurso que había empleado con gran éxito y recurre a las marcas textuales tradicionales, lo que encontramos es la utilización de mecanismos como el fluir de conciencia, veamos un ejemplo:

—*Quedó expuesta, la masa encefálica quedó expuesta. «Masa encefálica, del griego en, dentro, y cefalé, cabeza: dentro de la cabeza, es la parte superior y de mayor volumen del sistema nervioso. Está compuesta por tres partes: prosencéfalo, mesencéfalo y rombencéfalo. Es la estructura central más importante del sistema nervioso y pesa alrededor de un kilo cuatrocientos gramos, variando dependiendo de la edad y del sexo, siendo menor en la mujer. Sustancia blanca... sustancia gris... tronco encefálico... corteza... Está protegida por los huesos del cráneo en la cavidad craneana...», pero comoquiera tronaron, los huesos de la cabeza tronaron, hasta acá se oyó y el paciente convulsionó, me salpicó la falda, ¡mira cómo traigo la falda!, tanta sangre, pobre hombre. ¿Samuel dónde andará? Samuel es el esposo de Rosa, hermana de María Luisa, que dice que Rosa es muy pendeja. Rosa tampoco está. Me duele la cabeza, será de la impresión de tanta sangre, la sangre cayó en todas partes. Pobre paciente, ¡mira cómo traigo la falda! Este rebozo lo apretaron mucho, pero no es el rebozo de mi abuelita, ella era mala, me amarraba con su rebozo.* (pp. 380-381)

Aunque el fluir de la conciencia no es un recurso novedoso en la literatura universal, sí lo es en el universo elizondiano. Asimismo, llama la atención que en su última década de existencia no solamente impartió cursos sobre Proust, sino que también le dedicó tres años a la figura de James Joyce, especialmente para el grupo que se mencionó.²⁰²

Un aspecto más que llama la atención en la narrativa de Elizondo es la construcción con base en el enigma —cifrado en el código hermenéutico, a decir de Roland Barthes—²⁰³ ya que se alude a algún evento o información, pero que se deja abierto a la expectativa del lector. Pareciera que se emplea la estrategia de las novelas por entregas en las que se generaba una expectativa que mantenía al lector al pendiente de la publicación en revistas o periódicos durante el siglo XIX, antaño, el interés se propiciaba a partir de la empatía que suscitaban los

²⁰² Entrevista a Carolina Farías.

²⁰³ Roland Barthes, *S/Z*, Nicolás Rosa [trad.], Siglo XXI, México, 2001, pp. 1-17.

personajes en cada emisión, según explica Marco Antonio Chavarín.²⁰⁴ Pareciera que el vértigo de finales del siglo XX ha orillado a replantearse nuevas formas de presentación textual, así que los fragmentos son los ideales para mantener la atención del lector y la tensión narrativa. No es gratuito el auge de las microficciones a finales del milenio, a pesar de que Violeta Rojo ubica sus inicios a inicios de la centuria de 1900 y los nombres de sus primeros cultivadores: Rubén Darío, Vicente Huidobro, Julio Torri y José Antonio Ramos Sucre.²⁰⁵ Eso es precisamente lo que se puede notar desde los primeros relatos hasta su última novela. En «La casa canaria» la matrona del burdel ve llegar a un jinete y no quiere saber las noticias que le lleva, ya que sospecha lo que le habían leído en las cartas años atrás: «Temblorosa y sumida en el dolor, organizó las exequias. El negocio de Lupe Pechos jamás se volvió a abrir» (p. 86). Aquí se cierra un fragmento de los que componen el relato y queda el enigma para el lector, aparentemente es una desgracia, pero no se sabe cómo sucedió. En *Los talleres de la vida* puede leerse el siguiente ejemplo: «Santiago estaba viejo y enfermo; luego de que la sombra del crimen cubrió la colonia, por años se quedó rumiando el asunto» (p. 32). A lo largo de la pieza se hablará del crimen, pero no se sabe nada concreto hasta llegar a la última parte.

Llama la atención, por otra parte, como elemento de la poética elizondiana la convivencia de lo culto, como supone la literatura misma, con lo popular, el soporte escrito y el oral. De esta manera, puede identificarse desde los primeros textos hasta el último. En «Donata», el narrador cita los versos de una canción marinera, en «La casa canaria» el lamento de Natalia recuerda el de *La Llorona*, en Narcedalia Piedrotas hay alusión a canciones infantiles así como al disparate en el juego de palabras que hacían los niños para

²⁰⁴ Marco Antonio Chavarín González, *Cuentos del general de Vicente Riva Palacio: una propuesta de integración*, Tesis de doctorado, El Colegio de México, 2013, p. 23.

²⁰⁵ Violeta Rojo, *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, Equinoccio, Caracas, 2009, p. 21.

divertirse a costa del chino Wüang-Wüong-Tse (Guango): «los niños de Perdomo le gritaban —a mediodía— y a media calle— chino cantonés, guango guangonés, come caca y no me des, aunque en eso de la caca había sus otras razones además de querer rimar el estribillo»²⁰⁶ (p. 61). En esta novela también se hace alusión a la música popular con canciones como la de Popotitos, «melodiaban la Marcha Zacatecas, el Adolorido, el Hace un Año, el corrido de Modesta Ayala, el Pagaré, o el muy gustado Tampico Hermoso» (p. 101), mención especial merece el Corrido del Turco Bándido que compuso Toño Copitas y que se incluye en la novela la tablatura de guitarra y piano por si se quisiera ejecutar, a la manera del *Cancionero Picot* o *Guitarra fácil*; acerca de esta pieza se ahondará en el apartado sobre el humor. Asimismo, se refiere la parodia que hacían los perdomenses del Piojo y la pulga, pero que le cambiaron el nombre a los personajes por el Cerillo —el médico Sergio Garza— y la Mecha cuando iban a contraer matrimonio. En cuanto a la lírica infantil, hay que referir a la Chopanona —Eugenia Maldonado—, maestra de piano que se sabía las rondas como *Hilitos*, *hilitos de oro* y les enseñaba solfeo con la pieza de *Mambrú se fue a la guerra*.

Sin duda, la convivencia de lo culto y lo popular continúan en la última obra de Elizondo, ya que desde el título *Los talleres de la vida*, se alude a una canción infantil en la que se habla de los distintos oficios:

*Vamos a ver
los talleres de la vida
que hacen así,
así las peinadoras —imitaban a Miriam Danilo—,²⁰⁷
así las peinadoras*

²⁰⁶ En estas palabras es posible que suceda lo destacado por Margit Frenk: «una muy especial modalidad de lo chusco», un mundo de la poesía infantil «extraño y revuelto». Esto es conocido como disparate, aunque José Manuel Mateo asegura que no necesariamente «precisa del sinsentido absoluto» e incluso se trata de una parte esencial de creación poética en la literatura infantil (Margit Frenk, «Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica», discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, 23 de noviembre, 1993, consulta 8 de diciembre de 2015, [disponible en: <http://www.academia.org.mx/SesionPublica&id=49>]; José Manuel Mateo, «Razones de disparate: las rimas de niños y para niños como gesto del lenguaje», en Aurelio González, Mariana Masera y María Teresa Miaja, [eds.], *Lyra Minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, El Colegio de México/UNAM, México, 2010, p. 323).

²⁰⁷ Cultura de belleza que vive y tiene su salón de belleza en Amplios Llanos y Amplios Montes.

*y así me gusta a mí.
Vamos a ver
los talleres de la vida
que hacen así,
así los cantineros —imitaban a Jiménez—,²⁰⁸
así los cantineros
y así me gusta a mí. (pp. 7-8)*

No sólo la lírica infantil está presente en la obra, sino una serie de canciones populares que amplifican la atmósfera como si se tratara de un *soundtrack* para acompañar la novela, ya que cada pieza musical está indicada en una nota a pie para señalar con cuál intérprete está referida, por ejemplo, «Te busqué» con Los Alegres de Terán, «Duerme» con Trío Irakitan, «Sabor a mí» con Eydie Gormé y Los Panchos o «Pecado» con Pedro Vargas, por mencionar algunas. Estas composiciones son importantes porque dan el aire de época que se intenta transmitir en la obra.

De acuerdo con este repaso puede notarse que los narradores elizondianos son de tipo irónico, por eso parece que se trata de alguien autoritario, que todo lo sabe; sin embargo, la apuesta de la poética de Elizondo tiene como fin multiplicar las miradas acerca de una historia o sobre la vastedad que supone el norte de México, amplitud como implicaría el ser humano, mediante la manipulación del material textual que el narrador elabora. Esto concuerda con lo que explica Wladimir Kryszynski: «Se puede constatar que, en la novela latinoamericana, la ironía comprendida como desplazamiento de los puntos de vista y como búsqueda dialógica del sentido, es una de las estructuras discursivas centrales. En lo que respecta a nuestra serie, debe constatarse que la ironía actúa en las novelas de Cortázar, de Ricardo Piglia y de Fernando del Paso. En *Rayuela*, en *Palinuro de México* y en *Respiración artificial*, el narrador es de hecho un “ironizador”, es decir, una voz que manipula contextos, voces y

²⁰⁸ Daniel Jiménez tiene su domicilio en el fraccionamiento, es dueño de un bar y una cantina en otra parte de la ciudad; también se dedica a la usura.

perspectivas. La ironía es la multiplicación de las perspectivas de lecturas y el narrador-ironizador es su creador». ²⁰⁹

2.1.2 Metadiégesis

Otro recurso decisivo en la construcción narrativa del universo elizondiano es el de la metadiégesis, es decir, de un relato dentro del relato; hay varias formas en las que puede representarse, Genette explica una de las formas particulares de este mecanismo: «El oráculo de *Edipo rey* es un relato metadieético en futuro, cuya sola enunciación va a desencadenar la “máquina infernal” capaz de cumplirlo. No es una profecía que se realiza, es una trampa en forma de relato y que “cuaja”. Sí, poder (y astucia) del relato. Los hay que hacen vivir (Scheherazade), los hay que matan». ²¹⁰

Justamente este tipo de metadiégesis es la que se localiza en los textos de Ricardo Elizondo, mismos que fungen como anuncios del destino, de la fatalidad. Así, puede leerse en «Donata»: «El día que Concha no vea el mar —decían las gentes— algo malo sucederá» (p. 14). Este augurio de tragedia activa el mecanismo que sigue el personaje hasta su final. Lo mismo sucede en el anuncio de la desgracia que ocurre en «La casa canaria»:

Guadalupe sintió en ese momento que Sebastián se le iba lejos, que su suerte estaba echada, para comprobar consultó las barajas mientras veía al muchacho acariciar a la vaca en medio del patio. Caballo de bastos, negocio. As de oros, dinero en abundancia. Reina de copas, mujer propia. Seis de copas, muchos hijos. Y dos cartas más que no quiso leer porque con sus filos le rebanaron el alma. (p. 67)

Este relato metadieético en futuro dicta el porvenir que perseguirá, en aparente ignorancia hasta emprender y consolidar un negocio, contraer matrimonio, procrear una

²⁰⁹ Wladimir Krysinski, *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin*, Vervuert/Iberoamericana, Madrid, 1998, p. 209.

²¹⁰ G. Genette, *op. cit.*, p. 298.

multitud de vástagos y morir de manera trágica.²¹¹ Caso extraño, por otra parte, es el de «34 años y como un día» del que se dice en un pasaje: «Viéndolos de lejos —y aun de cerca— ambos viven felices, pese a los augurios que profetizaron que su unión, por desnaturalizada, les traería la desgracia».²¹² La rareza, quizá pueda justificarse debido a que se trata de una pareja atípica compuesta por una mujer ciega y un hombre sordo. Características que subrayan la idea de una unión desprovista de la totalidad de los sentidos, o bien de la supresión de aquellos que generan mayores conflictos en las relaciones entre hombres y mujeres. Otro ejemplo de metadiégesis está en «Cuento chino»:

El anciano mandarín vestido de púrpura y cobalto, con los ojos entrecerrados —más por su venerable carga de años que por cansancio— desliza sus cerúleas yemas sobre las nueve esferas de jade, coral y marfil del intrincadísimo juego de los destinos. Al tiempo que los abalorios, con perfección de órbita celeste, recorren el pequeño canal que los contiene, la tarde, platinada y triste, moja de invierno el jardín del sicomoro.²¹³

En este texto que termina de forma violenta, la metadiégesis ya no está representada por dichos, augurios o cartas, sino por unas esferas que muestran el relato de venganza y muerte de esta historia. Un augurio parecido por emplear las manos para leer este relato en futuro está en *Setenta veces siete*, en un pasaje en que Nicolasa Villarreal atiende con un masaje a su sobrino Joaquín quien se había lastimado un muslo: «Carolina guisaba elotes con calabacitas, eran las once de la mañana y desde la ventanita vio la rauda escapatoria de su hijo, luego a Colasa parada en su casa con desazón en la boca. A los cinco minutos la ciega tentaleando entró a la cocina y dijo Joaquín ya es un hombre y va a tener muchos hijos» (p.

²¹¹ Este mismo recurso se aprecia en la premonición de los pobladores de Ixtepec en *Los recuerdos del porvenir* cuando se enteran de que Julia Andrade ignora al general Francisco Rosas, y en lo que, intuyen, tiene que ver el forastero Felipe Hurtado: «“Va a pasar algo”, corría de boca en boca. “¡Sí, hace demasiado calor!”: era la respuesta» (Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México, 2010, p. 96).

²¹² Ricardo Elizondo Elizondo, «34 años y como un día», en *Maurilia Maldonado y otras simplezas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987, p. 18.

²¹³ Ricardo Elizondo Elizondo, «Cuento chino», en *Maurilia Maldonado y otras simplezas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987, p. 63.

111). Este personaje llega a tener ocho descendientes como lo había pronosticado esta mujer que conocía el lenguaje de los animales y la herbolaria.

En el inicio de *Narcedalia Piedrotas*, por su lado, se puede apreciar el recurso de la metadiégesis, en tres personajes distintos, que llevará a la muerte de una joven, señala el narrador en la primera línea de la novela: «A Juana Maura la tenían juramentada y ella lo sabía» (p. 5). Luego se menciona: «Su hermana María, que desde hacía años casi ni le dirigía la palabra, pese a vivir en la misma casa, esa noche le dijo: si sigues así te van a dar un susto. En realidad quería decirle te van a matar, porque era lo que pensaba exactamente, pero no se atrevió» (p. 5). Y, finalmente en el mismo párrafo, se presenta a Gudelio, su padre: «Se sobrecogió, sintió que un garfio lo pescaba al mismo tiempo del estómago y los ojos, y se acurrucó lleno de miedo porque sabía que dentro de ese coche iba la muerte instalada, la muerte gorda, peluda, y con un pozo de amargura en el pecho» (p. 6). A lo largo de la pieza se verá cómo el personaje femenino se enreda sentimentalmente con el marido de su tía abuela y esta situación unida a un problema de narcotráfico la llevarán a morir de manera violenta.

En la última novela, *Los talleres de la vida*, hay dos presagios, uno que estará presente en toda la pieza: el crimen; y el otro que se lee de la siguiente forma: «Leticia Barba nació para despertar el interés en los demás, no hay otra explicación» (p. 49). De esta manera, la mayoría de los habitantes del fraccionamiento se enamoran de ella, aunque solamente tiene romance con Samuel García, quien muere por esa infidelidad a manos de su esposa, Rosa Alvarado. Este nacimiento recuerda a los de los personajes de la mitología griega, marcados por rasgos o cualidades que los hacen destacar del resto, en este caso por su belleza, como Afrodita, por ejemplo. El otro augurio que ronda la obra es el del homicidio que es puesto en voz de Licha, una mujer mayor, que platica con Leticia: «—Un pajarito —empezó a decir la anciana, con cautela, casi con temor— me vino a informar que hay unos ojos verdes por ahí

que te miran desde un coche taxi y que no quitan la vista de tu casa; debo decirte que son unos ojos que ya tienen esposa, son peligrosos... —por fin lo había dicho, y suspiró» (p. 163).

La metadiégesis forma parte integral de la poética narrativa de Ricardo Elizondo, a saber, los relatos en futuro funcionan como detonadores de acción para toda la historia. Los personajes de manera inconsciente se lanzan en busca de esas predicciones, augurios o profecías, ya sea expresados a través de palabras, cartas, esferas, que son leídas, interpretadas, escuchadas o palpadas con las manos. Esta idea de destino advierte que muchas veces se cifra una ruta de vida de manera externa, se toman decisiones y se actúa para que se cumplan, así sea de manera inconsciente. No hay un camino inexorable, como se vio con la pareja de la mujer ciega y el hombre sordo; sin embargo, se requiere de una toma de conciencia y de una postura inaudita ante la vida. En el siguiente apartado trataremos de entender cómo se configura el imaginario de la narrativa elizondiana a partir de la imagen del tiempo, unidos a elementos como las secuencias y sintaxis narrativa, la trama y la poética de la imaginación de Durand.

2.1.3 La imagen del tiempo

A menudo se ha considerado que la narrativa de Ricardo Elizondo tiene un entramado sencillo y que sus historias son lineales, como lo mencionan Rodríguez Lozano²¹⁴ y Nora Guzmán.²¹⁵ No obstante, ya vimos que con el uso de la metalepsis agrega un grado de complejidad que suele perderse a simple vista, pero que habla de una transgresión de los niveles narrativos, así sea de una manera que no compromete la lógica ficcional, como asegura Alfonso Martín Jiménez que ocurre en la creación de los modelos de mundos

²¹⁴ M.G. Rodríguez Lozano, art. cit., p. 107.

²¹⁵ N. Guzmán, *op. cit.*, p. 126.

imposibles.²¹⁶ Un elemento más que emplea como parte constitutiva de la poética elizondiana es la fragmentariedad como lo subraya Rodríguez Lozano.²¹⁷ A este respecto podemos apoyarnos en lo que ilustra Wladimir Krysinski en la novela moderna, se trataría de una estrategia utópica en que se unen dos mundos²¹⁸ como lo observaremos en el apartado del humor, a saber, hay una parodización de los géneros, lo que implica concepciones del mundo distintas.

La confusión en la apreciación de mundo narrativo elizondiano proviene de la imagen del tiempo que se crea a partir de las distintas estrategias narrativas que se han revisado y de aquellas que se intenta esgrimir para comprender mejor la configuración de la poética de Elizondo. A esta razón, recordemos lo que Paul Ricœur asegura: «le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il deviant une condition de l'existence temporelle».²¹⁹ Por tanto, es imprescindible la comprensión del tiempo en la narrativa, lo que ayudará al conocimiento

²¹⁶ El autor desarrolla una teoría complementaria para la desarrollada por Tomás Albaladejo sobre los modelos de mundo: tipo 1 de modelo de mundo, *el de lo verdadero*, textos con las reglas del mundo real: biografías, libros de viajes, diarios, historia; tipo 2 de modelo de mundo, *de lo ficcional verosímil*, similares a las reglas del mundo real objetivo: novela realista; tipo 3 de modelo de mundo, *lo no verosímil*, pero lógico, reglas transgredidas del mundo real objetivo: ficción fantástica, cuentos de hadas, ciencia ficción. En la propuesta de Alfonso Martín Jiménez se agrega que los mundos imposibles se generan cuando hay una ruptura en la lógica ficcional producida por la metalepsis, en la medida en que un personaje o narrador/autor irrumpe en los límites que no le corresponden y los ejemplos son los siguientes para los tipos de mundos imposibles: tipo 1, es el de lo verdadero imposible, ya que pone en contacto categorías que en principio deberían de ser independientes; tipo 2 de modelo de mundo de lo ficcional verosímil imposible (*Continuidad de los parques y Niebla*), de lo ficcional verosímil es aquel que se rige por los estatutos del modelo 2 de mundo posible pero que transgrede sus límites; tipo 3 de modelo de mundo ficcional no verosímil imposible (*El Ramayana*) (Alfonso Martín Jiménez, *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Peter Lang, Berna, 2015, pp. 233-297, *passim*).

²¹⁷ M.G. Rodríguez Lozano, art. cit., p. 106.

²¹⁸ «Me parece que la pertinencia de estas categorías puede verificarse más allá del espacio idealista del discurso irónico schlegeliano. Se puede hablar de una «contaminación» schlegeliana de la novela moderna en el sentido de que la técnica de la fragmentación engendra una estrategia utópica, en la cual la utopía se construye como un propósito sin localización, un infinito alimentado por lo finito, una descentralización de lo asertivo, identificando la posición del narrador. Desde Musil hasta Heissenbüttel y Maurice Roche, sin omitir a Gombrowicz, Witkiewicz, Pirandello, Thomas Mann y Cortázar, esta estructura adquiere una importancia particular» (W. Krysinski, *op. cit.*, p. 206).

²¹⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, París, 1983, p. 105.

más profundo de la composición ficcional, en este caso, de Elizondo. La sintaxis imaginaria de la narración ayudará en esta empresa como lo veremos en las páginas subsecuentes.

Hay una serie de estructuras sintáctico imaginarias que pueden empatarse con el fin de alcanzar una comprensión mayor de las obras y su composición en varias dimensiones. Me refiero al despliegue estructural y simbólico que es posible encontrar en la obra de Elizondo y que puede desentrañarse, o bien entenderse mejor a partir de un análisis mitopoético de la representación temporal. Es frecuente que se olvide que este escritor es un autor contemporáneo y que sus técnicas son las de su contexto, aunque sus historias se ubiquen en el siglo XIX o en el XX y en espacios rurales. La idea es aportar más elementos que auxilien la profundización en el estudio del universo elizondiano, con el fin de esclarecer algunas regiones todavía en tinieblas. En este sentido, habría una correspondencia de la siguiente forma: 1) El tipo de *conquista* —propuesto por Jean Burgos— es percibido como aquel en que se ocupa el espacio y se toma posesión de algo, tiene su identificación con el tiempo de la aventura, que es lineal y ascendente, conveniente a los temas de desarrollo —de acuerdo con los cronotopos de Bajtin, la consideración de Ricœur y el análisis de Jiménez—; de acuerdo con Gilbert Durand estaríamos ante el *régimen diurno*. 2) El tipo de *repliegue*, en éste se propina la renuncia al tiempo cronológico, mientras que se buscan espacios cerrados donde refugiarse del tiempo, lugares secretos, incluso hay una apuesta por la desaparición del espacio, está vinculado a la plaza pública, redundante en arquitecturas circulares o de encastre, es pluridimensional; se trataría del *régimen nocturno*, muestra subjetividad de narrador y personaje y produce sensación de cerco y repetición. 3) El tipo de *progreso*, no está en pugna con el paso del tiempo, sino que busca aprovechar ese devenir para conquistarlo, para trascenderlo, se tiene una concepción cíclica donde no se excluyen elementos, sino que antes bien se incluye y se da sentido a la sucesión causa-efecto del tiempo, éste compaginaría con un tercer cronotopo de orden privado, que Bajtin relacionó

con el género biográfico y autobiográfico, en que el protagonista toma conciencia del devenir, del desarrollo y metamorfosis; coincide con el *régimen copulativo*, hay una aceptación del paso del tiempo y tiene carácter conciliador.²²⁰

Un elemento que se suma a esta configuración imaginaria es la del narrador. Las estructuras del tipo 1 tienen uno heterodiegético, las del tipo 2 sería homodiegético y las del tipo 3 tendrían una combinación de estos narradores. Hasta este punto recapitulo que en apariencia tendríamos estructuras del tipo 1 en la narrativa de Elizondo, pero con la intervención de la metalepsis hay una ruptura que permitiría más bien hablar de un tipo 3, ya que se aprecia un narrador que cede su voz a los personajes y éstos emergen de su nivel narrativo y después regresan a su sitio. Asimismo, al considerar las estructuras imaginarias mencionadas arriba podríamos pensar que se tratan, o bien del primero por las historias lineales que se mencionaron o del tipo tres, por esta cuestión de los narradores; sin embargo, en la poética elizondiana asistimos a una estructura imaginaria de repliegue, ya que concuerda con el cronotopo de la plaza pública, en la que alguien cuenta una historia y los demás escuchan, pero pueden irse sumando otras historias, de igual manera sucede en los relatos y novelas de Elizondo, semejantes a las cajas chinas. Esta idea puede reforzarse con el comentario que hace Tomás Bernal Alanís cuando refiere al prólogo de *Maurilia Maldonado y otras simplezas* (1987), en que advierte que hay «sueños, anhelos, recuerdos, del olvido y la indiferencia».²²¹ A continuación el texto en mención:

En el pueblo de mis padres son una tradición las colchas hechas con trocitos de telas, con jirones geométricos pintolillos y distintos. Yo crecí viéndolas, cobijándome con ellas, jugando sobre ellas en el enfado de la siesta obligada. Para sus dueñas, esas

²²⁰ Para apreciar con mayor detenimiento este tipo estructuras imaginarias puede revisar mi artículo «La imagen del tiempo en *Gonzalo Guerrero*, de Eugenio Aguirre» (Marlon Martínez Vela, «La imagen del tiempo en *Gonzalo Guerrero*, de Eugenio Aguirre», en Luis Carlos Salazar Quintana [coord.], *Al Norte. Estudios de literatura*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2015, pp. 183-197.

²²¹ Tomás Bernal Alanís, «Ricardo Elizondo Elizondo y las voces del paisaje norteño», en Alfredo Pavón [ed.], *Púshale un Cuento al piano (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/INBA/Conaculta/Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México, 2003, pp. 103-110.

mantas son empalme de recuerdos, porque cada pedacito, tela es de antiguas prendas. También porque las tardes discurren lentas, enguijarradas de pensamientos, al tiempo que las manos hábiles unen los pequeños cuadrángulos, hilvanándolos junto con ilusiones, mientras el zumbido de la tarde y el calor ingrato son testigos de su gusto silencioso./Los trece relatos presentes fueron concebidos, y escritos, en forma parecida.²²²

La introducción a esta colección de relatos funge como la imagen de la poética que he tratado de rescatar, a saber, remite a un momento y espacio comunitario en que se contaban historias, mientras elaboraban algún trabajo manual que, a su vez, representa ese mismo momento como espejo, o mejor, microcosmos que se despliega en un nivel mayor, el entretejido de las narraciones permite ver colores y texturas distintas, como sucede en la obra de Elizondo, anécdotas, voces, tiempos y espacios distintos que confluyen en el relato o la novela. Asimismo, la composición se organiza a partir de fragmentos para formar una totalidad, a la manera de las telas aludidas. Esta construcción y la metalepsis ha favorecido a que se destaque la oralidad en las obras de Elizondo como lo menciona Nora Guzmán,²²³ Miguel Rodríguez Lozano²²⁴ o Vicente Francisco Torres en un pasaje como el siguiente: «*Maurilia Maldonado y otras simplezas* (1987), junto a los dos libros anteriores, es una obra menor, pero no desdeñable, pues recoge una vertiente narrativa que cultivan autores como Eraclio Zepeda, Herminio Martínez, Dámaso Murúa, Gerardo Cornejo y el mismo Miguel Méndez, autor de *Peregrinos de Aztlán* (1974). Me refiero a la oralidad de los cuenteros».²²⁵

Hay que considerar, también, las secuencias narrativas que Tzvetan Todorov identifica con las estructuras secuenciales: de *enlace*, se trata de una historia engarzada detrás de otra, como si fuera una cadena de acontecimientos; de *imbricación* o *enclave*, las cuales

²²² Ricardo Elizondo Elizondo, «Prólogo», en *Maurilia Maldonado y otras simplezas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987, p. 7.

²²³ N. Guzmán, *op. cit.*, pp. 53-66.

²²⁴ M.G. Rodríguez Lozano, art. cit., p. 104.

²²⁵ Vicente Francisco Torres, «Ricardo Elizondo: Los azares del destino», en *Esta narrativa mexicana*, UAM Azcapotzalco, EÓN, México, 2007, p. 153.

mostrarían una historia o historias dentro de otra como en el *Decamerón*; y la última es la de *alternancia*, es decir, aquella en que se cuentan de manera intercalada dos historias.²²⁶ El único ejemplo en que se aprecia esta estructura es «La casa canaria», ya que el resto de las obras de Elizondo tienen una construcción de imbricación, hay una historia y constantemente se cuentan otras como en el libro de Bocaccio o en *Las mil y una noches*.

Un elemento más para nuestra comprensión de la sintaxis imaginaria precisa de la trama y para ello me apoyo de la lectura que hace Hayden White de *Anatomía de la crítica* de Northrop Frye y la aportación que hace Luis Carlos Salazar para entender que el romance, relacionado con el verano, celebra la vida mediante el eros copulativo. Se representa el triunfo del bien sobre el mal, de la virtud sobre los vicios, la luz sobre las tinieblas. La tragedia —ligada al otoño—, por su lado, no cuenta con momentos festivos, y la representación de la caída y la conmoción del mundo son reconocidas por los espectadores como ganancia de conciencia, del conocimiento de las leyes que gobiernan a la humanidad. A la comedia le corresponde un vínculo con la imaginación primaveral que conlleva una liberación parcial del Mal, mediante la reconciliación del hombre con el hombre y del hombre con la naturaleza, así como el anuncio del cambio y de una transformación favorable.²²⁷ Y por último, estaría la sátira, de carácter invernal, que muestra fuerzas más poderosas que la razón, se revela que la «conciencia y la voluntad humanas son siempre inadecuadas para la tarea de derrotar definitivamente a la fuerza oscura de la muerte, que es el enemigo irreconciliable del hombre».²²⁸ A este respecto Frye explica lo siguiente: «En calidad de

²²⁶ Tzvetan Todorov, “II. El análisis del texto literario”, en *Poética estructuralista*, Ricardo Pochtar [trad.], Losada, Madrid, 2004, pp. 137-140.

²²⁷ Luis Carlos Salazar Quintana, «La narrativa histórica de José Fuentes Mares: imaginar el pasado, vivir el presente», *Nóesis (Nueva época). Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 20 (agosto-diciembre 2011), núm. 40, p. 36.

²²⁸ Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Stella Mastrangelo [trad.], FCE, México, 2005, p. 20.

estructura, el principio central del mito irónico se deja abordar mejor como parodia del romance: la aplicación de las formas míticas románticas a un contenido más realista que a ellas se ajusta de modo insospechado. Nadie en el romance, protesta Don Quijote, jamás pregunta quién paga el alojamiento del héroe». ²²⁹ Como veremos hay una correlación de distintos elementos con la trama que dilucida el teórico canadiense.

De acuerdo con esta identificación por la trama, puede observarse una faceta de comedia en la obra de Elizondo, es decir, de imaginación primaveral en que el ser humano se reconcilia con los demás y con su entorno, para ello se proyecta una idea de lo cíclico, de la renovación de las cosas, hay cierta liberación del mal, y como la misma estación lo constata cada año: hay un florecimiento o un resurgir de la vida. Esta faceta se ve en relatos como «Donata», «Maurilia Maldonado», «34 años y como un día», «Los cartelones», «El callejón de las tortilleras» «Las bacinicas de platas», «La mula de los costalitos», «El fenómeno físico», *Setenta veces siete*. En estas piezas no hay una idea del fin como algo funesto. Además de que se aprecian relaciones consolidadas, restauradas o nuevas, tanto de amistad como amorosas o familiares; hay cierta esperanza en la humanidad.

El caso de *Narcedalia Piedrotas* es crucial, ya que presenta ciertos elementos de lo primaveral, pero también de lo invernal. La novela puede fungir como el enlace entre los dos tipos de imaginación. En la segunda forma de trama, se encuentra un mundo amenazante, incomprensible, absurdo y desafiante para la razón, las adversidades que plantean el presente y el futuro generan una sensación de aprisionamiento. En esta obra conviven juegos humorísticos y venganzas que terminan en asesinatos y la idea de que el mal, representado por el poder y del dinero de Narcedalia, triunfa finalmente. En el mismo tenor, pueden apreciarse «La visita», «La casa canaria», «Una vida cualquiera», «El remolino», «Cuento

²²⁹ Northrop Frye, *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, Edison Simons [trad.], Monte Ávila, Caracas, 1977, p. 294.

chino», *Los talleres de la vida*. El mal desencadenado parece no llevar a buen puerto, en estas obras hay homicidios, muertes en la soledad, pueblos vacíos, desapariciones por la naturaleza y en la agonía de Samuel García, se lee un final sin renovación, a diferencia de los anteriores:

Samuel García no registró cosa alguna; su cuerpo, como lagartija moribunda, hizo los movimientos de huida y alarma, pero por reflejo, no en conciencia. Ni siquiera supo que Rosa lo mató, por eso, concluido el tránsito de su alma, cuando más allá de la hermosa y suave luz se presentó ante el umbral de las últimas puertas, que no hay humano que conozca en vida, todavía iba cantando: Porque a veces de tanto quererte me olvido de Dios, y frente al Gran Resplandor, Única Fuente de Energía, no pudo acusar a su esposa porque no sabía ni por qué chingados estaba ahí. (p. 375)

Las dos formas de trama se verán reforzadas tanto por los tratamientos grotescos como por los distintos mecanismos del humor que emplea Elizondo para la configuración de su poética narrativa. Esto corresponde con la elucidación de Frye: «Dos cosas, pues, son esenciales a la sátira; una es el ingenio o humor basado en la fantasía o en un sentido de lo grotesco o de lo absurdo; la otra es un objeto que atacar».²³⁰ Un elemento más que auxilia en la comprensión de la sintaxis imaginaria es el de los cronotopos propuesto por Bajtin, identificados en la antigüedad, pero que tienen su repercusión siglos después: 1) El primero comprende la novela de aventuras y de la prueba, aquí la acción ocupa el mayor espacio posible y en un tiempo corto (*Las etiópicas* de Heliodoro, *Las aventuras de Leucipo* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio; luego podrían verse ejemplos en las novelas históricas de Walter Scott). 2) Se trata de la novela del costumbrismo, la cual evoca una forma del tiempo social y humano; está vinculada al espacio de la plaza pública, en este tipo de relatos predomina el ámbito del carnaval. El espacio se vuelve más concreto y se satura de tiempo (*El Satiricón* de Petronio, *El asno de oro* de Apuleyo, y como ejemplo posterior *Crimen y castigo* de Dostoievsky). 3) Por último, el cronotopo biográfico o autobiográfico se denomina al tipo de

²³⁰ *Ibid.*, p. 295.

novela del «hombre que recorre su camino de vida».²³¹ Es un relato basado en las antiguas biografías como *Apología de Sócrates* y *Fedón* de Platón. La vida privada del personaje público se vuelve acto cívico, de esta manera el orador pretende mostrar la transformación de su ser mediante un acto de conciencia del devenir.

De acuerdo con tipología expuesta, la narrativa de Elizondo estaría ubicada en el cronotopo de la novela del costumbrismo, ya que hay una recuperación del tiempo social y humano, sus historias se proyectan como si estuvieran en la plaza pública, en las que emergen historias y se ven contando una y otra. Lo anterior se ve reforzado tanto por el grotesco como por el tipo de humor que se utiliza en el universo elizondiano.

Por último, habría que considerar la sintaxis imaginaria desarrollada por Luis Carlos Salazar relacionada con las estructuras de Durand.²³² De esta manera se relaciona la sintaxis de *enlace* con la *narración apolínea*, es decir, una narración de conquista, de aprendizaje, en la que la acción es el eje y motor del relato. En segundo lugar, está la sintaxis de *enclave*, cuyas características corresponden a una *narración dionisiaca*, en que prevalece la complejidad estructural en virtud de su forma fragmentada y abismada. Finalmente, la sintaxis de *intercalación* es concomitante con una *narración copulativa*, cuya composición presenta planos dialógicos que expresan un proceso regenerativo y progresivo, mediante la cual los personajes adquieren una toma de conciencia del tiempo y de su estar en el mundo.

En concordancia con la exposición e identificación de distintos elementos, se puede colegir, como se mencionó arriba, la estructura fragmentaria que privilegia Elizondo en sus textos está identificada con una sintaxis de enclave y, por consecuencia, se trataría de una

²³¹ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra [trads.], Taurus, Madrid, 1989, p. 283.

²³² Para ver una explicación más detallada y puesta en funcionamiento en la obra cumbre de Cervantes puede consultarse el apartado «Sintaxis imaginaria del tiempo» (Luis Carlos Salazar Quintana, *La estructura simbólico-imaginaria del Quijote: sistema expresivo y valor poético*, Visor/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2015, pp. 110-113).

narración dionisiaca. Esta configuración proporciona a las piezas de un carácter abismado, como lo veíamos con las secuencias narrativas y con el cronotopo de la plaza pública en que se muestra una proliferación de historias y crean esa sensación de muñecas rusas. Además de la metadiégesis empleada en una modalidad poco usual que se proyecta como impulsora de la acción. Dichos relatos propician una dinámica comunal. La propuesta permite entender el norte mexicano en su pluralidad, su heterogeneidad, a pesar de los rasgos compartidos, hay una complejidad que se busca comprender en esa profusión de retazos de diferentes temporalidades que permiten recrear una historia regional violenta como toda colonización y conquista, así como también de una relación complicada con el entorno inhóspito. De la misma forma en que la fragmentariedad no es exclusiva de lo norteño, de esa manera, las piezas son de un autor contemporáneo que muestra el quiebre en los cimientos y metarrelatos que explicaban cualquier asunto; en este momento hay una crisis en todos los sentidos y lo único tangible son las pequeñas historias que se cuentan alrededor del tejido de las colchas de colores.

Ahora, la idea de comunidad también es una apuesta que se percibe en el universo elizondiano a partir del empleo de la metalepsis, ya que este recurso permite un efecto dialógico y, por esa razón, proyecta una narración copulativa, vinculada a procesos regenerativos y progresivos. Los imaginarios cíclicos abundan en la obra de Elizondo como se verá en los siguientes apartados. La idea de restauración está fortalecida por los tipos de tratamiento grotesco, el humor, ligados sobre todo con el carnaval, con la inversión de los valores. Aunque pareciera contradictorio que convivan dos propuestas de sintaxis narrativa, no lo es. Ya que, por un lado, está el ser fragmentado, su identidad, cultural, sexual, existencial y por otro, la esperanza latente de que hay un fin que no es definitivo y que es restaurador y progresivo. La idea de mundo que se presenta en la obra del autor regiomontano está ligada al fin de milenio, luego del desencanto de la modernidad y de los grandes

movimientos sociales y culturales como la Revolución Mexicana en México, pero que al paso de los años, lo único que dejó ver fue la desigualdad creciente, la injusticia y la falta de asideros en un mundo en crisis. En ese ámbito, el universo elizondiano abre una ventana de apreciación artística para explorar otras posibilidades en el espectro humano.

Para ayudar en la comprensión de la poética de Elizondo, me serviré de la explicación que brinda Sergio Pitol sobre la estructura de las novelas de Tolstoi, y para ello se ayuda de la visita que hizo a la casa del escritor ruso en la que pudo entender que en esas mansiones, con varios cuartos tanto de la familia como de huéspedes y de servicio tenían dos centro de reunión: la mesa y el salón. De esa manera entendía Pitol que funcionaban las estructuras de estos narradores,²³³ de alguna forma integrando la cosmovisión que les proporcionaba un espacio tan significativo como la casa materna o paterna.

²³³ «Esa visita me reveló, de momento, cómo interpretar la novela rusa. Las novelas, no solamente de él, sino la novelística rusa de su tiempo. La casa era una casa de grandes salones sociales: un salón inmenso donde se hacían los bailes, las grandes fiestas, donde cabrían 200 o 300 personas; en la planta baja. Y en la parte de arriba eran dos pisos. Era una casa de madera, de leños, esta cosa de construcción de leño sobre leño, pegado con algún pegamento. Muy rusa.

En la parte de arriba, era también un comedor con otro salón grande, pero no como para tanta gente; era donde recibían las visitas, estaban los retratos de los personajes de la época: Tchaikovsky —el músico—, Turgeniev, críticos, otros parientes. Y alrededor de esas dos grandes salas, la real, digamos, la imperial de la planta baja y esta donde se tomaba el té, y se conversaba y se hacía música en un precioso piano de cola, estos dos espacios estaban rodeados por una cantidad de habitaciones, de habitáculos que parecería una colmena. Desde la recámara, desde el dormitorio de Tolstoi y de su esposa hasta los de los demás eran pequeñísimos: cabía una cama, una mesita y un lugar para colgar la ropa.

Bueno, eran once hijos, entre hijos e hijas, pero también los parientes que pasaban por la casa y que se quedaban largo tiempo, primas, tías, tías viudas, hermanas viudas, y los preceptores alemanes o franceses, y las institutrices de las hijas, suizas o francesas o inglesas, también las costureras, la modista, la sombrerera. Todos tenían la misma medida casi.

Entonces, pensaba yo qué difícil ahora sería vivir así, o en el XIX no se vivía así en otras áreas europeas. Una familia tan ilustre como ésta con tantas posibilidades económicas, pero así eran todos los demás palacios que fui conociendo. Y entonces uno se explica cómo en las novelas de Dostoievsky, de Turgeniev, de Tolstoi, todos están como engranados, todos oyen lo que pasa en el cubículo siguiente: saben si la esposa del hijo lo abandonó por un oficial; si están enfermos, de qué están enfermos; los secretos que debe tener la persona nunca lo son porque todo está al abierto.

Y esto, por ejemplo, se da siempre en la novela, y es una de las cosas más sorprendentes; este coro polifónico que son los personajes, donde todos están enterados: si tienen un secreto, un misterio, se revela en cualquier momento; y hablan y hablan y hablan; y saben todo de todos; y se pelean, se maldicen y a los pocos minutos llega otro que los hace que se abracen, se hacen las paces (Sergio Pitol, «La época de oro de la literatura rusa» [1ª sesión], Cátedra Alfonso Reyes, ITESM, 2 de abril de 2001, [7:25-12:47], consultado el 18 de abril de 2018, [disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1BHKljc-vxI>]).

La ilustración puede ser útil para comprender la estructura de las obras de Elizondo, de su poética. En ese norte alejado, de difícil conexión con otros poblados, poco menos con Estados Unidos y muy lejos del centro del país, propiciaba esas reuniones para platicar cuentos, anécdotas, chismes en casas de un solo piso porque el suelo es vasto y no hay problemas de espacio. Por esa razón se aprecia un narrador que da la voz a los personajes, en el mismo plano y regresan, a saber, todos habitan en esa misma planta, no hay edificaciones verticales; la sensación abismada estaría distribuida por la cantidad de habitaciones organizadas horizontalmente. El mismo autor explica en un ensayo sobre las casas del noreste: «Todos llevamos por dentro casas, diríamos que a veces barrios enteros».²³⁴ Hay una idea de restauración, de inversión de valores respaldada por estas casas. De alguna manera pervive una visión más democrática, en las novelas de Elizondo no hay héroes ni grandes personajes que justifiquen la desigualdad social, antes bien, todos están en el mismo nivel, cerca de la tierra, adonde se ha de regresar al final de la vida.

2.2 GROTESQUERÍAS ELIZONDIANAS: LO CARNAVALESCO, LO SANGRIENTO Y LO FEO

En el presente apartado se intenta dirimir el asunto del tratamiento grotesco en algunos personajes de la obra de Ricardo Elizondo Elizondo. Generalmente cuando se habla de este tipo de representaciones se asume que las grotesquerías son iguales y lo han sido a lo largo de la historia; sin embargo, veremos matices que pueden destacarse en diferentes momentos del mundo narrativo elizondiano. En particular, se revisarán los casos de Agustín Govea de *Setenta veces siete* (1987), la protagonista de *Narcedalia Piedrotas* (1993) y Samuel García de *Los talleres de la vida* (2015).

²³⁴ Ricardo Elizondo Elizondo, «Nuestras casas», en *Aquí Vamos*, año II (23 de octubre de 1983), núm. 77, p. 3.

La palabra grotesco proviene del latín *grotto*,²³⁵ la cual significa gruta o caverna, y está asociada con lo subterráneo, lo oculto, con aquello que no se ve y permanece por debajo de lo visible. A su vez, suele relacionársele tanto con la fertilidad y el vientre como con la muerte y la tumba. «It is earthy and material, a cave, an open mouth that invites our descent into other worlds. It is a space where the monsters and marvels of our imagination are conceived. While the grotesque pulls us beyond the boundaries of the world we know, it also reminds us our limits and our own mortality».²³⁶ Justamente es lo que puede observarse en las discusiones sobre los distintos tratamientos del grotesco, sin que los teóricos más importantes del tema hayan logrado un consenso. Si bien los críticos posteriores han intentado identificar los puntos en los que confluyen sus propuestas, para cada caso es necesario fijar la postura desde la cual se desarrolla el análisis particular como se verá más adelante. Esto concuerda con lo que expone Frances K. Barasch en su obra *The Grotesque: A Study in Meaning* (1971): «New perceptions and conceptions of the grotesque occurred with every new generation of artists and critics; each created its own grotesque art, understood the past in his own way, and invested the word with its own meanings».²³⁷

En este sentido, es importante distinguir la construcción desde lo grotesco porque presenta la obra bajo los lineamientos en que puede ser leída. No se trata de limitar las posibilidades de lectura, sino de guiarlas en la dirección en que apostó el autor implícito. Por

²³⁵ Wilson Yates, «An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations», en James Luther Adams y Wilson Yates [eds.], *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*, William B. Eerdmans, Grand Rapids, Michigan, 1997, p. 7. En esta introducción se desglosan las cuatro propuestas del grotesco que le parecen más importantes para la propuesta de su tesis, es decir, las que pueden ligarse con explicaciones teológicas: la de Wolfgang Kayser, la de Mijail Bajtin, la de Geoffrey Galt Harpham y la de Ewa Kuryluk.

²³⁶ Frances Connelly, *The Grotesque in Western Art and Culture. The Image at Play*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, p. 1. Este estudio sobre lo grotesco se extiende distintos ámbitos y disciplinas como lo indica su título, así como la idea de que este tratamiento provoca un espacio que obliga a observar y entender de diferente forma a lo habitual.

²³⁷ *Apud* Eduardo Urbina, «Tres aspectos de lo grotesco en el “Quijote”», en *Actas IX*, Asociación Internacional de Hispanistas, 1986, p. 673.

esa razón, hay que ubicar la obra contextualmente, identificar las tradiciones a las que se adscribe y entender en una totalidad la pieza para saber si está cifrada en clave del grotesco y, si es así, desde qué perspectiva del grotesco. Una vez identificado lo anterior, habría que interpretar las funciones de dichas caracterizaciones.

Antes de presentar los tipos de grotesco con los cuales identifiqué que trabajó Elizondo, me parece pertinente deslindar una idea que en la crítica de literatura mexicana del norte ha circundado obras como las de David Toscana;²³⁸ me refiero al gótico sureño o *Southern Gothic*, como se le ha denominado en Estados Unidos. Si bien la estética del sureste de Estados Unidos muestra un grotesco particular, hay que revisar cuáles otros elementos entran en juego como propuesta literaria.

En *Southern Gothic de Historical Dictionary of Gothic Literature* se advierte que algunos han confundido el grotesco como un estilo homogéneo para toda la producción estadounidense, empero éste se entiende como gótico sureño debido a la presencia de varios elementos y cuya tradición tiene como antecedente «The Fall of the House of Usher» (1839) de Edgar Allan Poe:

- Se practica en estados donde hubo esclavitud.
- A menudo aparece la población afroamericana.
- Se muestra una degeneración física, mental y cultural de la región.
- La violencia, particularmente la sexual que hace hincapié en la violación, homosexualidad forzada y pedofilia, es central en el gótico sureño.²³⁹

La mayoría de estos puntos pueden apreciarse en piezas como *The Violent Bear It Away* (1960) de Flannery O'Connor. Novela protagonizada por Tarwater, niño huérfano, que es llevado por su tío abuelo, un autonombrado profeta, a vivir al área rural de Tennessee, cría

²³⁸ Puede revisarse el trabajo de Paulo Alvarado, «Ecos del gótico sureño en *Santa María del Circo*, de David Toscana», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año 18 (julio-septiembre, 2012), núm. 54, pp. xvi-xx. En este artículo se destacan algunas características que vinculan la estética del escritor regiomontano con la del sur norteamericano.

²³⁹ William Hughes, «Southern Gothic», *Historical Dictionary of Gothic Literature*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, 2013.

al joven para que llegue a obedecer la voz de Dios. Un día como cualquiera muere el pariente, en ese momento, llegan unos negros a comprar alcohol destilado del que vendía el viejo, Tarwater se embriaga y pierde el conocimiento. Al despertar quema la casa donde cree que yace el cuerpo de su tío. Posteriormente, como autoestopista arriba a la casa de su tío Rayber, un profesor ateo que vive con su hijo, quien padece de retraso mental. Este pariente era el archienemigo del más viejo, y a su vez éste tenía una obsesión encarnizada con el hijo de aquél: secuestrarlo y bautizarlo, esta tarea pasa a las manos de Tarwater. El joven permanece el tiempo suficiente en la casa para llevar a cabo el acto de violencia: ahogar al niño, a la par que lo bautiza como le había enseñado su tío abuelo. Aturdido por sus actos, huye del lugar y pide un aventón; el conductor es un homosexual. Luego de estar bebiendo, Tarwater pierde el conocimiento y el otro personaje abusa sexualmente de él; lo deja desnudo en el bosque. Cuando el joven despierta, ve su ropa apilada cuidadosamente y le prende fuego a las hojas y hierbas del sitio profano. Después regresa a pie hasta las ruinas carbonizadas de la casa del tío abuelo y se da cuenta que el cuerpo había sido enterrado por los negros cuando Tarwater había quedado inconsciente. Al final decide ir a la ciudad y deja el área rural entendiéndolo como un encuentro hacia la fe que lo había esperado.²⁴⁰

Las obras del gótico sureño se desarrollan de manera parecida a este ejemplo, subrayando el tratamiento particular que cada creador proporciona a sus piezas. De este modo, podemos encontrar otros elementos que caracterizan esta estética. En el contexto literario, lo «gótico» evoca ansiedad, miedo, terror, a menudo unido a la violencia, brutalidad, impulsos sexuales desenfrenados y muerte.²⁴¹ Hay varias obras que se escribieron bajo los

²⁴⁰ Richard Bernard, «*The Violent Bear It Away*, by Flannery O'Connor», *Commentary Magazine*, 1 oct 1960, consultado el 23 de agosto de 2018.

²⁴¹ Benjamin F. Fisher IV, «Southern Gothic», en M. Thomas Inge [ed.], «Literature, vol. 9», *The New Encyclopedia of Southern Culture*, University of Mississippi / The University of North Carolina Press, Chapel Hill (N.C.), 2008, p. 145.

presupuestos del gótico de tipo más clásico y llega un cambio con Edgar Allan Poe, como se mencionó antes, por ejemplo en «The Raven» y «Ulalume» respectivamente, la habitación claustrofóbica y el sombrío paisaje nocturno de octubre constituye una hábil transformación del viejo castillo encantado y el paisaje intimidatorio en representaciones de las mentes humanas estresadas.²⁴²

Aunque la nómina de escritores en esta tradición del sur estadounidense es amplia, junto al autor de «The Masque of the Red Death», destacan William Faulkner, la mencionada Flannery O'Connor, y Eudora Welty. El conocimiento que tenía Faulkner del gótico es evidente en muchas obras, aunque la mejor representación se encuentra en *As I Lay Dying* (1930), *Sanctuary* (1931), *Light in August* (1932) y *Absalom, Absalom!* (1936). La primera novela se centra en una extensa jornada funeral de la familia Bundren para el entierro del cuerpo de Addie, esposa de Anse Bundren, madre de sus cuatro hijos y uno engendrado por el ministro Whitfield; sin embargo, la paternidad permanece desconocida para la mayoría de la familia, excepto para Darl (porque él tiene la perspicacia imaginativa de la que los demás carecen). La jornada funeraria en sí misma está llena de peligros y dicta que la mujer será inhumada en el lejano cementerio de la familia. Faulkner crea en ella una modificación del espíritu vengativo que inflige caos sobre los vivos en el gótico sobrenatural. Es decir, pareciera que el fantasma de la muerta es el que azota a la familia como se apreciaría en el gótico clásico. El balance psíquico delicado de Darl, que eventualmente se derrumba en la locura y la reclusión, salva a Jewel de ser descubierta como hija de Whitfield. Esto recuerda los relatos espeluznantes de seres repugnantes confinados en manicomios, en otras palabras, se trata de una variante del tema del enterrado vivo, recurrente en la literatura gótica.

²⁴² *Ibid.*, p. 148.

La siguiente obra, *Sanctuary*, usualmente ha sido desechada por ser considerada apenas un poco más que basura pornográfica, empero ha sido reevaluada como la simbólica violación de la mujer sureña por las fuerzas extranjeras. Así, la relación de Popeye con Temple Drake es rescatada de las profundidades de la sordidez. Por su parte, *Light in August* relata los infortunios de personajes que se encuentran alienados por el mundo. La dura ética religiosa en la casa adoptiva envía a Joe Christmas a lo lejos, al miasma de la otredad que, ligado a su identidad racial ambigua, fascina a Joanna Burden, quien lo utiliza para sus retorcidos placeres sexuales. El reverendo Gail Hightower en *Light in August* se acompaña de un grupo de clérigos falsos o apartados de su orden, rasgo también de las primeras obras de ficción gótica, en las que aparecen monjes o personajes religiosos cubiertos de misterio como en la estantigua de la tradición hispánica.²⁴³ Muchos de estos motivos se repiten en *Absalom, Absalom!*, la novela gótica más elaborada de Faulkner. Desde el inicio en que se encuentra Quentin con la extraña —física y emocionalmente— Rosa Coldfield, en el incendio de la mansión Sutpen, se hallan personajes cuya curiosidad, dudas, sexualidad e inclinaciones al suicidio, contribuyen en una forma u otra al ajuste social de los otros, e interactúan para conformar una de las mejores novelas del canon literario de Estados Unidos.²⁴⁴

Paulo Alvarado por su parte, señala que David Toscana, escritor regiomontano, tiene varios puntos de contacto con autores del gótico sureño como Faulkner, Erskine Caldwell, Eudora Welty, Carson McCullers y Flannery O'Connor, y para demostrarlo provee una serie

²⁴³ Algunas veces se le llama cacería salvaje o *mesnie hellequin*, es un fenómeno climático caracterizado por truenos y relámpagos sin que llueva. Según las creencias tradicionales se trata de un grupo espectral que hace un recorrido por el lugar en que se escuchan estos ruidos fuertes y se observan las nubes oscuras, o bien, de un equipo de cazadores fantasmagórico que persigue a una presa. Representan un riesgo para el alma porque podría llevársela al otro mundo (Agustín Redondo, «Las tradiciones hispánicas de la “Estantigua” (“Cacería salvaje” o *Mesnie Hellequin*) y su resurgencia en el Quijote», en *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*, Castalia, Madrid, 1997, pp. 101-119, *passim*).

²⁴⁴ B.F. Fisher IV, *op. cit.* pp. 149-150.

de características: «a) las estrategias narrativas, en formas que privilegian lo grotesco, la parodia y el voyeurismo; b) el tratamiento estético de tópicos como conflictos de clases, los sueños sin realizar y la otredad; c) el manejo de espacios materializados en pueblos pequeños, decadentes e, incluso, abandonados».²⁴⁵ El crítico alude a *Santa María del Circo*, pero la comparación bien puede extenderse a otras piezas, como lo señala Rocío Cárdenas Talamantes: *El último lector* (2004), *El ejército iluminado* (2006) y *La ciudad que el diablo se llevó* (2012).²⁴⁶

En los cuentos de O'Connor se observa la muerte y lo grotesco, como en «A Good Man Is Hard to Find» y «Good Country People», ambos relatos publicados en *A Good Man Is Hard to Find* (1955). No hay trampas sobrenaturales, en cambio sí un crudo realismo en relación con la violencia, el sexo y la muerte en la obra de O'Connor. Dichos temas, el grotesco y los personajes aterradores son tratados de manera más amplia en sus novelas *Wise Blood* (1952) y la citada *The Violent Bear It Away*.²⁴⁷

Con el paso de los años se ha profundizado el estudio del gótico sureño e incluso se han vertido miradas críticas acerca del papel de las mujeres en este tipo de composiciones literarias, tal es el caso de Susan Donaldson, quien asegura que los personajes reflejan la ansiedad regional por el cambio de roles, ya que aquella dama enclaustrada en el gótico clásico, inmóvil, bella, víctima, ahora es transgresora, activa. El fresco de las mujeres góticas en los relatos de Faulkner puede apreciarse en las obras subsecuentes: «A Rose for Emily», «Dry September», «There Was a Queen», and «That Evening Sun» y en la novela *A Curtain*

²⁴⁵ P. Alvarado, art. cit., p. xvi.

²⁴⁶ Rocío Haydée Cárdenas Talamantes, *La estética narrativa en la literatura de David Toscana*, Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015, pp. 15-19, *passim*. En este trabajo de investigación se trata de comprender distintos elementos de la propuesta toscana, como ella la denomina. La autora realiza una revisión y análisis de las tradiciones literarias y estéticas en las que abreva el escritor regiomontano; motivos y temas recurrentes en su narrativa; y, por último, los aspectos compositivos de su obra.

²⁴⁷ B. F. Fisher IV, *op. cit.*, p. 150.

of Green de Welty, en la que desfilan una serie de mujeres monstruo. Hay simpatía y horror por aquellas que aparecen en estas obras, ya que se trata de personajes peligrosos que alteran las narrativas masculinas y crean una ruptura en la hombría y feminidad.²⁴⁸ Si bien en la narrativa de Elizondo puede verse la presencia o el protagonismo de los personajes femeninos, como lo ha señalado la crítica especializada, la apuesta en este sentido sólo podría verse en *Narcedalia Piedrotas*, cuyo caso veremos con mayor detenimiento más adelante al tratar sobre el grotesco feo. Donaldson subraya que uno de los elementos más perturbadores de la violencia del gótico sureño es el que supone el triángulo entre la mujer castigada por traspasar los límites, la figura dominante que inflige golpes, tortura, encierro o violación y los espectadores intradieгéticos, así como los lectores.²⁴⁹ Entonces, para Donaldson juegan un papel fundamental en la conformación de la estética tanto el asunto violento y el sexual como parte de un espectáculo.

Aprovecho este esbozo para señalar el deslinde que hago de la obra de Elizondo acerca del gótico sureño, ya que si bien puede observarse en Toscana como vimos —escritor que hace eco de la obra del autor del *Lexicón del noreste*—, en la estética del primero hay cierto grado de violencia, pero lo sexual apenas es insinuado, incluso en su obra póstuma, en la que es posible advertir una pluralidad sexual, entre lo homosexual, lésbico y *queer*, en ningún momento hay abusos sexuales ni violaciones. El aprovechamiento en contra de la mujer que se observa en *Narcedalia Piedrotas* y que desencadena la muerte de los hermanos de la protagonista ocurre de manera verbal, ya que luego de enamorarla no quiso casarse con ella: «Melchor Vega, hermano mayor de Narcedalia y de Lupe, preñó, al parecer sin ultraje

²⁴⁸ Susan Donaldson, «Making a spectacle: Welty, Faulkner, and Southern gothic», *Mississippi Quarterly*, vol. 50 (Fall 1997), issue 4, [base de datos: EBSCO].

²⁴⁹ *Loc. cit.*

ni violación, a Sofía, la hija bonitilla del cabrero, que aunque se veía roído y jodido, estaba bien talludo, era muy entrón y tenía algo de plata guardada». ²⁵⁰

Asimismo, están los lugares recónditos de que hablan los críticos del *Southern Gothic*, lo que sería comprensible en las historias de los escritores del norte de México, sobre todo los del noreste, ya que el difícil acceso tiene un pasado histórico. No obstante, en las historias de Elizondo, esa lejanía no es ni claustrofóbica ni esterilizante, al contrario, supone una ubicación que les obliga a establecer otras vías de contacto u otras conexiones regionales, se desarrollan en la autarquía histórica de estos pueblos, incluso con poblados estadounidenses como se ve en varios textos elizondianos, desde el relato «La botella verde» (1980) en que un joven emigra a Estados Unidos para trabajar en un aserradero; los hermanos Govea que abren tiendas en ambos lados de la frontera, en *Setenta veces siete*; el tráfico de droga a través de mulas liderado por Valentín Castruita, esposo de la protagonista de *Narcedalia Piedrotas*, así como otros personajes que van a pasear al «otro lado»; otros tantos viajan al país del norte en *Los talleres de la vida*, de paseo o de compras. Como se aprecia, este alejamiento antes que enloquecedor o degenerador, estimula las relaciones con Norteamérica, principalmente. El grotesco presente en este autor tiene distintos matices y es lo que veremos en los siguientes apartados. Valga la aclaración para distanciarlo del gótico sureño.

2.2.1 Agustín Govea: el grotesco carnavalesco

El primer tipo de grotesco que conviene revisar es el propuesto por Mijail Bajtin en su estudio sobre François Rabelais. El teórico y crítico ruso describe el realismo grotesco como aquel en que destacan caracterizaciones del mundo medieval y renacentista relacionado con el

²⁵⁰ Ricardo Elizondo Elizondo, *Narcedalia Piedrotas*, Leega, México, 1993, p. 19.

carnaval, la transgresión de los límites, la inversión de lo bajo y lo alto, así como lo escatológico de las imágenes que destacan en la obra de los gigantes Gargantúa y Pantagruel:

En el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo «alto» y lo «bajo» poseen allí un sentido completa y rigurosamente topográfico. Lo «alto» es el cielo; lo «bajo» es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo es su aspecto cósmico. En su faz corporal, que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas.²⁵¹

Este grotesco de lo subterráneo que se mencionó al inicio se manifiesta aquí por la relación con la tierra y con el seno materno, y redundando en los ciclos reproductivos y de cultivo; tiene una visión positiva a través de las caracterizaciones provistas. Dichas caracterizaciones derivan en un humor que concilia, que restaura el orden y fortalece la comunidad. La propuesta de lectura arroja luz sobre un mundo opresivo que necesita desfogar la tensión a través de imágenes escatológicas como las que abundan en las aventuras de los gigantes franceses, incluso cuando se le haya criticado a Bajtin la consideración de la cultura popular como un monolito dominante.²⁵² No obstante, es imposible negar que su planteamiento busca la consideración de lo social que posee mecanismos regeneradores, que portan, además, una esperanza palpitante.

Este grotesco está vinculado al humor, como bien apuntan Justin Edwards y Rune Graulund, ya que en «The Millers Tale» de Geoffrey Chaucer, se narra la historia de un molinero ebrio que, a su vez, cuenta cómo un estudiante, Nicholas, engaña a su casero, John, diciéndole que se aproxima una inundación de proporciones bíblicas para poder acostarse con Alison, la joven esposa del hombre. Una vez marginado el esposo, aparece Absalon, un

²⁵¹ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Julio Forcat y César Conroy [trads.], Alianza, Madrid, 2003, p. 25.

²⁵² W. Yates, *op. cit.*, p. 27.

tercero que busca a la mujer, en la oscuridad se acerca a la ventana y le pide un beso, ella accede y cuando el entusiasta se apronta a besar, ella asoma el trasero y le besan el ano. El personaje burlado se va y regresa con un atizador caliente, así cuando quieren hacer la broma de nuevo, ahora el estudiante pone las nalgas y recibe una quemadura atroz.²⁵³ Este cuento, en los términos que se exponen, representa la respuesta a una sociedad cuyas limitantes se vulneran por las transgresiones sexuales, la hipocresía religiosa, el ridículo y el engaño. Al final, hay una distensión a través del arte y así se aprecia el valor positivo de este tratamiento estilístico.

A pesar de que la narrativa de Ricardo Elizondo está habitada por personajes descritos de forma grotesca, sólo hay una mención al asunto por parte de Miguel Rodríguez Lozano²⁵⁴ y lo destaca en el pasaje en que la esposa de Agustín Govea, uno de los personajes principales de *Setenta veces siete*, le manda confeccionar un traje para disimular la curvatura de su espalda, ocasionada por la espondilitis que sufre, enfermedad que le curva el cuerpo gradualmente hasta dejarlo doblado con la cabeza frente a sus pies.

Agustín es un empresario del norte de México que, junto a su hermano, logra crear una serie de negocios pujantes que le permiten vivir holgadamente y le queda riqueza aun después de la muerte. A lo largo de la novela puede verse cómo el narrador retrata a este personaje, cómo se ve él a sí mismo y cómo lo ven otros personajes y se aprecia claramente la caracterización grotesca en el sentido bajtiniano.

Una de las formas en que se observan las caracterizaciones grotescas elizondianas es mediante la animalización. Se trata de una de las maneras socorridas para estas personificaciones, como lo destaca María Nieves Fernández García en la obra de Pío Baroja:

²⁵³ Justin D. Edwards y Rune Graulund, *Grotesque*, Routledge, Nueva York, 2013, pp. 94-95.

²⁵⁴ Miguel G. Rodríguez Lozano, «Notas en torno al mundo narrativo de Ricardo Elizondo Elizondo», en *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*, Abraxas, México, 1998, p. 109.

«La especie animal puede inspirar, en ocasiones hasta la transformación —*animalización*—, el físico, el gesto, la actitud o la psicología de los personajes».²⁵⁵ Aunque hay descripciones de este tipo en diferentes momentos de la narrativa de Elizondo, en este apartado quisiera destacar las de Agustín porque tienen una relación directa con la idea bajtiniana de lo carnavalesco, es decir, con la función que tiene este tratamiento estilístico que deriva en un imaginario cíclico.

Agustín Govea, nombre que recuerda, por un lado, a Agustín de Hipona, es decir, el personaje cristiano consagrado, ante el escritorio, a la composición de la *Ciudad de Dios* y las *Confesiones*: alguien muy productivo, pero sin descendencia por sus votos de castidad. Por otro lado, se encuentra la idea de que está a gusto con su situación y su vida, quizá resignado. Es uno de los dos hermanos que emigran de El Sabinal a la frontera para instalar un negocio, con el tiempo logra consolidar una de las empresas más prósperas en la región fronteriza de Carrizales y Carrizalejo. Contrae matrimonio con Virginia; no pueden concebir, pero crían a Carlos Nicolás y tiempo después a Emilia. Agustín sufre de espondilitis, enfermedad que poco a poco le encorva el cuerpo hasta dejarlo con la mirada hacia el suelo.

De acuerdo con la propuesta de Bajtin, me parece que Agustín tiene una configuración desde el grotesco, ya que, por un lado, está en constante movimiento, nunca se presenta como un personaje estático o terminado. En él puede verse la unión de la vida y la muerte, el bebé y el anciano. Esto es, hay una idea de lo cíclico. Así lo podemos apreciar en palabras del teórico:

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la

²⁵⁵ María Nieves Fernández García, «Lo grotesco en Baroja», en *Actas X*, Asociación Internacional de Hispanistas, 1989, p. 1745. La investigadora expone las características del grotesco que maneja Pío Baroja en su narrativa, el cual lo acerca a algunas obras de Ramón Valle-Inclán. La autora destaca el grotesco basado en lo folletinesco, la distancia mediante el humor, la ironía y el sarcasmo, mismo que puede verse en la caracterización de los personajes y de los escenarios de tipo grotesco: animalizaciones, cosificaciones, muñequizaciones y lo bajo.

evolución. La actitud respecto al *tiempo y la evolución*, es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es su *ambivalencia, los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis*, son expresados (o esbozados) en una u otra forma.²⁵⁶

No hay mejor muestra de este movimiento circular que habla de metamorfosis, tiempo y evolución que la imagen siguiente: «cuando Agustín se volvió caracol silente y peludo»;²⁵⁷ «caracol peludo de ojos verdes que por esos días era lo que quedaba de Agustín» (p. 93); «Él recordaría después que alguien le apretaba el estómago mientras su nariz y boca echaban babas y babas».²⁵⁸ El caracol es un símbolo cíclico por excelencia, de acuerdo con la propuesta teórica de Gilbert Durand, ya que está compuesto de la espiral, casi esférica, es signo de equilibrio en consonancia con las especulaciones matemáticas: «Precisamente por todas estas razones semánticas y su prolongación semiológica y matemática, la forma helicoidal del caracol terrestre o marino constituye un glifo universal de la temporalidad, de la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio».²⁵⁹ Se trata, entonces, de la representación del progreso, de la diacronía, de los ciclos, como los asocia Bajtin, con estas representaciones carnavalescas.

En la medida que avanza la vida del personaje, se va convirtiendo en ese molusco que representa lo cíclico, nace-crece-envejece-muere, de la misma forma en que las estaciones se presentan en el imaginario. A menudo aparece Agustín con estos elementos que unen la vejez y la niñez; a saber, el personaje es el símbolo que reúne las características del grotesco bajtiniano para expresar la idea de la regeneración de las cosas.

²⁵⁶ M. Bajtin, *op. cit.*, p. 28.

²⁵⁷ Ricardo Elizondo Elizondo, *Setenta veces siete*, Leega, México, 1987, p. 189. En adelante, sólo se consignará el número de página, entre paréntesis en el cuerpo del texto.

²⁵⁸ Ricardo Elizondo Elizondo, *Setenta veces siete*, Fondo Editorial de Nuevo León/UANL, Monterrey, 2012, pp. 30-31. Cito por esta versión porque están corregidas las erratas de la primera, pero no afecta de otra forma el pasaje. Las otras citas pertenecen a la primera edición.

²⁵⁹ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Víctor Goldstein [trad.], FCE, México, 2012, p. 323.

El narrador presenta a este personaje como un ave incapaz de hacer otra cosa que trabajar, esclavizado por sí mismo se encierra detrás de las rejas de su negocio y ahí permanece. Otro rasgo que puede añadirse a su enfermedad de espalda es el de *workaholic* como lo veremos con mayor detalle en el capítulo siguiente: «Agustín, detrás de una jaula de alambre, hacía cuentas» (p. 22).

Aquí puede verse, de nuevo, la unión del grotesco entre la muerte y el inicio de la vida, el ciclo natural en un solo personaje:

Aunque aparentara poco más de cincuenta, Virginia ya tenía sesenta y cuatro años, bastante bien llevados por fuera. Agustín era de su misma edad pero se veía de setenta, los estragos de años de dolor y mal dormir le pelaron la cabeza y le mancharon la piel. Flores de cementerio —decía él con ironía—. Sus hermosos ojos seguían igual, ojos del más puro y limpio verde y más grandes que cuando joven. Era una lástima que sólo los niños y los perros los vieran, con la forma de anzuelo que tenía Agustín sólo ellos podían hacerlo. Él sí poseía razones suficientes como para estar malhumorado siempre y sin embargo no lo estaba nunca. (p. 153)

Tiene los ojos más bellos que cuando joven, pero el cuerpo es de un anciano que bromea insinuando que es una tumba viviente. Su mirada se dirige hacia el suelo, en comunión con los niños y los animales, es decir, con lo más natural o lo más cercano a los ciclos naturales, en un ambiente telúrico. Lo mismo ocurre en el siguiente fragmento: «Virginia cantó, bailó y declamó, Ramón se emborrachó y Agustín sonrió todo el tiempo, pulcramente sentado, como niño educado de rancia familia» (p. 32) en su fiesta de matrimonio; el personaje actúa más como un niño que como un adulto porque se va a dormir temprano mientras los demás bailan y se acuestan tarde.

Cuando los visita el padre en la frontera, el narrador señala que «Agustín era tierno, se derretía por dentro cuando veía a un anciano enfermo o a un niño descuidado» (p. 23), en otras palabras, está presente la unión del realismo grotesco que propone Bajtin entre la muerte y la vida, los ancianos y los infantes. Los dos polos del devenir coexisten en una misma imagen.

Un asunto más que conviene revisar y que propone Fernández García es el de la cosificación, es decir, cómo se muestra a un personaje desprovisto de su humanidad; aquí un ejemplo: «Agustín, que no había comido desde el mediodía anterior, sintió el estómago amarrado de hambre». El personaje es presentado cual si se tratara de un costal o un bulto. El dolor de estómago remite a una imagen en que un cuerpo se inclina hacia adelante, otra vez se alude al caracol, pero no sólo eso, por un lado está de nuevo Bajtin y su explicación del grotesco asociado con las partes bajas corporales, con el vientre, la comida, lo festivo, a su vez vinculado a estos ciclos; por otro, el estómago en el imaginario simbólico remite a lo subterráneo, al vientre materno,²⁶⁰ a saber, el ciclo, el retorno a las profundidades de la tierra, que, a su vez, como se mencionó, tiene relación directa con el término grotesco, debido a las grutas que se excavaron en Roma buscando las ruinas del Palacio dorado de Nerón a finales del siglo XV, en cuyas paredes encontraron decoraciones que combinaban plantas, criaturas míticas y elementos arquitectónicos.²⁶¹

Estas descripciones animalizadas y cosificadas conducen a plantearse lo que sugiere Kirsten Hoving, cuando explica que lo grotesco «exists in opposition to things that have clear identities», en tanto que «undoes form». Asimismo, hay que tener en cuenta que estos «parasitic prefixes [extract] life from what it is not, becoming *misshapen*, *deformed*, *unfocused*, *indistinct*, *disintegrated*, and *antithetical*».²⁶² En este sentido, podría añadirse lo que exponen Justin Edwards y Rune Graulund:

It is in this context that grotesquerie can negate the human and simultaneously highlight the inhuman; after all, grotesque literature is a discourse that is, perhaps more than any other, concerned with questioning and unsettling assumptions about what is human and what is not human. Such questioning and unsettling is specially characteristic of writing related to grotesque in works of Shakespeare, Poe and Kafka

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 263-264.

²⁶¹ F. Connelly, *op. cit.*, p. 3.

²⁶² Kirsten Hoving A., «Conclusive Bodies: The Grotesque Anatomies of Surrealist Photography», en Frances S. Connelly [ed.], *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 220.

in that they present a disquieting, irresolvable mixture of what it means to be human and what it means to be inhuman.²⁶³

Entiendo, pues, que con estas caracterizaciones grotescas basadas en animalizaciones y cosificaciones se confronta la humanidad, se pone en jaque a partir de lo que no es humano y en ese sentido se da pie a la reflexión en todas aquellas obras que utilizan este tipo de representaciones. Si en un primer momento vimos las consideraciones simbólicas que derivan en lo cíclico, en una segunda operación, se aprecia un alejamiento del narrador, aquel personaje degradado es distinto a la voz narrativa, diferente incluso a quienes lo rodean porque lo distinguen a partir de sus deformidades y no de sus cualidades de inteligencia, buen negociante o sus ojos claros. Lo que llama la atención es la joroba, que en clave humorística, dice Bergson, provoca risa²⁶⁴ o burla. Asunto que veremos con mayor detenimiento en el próximo apartado.

También como molusco remite a lo lento, lo torpe, lo poco agraciado que se vuelve; ha dejado de pertenecer al mundo de sus pares. Esta deshumanización se evidencia en la forma en la que asume su estado de salud, diferente y alejada de los dramatismos, con cierto humor e incluso, entre más enfermo, más próspero se vuelve. Ve la vida con otros ojos, ya no de hombre, sino de algo que ha dejado de serlo, como le sucede a Gregorio en su transformación, en la que a pesar de su condición trata de ayudar a su familia. El protagonista de «La metamorfosis» es «No longer a man, he is an “*ungeheures Ungerziefer*” (in the original text), a vague German term that refers to what he is no longer rather than what he has become».²⁶⁵ Quizá la pérdida de lo que supone su humanidad, lo lleve a este «sacrificio»

²⁶³ J. D. Edwards y R. Graulund, *op. cit.*, p. 86.

²⁶⁴ Henri Bergson, «Laughter», en *Comedy*, Wylie Sypher [ed.], Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980, p. 75.

²⁶⁵ J. D. Edwards y R. Graulund, *op. cit.*, p. 90.

por quienes hasta hace poco eran su familia, y lo siguen siendo, pero su mirada ha cambiado, sus gustos y existencia.

Hay otros personajes que aparecen caracterizados en estos términos, pero que no tienen la importancia de Agustín. Veamos algunos de los casos. Del hermano de Agustín se dice: «Ramón estaba furioso, peor que marrano hambriento» (p. 28). Otra vez se alude a la cuestión de los alimentos, en este caso por falta, pero la idea de un cerdo con hambre sin duda tiene ligazón con lo carnavalesco, ya que se suele asociar al cerdo con el desaseo, además de que compone una rica variedad de productos que remozan las mesas de los banquetes con los jamones, tocinos, chuletas, lomos y puercos asados, entre otras variedades.

Además, está don José Govea: Padre de Agustín, Ramón y Carolina. Este hombre acepta la visita de Tulio Aguilera y Cosme Villarreal cuando van a pedir la mano de su hija. Luego de dos años, viaja a la frontera para ver las condiciones en las que se encuentran sus hijos. Él se percibe a sí mismo: «sabrán Dios qué tanto habrán sufrido y yo aquí más frío que una mojarra de río» (p. 22). La animalización se presenta nuevamente. De igual forma que Ramón, hay una vinculación con la alimentación, con lo carnavalesco. Además de que en el imaginario simbólico Durand explica lo siguiente:

El *pez* es el símbolo del continente duplicado, del continente contenido. Es el animal nido por excelencia. No se observó lo suficiente hasta qué punto el pez era un animal pensado en todas las escalas, desde el minúsculo gobio hasta el enorme «pez» ballena. Geométricamente hablando, la clase de los peces es la que mejor se presta a las infinitas manipulaciones de encastrado de las similitudes.²⁶⁶

Vemos, entonces, que de nuevo se recurre a aludir al engullimiento, al vientre y a lo circular, si bien no de manera cíclica, sí al encierro, al mundo subterráneo, al del *grotto*. Se complementa al personaje mediante la cosificación: «El viejo Govea salió del tendajón igual que Ramón, con las vísceras de plomo y el pulso temblorín, llévame a ver a la mujer ésa» (p.

²⁶⁶ G. Durand, *op. cit.*, p. 222.

31). La descripción muestra del peso que lleva en el vientre por el pesar. Destaca esta parte del cuerpo como en el grotesco bajtiniano. A menudo está la asociación con lo digestivo, con el banquete, con el carnaval, ese mundo de la inversión de los valores.

Un personaje más que cabe revisar someramente es el de Nicolasa Villarreal, la hermana de Cosme que pasa todo el tiempo junto a la familia de él. Gradualmente comienza a perder la vista y luego sufre de cataratas. Es una mujer muy apegada a la tierra y posee conocimientos tradicionales.

Se narra de ella: «Colasa era la pura bondad sin pensamiento, vivía sumerja en un lugar de fragancias donde la peste del mundo no existía» (p. 14). Es un personaje más cercano a la naturaleza, a la vida de la tierra y los animales. «Sabía cosas tan simples como imitar la forma en que las gallinas buscan su comida o interpretar, en el canto de las palomas, la frase incesante que repetían» (p. 14). Esta mujer se mimetiza con los animales, tiene un conocimiento del mundo animal y del humano y se desplaza entre los dos. Ella se despoja de su humanidad, casi en un acto cristiano como lo señala Pablo en la carta a los efesios,²⁶⁷ o bien como las metamorfosis del mundo clásico, no obstante, Colasa regresa, tiene esa habilidad. En este sentido, esta mujer estaría más cercana a la figura del nahual, debido a su capacidad de ingresar y salir del mundo animal.

Un ejemplo más en que puede encontrarse este tipo de tratamiento grotesco es en «Donata», primer texto de *Relatos de mar, desierto y muerte* en el que se narra la historia de Concha, una profesora madura y soltera que encuentra a una recién nacida a quien nombra como el título de la pieza. Luego de que la maestra fallece, la hija adoptiva encuentra a una bebé a quien pone el nombre de quien la crio. Se trata de una composición circular y que remite a los ciclos vitales, tal como se describe a la primera madre: «Mujer grande y prieta,

²⁶⁷ Efesios 4:22-24.

siempre floreada. Tenía la piel brillante y mirada de tortuga».²⁶⁸ Esta ciclicidad está reforzada, no sólo por la descripción que alude a la concha,²⁶⁹ sino por el nombre de este personaje femenino. A ello hay que añadir la descripción siguiente sobre la joven: «Ningún hombre había resistido jamás el poder animal que destilaba, hasta el día aciago en que llegó el eunuco de su impaciencia» (p. 24). Aquí la animalización está vinculada a lo sexual, a la región genital de que habla Bajtin, donde se destruye y engendra.²⁷⁰ El ámbito es, otra vez, el del carnaval.

Otro rasgo que puede identificarse en el grotesco elizondiano de acuerdo con la identificación de Bajtin, se encuentra en el segundo relato, «La visita» —que en ediciones posteriores cambiará de título a «La botella verde»—, el siguiente pasaje: «Pero el ansia se sorbió los mocos y una viejita escupió muy fuerte y mis tres caballos broncos dónde están» (p. 34). Este vocabulario de la plaza pública vuelve a desembocar en el realismo grotesco, en el que abundan fluidos excrementicios y miasmas. La imagen es importante puesto que proporciona la pauta para entender la composición narrativa predominante en la poética elizondiana como se ve en el apartado consagrado a ello en la presente tesis. Me refiero a lo que Alfonso Martín Jiménez denomina estructuras dinámicas de repliegue, que, a su vez, concuerdan con lo que Paul Ricoeur describe como «La “visión del tiempo privada de toda capacidad de visión generalizada y de toda cohesión interna” se relaciona con las estructuras de *repliegue*, y su estructura material más adecuada es la de la configuración pluridimensional».²⁷¹ A saber, se trata de una composición fragmentaria, de múltiples voces,

²⁶⁸ Ricardo Elizondo Elizondo, *Relatos de mar, desierto y muerte*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1980, p. 9. En adelante se citará solamente con el número de página entre paréntesis.

²⁶⁹ Este imaginario puede encontrarse también en el cuento «Dormir en tierra» de José Revueltas. La Tortugueta, como concha, remite al imaginario nocturno y cíclico. Recordemos que también este cuento está ambientado cerca del mar.

²⁷⁰ M. Bajtin, *op. cit.*, p. 31.

²⁷¹ Alfonso Martín Jiménez, *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, p. 136.

varias historias se desarrollan dentro de una mayor, la concepción imaginaria pertenece al régimen nocturno, es decir, está arraigada en los valores telúricos, el paso implacable del tiempo se eufemiza en el descenso, en el vientre materno, las cavernas.

El último ejemplo del volumen está precisamente en el relato final del libro mencionado, «La casa canaria», en que un personaje secundario es descrito de la siguiente forma: «Dicen que la tía, ya vieja, se volvió coqueta y zalamera, que con cinabrio del más rojo y blanco albayalde se templaba la cara hasta parecer muñecota de cartón y trapo, que con pasta de comer teñida se hacía largos, quebradizos y multicolores collares. Hasta ahí fue aguantable, porque al final de sus días, niña demente, con hilos de saliva y perlas de moco los engarzaba».²⁷² El lector está presente de nuevo ante una caracterización grotesca que alude a lo bajo, a los desechos del cuerpo, que sobresalen en la propuesta bajtiniana. Puede apreciarse que desde el primer libro, Elizondo ya practicaba con este tratamiento estilístico para verterlo de manera más refinada en su novela *Setenta veces siete* como pudo verse.

Estas caracterizaciones grotescas que aparecen en otros momentos de la obra elizondiana tienen el propósito de distender lo convulso de finales del siglo XX mexicano, aquejado por las crisis, la violencia del narcotráfico cuya presencia se vuelve más tangible y las brechas económicas cada más anchas y profundas. Agustín, por esta razón, asume su condición desenfadadamente, entiende que esa vuelta al origen, a la tumba, ese movimiento circular es necesario para la continuación de la vida. El poder regenerador de este tratamiento también pone en entredicho los temas, espacios y personajes socorridos en la literatura mexicana para invertir esos valores y mostrar una vía de renovación de las letras surgida desde el norte como posibilidad. La enfermedad que provee una dimensión simbólica, es

²⁷² Ricardo Elizondo Elizondo, «La casa canaria», en *Relatos de mar, desierto y muerte*, ITESM, Monterrey, 3ª ed., 2009, pp. 79-80. Cito por esta edición porque se corrigió una errata y se modificó un signo de puntuación. No obstante, no cambia el sentido del pasaje.

distinta a la que representa José Revueltas en un texto como «Cama 11. Relato autobiográfico», en el que hay desamparo y es el preámbulo de la muerte. En Elizondo, el norte, a pesar de sus limitaciones, puede ser próspero y tener sus propias dinámicas, a diferencia de la región violenta y mortuoria que muestra Juan Rulfo en «Paso del Norte». Asimismo, el personaje que se va deformando tiene un carácter positivo, contrastante a como retrata Francisco Tario a Lauro, el personaje a quien le falta un brazo, en la novela *Aquí abajo*.

2.2.2 Samuel García: el grotesco sanguinolento

El segundo tipo de grotesco que encontramos en la narrativa de Ricardo Elizondo es el sangriento, lúgubre, de corte más solemne como el que destaca Wolfgang Kayser en *The Grottesque in Art and Literature* (1957), en el que parte de la etimología de la palabra, hace un recorrido histórico y presenta lo que para él compone este tratamiento artístico. Wilson Yates resume los puntos más importantes de la propuesta kayseriana: «Four basic premises are central to Kayser's theory: (1) the grotesque is the estranged world; (2) the grotesque appears to be an expression of an incomprehensible, inexplicable, and impersonal force; (3) the grotesque is a play with the absurd; and (4) the creation of the grotesque is an attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world».²⁷³ Kayser subraya diferentes aspectos como un mundo alienado, extraño en estas representaciones, además del absurdo que genera un efecto perturbador en el que se muestra el lado oscuro de la humanidad, la parte negativa mediante las caracterizaciones grotescas. En varios sentidos se contrapone a lo explicado por Bajtin en el mundo rabelesiano debido a su carácter positivo y regenerador.

²⁷³ W. Yates, *op. cit.*, p. 17.

Recordemos que Wolfgang Kayser analiza el grotesco romántico y moderno, en el que lo cómico ha perdido terreno frente a lo siniestro, lo terrible y monstruoso, bajo este presupuesto pueden apreciarse estéticas y posturas como las de Victor Hugo, Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire.

David Roas hace una comparación entre lo fantástico y lo grotesco que puede ayudar a entender mejor cómo puede apreciarse, diferenciarse y tratarse uno y otro:

lo fantástico nos sitúa inicialmente dentro de los límites del mundo que conocemos, del mundo que (digámoslo así) controlamos, para inmediatamente quebrantarlo con un fenómeno que altera la manera natural y habitual en que funciona ese espacio cotidiano. Y eso convierte a dicho fenómeno en imposible, y, como tal, inexplicable. Pero todo en el relato está organizado para que, pese a tal imposibilidad, el fenómeno fantástico sea finalmente asumido por el receptor como una presencia efectiva, como algo «posible», lo que implica una transgresión de nuestro mundo cotidiano, de nuestra idea de lo real. Lo grotesco, en cambio, revela la verdadera cara de dicho mundo: caótica, ridícula y sin sentido.²⁷⁴

Este tipo de tratamiento grotesco lo desarrolla también Elizondo y puede apreciarse en el caso de Samuel García, uno de los personajes principales de *Los talleres de la vida* y que muere a manos de su esposa por una infidelidad. La muerte se va anticipando a lo largo de la novela: primero, como un enigma, uno de los recursos narrativos más socorridos por el autor regiomontano, ya que no se sabe quién ni cómo lo matan hasta el final; y después, como nudo de la novela e inicio del desenlace.

Precisamente esta parte grotesca se va a observar con claridad en la última de las diez partes de la obra «X. La sangre derramada: prelude, nudo, desenlace».²⁷⁵ En un arrebato de locura, Rosa Alvarado, luego de saber que su marido la había engañado con Leticia Barba,

²⁷⁴ David Roas, «Poe y lo grotesco moderno», *452oF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, p. 24, [Fecha de consulta: 26/jul/2017], 2009 <http://www.452f.com/pdf/numero01/01_452f-mono-david-roas-orgnl.pdf>

²⁷⁵ Ricardo Elizondo Elizondo, *Los talleres de la vida*, FCE/Fondo Editorial Nuevo León/ITESM, Monterrey, 2015, p. 367. En adelante, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

la mujer bonita del fraccionamiento, le propina varios martillazos en la cabeza al hombre.

Una vecina que iba pasando por la casa grita y se acerca la gente:

Pronto una rueda de vecinos contemplaba la escena en silencio, pronto eran lanzados algunos gritos —¡Káiser!, ¡Boby!, ¡Tigre!, ¡Pelón!, ¡Norca!, ¡Paloma!, ¡Lady!—, nombres de perros llamados con exigencia de dueño, porque sus olfatos eran atraídos por el olor de la sangre, por la tentación del charco de sangre salpicado por ahí y más allá con cascaritas de hueso y masitas de sesos.²⁷⁶ (p. 378)

Aunque este recurso estilístico ya lo había empleado en otros pasajes de su obra como en la muerte del protagonista en «Cuento chino», publicado en *Aquí Vamos* (1982) y luego recopilado en *Maurilia Maldonado y otras simplezas* (1987), en el cual se cuenta la historia de una aparente venganza de los súbditos y dejan la habitación llena de sangre, así como en el asesinato de Juana Maura, personaje importante de su segunda novela, *Narcedalia Piedrotas*, misma que sus homicidas montan para que parezca una narcoejecución, en nuestro ejemplo, hay una conjunción de elementos que le dan ese tono grotesco negativo al cuadro, de acuerdo con Kayser, a saber, la evocación del mal que aguarda en el mundo, dentro de los seres humanos y emerge en las pesadillas, manifestado de forma violenta y en homicidios.

El texto que se acaba de citar recuerda al Salmo 68:23: «para que se empapen los pies / en la sangre de sus enemigos; / para que, al lamerla, los perros / tengan también su parte».²⁷⁷ Es decir, está presente el tema de la venganza tanto en la novela como en la composición poética bíblica del rey David en que clama a Dios para obtener victoria contra sus enemigos.²⁷⁸ El charco de sangre no sólo mancha piso, patio y calle de la casa del matrimonio

²⁷⁶ Mónica Zapata realiza un interesante análisis partiendo de lo grotesco abyecto planteado por Julia Kristeva *Pouvoirs de l'horreur* (1980) en que une textos bíblicos, lo mítico, el cuerpo del muerto y lo la abyección del desecho, así encuentra la autora del artículo una correspondencia con los cadáveres en «El ahogado más hermoso del mundo», «Buen viaje señor presidente» y «El verano feliz de la señora Forbes», «Peregrinaciones hacia lo grotesco: tres cuentos de García Márquez», en *Letras*, 1994, núms. 29-30, pp. 103-112.

²⁷⁷ *Salmo* 68:23 Nueva Versión Internacional.

²⁷⁸ «Desde tiempos antiguos este salmo es uno de los más grandes del Salterio. Fue el predilecto de los cruzados de la Edad Media, de los hugonotes, de Savonarola y del Cromwell» (Pablo Hoff, *Libros poéticos. Poesía y sabiduría de Israel*, Vida, Deerfield, Florida, 1998, p. 135).

García Alvarado, sino que mancilla todo el fraccionamiento de Amplios Llanos y Abundantes Montes. Una de las anticipaciones de lo acontecido aparece en una de las ocho secciones intitoladas «Exploración de un amor indebido»: «Y es que esa misma noche el pajarraco de la desgracia dio aletazos y golpes bestiales frente al campo de futbol, salpicando con sesos y coágulos paredes y pisos» (p. 168). El narrador menciona que hay un pajarito que esparce los rumores del amorío de aquí para allá, pero se transforma de forma grotesca en ave de mal agüero.

La descripción grotesca enrarece el mundo, como señala Kayser, es un espacio distinto al de la cotidianidad,²⁷⁹ oscuro, habitado por animales espantosos y amenazantes. Acaso el asesinato modifica el ambiente del fraccionamiento, ya que menciona el narrador: «En la memoria colectiva, el feroz crimen de Monte Serrano marcó una frontera entre aquel entonces de prosperidad y felicidad colectiva y la pereza que siguió, luego convertida en incuria, aunque la decadencia la produjo la segunda generación, la que no tuvo que luchar ni batallar, porque todo se le dio» (p. 173). Pareciera que el narrador trata de justificar el cambio producido en el complejo habitacional por lo industrioso de la primera generación a comparación de la subsecuente, pero desde lo grotesco hay una muerte sanguinolenta que le ha dado un giro a esta parte del mundo en dirección de la maldad, de la decadencia.

En este sentido, en el de lo grotesco, es que se va a entender la fuerza impersonal de esta configuración como locura y así lo retomo en el apartado sobre la enfermedad, pero también puede leerse de la siguiente manera: «No los saludó, no veía sino hacia su interior,

²⁷⁹ Esto es lo que sucede en el cuento Chac Mool en el momento en que Filiberto desconoce su propio cuarto porque lo ha enrarecido el ser prehispánico en un efecto grotesco, así lo explica Jorge Luis Herrera, «Lo grotesco en “Chac Mool” de Carlos Fuentes: vestigios prehispánicos de la violenta conquista cultural de México», en Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro, Marta Rodríguez-Manzano [eds.], *Tuércela el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)*, Renacimiento/Universidad de Sevilla, Sevilla, 2016, p. 353.

y su interior ya no era lógico, tanta pata de pollo rasguñando su cráneo le impedía pensar, querría matarlos a todos, de un machetazo cortarles las patas a todos de una vez, y ver la sangre corriendo para comprobar que estaban por fin bien muertos» (p. 363). El personaje femenino siente una ansiedad incomprensible que se proyecta por estos miembros inquietos en una imagen grotesca, ya que no se habla de los animales completos, sino sólo de las patas, cual si estuvieran cortadas y con movimientos autónomos se desplazaran, arañaran y hurgaran en la consciencia de Rosa. Se trata, sin duda, de una fuerza extraña que impulsa a la violencia como una forma de tranquilizarse, de paliar el desenfreno mental y emocional. Acaso la fuerza indescriptible, que genera un efecto inquietante o *unheimliche*, en términos freudianos, contenga el elemento grotesco de la forma en que se muestra en «Casa tomada» (1946) de Julio Cortázar, en la que un par de personajes son echados de su hogar por una presencia inefable y perturbadora.

Un tercer momento en la configuración está provisto por lo absurdo, el sinsentido, de la caracterización, sumado al mundo alienado y las fuerzas extrañas. El elemento que desencadena la escena sangrienta y macabra es un pañuelo que encuentra Rosa y que pertenece a Leticia. Lo absurdo se representa en el trozo de tela que se intercambia por la vida de Samuel y que después del homicidio aparece en la casa:

(Una vez concluido el funeral, veinticuatro horas después, Ticho siguió limpiando la casa del crimen; fue entonces cuando encontró, junto a los macetones de helechos, un pañuelo embarrado de sangre que aún olía al perfume de Leticia Barba, y entre la discusión criminal que provocó quedó ahí, delicado y siniestro al mismo tiempo. A un lado del porche percibió el dulzón aroma nauseabundo de la carne en descomposición, era un cuajarón enorme de sangre que resultó ser una esquirla de cráneo, más bien lo que quedaba, porque lo que se veía era un gran tumulto de hormigas devorándolo). (p. 275)

Aquí podemos hacer una relación con la secuencia de *Un Chien Andalou* (1929), escrita y dirigida por Luis Buñuel, en la que un personaje masculino se queda mirando su mano y no se descubre qué ve hasta el momento en que se acerca una mujer y se observa a

cuadro la palma con un orificio del que salen hormigas.²⁸⁰ La imagen surrealista no es gratuita, ya que según Kayser, la fusión de elementos que pertenecen a distintos órdenes, ámbitos, mundos, es crucial para generar el efecto grotesco, asunto recurrido desde la antigüedad hasta los surrealistas.²⁸¹ Esta combinación de elementos dispares apunta al absurdo, en el plano grotesco está situado como un tercer elemento en la propuesta kayseriana. Así como la mano con agujero y hormigas genera un impacto perturbador, de esa manera puede apreciarse el pañuelo, con perfume fino de mujer salpicado con sangre, sesos y unas hormigas devorándolo, sumado al contraste con el olor «nauseabundo de la carne en descomposición». El extrañamiento es provocado por esta unión, según Geoffrey Galt Harpham, ya que hay elementos de distinta naturaleza y que, en principio son incomprensibles porque se trata de observar como si sólo pertenecieran a uno de los planos, no obstante, hay que situarse de forma distinta ante ellos, epistemológica, ontológicamente, ya que no existen fuera de esa imagen: «the grotesques have no consistent properties other than their own grotesqueness».²⁸² Por eso resulta el pañuelo «delicado y siniestro» en medio de la escena sanguinolenta.

La configuración grotesca, en su complejidad, reta al lector o al espectador, a introducirse en los significados que subyacen bajo los trazos, las secuencias o las palabras. Y de acuerdo con Kayser, en el último punto, se busca o invocar o reprimir los instintos demoníacos de los seres humanos. Y justamente, este mal, atentado contra otra vida aparece

²⁸⁰ Acaso convenga recordar también la imagen final de *Cien años de soledad* (1967) en la que un bebé con cola de cerdo es devorado por las hormigas. Sin duda, se trata de la construcción de una imagen grotesca y no es extraño conectar estos pasajes en la obra elizondiana, ya que en una entrevista realizada por Vicente Francisco Torres, Ricardo Elizondo señala que Gabriel García Márquez es un autor al que teme por la influencia que tiene, Vicente Francisco Torres, «Ricardo Elizondo: Los azares del destino», de *Esta narrativa mexicana*, UAM Azcapotzalco, EÓN, México, 2007, 2ª ed., pp. 158-159. Recordemos por último las apuestas tanto en Buñuel, arropadas por el surrealismo, como la de García Márquez en el marco del realismo mágico. Las dos propuestas se deben ver en el conjunto de la obra para encontrar un significado mayor en cada caso.

²⁸¹ *Apud* W. Kayser en W. Yates, *op. cit.*, p. 16.

²⁸² Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton (N.J.), 1982, p. 3.

retratado en los pasajes que hemos revisado de la novela póstuma de Elizondo.²⁸³ Desde la antigüedad, en todas las sociedades se procura el resguardo de la vida, baste sólo recordar el quinto mandamiento: «No matarás»; así como las penas por la muerte aunque sea accidental de otras personas en el Código Hammurabi. Empero, persiste hasta la actualidad una lucha entre los dos polos: lo bueno y lo malo, lo correcto y lo erróneo, la belleza y la fealdad, la vida y la muerte. La invocación del mal a través del grotesco trastorna la vida de los habitantes del fraccionamiento y ya nada vuelve a ser como antes en *Los talleres de la vida*. Es como si la vida, o, de manera más exacta, la cabeza de Samuel fuera la caja de Pandora que es abierta por un martillo y desata una serie de calamidades a su alrededor, sin embargo, al fondo no aguarda la esperanza.

El tratamiento grotesco en el universo elizondiano advierte ante el desbordamiento de la violencia y la sangre, antes que una apología, sobre el medio para conjurar el mal dentro del ser humano, aquél que los humanistas describieron como bueno por naturaleza. «Porque no hago el bien que quiero, sino el mal que no quiero, eso hago»,²⁸⁴ dice el apóstol Pablo en su epístola a los romanos. Y esta misma premisa puede hallarse en la vida del niño que tortura gusanos en *Morirás lejos* (1967), de José Emilio Pacheco, como simple divertimento y que en la disposición de la novela se une a un desfile de la crueldad contra otros seres en distintos momentos de la historia de la humanidad.

²⁸³ Si podemos considerar como un continuador del grotesco carnavalesco a David Toscana, el grotesco sangriento o kayseriano podemos encontrarlo en la obra de Eduardo Antonio Parra, en varios de sus cuentos como en «El juramento», «El pozo», pero conviene referir «El cristo de San Buenaventura» del cuentario *Tierra de nadie* (1999) en que un maestro es torturado por los pobladores porque lo culpan de la muerte de los niños en una excursión y así lo hacen cada vez que un niño enferma, lo culpan y lo castigan con golpes, laceraciones y quemaduras: «Tenía el cuerpo de un enfermo al borde de la muerte: la piel, en extremo pálida, a duras penas forraba el esqueleto que amenazaba con resquebrajarse. Las que a simple vista parecían manchas de vejez extendidas del cuello a los tobillos, resultaron cicatrices: cortadas, tumefacciones, enormes rosetones donde el pellejo se arrugaba, reluciente y duro como piel sintética» (Eduardo Antonio Parra, «El cristo de San Buenaventura», en *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*, Era/Conaculta, México, 2010, p. 240).

²⁸⁴ *Romanos 7:19*, versión Reina Valera (1960).

2.2.3 Narcedalia Piedrotas: el grotesco feo

Luego de repasar las propuestas grotescas que de alguna manera se contraponen, es conveniente revisar un último caso que se desprende del grotesco que cobra fuerza en la configuración de la poética de Elizondo y donde lo feo tiene sus propias consideraciones teóricas e investigaciones.

Karl Rosenkranz está considerado como el primer teórico de lo feo, a pesar de que hubo intentos anteriores, donde era relacionado directamente con lo bello, como un error, como un paso hacia un punto más sublime. En *Estética de lo feo* (1853) el autor alemán hace un repaso de algunos autores contemporáneos que han tratado este tema y recupera características para realizar el estudio filosófico. También destaca que lo feo puede presentarse por los errores en ejecución de las artes, en menor grado en la escultura, luego en la arquitectura, después seguirían la pintura, la música y, finalmente, la poesía, como aquella con más susceptibilidad a lo feo por descuidos de los artistas.²⁸⁵ En el texto de Rosenkranz se vislumbra cierta autonomía de lo feo y propone divisiones de lo feo natural, lo feo espiritual y lo feo en el arte.

Además de algunas características del grotesco señaladas en los apartados anteriores, nos ayudará a esgrimir este asunto la propuesta que elabora Umberto Eco en *Historia de la fealdad*: «Hemos identificado, pues, tres momentos distintos: la *fealdad en sí misma*, la *fealdad formal* y la *representación artística de ambas*».²⁸⁶ Sólo a partir de la última, explica el autor de *La misteriosa llama de la reina Loana*, pueden considerarse las otras dos según

²⁸⁵ Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo*, Miguel Salmerón [ed. y trad.], Julio Ollero, s.l., 1992, pp. 53-93, *passim*.

²⁸⁶ Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, María Pons Irazazábal [trad.], Lumen, Barcelona, 2007, p. 20. Se trata de un estupendo volumen sobre distintos periodos de la historia en que se apreciaba de manera diferente lo feo, desde la antigüedad hasta la época contemporánea.

determinada época. A partir de la idea de lo grotesco feo, apoyado en los puntos de Eco entenderemos la propuesta de Elizondo.

El personaje en quien pueden observarse varias características grotescas en el sentido que me interesa es la protagonista de *Narcedalia Piedrotas*. Esta novela narra la historia de Perdomo, pueblo del norte de México, y un momento de su desarrollo a través de un núcleo protagónico compuesto por Narcedalia y su esposo Valentín Castruita, su hermana Guadalupe, el médico Sergio Garza, el Cerillo y Juana Maura, la joven amante en discordia. A esta mujer de que hablo, puede comparársele con la protagonista de *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, ya que se trata de una terrateniente que acapara todos los poderes de una región gracias a artimañas, arreglos legales, la fuerza de sus seguidores y a lo supersticiosos que son los pobladores de *El Miedo* y *Altamira*, mientras que la norteña lo logra con su inteligencia matemática, su trabajo, la ayuda de sus esbirros y la fama de su puntería, por la que la apodan Piedrotas, luego de descalabrar a parroquianos del billar del pueblo porque se habían burlado de su padre. Se trata de dos mujeres poderosas y temidas en sus respectivas regiones. Y no podríamos olvidar a *Otilia Rauda* (1986) de Sergio Galindo: «En medio de la rebatiña surge Otilia Rauda, una mujer que derrocha sensualidad; es dueña de un cuerpo hermoso y una cara un tanto fea».²⁸⁷ Empero, el personaje que nos interesa no tiene los atributos enloquecedores de la veracruzana.

Adolfo Castañón afirma que «Un fantasma recorre la literatura mexicana: la impotencia para crear personajes»²⁸⁸ y subraya que Pedro Páramo es el único con el que

²⁸⁷ Vicente Francisco Torres, *A la sombra de un palmar*, Conaculta/Ediciones Sin Nombre, México, 2003, p. 35. En este libro el autor revisa algunos escritores que de alguna forma comparten el imaginario del Caribe, tanto por su ubicación natal como por las de sus historias: Sergio Galindo, Luis Palés Matos, Carlos Montenegro, Lydia Cabrera, Onelio Jorge Cardoso, José Luis González, José Lins do Rego Cavalcanti y Enrique Laguerre.

²⁸⁸ Adolfo Castañón, «Fernando del Paso», en *Nueve del treinta*, Ediciones Sin Nombre/Conaculta, México, 2002, p. 13. Este ensayo trata sobre escritores que nacieron en la década de 1930, destaca algunas de sus obras o de sus aportaciones a la literatura y cultura mexicanas: Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Sergio Pitlor, Elena Poniatowska, Alejandro Rossi y Gabriel Zaid.

cuentan nuestras letras, sin embargo, esta doña Bárbara u Otilia norteña es un gran personaje, su caracterización grotesca la vemos desde su nacimiento de la siguiente forma: «Narcedalia Vega nació en 1920 y nació bien fea. Todos en su casa eran feos, hombres y mujeres. Era una herencia por el lado Vega, una su característica: si es muy feo, es Vega».²⁸⁹ De acuerdo con la propuesta de Rosenkranz, estaríamos frente a una fealdad natural, mientras que Eco nos hablaría de la fealdad en sí misma, y como se trata de literatura, también intervendría su representación artística. De esa manera, el narrador señala que se entendía como un rasgo implícito de la familia. La genealogía está atravesada por una genética desfavorable para aspirar a los ideales de belleza.

No obstante lo categórico de la presentación de este personaje femenino, todavía no se sabe a qué se refiere cuando indica que eran feos ella o la familia Vega. Más adelante, el narrador brinda más elementos para elaborar su prosopografía:

Todos eran muy peludos, con pelos negros y gruesos que les crecían por todas partes, sin importar el sexo —a Narcedalia, en el colmo, le corría por el surco de la columna, y desde el greñeral de su cabeza, un cordón de púbicos que se le perdía allá abajo; nunca se los pudo quitar, y aunque se cuidó mucho de jamás enseñarlos, todos los mencionaban siempre. Parte de la fealdad Vega era tener los ojos chiquititos y muy juntas una canica de la otra, como si estuvieran turnios, y ser cachetones y con la piel cetrina y porosa, como naranja bofa. (p. 6)

La descripción muestra a un ser animalizado, o si no de tal forma, sí como alguien que pierde cierta humanidad, es decir, es diferente a los demás, a los perdomenses y por eso su anormalidad²⁹⁰ anda de boca en boca; el tratamiento artístico de lo feo destaca como apunta Eco y rescata la fealdad en sí. Desde la antigüedad, asegura Rosemarie Garland

²⁸⁹ Ricardo Elizondo Elizondo, *Narcedalia Piedrotas*, Leega, México, 1993, p. 6. En adelante, se citará sólo la página entre paréntesis, en el cuerpo del texto.

²⁹⁰ Quizá se piense en la anormalidad como la estudia Foucault, pero el sociólogo francés investiga y diserta sobre los mecanismos de normalización relacionados con los discursos psiquiátricos y legislativos, es decir, alguien es «anormal» por la forma en la que se comporta, no por la forma en que se ve. Un segundo asunto a considerar que se desprende del mismo tema es el del grotesco administrativo o burocrático como aparece en las obras de Balzac, Dostoievski o Kafka, Michel Foucault, *Los anormales*, Horacio Pons [trad.], FCE, México, 2006, pp. 7-59, *passim*.

Thompson, aquellos que son distintos del resto, siempre han estimulado la imaginación, antaño se les llamaba monstruos, en la actualidad se les llama freak, fenómenos, bichos raros o frikis.²⁹¹ El acicate imaginativo se ve en la novela a partir de los mote que utilizan para referirse a la «Gordiona» o «Mamuta». Nora Guzmán menciona que estos apodos significan una liberación social porque están dirigidos en contra de quien representa el poder económico en la región.²⁹² Y, por supuesto, el humor está presente en estas caracterizaciones. Es precisamente dicho estímulo imaginativo el que lleva a crear ideas acerca de las personas como señala el propio escritor a propósito de su novela: «lo que trato de señalar es algo que siempre me ha intrigado: cómo formamos mitos...». «Narcedalia es una persona, pero que ha sido mitificada por las habladurías de los demás, por tener cierto puesto destacado, por distinguirse o porque finalmente cada uno de los personajes que se mencionan, además de ser lo que dicen que son, son otra cosa más que su intimidad».²⁹³ Y en esa medida contribuye a la configuración grotesca dicha diferencia física, fea, además de hombruna.

Ella misma, advierte el narrador, trata a los demás como mascotas, «Para el resto fue un matorral de espinas, una polvareda de sal» (p. 30), es decir, pierde su humanidad, y ya no la presentan animalizada, sino como un arbusto espinoso, esquivo, hiriente, de poca relación con los pobladores. Además de que la llaman bestia, se narra que «Narcedalia eructó fuego» (p. 43) después de enterarse de que su hermana no quiso firmar los papeles que le cederían

²⁹¹ Rosemarie Garland Thompson, «Introduction: From Wonder to Error —A Genealogy of Freak Discourse in Modernity», en Rosemarie Garland Thompson [ed.], *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York University Press, Nueva York, 1996, p. 1. En esta propuesta teórica, la autora hace un repaso de la genealogía del discurso freak, el cual resulta un movimiento de la narrativa de lo maravilloso a la narrativa de lo desviado. Quizá un personaje que encaje mejor en la idea de este libro sea «El primo Lauro con quien había aprendido cosas, un gigantón atlético, y quien había perdido su brazo bajo las ruedas del tren», en *Aquí abajo* (1943) de Francisco Tario, o bien el desfile de personajes *freaks* de las novelas de David Toscana.

²⁹² Nora Guzmán, *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009, p. 52.

²⁹³ Nora Guzmán, «“Mi gente es seria aunque tenga sentido del humor”: entrevista a Ricardo Elizondo Elizondo», en *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009, p. 224.

la mitad de la propiedad que le habían dejado sus padres, antes de morir, a Guadalupe. Destaca de nuevo la presentación del personaje como un ser feo, un monstruo, a la manera que sugiere Garland Thompson.

Una vez más puede apreciarse la representación artística de lo feo en el mano derecha de Narcedalia, aquel personaje que le ayuda a llevar a cabo todos sus planes y que se somete a ella por conveniencia:

Vérulo, el Cascajo, tenía una sonrisa fétida. No era hombre de feas facciones, pero sus dientes parecían semillas de naranja encajadas una después de otra en una encía color hígado: eran dientes nejos, desiguales en tamaño y cubiertos con un sollejo de baba densa. Cuando reía, parecía que le asomaban una docena de garbanzos apeñuscados, en hilera su deformidad, por arriba y abajo, alrededor de sus labios de olán. Su sonrisa, puesta al lado de la caronona de su patrona, hacía que la fealdad de ella fuese más tolerable; al menos Narce era armoniosamente fea. (p. 72)

Llaman la atención dos cosas en este pasaje, por un lado, lo «armoniosamente fea», argumento que confirma la hipótesis de Rosenkranz, que al hablar de lo feo tiene que hacerse con genio como lo hizo alguna vez Cervantes en el Quijote, además de que Eco lo señala como el tercer punto de análisis; por otro lado, el narrador dice que no tenía facciones feas, pero con la descripción demuestra lo contrario, e incluso dice que Narcedalia, a quien se ha presentado como fea, a un lado de Vérulo es tolerable. Las descripciones de la fealdad están presentadas, de nuevo, con humor.

Un contraste que puede darle la proyección artística de que escribe Rosenkranz, es la de la belleza junto a la fealdad que produciría grandes efectos.²⁹⁴ En este sentido, la pareja de la mujer fea es Valentín Castruita, el Venado, quien es descrito de la siguiente forma:

De recién casados, Narce suponía que Valentín le dedicaba varias horas al físico, pero no, nunca levantaba ni un cojín, mucho menos una pesa. Su cuerpo era así de bien proporcionado porque así era y ya. Lo mismo la firmeza de sus músculos y la fuerza de su brazo y mano, porque en algo que siempre resultaba campeón, probara con quien probara, era en las vencidas. Muchísimas veces, en la feria de Perdomo, en

²⁹⁴ K. Rosenkranz, *op. cit.*, p. 85. Recordemos que al hablar de efectos en la literatura puede dejarse de lado a Edgar Allan Poe, cuando presentar cómo configuró *The Raven* para obtener las metas deseadas, «The Philosophy of Composition», *Graham's Magazine*, vol. 28 (abril 1846), núm. 4, pp. 163-167.

bodas, bautizos, e incluso sepelios, Valentín lucía su destreza y ganaba siempre. Ya que no mentalmente, algo habría de tener además de apostura. (p. 183)

El contraste que supone la pareja del bello y la «bestia de Narcedalia Vega» (p. 33) tiene el propósito artístico de mostrar lo feo y presentarlo en el arte, de acuerdo con Rosenkranz y Eco. Hay que añadir que el autor implícito de la novela le da un giro a la idea decimonónica novelesca de la mujer bonita y poco educada o inteligente que se casa con un hombre que le asegura el porvenir o la felicidad, aunque haya abusado de ella, como en *El rosario de concha nácar* (1843) de Manuel Payno,²⁹⁵ por mencionar uno de los primeros ejemplos en la novelística mexicana. Ahora el bello con poco conocimiento es el hombre, mientras que la mujer es hábil para los negocios y tiene el poder político y económico de la región. No es el único caso en la narrativa de Elizondo, ya que puede apreciarse un personaje masculino similar en el caso citado del grotesco sangriento: Samuel García. Sobre este personaje señala el narrador: «Samuel es pulcro como un palomo, su proceso de baño, secado y entalcado dura como una hora».²⁹⁶ Es decir, hay una propuesta a contracorriente de exageración ligada a los estereotipos de las mujeres como seres vanidosos que pasan demasiado tiempo en sus afeites y acicalamiento; cabe recordar que en el siglo XIX estaba el personaje del petimetre²⁹⁷ o pisaverde,²⁹⁸ es decir, aquellos jóvenes que se preocupaban sólo por su propia apariencia.

La fealdad en este último punto tiene varias aristas para discutir. En primer lugar, está el hecho de que en la actualidad se privilegia la belleza a toda costa, sin importar los riesgos

²⁹⁵ Manuel Payno, *El rosario de concha nácar*, en *El Museo Mexicano*, t. II, México, 1843, pp. 149-162.

²⁹⁶ R. Elizondo Elizondo, *Los talleres...*, p. 49.

²⁹⁷ Un grupo de este tipo de personajes dedicados a frivolidades es representado en una charla baladí, mientras se lleva a cabo una procesión (Ignacio Rodríguez Galván, *La procesión, El Año Nuevo de 1839*, Imprenta Galván, México, p. 119).

²⁹⁸ Ignacio Rodríguez Galván juega con la idea de un personaje que se viste a la moda y está preocupado por su apariencia, sin embargo, la historia da un giro porque no se trata de un varón, sino de una mujer que busca a su marido que la había abandonado (Ignacio Rodríguez Galván, *Manolito el Pisaverde, El Año Nuevo de 1838*, Imprenta de Galván, México, 1838, pp. 163-199).

a la salud que implican las cirugías estéticas y las dietas extremas, por cierto, que no siempre redundan en la fama, el éxito o el poder, como sí lo logra Narcedalia, quien hace rotar a Perdomo a su alrededor. En ese sentido, lo grotesco «becomes a symbol of a different way of ordering reality, a way that may be considered threatening, disordered, and violating in its offer of a new expression of beauty or ugliness».²⁹⁹

Retomemos, ahora, la idea del giro a esta feminidad decimonónica en que se exaltaba su beatitud, pero se le acusaba de poco inteligente, como ocurre con Madame Bovary y la influencia que ejerce sobre ella la lectura «no apropiada», puesto que «No trataban más que de amores, de amantes y amadas, de damiselas perseguidas que desfallecían en pabellones solitarios».³⁰⁰ También puede inferirse que la fealdad es parte de los seres humanos, incluso, un rasgo de su libertad contra la naturaleza, misma que no tienen los animales como asegura Rosenkranz acerca de los grupos autóctonos que deforman su cuerpo con argollas o tatuajes,³⁰¹ de igual forma que hacía la élite maya con los cráneos de sus hijos, a quienes entablillaban para cambiar la forma de su cabeza y provocarles un ligero estrabismo.³⁰² Es decir, la fealdad puede fungir como método de distinción entre quienes ostentan el poder y aquellos que deben someterse. Por último, el humor en los motes y las burlas remite al grotesco carnavalesco, en el sentido de la degradación de lo alto, de las figuras que representan el poder y que permite a los demás, a la población sometida, sentir la libertad necesaria para esperar el reinicio de la restauración del orden en Perdomo.

²⁹⁹ W. Yates, *op. cit.*, p. 42.

³⁰⁰ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Carmen Martín Gaité [trad.], Origen, México, 1983, p. 45.

³⁰¹ K. Rosenkranz, *op. cit.*, p. 98.

³⁰² «—Este niño, Gonzalo, a pesar de que se le ha aplastado la cabeza y se le han trastabado los ojitos, tiene toda la facha de un hispano. Esta criatura ni es español ni es indio Chele, es de una nueva raza de hombres y es el primero. ¿Estás consciente de ello?», Eugenio Aguirre, *Gonzalo Guerrero*, Planeta, México, 2012 [1a. ed., 1980].

Como se pudo apreciar, el grotesco es parte concomitante de la propuesta estética, de la configuración de la poética de Ricardo Elizondo y nuestro autor explora este tratamiento con una triada muy particular: lo carnavalesco, lo sanguinolento y lo feo. En el personaje de Agustín Govea se vio la animalización, la cosificación y lo escatológico que expresa la idea de lo cíclico, de la regeneración de las cosas, por eso la mirada es desenfadada, con cierta resignación, pero no fatalista, sino de alguna forma esperanzadora. En Samuel García se observa la descripción sangrienta para mostrar la maldad que subyace en la humanidad y que muestra el mundo en el que se encuentra, enrarecido, absurdo y contradictorio. Asimismo, en Narcedalia converge la caracterización de la fealdad como una forma de asumir la incompreensión del otro, de la vanidad contemporánea por alcanzar ideales de belleza vacuos y el humor. Me atrevo a decir que lo grotesco es componente fundamental en la poética elizondiana y su función dentro de su universo narrativo es el de retar al lector de un aparente texto realista a que se enfrente a descripciones que pueden generar desagrado, sorpresa o risa, pero que lo hacen detenerse para ver el mundo desde sus ciclos, contradicciones, demonizaciones o desde la otredad.

Finalmente, las diferentes expresiones del grotesco en la poética de Elizondo expresan la sensibilidad de un autor ante un contexto crítico, confuso, banal y violento. A finales de la década de 1980 e inicios de 1990 México vive severas crisis económicas, a pesar de lo cual arriban oleadas de consumismo y las modas aledañas, de igual forma se observa la presencia cada vez mayor del narcotráfico en la vida pública y política, misma que llevará al país a los niveles más altos de criminalidad durante el sexenio de Felipe Calderón (2006-2012). Por esa razón, no es extraño que convivan distintas caracterizaciones grotescas, o mejor, que las grotesquerías elizondianas posean particularidades y matices que traten de asir y de comprender esa realidad.

2.3 EL HUMOR EN LA OBRA DE ELIZONDO

«La risa presenta la dimensión igualitaria y libre del mundo»
Luis Beltrán Almería

El humor es un elemento importante que se suma a la configuración de la poética de Ricardo Elizondo y para lograrlo el autor emplea varios mecanismos, como pueden ser la ironía, la parodia y el pastiche. El aspecto lúdico está relacionado directamente con esa herencia cervantina a la que se acoge este autor. No es raro que haya una veta humorística en alguien que admiraba la obra cumbre del escritor del *Quijote*, tanto que elaboró un volumen con frases extraídas del clásico de la literatura universal y ocupó el cargo de director de la Biblioteca Cervantina del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) durante tres décadas. Más aún, el carácter desenfadado y mordaz del propio Elizondo como personaje, de quien comentan en diferentes entrevistas que era alguien muy agudo, inteligente y bromista,³⁰³ era de sobra conocido en los grupos culturales regiomontanos. Su genio y la adopción de esta tradición se dejan leer, sin problemas, en sus obras.

Luis Beltrán Almería asegura que las estéticas de la risa han sido poco atendidas a lo largo de la historia de la literatura, no obstante, su longevidad. En su estudio *La imaginación literaria* (2002) dedica prácticamente la mitad del libro a explicarla. El teórico hace un repaso desde la antigüedad para identificar los diferentes acercamientos y tratar de entender este tipo de literatura, así como algunos de sus expositores más destacados. De esa manera, advierte que en la antigua Grecia tenía un carácter de réplica y crítica ante la desigualdad social.

³⁰³ En las diferentes entrevistas que tuve la oportunidad de realizar en 2017 destacaba su sentido del humor como una característica inherente a su personalidad, incluso llegaba a molestar a más de uno. Entre los entrevistados pueden citarse los nombres de la actriz y pianista Emma Mirthala Cantú, el poeta Margarito Cuéllar, la editora del Fondo Editorial de Nuevo León Carolina Farías, poeta y arquitecto Alfonso Reyes Martínez y María Esther Rivera, quien fuera asistente de Elizondo por más de veinte años.

Hacia la Edad Media surge un texto que sirve de parteaguas, ya que recupera esta tradición, me refiero a *Morías enkómion*³⁰⁴ de Erasmo, o como se le conoce generalmente: *Elogio de la locura*. Esta apuesta será la piedra de toque para futuros escritores atraídos por el humorismo. Beltrán Almería señala: «El realismo grotesco de Rabelais —en colaboración con la obra de Cervantes— constituirá en el futuro el más directo y perenne programa de la filosofía de la risa».³⁰⁵ Si se retoman los tratamientos del apartado anterior, puede ligarse a lo que asegura Sigmund Freud: «La comicidad resulta de la solución del desconcierto, del entendimiento de la palabra».³⁰⁶ En otras palabras, lo grotesco y lo cómico trazan caminos paralelos que a menudo se entrecruzan. Hay toda una tradición erasmista y cervantista, la apuesta de la risa desde el arte para comprender a la humanidad y en esa vía la representación grotesca puede ayudar a crear efectos cómicos.

Carlos Fuentes rescata esta herencia junto a otras dos en el Nuevo Mundo: la de Moro y Maquiavelo. Sin embargo, para este apartado sólo nos interesa retomar lo que expone el escritor de *Gringo viejo* acerca de la impronta de Erasmo en las letras latinoamericanas:

Una tercera libertad renacentista nos invita con una sonrisa, a considerar lo que puede ser. Es la sonrisa de Erasmo de Rotterdam y de ella se desprende una vasta progenie literaria, empezando por la influencia de Erasmo en España y sobre Cervantes, cuyas figuras, Quijote y Sancho, representan las dos maneras del erasmismo: creer y dudar, universalizar y particularizar; la ilusión de las apariencias, la dualidad de toda verdad y el elogio de la locura. Será el gran antecedente de la obra de Julio Cortázar.³⁰⁷

Esta sonrisa, este proyecto lúdico, puede encontrarse, como dice Fuentes, en el autor de *Rayuela*, pero también en *Tristram Shandy* (1759) de Laurence Sterne, *Jacques le*

³⁰⁴ Luis Beltrán Almería en la nota 8 aclara que él prefiere este uso porque en lugar de tratarse de un Elogio de la locura, se trataría de un Elogio de la tontería (*La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Montesinos, s.l., 2002, p. 213).

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 215.

³⁰⁶ Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconciente*, vol. 8 (1905), *Obras completas*, James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey y Alan Tyson [eds.], José L. Etcheverry [trad.], Amorrortu, Buenos Aires, 1991, p. 15.

³⁰⁷ Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, México, 2012, p. 19. En este ensayo se hace un repaso de lo que el autor considera los autores y novelas fundamentales para entender la composición del mosaico literario latinoamericano.

Fataliste (1796) de Denis Diderot, *Memórias póstumas de Bras Cubas* (1881) de Joaquim Machado de Assis; tres obras hispanoamericanas publicadas en 1967, como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante y *La ley de Herodes* de Jorge Ibarguengoitia. También aquí podría sumarse la narrativa de Ricardo Elizondo, así como la de uno de sus continuadores: David Toscana en *Santa María del Circo* (1998), *Brindis por un fracaso* y *El ejército iluminado*, estas últimas publicadas en el año 2006.

Curiosamente, el aspecto del humor está relacionado con lo estructural en cada uno de los ejemplos citados, la excepción no es nuestro autor como se ha observado en el caso del narrador utilizado en las distintas obras, así como el tratamiento grotesco y en este momento lo veremos con los mecanismos del humor presentes en su narrativa.

2.3.1 La ironía

Aristóteles afirma que «La ironía es más propia de un hombre libre que la chocarrería, porque el irónico busca reírse él mismo y el chocarrero que se rían los demás»;³⁰⁸ por esa razón no podemos estar más de acuerdo con él cuando se piensa en Ricardo Elizondo, no sólo por las referencias a su personalidad, sino, sobre todo, a la conformación de su poética. En este sentido, veamos de qué forma se aprovecha dicho recurso retórico en la narrativa. Nora Guzmán reconoce que este escritor regiomontano emplea el mecanismo mencionado, así como el humor en su obra.³⁰⁹

Linda Hutcheon hace hincapié en que, en ocasiones, la ironía se reduce a mera antífrasis como en el caso siguiente: «And Brutus is an honourable man», en el que hay una

³⁰⁸ Aristóteles, *Retórica*, 1419.

³⁰⁹ Nora Guzmán, *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009, p. 213.

inversión semántica, pero se debe extender hacia su sentido pragmático: «Si hay algo sobre lo cual los teóricos de la ironía están de acuerdo, es que, en un texto que se quiere irónico, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto (como unidad semántica o sintáctica) hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto irónica, del autor».³¹⁰ Y agregaría yo: al menos del autor implícito.³¹¹ Entonces, la idea de analizar la ironía como parte constitutiva de la poética de Elizondo tiene el fin de entender cómo se emplea, más allá de la antífrasis, es decir, como un todo, la obra narrativa en su totalidad, así como en la apuesta en la que se pretende que sea leída. Al respecto, Maurice Blanchot advierte: «Leer no es entonces obtener comunicación de la obra, es “hacer” que la obra se comunique»,³¹² como si fuera uno de los polos en que surge la obra.

En el mismo sentido, hay que retomar el trabajo de Jonathan Tittler, quien hace un análisis global del género de la novela para comprender y explicar cómo funciona la ironía en un nivel más amplio que el de la antífrasis. Él denomina ironía narrativa a «la distancia de y, entre los elementos constantes de las obras de ficción»,³¹³ dichos componentes serían tipos identificados como ironía objetiva o verbal e ironía accidental o de «sucesos». Mientras que la primera está inmersa en un contexto social, de comunicación intersubjetiva, la segunda implica una experiencia solitaria, «en la percepción ya sea de la incongruencia, del conflicto o la contradicción».³¹⁴ En el primero caso estaríamos ante sujetos que comparten valores,

³¹⁰ Linda Hutcheon, «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía», Pilar Hernández Cobos [trad.], *Poétique*, Ed. du Seuil, París, febrero 1981, núm. 45, p. 175.

³¹¹ Para entender el concepto de autor implícito es recomendable leer la siguiente explicación: «Es “implícito”, es decir, reconstruido por el lector a partir de la narración. No es el narrador, sino más bien el principio que inventó al narrador junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de esta manera especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes» (Seymour Chatman, «La comunicación narrativa», en Enric Sullà [ed.], *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1996, p. 202.

³¹² Maurice Blanchot, «La obra y la comunicación», en *El espacio literario*, Editora Nacional, Madrid, 2002, p. 178.

³¹³ Jonathan Tittler, *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, Carmen Barvo [trad.], Banco de la República, Bogotá, 1990, p. 24.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

puntos de vista para que se pueda lograr el efecto. En tanto que en el segundo caso, se trata de un sujeto que percibe el mundo con cierta duda y se ve a sí mismo allí dentro.

Acaso una de las muestras más representativas de la ironía de sucesos sea aquella encarnada por Agustín Govea en *Setenta veces siete* (1987), ya que se trata de un hombre capaz de emprender un negocio y hacerlo próspero, no sólo en una estación de ferrocarril, sino en las dos ciudades que comparten la frontera internacional y que logra acumular un capital que no se termina cuando muere.³¹⁵ El conflicto está justamente en que no hay quien herede esa riqueza y tampoco logra sanar su cuerpo con todo el dinero que tiene, el contraste es todavía mayor porque quizá hay personajes como su hermano Ramón, igual de próspero que él porque son socios, pero es parrandero, jugador, esposo infiel, dado a los excesos y tiene una relativa buena salud, salvo la rodilla dañada por un tiro que le dan cuando el pueblo de El Sabinal está en cuarentena por la peste «tullidora». Es un giro irónico que quede «tullido» de una rodilla por ir a ese lugar. Otro personaje de la novela que tiene un final irónico es Cosme Villarreal, cuñado de los Govea, quien pasa toda su vida en el campo, logra sobrevivir a la peste, a la visita revolucionaria en el pueblo Charco Blanco y muere viejo porque cae en una de las zanjas que había excavado la compañía deslindadora y se queda atorado. Esto es, no muere por amenazas más fuertes, pero sí lo hace en el lugar que en principio conocería como la palma de su mano callosa por el trabajo en el campo.

Un par de casos que pueden considerarse en su dimensión irónica son los que se refieren a los médicos Natael Sprigthoel de *Setenta veces siete* y Sergio Garza, el Cerillo de *Narcedalia Piedrotas* (1993). En primer lugar, tenemos a Emilia, hija de Cosme y Carolina

³¹⁵ Otro personaje parecido en cuando a la acumulación de capital y que no logra gastarlo es el joven de «La visita» —renombrado «La botella verde» en ediciones posteriores—, quien deja a su madre en un pueblo norteño para ir a trabajar a Estados Unidos, a un aserradero, le pide al patrón que le guarde su dinero y el muchacho muere en un accidente, pero el patrón quiere darle el monto con intereses a la mamá del joven, pero nunca la encuentra, a pesar de los esfuerzos (Ricardo Elizondo Elizondo, *Relatos de mar, desierto y muerte*, Universidad de Xalapa, Xalapa, 1980, pp. 27-55).

Govea, quien es enviada a la frontera con sus tíos Agustín y Virginia para que tenga un porvenir más prometedor. Ahí conoce a este profesionalista militar, contraen matrimonio y se van a vivir a Estados Unidos.³¹⁶ La contradicción salta a la vista: luego del embarazo, y en el momento del parto, el doctor con su preparación en un país con mayor desarrollo y tecnología no puede atender a su esposa y a su bebé, y mueren. La ironía es que no mueren en México víctimas de enfermedades o de las rebeliones armadas, sino que lo hacen en un país «de primer mundo», además de que siendo el esposo médico no puede salvarla.

El segundo caso es similar, sólo que la situación es más rebuscada. Sergio Garza se enamora de una paciente, a quien diagnostica con padecimiento de la ciática: Mercedes Luján, la Mecha. Esta joven de «inmenso cabús»,³¹⁷ como dice el narrador, parece cargar con un sino por lo desproporcionado de sus atributos, así que cuando se casan médico y paciente no pueden tener relaciones sexuales hasta que le inyecta morfina para el dolor. Luego de un matrimonio tortuoso, y sin poder procrear, se separan, y él se vuelve a casar con otra mujer: Hortensia Galindo, la Mocha. Como es una persona muy religiosa no quiere tener intimidad sexual con él hasta que arregle su situación anterior. Al no lograr su satisfacción conyugal él comienza a ver de nuevo a su ex esposa hasta que Mercedes queda embarazada. La nueva mujer regresa a Estados Unidos, donde se habían conocido. Cuando llega el momento del parto, el médico no estaba en Perdomo y lo acompañaba la enfermera, así que no había quien

³¹⁶ Es inevitable traer a la memoria la novela *Como agua para chocolate* (1989), ya que comparte varios elementos con *Setenta veces siete* de Ricardo Elizondo Elizondo como la temporalidad, ubicada en el último tercio del XIX y el primero del XX, el espacio es el norte de México, sus protagonistas son mujeres, hay doctores en la trama, que pierden una mujer en labor de parto: «Alex, el pequeño hijo del doctor. La madre de éste se había muerto cuando él nació. Tita escuchaba a Alex reír y corretear por el patio, sin ánimos de conocerlo», Laura Esquivel, *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*, Debolsillo, México, 2016, p. 116. Este posible intertexto ya lo había advertido Josefina Díaz Ontiveros al señalar que «sería interesante también saber si Laura Esquivel leyó o tuvo contacto con esa novela de Ricardo Elizondo y con sus *Relatos de mar, desierto y muerte*, antes de escribir su novela *Como agua para chocolate*» y así enumera varias coincidencias (Josefina Díaz Ontiveros, «Símbolos, ecos y reflejos en la narrativa de Ricardo Elizondo», *Deslinde*, vol. 12 (ene-jun 1994), núms. 43-44, p. 148).

³¹⁷ Ricardo Elizondo Elizondo, *Narcedalia Piedrotas*, Leega, México, 1993, p. 16.

podiera ayudarla, salvo las prostitutas del pueblo. Debido a la fama que tenía Garza en la región por ser un estupendo doctor hacía constantes viajes y no pudo ayudar a la madre de su primogénito, quien sí pudo salvarse. El entramado irónico es mayor en este caso y subraya esa incongruencia y contradicción de que habla Tittler, ya que no logran los médicos atender a su familia mientras se ganan la fama por otro lado.

Un último ejemplo se puede ubicar en el relato «34 años y como un día», texto publicado solamente en la colección *Maurilia Maldonado y otras simplezas* (1987), el cual narra la historia de una pareja compuesta por una mujer ciega y un hombre sordo. Hay varios elementos irónicos o de un guiño humorístico, ya que, por un lado, está el título que remite a los aniversarios, sólo que en este caso lo ubica en una cifra que no alude a ninguna conmemoración usual, lo que le brinda cierta verosimilitud y que, de manera desenfadada, añade «y como un día», es decir, no se sabe con certeza la cantidad de tiempo que tienen juntos, y no importa porque son muchos años. Quizá esa larga unión tenga que ver, precisamente, con que la mujer es ciega y esta condición le impide ver que el hombre puede tener defectos. Por otro lado, el hombre, al ser sordo, no oye los posibles reclamos que pudiera hacerle su mujer. Parecería, irónicamente, que la pareja perfecta sería aquella imposibilitada de alguna forma, o bien para que tenga éxito la pareja es necesaria una negación de la totalidad del individuo. Octavio Paz explica en su dialéctica de la soledad: «El amor es uno de los más claros ejemplos de ese doble instinto que nos lleva a cavar y ahondar en nosotros mismos y, simultáneamente, a salir de nosotros y realizarnos en otro: muerte y recreación, soledad y comunión».³¹⁸

Como puede verse, Elizondo emplea este mecanismo de la ironía de sucesos para dar cuenta de las incongruencias, los conflictos o las contradicciones que supone la humanidad,

³¹⁸ Octavio Paz, «Apéndice. La dialéctica de la soledad», en *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 2002, p. 219.

y para ello no se basa simplemente en una antífrasis, sino en situaciones, acciones y decisiones de los personajes que pueblan sus historias. Al enfrentarnos al mundo elizondiano, el lector se encuentra ante dilemas como el de Job: ¿por qué le va mal a alguien que es una buena persona? Y de la misma forma en que se concluye en el clásico bíblico: no hay una respuesta verdadera. Eso lleva a ubicarnos de nuevo en la tradición cervantina a la que se adscribe la obra de nuestro autor, misma que respondería como lo explica Milan Kundera: «Comprender con Cervantes el mundo como ambigüedad, tener que afrontar, no una única verdad absoluta, sino un montón de verdades relativas que se contradicen (verdades incorporadas a los *egos imaginarios* llamados personajes), poseer como única certeza la *sabiduría de lo incierto*, exige una fuerza igualmente notable». ³¹⁹ Y esto nos lleva de vuelta a esa tradición que identificaba Fuentes con la aportación erasmista en las letras latinoamericanas. Aunque parezca lugar común, no lo es, o no en el sentido simplista, ya que Elizondo se esforzó por adscribirse a la tradición cervantina, no sólo por su trabajo, de alguna manera simbólico en la biblioteca del Tec de Monterrey, además de la publicación de *Ocurrencias de Don Quijote*, (1992); su hermana Imelda dijo en una entrevista que Ricardo «comenzó a leer el Quijote a los seis años de edad». ³²⁰ En pocas palabras, este autor desde niño se vio atraído por el imaginario de Cervantes y toda su vida trató de permanecer cercano a su ejemplo máximo. Incluso más, Elizondo hizo de Pierre Menard para aprender mecanografía y así lo refiere en una entrevista al recordar su ingreso como director bibliotecario: «Años después, quién iba a decir, como cerca de doce o trece de que pasó este incidente de copiar el *Quijote*, me sirvió muchísimo cuando entré a la biblioteca, porque a la

³¹⁹ Milan Kundera, *El arte de la novela*, Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde [trads.], Tusquets, Barcelona, 1987, p. 17.

³²⁰ Díaz Vazquez Ricardo, «FCE Monterrey homenaje a Ricardo Elizondo Elizondo», en YouTube [2:20-2:25]. Consulta el 30 de mayo de 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3GwvvZQSu0>

pregunta que me hicieron de si conocía *El Quijote*... respondí, “bueno, pues lo escribí a máquina, lo conozco”». ³²¹

2.3.2 La parodia

El segundo aspecto que me parece necesario considerar es el de la parodia. Gérard Genette explica la parodia a partir de las relaciones intertextuales en que se asegura que los hipertextos ³²² —imitaciones, transformaciones, transposiciones— están basados en un hipotexto —texto base del que proceden los anteriores—. La forma de realizarlos puede ser muy variada como se ha visto a lo largo la historia de la literatura: *Doctor Fausto*, de Thomas Mann, contiene los hipotextos que han tratado la figura de Fausto: Spiel, Marlowe y Goethe; *Ulysses*, de James Joyce, tiene el hipotexto de la Odisea de Homero; *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno, tiene detrás la obra maestra de Cervantes.

Genette presenta un cuadro que resume su propuesta de prácticas hipertextuales en el que pueden verse seis posibilidades: parodia, pastiche, travestimiento, imitación satírica, transposición e imitación seria. ³²³ La primera trata de una transformación lúdica, a menudo se utilizan textos breves como proverbios o máximas y se le da una nueva significación. No conviene detenernos en la explicación de los otros empleos hipertextuales, ³²⁴ ya que no se encuentran en la narrativa de Elizondo, salvo el pastiche, pero lo veremos más adelante. Conviene, ahora, recuperar lo que expone Luis Beltrán Almería para complementar nuestra exposición:

³²¹ Julieta Renée, «Dos Quijotes, conversación con Ricardo Elizondo», *Deslinde*, vol. 12 (ene-jun 1994), núms. 43-44, p. 138.

³²² Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto [trad.], Taurus, Madrid, 1989, p. 17.

³²³ *Ibid.*, p. 41.

³²⁴ Alfonso Martín Jiménez proporciona una explicación sucinta de los términos propuestos por Genette que pueden ayudar a entender claramente cada uno de los casos, «La imitación y el plagio en el Clasicismo y los conceptos contemporáneos de *intertextualidad* e *hipertextualidad*», *Dialogía*, 2015, núm. 9, pp. 58-100.

La parodia tradicional ha de alterar la composición del género parodiado y para ello necesita que se trate de un género patético, al que poder reemplazar su héroe por un tipo satírico —lo que da idea de su fuerte vinculación con la sátira— y su viejo mundo por un mundo actual y que ese género parodiado esté íntimamente debilitado, porque sólo en su agonía es posible a un escritor dotado de una profunda intuición artística proponer una alteración sustancial y transformadora de su esencia.³²⁵

De acuerdo con el pasaje, nos encontraríamos con la parodia tradicional en la obra de Elizondo, como observaremos, ya que utiliza este recurso de los géneros de la risa, de acuerdo con Beltrán Almería, para caracterizar personajes o para mostrar algunas situaciones en su narrativa. Una de las más importantes es la de *Narcedalia Piedrotas*. Desde el título recuerda de manera paródica aquellos de la novela sentimental como *Esther* (1851) de Miguel Cané, *María* (1867) de Jorge Isaacs o *Clemencia* (1869) de Ignacio Manuel Altamirano, pero introduce un apodo como si fuera el apellido poco elegante unido al nombre que tampoco evoca belleza ni atributos morales ni espirituales, que, por otra parte se habían empleado en la novela realista como en *La rumba* (1890-1891) de Ángel de Campo y *La calandria* (1890) de Rafael Delgado, empero, la protagonista de la pieza norteña es fea y aquellas eran hermosas. Esto es, se juega con la idea de la tradición literaria de estas heroínas que, además de bellas, servían de ejemplo para la sociedad; sin embargo, el caso de la protagonista elizondiana no tiene cualidades ejemplares, aunque sí es muy hábil para los negocios. Otra relación paródica del título se establece con *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, no sólo por el significado del nombre, referente a piedra, sino por el apellido que remite al campo desolado, desértico. A ello se agrega lo que menciona Vicente Francisco Torres: «Además, la insistencia en la droga está dada desde la carátula del libro (una amapola) y desde el título de la novela: Narcedalia alude al narciso, flor de cualidades narcóticas cuyo nombre significa sopor; esto sin olvidar que la narceína es un alcaloide que se obtiene del opio».³²⁶ Puede tener

³²⁵ L. Beltrán Almería, *op. cit.*, p. 254.

³²⁶ Vicente Francisco Torres, «Ricardo Elizondo: novela destino y droga», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año 2 (octubre 1996), núm. 4, p. 51.

esa relación, pero se subraya el aspecto humorístico si se toma como base la definición del nombre: «la que es bella y llena de alegría».³²⁷ En clave irónica se trataría de una antífrasis. Es decir, su nombre principal alude significados totalmente contrarios a los de la protagonista, como de alguna forma se vio en el apartado sobre el tratamiento grotesco feo, que, tanto Aristóteles³²⁸ como Freud identificaban³²⁹ con lo cómico. En un gesto humorístico, se combinan dos tipos de flores como el narciso y la dalia para crear el nombre del personaje, además de que la primera alude a la belleza por lo que es una parodia que alguien se llame de manera contraria a lo que expresa en su físico y personalidad.

Narcedalia Vega se gana el apodo de Piedrotas debido a un incidente singular: mientras caminaba con su padre, ella escuchó que se estaban burlando de que el viejo se había vuelto «tarolas», que «trae muchos moscos zumbándole en la cabeza»: «Narce entonces dejó a su papá paradito en la sombra —en realidad, el viejo caminaba como zuaco porque estaba zuaco—, despacio levantó de la calle cuatro guijarros chiquirrones, se metió al billar, disparó con el certero tino que todos los de su casa tenían con las piedras, al fin ganaderos, y se salió».³³⁰ Este pasaje puede leerse como hipertexto de 1 *Samuel* 17:40 que funge como hipotexto y cuenta la historia de David cuando enfrenta a Goliat: «Y tomó su cayado en su mano, y escogió cinco piedras lisas del arroyo, y las puso en el saco pastoril, en el zurrón que traía, y tomó su honda en la mano y se fue hacia el filisteo», continúa: «Y metiendo David su mano en la bolsa, tomó de allí una piedra, y la tiró con la honda, e hirió al filisteo en la frente; y la piedra quedó clavada en la frente, y cayó sobre su rostro en tierra».³³¹ En este

³²⁷ «Narcedalia», en *TodoPapás*. Desde el primer momento contigo. Consulta el 13 de febrero de 2018. Disponible en: <https://www.todopapas.com/nombres/nombres-de-nina/narcedalia>

³²⁸ Aristóteles, *Poética*, v.

³²⁹ S. Freud, *op. cit.*, p. 12.

³³⁰ Ricardo Elizondo Elizondo, *Narcedalia Piedrotas*, Leega, México, 1993, p. 33. En adelante, sólo consignaré la página, entre paréntesis.

³³¹ 1 *Samuel* 17:49, versión Reina-Valera (1960)

caso, estaríamos en una intertextualidad lúdica del pasaje bíblico, a decir de Genette, se trataría de una parodia, es decir, una transformación lúdica de una historia que conserva algunos elementos identificables, mientras Isaí envía a David al campo de batalla, Narcedalia camina con su padre cerca de los billares; además, el enfrentamiento de David contra Goliat se antecede por una provocación verbal como las burlas de los parroquianos, asimismo hay una forma de justicia que se obtiene por la destreza para arrojar piedras, y el último giro paródico estaría dado en la obra de Elizondo en la interpolación de los personajes, es decir, la grandulona y fea es la que derrota a sus enemigos a pedradas. Hay que recordar que este escritor conocía muy bien el Antiguo Testamento porque leyó acerca de las tradiciones que buscaba identificar en los posibles herederos de los sefarditas en Nuevo León.³³²

No sólo hay una parodización en el título de la novela, sino en la transformación de la protagonista. Mientras que a David la hazaña lo invistió como el héroe indiscutido del pueblo de Israel, incluso se compusieron versos en los que se magnificaba su figura en comparación con la del actual rey Saúl: «Aconteció que cuando volvían ellos, cuando David volvió de matar al filisteo, salieron las mujeres de todas las ciudades de Israel cantando y danzando, para recibir al rey Saúl, con panderos, con cánticos de alegría y con instrumentos de música. Y cantaban las mujeres que danzaban, y decían: Saúl hirió a sus miles, / Y David a sus diez miles»,³³³ a Narcedalia, por su parte, el evento la ubica como alguien temible en el pueblo por la puntería no sólo con las piedras, sino en los negocios, incluso cuando se habla de su empresa: «Narce, en el colmo de la desfachatez, la llamó “Agraria Tres Piedras”,³³⁴ en recuerdo de las tres que atinadamente hicieron que la apodaran la Piedrotas» (p. 46).

³³² R. Elizondo Elizondo, «Reminiscencias sefarditas...», pp. 478, 482, 484-485.

³³³ 1 *Samuel* 18: 6-7, versión Reina-Valera (1960).

³³⁴ En un artículo, Armando Fuentes Aguirre asegura que: «Con aquella expresión queríamos significar que algo estaba muy bueno o muy bonito», «Está tres piedras», *VanguardiaMx*, 20 de febrero de 2014. Consulta el 21 de septiembre de 2018. Disponible en: <https://vanguardia.com.mx/columnas-estatespiedras-1950849.html>

En este sentido, pueden revisarse los cambios de nombre, no sólo de Narcedalia quien de Vega pasa a Piedrotas como se observó. En dicha operación también se observa el juego paródico, ya que como lo explica Pablo Hoff «Un cambio de nombres es una señal del favor divino».³³⁵ Y en el caso de los apodos, no reflejan la mano de ningún dios, tampoco se percibe como en los clásicos griegos el uso de epítetos heroicos que destacaban alguna cualidad; lo que resaltan son características físicas «anormales», quizá freaks, si retomamos el apartado anterior o defectos: «Cuando Sergio Garza llegó a Perdomo, era un hombre alto y muy flaco, bien tragaños porque ni de chiste representaba los veintiséis cumplidos que tenía. El pelo le crecía colorado, de ahí que inmediatamente —nunca se supo bien a bien a quién se le ocurrió— lo apodaran el Cerillo» (p. 8), además «Muchos enfermos aparecían preguntando, inocentemente, por el doctor Cerillo, e incluso, no poca correspondencia, y regalos, llegaban remitidos al Doctor Sergio Cerillo» (p. 8). Otros ejemplos de esta nueva identidad son las tres esposas que llega a tener el médico: Mercedes Luján, la Mecha —por estar casada con aquél y por el hipocorístico—;³³⁶ Hortensia Galindo, la Mocha —por su beataría—; y Helvetia Moreno, la Mechas —por su carácter desenfadado, su trajín consuetudinario y el cabello desaliñado—. Podemos sumar a María Melcocha, hermana de Juana Maura; Valentín Castruita, el Venado; Wüang-Wüong Tse, el Chino Guango; y Vérulo, el Cascajo. Hay una parodia, entonces, de la idea del nombre como una distinción que conlleva el favor divino o la exaltación de las cualidades de un personaje, en la obra de Elizondo se trivializa y vulgariza

³³⁵ De esa manera pueden encontrarse otros cambios de nombre: «Dios dio a Abraham dos señales para confirmar el pacto: el cambio de nombres y la circuncisión. Ya no se llamaría Abram (padre enaltecido) sino Abraham (padre de una multitud). Aparentemente, el cambio de Sarai a Sara era meramente cambiar de una forma a otra palabras que tienen el mismo significado. Sin embargo, el cambio la elevó a una posición de alta dignidad en el pacto», Pablo Hoff, *El Pentateuco*, Vida, Deerfield, Florida, 1978, p. 61.

³³⁶ «En lo particular, tomo la palabra “hipocorístico” como aquella que designa la forma derivada del nombre de pila y que da un sentido afectivo a éste, es decir, dejo a un lado todos los diminutivos», Margarita Espinosa Meneses, «De Alfonso a Poncho y de Esperanza a Lancha: los Hipocorísticos», *Razón y Palabra, Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, febrero-abril 2001, núm. 21. Consulta el 19 de septiembre de 2018. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n21/21_mespinosa.html

para reconocer a los demás contraponiendo las palabras de Jesús: «por sus frutos los conoceréis»³³⁷ a lo que entenderíamos como «por sus defectos los conoceréis».

Esta transformación paródica de pasajes bíblicos o clásicos a un ámbito moderno y norteamericano sitúa al lector frente al desdibujamiento de los héroes, a saber, antaño se diferenciaban del resto de la población por sus características sobrenaturales o extraordinarias y ahora lo hacen, parece sugerir el narrador elizondiano, mediante rasgos que no tienen nada de heroicos, estos personajes, de acuerdo con la *Poética* de Aristóteles se encontrarían a la par de sus lectores, o incluso por debajo de ellos.³³⁸

Otro tipo de parodia en el universo elizondiano puede apreciarse en el género realista en que, en principio, se presentan sus obras, pero que no debieran leerse tajantemente de esa manera. Beltrán Almería explica:

Podemos encontrar también otro tipo de parodia, lo que hemos llamado parodia irónica, la parodia moderna, que F. Schlegel llamaba simplemente ironía. La hemos definido como un tipo de parodia que ataca sin destruir al género parodiado —ironiza sobre su forma, podríamos decir en lenguaje de F. Schlegel—. ¿Qué métodos pueden seguirse para atacar sin destruir? En esencia dos: la risa callada y el suspense, en otras palabras un método humorístico y otro retórico.³³⁹

Si en *Los relámpagos de agosto* (1964), de Jorge Ibarguengoitia, asistimos a la parodia radical de la novela de la Revolución, de sus personajes, de sus combates y de la escritura misma de sus obras, a tal punto que puede tomarse como su acta de defunción o, como propone Marco Antonio Chavarín, lectura crítica tanto de la coyuntura histórica como de las memorias y las obras que se consagraron a ella,³⁴⁰ Elizondo emplea otros mecanismos

³³⁷ *Mateo* 7:20, versión Reina-Valera (1960).

³³⁸ Aristóteles, *Poética*, II.

³³⁹ L. Beltrán Almería, *op. cit.*, p. 254.

³⁴⁰ Ibarguengoitia evade la neutralización de la crítica por parte de los gobiernos posrevolucionarios «mediante el uso de la parodia que le otorga la posibilidad de incorporar un nuevo elemento a la novela de la Revolución Mexicana: la capacidad de burlarse de sus propios mecanismos de interpretación de la realidad» (Marco Antonio Chavarín González, «*Los relámpagos de agosto*» en *Entre la crítica y la irreverencia. La novela de la Revolución Mexicana, del centro a la periferia*, Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo, 2014, p. 49).

para jugar con distintos géneros, pero sin buscar su destrucción, sino su revitalización y su refuncionalización. Así se ha apreciado en *Narcedalia Piedrotas* a partir del hipotexto bíblico. Para entender mejor este punto me permito citar a Beltrán Almería, quien lo explica a partir de una novela de Gabriel García Márquez:

En otras palabras, la línea crítica que podemos esperar en el caso de *El amor en los tiempos del cólera* reconoce esta novela como novela realista sentimental, reconoce también aspectos parciales de parodia, pero no ve la relación entre ambos y, por tanto, centra sus esfuerzos en los aspectos del realismo que la distancian del realismo decimonónico —el papel sexual de la mujer, la inconcreción espacial y temporal, etc.—. En cambio, con una línea de argumentación que comprenda el problema de la parodia moderna comprenderemos que *El amor...* es ante todo una parodia de la novela amorosa realista, y que si no rompe o se burla de ese género es porque se mantiene en los límites de la parodia irónica.³⁴¹

De manera similar, puede apreciarse este tipo de parodia en *Setenta veces siete*, ya que podría tomarse como novela costumbrista o realista, teniendo en cuenta lo que advierte Yliana Rodríguez para la novelística del XIX: «El eclecticismo de la literatura mexicana y la huella del romanticismo en el periodo son, por sí solos, suficiente evidencia para evitar las caracterizaciones absolutas y exclusivas».³⁴² No es raro, entonces, que algunos críticos hayan calificado de esa manera la escritura de Elizondo, o costumbrista o realista, como lo hace la misma Nora Guzmán al escribir que:

La novela se sitúa a finales del siglo XIX y principios del XX, época en donde el realismo era un género sobresaliente. Así, Ricardo Elizondo retoma espacios interiores para hacer corresponder el género de la novela realista con la época que está representando; por ejemplo, le da especial importancia al espacio doméstico, aunque siempre articulado a un paisaje exterior, por lo que las casas de los personajes son escenarios importantes descritos con detalle.³⁴³

Efectivamente, hay cierto realismo en la pieza de Elizondo, pero no está operando de la misma forma, así como *El amor en los tiempos del cólera* no lo hace igual que la novela

³⁴¹ L. Beltrán Almería, *op. cit.*, p. 255.

³⁴² Yliana Rodríguez González, *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2015, p. 45.

³⁴³ N. Guzmán, *op. cit.*, p. 39.

sentimental. Además de las técnicas narrativas en las que se emplea la metalepsis, la fragmentariedad y la sintaxis narrativa de enclave, están los tratamientos grotescos, y la parodia como elementos que impiden que se trate de aquel género decimonónico. Desde el título hay una apuesta contraria, ya que *Setenta veces siete* remite a la circularidad, es decir, ya no se trata de una novela lineal, sino de una que apuesta por la imagen de los ciclos, a través de su composición formal y su configuración imaginaria. En la poética elizondiana no hay explicaciones, no hay verdades tajantes, personajes y naturaleza conviven sin que se equiparen, no hay modelos de la sociedad, sus habitantes lo son del mundo que les toca vivir, a saber, características disímiles de la novela realista, según lo explican los especialistas del tema.³⁴⁴

Esto sucede en la obra con el personaje de Cosme Villarreal, quien recibe como herencia un baúl con libros de su amigo Tulio Aguilera, y una vez descubierto se dedica a leer sin cesar:

El primero que hojeó traía una serie de tablas muy bien ordenadas por columnas y en las que aparecía, con cada día del año, su correspondiente hora de salida y puesta de sol. Esto no lo supo de ya, tardó su buena media hora entendiendo las letras, los números y las abreviaturas. Quedó anonadado y a partir de entonces, con una pasión desmedida, se quedaba hasta tarde en la noche —con dos quinqués encendidos porque Carola le cuidaba los ojos— leyendo y estudiando calendarios, efemérides y mapas celestes. Seco y poco comunicativo siempre lo había sido, pero de que empezó con la lectura y poseyendo sana inteligencia, se le desató la lengua con la sabiduría de los siglos. Un día explicó a la familia que la canícula se llama así porque en el tiempo de los babilonios la constelación del perro —can— dominaba el cielo esos cuarenta días. Otra noche comentó que en Semana Santa hay luna entera porque la Pascua de Resurrección debe ser siempre el domingo que sigue a la luna llena inmediatamente después del equinoccio de primavera. Esa vez Carolina se levantó y le dio un beso en la frente.³⁴⁵

Llama la atención en este juego paródico, el uso de un nombre como el de aquel que

³⁴⁴ Para entender un poco más sobre el realismo mexicano se puede consultar la revisión que desarrolla Y. Rodríguez, apoyada en varios estudiosos del tema como John Brushwood, Cedomil Goic y Joaquina Navarro, entre otros, «Realismo en México (1880-1910)» en *op. cit.*, pp. 35-49.

³⁴⁵ Ricardo Elizondo Elizondo, *Setenta veces siete*, Leega, México, 1987, pp. 112-113.

fue su maestro en el taller literario Artefacto: Marco Tulio Aguilera Garramuño. Él escribió las primeras reseñas tanto del libro inicial de Elizondo, *Relatos de mar, desierto y muerte*, como de su primera novela, *Setenta veces siete*. Es significativo que use ese referente como alguien que hereda conocimiento, puede verse, más allá de la parodización, cierto homenaje de parte del autor por su antiguo mentor y éste le corresponde de la siguiente forma al mencionar que lo conoció en los talleres de escritores de la Universidad Autónoma de Nuevo León: «allí era la estrella indiscutible, con sus cuentos simples, extensos, esenciales y también, gracias a una personalidad de atractivo privilegiado. Ricardo es un gran contador de historias, un brujo de la palabra; eso pueden atestiguarlo quienes lo han escuchado».³⁴⁶

Más adelante, en la novela se narra que Cosme se interesa por los diccionarios, compra una biblia protestante, libros de versos, efemérides y diccionario en inglés.³⁴⁷ Si bien, la anécdota recuerda al Quijote, Cosme no pierde la razón, de alguna forma es quijotesco, ya que lo que lee no tiene ninguna utilidad en su pueblo, incluso, el personaje puede tomarse como la sátira³⁴⁸ de los estudiosos, los enciclopédicos en el norte de México, lugar en que quizá un erudito no aporta mucho a su pueblo e incluso puede morir de una forma absurda como le sucede al lector campirano. Otra sátira en el mismo sentido es la de Eugenia Maldonado, apodada la Chopanona en *Narcedalia Piedrotas*, de quien se dice «Haciendo a un lado a Toño Copitas y a las Termitas en Perdomo nadie conoce a Chopin, por eso lo que

³⁴⁶ Marco Tulio Aguilera Garramuño, «70 veces 7, la novela de la nueva épica mexicana», *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre 1987, núm. 63, p. 134.

³⁴⁷ En ese rasgo, Cosme se parece a Juan Cariño, el loco que se hace llamar señor presidente en Ixtepec: «—Siga usted los consejos de Luchi. Sabrá que cada vez que tiene un disgusto con la señorita Julia nos encarcela y nos ahorca... Menos mal que sus persecuciones todavía no llegan hasta el diccionario... —El señor presidente es un amigo de los diccionarios —dijo la Luchi con precipitación. —¿Y cómo no he de serlo si ellos encierran toda la sabiduría del hombre? ¿Qué haríamos sin los diccionarios? Imposible pensarlo. Ese idioma que hablamos sería ininteligible sin ellos. “¡Ellos!” ¿Qué significa ellos? Nada. Un ruido. Pero si consultamos el diccionario encontramos: “Ellos, tercera persona del plural”» (Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México, 2017, p. 57).

³⁴⁸ La sátira «apunta a un objeto fuera del texto pero que utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva» (L. Hutcheon, art. cit., p. 185).

dijo Eugenia se oyó tan fantoche, su hablada cundió, la repitieron todos, y bueno, por andar de mamífera le pusieron Chopanona».³⁴⁹ Un personaje femenino que parece vivir la misma suerte es Antoñona Clavel de *Los talleres de la vida* (2015): «La radionovela iniciaba sus capítulos con una regia marcha inglesa, luego el reparto, en primer lugar, antes que nadie: “Antoñona Clavel, la voz trágica de México, como María Estuardo”»,³⁵⁰ se trata de una mujer famosa en radio y que se va a vivir al fraccionamiento de Amplios Llanos y Abundantes Montes. Sobre todo, destaca que esa figura ilustre «de cara tan vulgar y tan poca majestad fuera algo más que gentecita» (p. 63), además de que vivía en una casa sucia, maloliente y con cucarachos (p. 64). Esta decadencia de las condiciones en que vive la actriz remite a la protagonista de «El retrato de Anabella» (1975) de Sergio Galindo, en que una cantante italiana recuerda, hundida en el alcoholismo y cierta locura, sus viejas glorias, quien acaso pensara igual que la de la pieza elizondiana: «Pero nadie va a meter sus narices aquí. Mañana la quitaré. Mañana haré limpieza general».³⁵¹ Estos personajes satirizados están enajenados, tienen habilidades, saberes y cultura que no se comparte con sus coterráneos. Es ahí donde se agudiza la crítica, en la asunción de que no es necesaria la sofisticación intelectual o artística en una región en la que la prioridad son los alimentos y la vivienda ante el clima extremoso. Se trata de un rebajamiento constante de lo alto, lo culto y lo sagrado, lo que a su vez remite, de nuevo, a la carnavalización y a su sentido regenerador del mundo.

Hablando del norte, si bien hay una recuperación de la expresión cultural de esta zona percibida en tipos de vivienda, de alimentos, de usos y costumbres, del léxico, disiento de lo que explica Nora Guzmán: «En particular, Ricardo Elizondo Elizondo enfatiza los valores socioculturales de la región al dibujar una cultura que puede verse como protagonista en sus

³⁴⁹ Ricardo Elizondo Elizondo, *Narcedalia...*, p. 152.

³⁵⁰ Ricardo Elizondo Elizondo, *Los talleres de la vida*, FCE/Fondo Editorial de Nuevo León/ITESM, Monterrey, 2015, p. 63. En adelante, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

³⁵¹ Sergio Galindo, «El retrato de Anabella», *Material de lectura*, UNAM, México, 2008, p. 9.

textos; su tarea creativa consiste en construir y recuperar el imaginario de la región, principalmente en el siglo XIX y parte del XX». ³⁵²

No estoy totalmente de acuerdo con ella por la exposición que hice de estos personajes satirizados, además de que el narrador suele burlarse de las actitudes de los personajes norteños. Un primer aspecto que destaca el narrador es el siguiente: «Un perdomense siempre se burla de cualquiera, hasta de su madre casi. Es como parte de ellos mismos, no pueden evitarlo, sólo que su burla, aunque aparente alegría —y muchas veces lo sea—, lleva también resentimiento». ³⁵³ Aquí puede apreciarse el cuestionamiento sobre esa aparente franqueza y alegría norteña que más bien esconde un sentimiento contrario o discordante con lo expresado. No sólo eso, el narrador también critica el provincianismo irracional que expresan los norteños:

Para los perdomenses, con un orgullo irracional y sin fundamento alguno, Perdomo es el lugar más importante del norte del país. Si alguien opinaba otra cosa, como ellos carecían de argumentos sólidos y favorables a su idea, lo que hacían era callar y poner rostro de indiferencia, luego venía la venganza: el torpe que había dudado no era más que un ignaro indeseable, entre más pronto se fuera, mejor. Pueblo baboso. (p. 96)

Quizá el orgullo del terruño no sea exclusivo de los habitantes del norte de México, pero la crítica está en que no hay razón ni base para defender esta postura que muestran los personajes de la novela, quienes no tiene relación con otros habitantes, salvo algunos casos como vendedores, o bien aquellos que viajan a Estados Unidos. Esta sátira de los norteños, no sólo se limita a los pobladores comunes y corrientes, sino que se extiende a la idea de la literatura de estas latitudes como se observa a continuación: «Era un muchachón sencillo porque Perdomo no daba para barroquismos, pero, comparado con sus otros amigos, él tenía en mucho respeto su propia persona» (p. 187). Esto tiene relación con la apreciación de Miguel Rodríguez Lozano sobre los autores del norte: «es interesante la manera en que cada

³⁵² N. Guzmán, *op. cit.*, p. 38.

³⁵³ R. Elizondo, *Narcedalia...*, p. 45. En adelante, sólo citaré la página, entre paréntesis.

autor se ha acercado a ese espacio, pues ha dado pie a que se produzcan lenguajes específicos, tan sutilmente logrados como el de Sada, tan simbólicos como el de Elizondo, tan fríamente directos como los de Trujillo, Méndez o Cornejo». ³⁵⁴ Aquí podría sumarse la frase que se asume alguna vez dijo Roberto Bolaño acerca de Daniel Sada, quien escribía barroco en el desierto ³⁵⁵ o la escritura neobarroca de Jesús Gardea. ³⁵⁶ El mismo Elizondo, finalmente, como autor, estaría incluido en esos barroquismos que critica el narrador en una interpretación de tipo metaléptico, es decir, éste cuestiona al autor implícito.

2.3.3 El pastiche

Retomemos la novela de *Narcedalia Piedrotas* para explicar otro mecanismo importante en la poética de Ricardo Elizondo, me refiero al pastiche. Para ello hay que señalar la inserción de relatos que el autor implícito denomina interrupciones: ³⁵⁷ «Primera Interrupción / El Chino Guango —Su historia—» (p. 59), «Segunda y necesaria Interrupción / Las Cuchillonas» (p. 107), y «Tercera y última Interrupción / El corrido del Turco Bándido / (Indagación sobre cómo y por qué lo compusieron)» (p. 161). Las interrupciones no tendrían una razón formal de ser, ya que la sintaxis narrativa se presenta de manera fragmentaria, además de que se trata del mismo narrador, así que deben leerse en clave de parodia para acentuar el suspense que mencionaba Beltrán Almería. En la tercera de estas divisiones es de

³⁵⁴ Miguel G. Rodríguez Lozano, «El desierto como espacio literario y cultural», en *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Monterrey, 2002, pp. 136-137.

³⁵⁵ Christopher Domínguez Michael, «Casi nunca, de Daniel Sada», *Letras Libres*, 31 de enero de 2009, núm. 121, consultado el 20 de septiembre de 2018: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/casi-nunca-daniel-sada>

³⁵⁶ En este artículo el autor hace una revisión de la obra del escritor chihuahuense a la luz del neobarroco propuesto por Severo Sarduy, así como de datos extraídos del análisis de la pintura barroca. Luis Eduardo Ibáñez Hernández, «La novela neobarroca de Gardea», en Mónica Torres Torija, Ilda Elizabeth Moreno Rojas y Ramón Gerónimo Olvera [eds.], *Los placeres de la escritura en Jesús Gardea*, Universidad Autónoma de Sinaloa/Instituto de Cultura del Municipio de Chihuahua, Culiacán (Sin.), 2016, pp. 253-272.

³⁵⁷ En una entrevista que le habían hecho a la publicación de la novela, Elizondo señalaba que se trataba de tres cuentos (Hernando Garza, «Captura su novela ambiente del norte», *El Norte*, sábado 27 de noviembre de 1993, Monterrey, p. 16D).

destacar el anexo de la tablatura del corrido mencionado, ya que, a manera de *Guitarra fácil* o *El Cancionero Picot*, se incluyen los acordes y la letra, se explica: «Letra: Toño Copitas. / Música: La misma de Rosita Álvarez. / Armonizado en Si bemol Mayor» (p. 165). Si bien no es un recurso totalmente nuevo, ya que en *La rumba* (1890-1891) de Ángel de Campo se había insertado un plano del lugar del crimen,³⁵⁸ mientras que en *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar se propone una secuencia de lectura de la novela, en la pieza de Elizondo hay una parodia del juego metaficcional, ya que se alude a un referente popular que debe conocer el lector de la novela como la letra del corrido de Rosita Álvarez. En este caso, se trataría de pastiche,³⁵⁹ ya que más que transformación utiliza la imitación del estilo de una canción popular para presentar la historia del personaje que arriba a Perdomo. Una vez más puede retomarse la idea que planteara Fuentes al hablar de la tradición erasmiana y, por consecuencia, cervantista que se encuentra en nuestro autor.

Un recurso más, en el mismo sentido, es el de la prensa amarillista y sensacionalista, por cierto, también empleado por Ángel de Campo, lo encontramos hacia el final de la novela: «TRAICIÓN AMOROSA DESCUBRE RED DE TRAFICANTES. Por celos mata a su amante. AMANTE Y AMASIA DIRIGÍAN UNA BANDA DE COMERCIANTES DEL VICIO» (p. 254). La explotación del amarillismo apareció desde finales del XIX con el nuevo tipo de periodismo que emergió en Estados Unidos y que en México lo practicó sobre todo *El Imparcial*, dirigido por Rafael Reyes Espíndola, periódico que llegó al tiraje de los 30 mil ejemplares.³⁶⁰ Las noticias más alarmantes para Perdomo son las relacionadas con el

³⁵⁸ Ángel de Campo, *La rumba*, *El Nacional*, tomo XIII, año 13 (30 de noviembre de 1890), núm. 129, p. 2.

³⁵⁹ G. Genette, *op. cit.* p. 31.

³⁶⁰ Jorge Von Ziegler, «Las revistas azules», en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra [eds.], *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. II. Publicaciones periódicas y otros impresos*, UNAM, México, 2005, p. 217. Artículo imprescindible para entender el desarrollo de las dos épocas de la *Revista Azul*, sus directores, sus proyectos y contextos culturales y políticos.

narcotráfico, que en la novela se ubican alrededor de la década de 1970.³⁶¹

Continúa el pastiche de la siguiente forma: «Joven mujer y hombre maduro, cabecillas de una pandilla de traficantes. ELLA LO TRAICIONA CON SU HIJO, ÉL LA MATA DE CUATRO BALAZOS. Relaciones sucias en actividades sucias. ERA SU AMANTE, ERA LISTA, PERO SE PASÓ DE LA RAYA» (p. 254). Lo que tenemos aquí es el plan resumido de Narcedalia y Víctor,³⁶² su hijo, pero que se revela en el fragmento a través del periodismo amarillista, ya que antes sólo se dosificó la información y se mantuvo el suspense mediante el uso del enigma. Este recurso no es nuevo en la obra de Elizondo, ya que lo había utilizado en «Una vida cualquiera» recopilado en *Maurilia Maldonado y otras simplezas*, publicado inicialmente en *Aquí Vamos*.³⁶³ En este cuento sobre el crimen que comete una joven contra una mujer mayor, se utiliza también el medio que hemos visto y se muestra de la siguiente manera en el suplemento cultural en 1982: «*Desnaturalizada ahijada después de degollar a su madrina se ahorca*». En tanto que, en la edición del libro, esto es en 1987 se aprecia el cambio en la tipografía: «<DESNATURALIZADA AHIJADA, DEGÜELLA A SU MADRINA Y LUEGO SE AHORCA>». ³⁶⁴ Podemos apreciar que el narrador fue puliendo esta técnica para presentarla con maestría en el final de *Narcedalia Piedrotas*, la imitación,

³⁶¹ No es raro que el fenómeno se ubique en este momento histórico, ya que, según Froylán Enciso se trata de una década precedida por la intervención formal de Estados Unidos en la política interna de México el inicio de la Operación Intercepción I, puesta en práctica por el gobierno de Richard Nixon, a ello se suma uno de los primeros narcotraficantes famosos en México con una red internacional, me refiero al cubano Alberto Sicilia Falcón. También en esta década se registra el año más violento en la historia de Culiacán (*Nuestra historia narcótica. Pasajes para (re)legalizar las drogas en México*, Debate, México, 2015, caps. «Operación Dignidad» pp. 101-108; «Alberto Sicilia Falcón, el narcostar bisexual», pp. 111-118; «1976, el año más violento en la historia de Culiacán», pp. 127-131).

³⁶² Mauricio Duarte señala que Juana Maura es una víctima de una sociedad que actúa como cómplice de los poderosos, ya que criminaliza la seducción, a las mujeres, todo esto apoyado por los medios de comunicación («*Narcedalia Piedrotas: el horror de la seducción visual. Costales de huesos en Colombia y México*», en *Connotas. Revista de crítica y teorías literarias*, 2016, núm. 16, pp. 83-113).

³⁶³ Ricardo Elizondo Elizondo, «Una vida cualquiera», suplemento cultural *Aquí Vamos*, año I (31 de julio de 1982), núm. 13, p. 5. Para ver algunos detalles más sobre el cuento revisar el apartado de «Escarceos de la poética de Ricardo Elizondo Elizondo en *Aquí Vamos*» en esta tesis.

³⁶⁴ Ricardo Elizondo Elizondo, *Maurilia Maldonado y otras simplezas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987, p. 32.

en términos de Genette, se fue refinando hasta obtener el pastiche deseado por el escritor regiomontano.³⁶⁵

El último ejemplo de parodia y pastiche puede apreciarse en los fragmentos en los que se narra la fundación y diferentes periodos del pueblo en los cuales se desarrollan las historias de *Narcedalia Piedrotas*:

La actual Ciudad Perdomo fue fundada a principios del siglo XVII, no se conoce exactamente la fecha, porque no hay documentos, pero se supone que en 1615. Antes de la fundación, una tropilla de españoles ignorantes, dirigidos por un capitán con sangre portuguesa en las venas, había ocupado el lugar usándolo como sitio para acampar. Ellos buscaban metales rubios y plateados, o indios dóciles y fuertes, cualquiera de las dos cosas que encontraran primero. Con los metales se enriquecerían de ya, con los indios no tan rápido, porque tenían que amarrarlos y llevárselos más allá de la llanura, a los abruptos nudos montañosos, que era donde estaban los yacimientos mineros, ahí los vendían como esclavos, logrando mucha ganancia. Claro, no había quién les llamara esclavistas, porque ellos, a ese negocio le llamaban encomienda o congrega, y decían que el rey les había encargado mantener, cristianizar y volver súbditos felices a los aborígenes; puras mentiras, eran inmisericordes y la realidad es que comerciaban con carne humana indefensa. (pp. 12-13)

En el pasaje, se ve la imitación del estilo historiográfico empleado para consignar la fundación de los pueblos y las ciudades del norte de México, registrados en las crónicas de los misioneros y los historiadores. Sobre todo, se ve en el pastiche, la parodia de los primeros escritores norteños, en tanto que dan cuenta del paisaje, flora, fauna y habitantes de esta macrorregión como se lee en *La relacion y comentarios del gouernador Aluar Nuñez Cabeça de Vaca de lo acaescido en las dos jornadas que hizo a las Indias* (1555) de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca o en *Historia de los triumphos de nuestra santa fee entre gentes las mas barbaras, y fieras del Nueuo Orbe* (1645) del padre Andrés Pérez de Ribas. El narrador utiliza el recurso para poner en duda o puntualizar algunos datos como se aprecia a continuación:

La primera ocupación humana del sitio donde hoy está Perdomo no está registrada; de ese entonces sólo hay conjeturas y tradiciones orales. Dicen que el descubrimiento

³⁶⁵ Ecos de este recurso hipertextual puede observarse en otra autora del norte, Elpidia García Delgado, en su cuento «El conciliábulo de los halcones» y se emplea una nota periodística con tono amarillista en el desenlace para dar cuenta de la muerte del gerente de una fábrica (*Ellos saben si soy o no soy*, Ficticia, México, 2014, pp. 19-27).

del lugar —los ojos de agua— fue festejado con una como orgía. Los criollos aventureros, comandados por el de la sangre portuguesa, en esa primer incursión habían juntado como treinta hembras indias —aparte los varones, los jóvenes y los niños— para comerciar con los mineros del Altiplano. Entre las indias había tres o cuatro que estaban de muy buen ver y tocar. Bueno, pues ahí entre los sabinos, en un acto que no pasó a la historia pero que lo registra la conseja, y que de boca en boca ha seguido a las generaciones, pues ahí mismito, gozaron unos con otras y las otras con unos. No fue violación, según la misma conseja antes mencionada, fue divertimento de mutuo acuerdo y regocijo. Al sitio aquel, con el hermoso ojo de agua, con nogales, sabinos y panales de miel, con muchas verdolagas y quelites, palmas de micharas y unos tunales que eran un contento, los criollos esclavistas le dieron el nombre de «El Hoyo de las Delicias», apelativo que luego los frailes se encargaron de borrar. (pp. 20-21)

Puede observarse que el narrador habla de la fundación de Perdomo, apelando a lo que se ha dicho por generaciones porque no hay documentos que hablen de ese momento, se notan las marcas de oralidad, se otorga importancia a la tradición oral sobre la historia oficial. También se percibe que el comienzo está marcado por los intereses económicos, son esclavistas, buscan el placer y ese inicio funge de pauta para lo que será en un futuro la ciudad de Perdomo, estigmatizada desde su fundación y que difícilmente se podrá quitar su nombre, así como su designación en el porvenir por más intentos que hagan las instituciones como la Iglesia o los gobiernos. Perdomo suena a lugar perdido, no de perdición, sino que se trata de un sitio alejado de la civilización, del centro del país. No es *El jardín de las delicias* (1490-1500) de El Bosco, sino «El Hoyo de las Delicias», en un claro tono paródico acerca de las crónicas de conquista y evangelización.

Como hemos visto, el humor es parte fundamental, no sólo de la personalidad de Ricardo Elizondo autor, sino de su configuración poética y la forma en que pudo identificarse fue a través de la ironía, la parodia y el pastiche. La primera, como un mecanismo transversal en la obra y personajes, no sólo como un momento, sino como una apuesta narrativa en que se invita a la lectura de cada pieza, en la que los personajes suman características que tienen su giro irónico en un momento clave de sus existencias. Puede entenderse este recurso como aquél que equipara la humanidad como una sola en la Tierra, a saber, no importa si vive en

un pueblo del norte o en cualquier otra latitud, ya que como seres humanos nos encontraremos capacitados para afrontar una tarea en específico, no obstante, los azares del destino son inciertos, intrincados o contrarios a lo que se espera. Ni el dinero ni el conocimiento aseguran un futuro más promisorio, se puede recordar y reordenar el pasado, pero el porvenir sólo puede imaginarse, sin tener certeza de nada. Al contrario, la pareja más dispar muestra que precisamente esa podría ser la fórmula para tener un matrimonio exitoso.

Por su parte, la parodia es utilizada en el universo elizondiano para tender un puente con la tradición literaria que pueden compartir autor y lector, empero, el efecto que se provoca es el de ridiculizar esos pasajes a través de la transformación hipertextual, la autoridad y peso de los nombres, y llevar a una nueva lectura de estos fragmentos y sus ideas atávicas. En ese mismo sentido, el uso paródico de los géneros que realiza nuestro autor busca la relectura y reinterpretación de los textos que nutren la literatura mexicana, los inocentes pensarán que se trata de una tradicional novela realista con elementos de costumbrismo o incluso naturalismo, pero estamos ante obras de composición contemporánea que cuentan historias ubicadas en tiempos pasados. Una función más es la de cuestionar la identidad y sus asideros, así como las pretensiones literarias en regiones donde lo más importante sería la supervivencia antes que los refinamientos del gusto, como alguna vez explicó Pierre Bourdieu.

Finalmente, con el pastiche, es decir, la imitación de estilos de los hipotextos, se busca criticar esa elaboración de discursos y la relación que se generaba con ellos. Este mecanismo del humor también pone en juego el papel de la prensa amarillista y sensacionalista como conciencia de los pueblos, como educadora de las multitudes, además de que se integra el corrido, también noticioso, forma privilegiada de la tradición oral en la que se cuentan historias y perviven imaginarios. De igual forma, esta crítica se extiende, por un lado, a la creación de una realidad como el caso de las crónicas o las historias, en las que hay una

parodización del género y, por consecuencia, de la forma en que se construye la historia y la memoria de los pueblos; por otro, está el humor irreverente que va se desplaza de la tradición de la oralidad hacia la cultura escrita. Con este apartado tendríamos un elemento más a considerar en la poética narrativa elizondiana.

2.4 ESCARCEOS DE LA POÉTICA ELIZONDIANA EN *AQUÍ VAMOS*

Una vez que se han revisado algunos componentes importantes de la configuración poética de la narrativa de Ricardo Elizondo, regresemos a las primeras publicaciones que realizó este autor en *Aquí Vamos*. La mayor parte de los relatos que aparecieron en este medio los corrigió el escritor y los presentó en un tomo. En la segunda parte se comentan los ensayos de este suplemento cultural, se proporciona una breve glosa por lo difícil que puede resultar su consulta, así como por el interés que pueden suscitar para futuras investigaciones. El objetivo es apreciar esas primeras exploraciones, esos escarceos elizondianos en su obra.

2.4.1 Las reediciones

A pesar de que la mayor parte de los textos publicados en *Aquí Vamos* se incluyen de manera integral, sí cabe destacar las reelaboraciones de su autor en la edición de *Maurilia Maldonado y otras simplezas*. En los distintos pasajes que se destacan llama la atención el refinamiento estilístico que procura el autor en relación con sus primeras apariciones. Los relatos se muestran de manera cronológica de acuerdo con la fecha registrada en el suplemento.

El primer relato que se publica de Ricardo Elizondo en *Aquí Vamos* es «En una sola

carne»,³⁶⁶ en el libro está ubicado en el séptimo lugar. En este texto se narra la historia de Serafín —sastre de oficio—, quien se iba a casar con Sofía, pero el día del matrimonio ella escapa a la frontera. Él se vuelve loco y muere en soledad, según lo expresan los vecinos; sin embargo, el narrador señala que todo el tiempo estuvo acompañado por ella, así sea en su imaginación. Es importante subrayar que tanto éste como los demás relatos y muchos de los ensayos publicados en el suplemento se presentan en una estructura fragmentaria, como lo había hecho en «La visita» y «La casa canaria» de *Relatos de mar, desierto y muerte* (1980) y como lo desarrollará a lo largo de su obra, incluso en su novela póstuma *Los talleres de la vida* (2015); no obstante, en esta última, los fragmentos, a diferencia de las obras anteriores, están identificados con nombre de personaje, oficio, domicilio —para ubicar su casa en el plano incluido al final de la pieza—, lo que hace dudar un poco de si fue decisión del autor o de los encargados de la edición, ya que Elizondo no pudo ver la novela impresa.

Otro detalle que resalta en el relato referido es que se abre a cargo de un narrador intradieгético, heterodieгético que cuenta la historia y al siguiente fragmento, sin marcas de ningún tipo en el suplemento, mientras que en el libro está entrecomillado, está la voz del personaje en un monólogo que intenta ser diálogo con Sofía. Aparentemente se trataría de un hombre que platica con una mujer, acaso su pareja. El recurso metaléptico en que el narrador cede la voz a los personajes se apreció en el apartado del narrador y se trata de una técnica distintiva de la narrativa elizondiana.

La ubicación de la historia en algún lugar del norte de México también es un rasgo de la creación elizondiana, sin especificar un lugar preciso o reconocible en la geografía nacional, pero sí en la construcción de una idea regional en la que ocurren sus historias, puesto que la frontera norte, aunque esté lejana, no lo está demasiado como para visitarla,

³⁶⁶ Ricardo Elizondo Elizondo, «En una sola carne», *Aquí Vamos*, año 1 (22 de mayo de 1982), núm. 3, p. 5.

cruzarla o interrelacionarse con sus habitantes. Este espacio enmarca otros relatos y ensayos tanto del suplemento como de sus libros de narrativa y la obra teatral *El indio muerto* (2005).

En este relato aparecen los tres temas que destaco y se tratarán con mayor detalle al final de la tesis: enfermedad, muerte y soledad. Dichos temas atraviesan la narrativa de este autor. El narrador señala que Serafín tenía «un extraño germen de locura» que es lo que lo lleva a recluirse en un pueblo y vivir de manera solitaria hasta el final. Para hablar de la muerte se cita: «[Ocho años después Serafín murió, a los ochenta y dos años de edad. Según los vecinos murió en el pantano de su soledad. Mentiras. Murió acompañado.»,³⁶⁷ en tanto que en el suplemento: «Ocho años después Serafín murió, al decir de los vecinos empantanado en soledad. Puras mentiras, murió acompañado,». El narrador provee la edad de Serafín, lo que le da un aire de verosimilitud, además de subrayar que el fragmento final se ubica años después del pasaje que narra el propio Serafín, es decir, aumenta la temporalidad entre los fragmentos del relato. La muerte es parte central en la obra de Elizondo, aunque le da distintos tratamientos a lo largo de su trayectoria. Esta muerte quizá no se ve como tortuosa, pero sí concluyente; es decir, no hay una trascendencia o una experiencia *post mortem* y tampoco se trata de una visión cíclica en la que se reinicia la vida o en que la muerte es necesaria para la regeneración, como se verá en otros casos. En este caso destaca que está ligado a la locura. En uno de los ensayos de *Aquí Vamos* habla de manera expresa de su inclinación para escribir sobre esta temática: «La muerte por todos tan temida».

Aunque en el pasaje citado se alude a la soledad, conviene revisar otro fragmento, ahora en voz de Serafín, el personaje del relato, para saber cómo percibe él este aislamiento:

³⁶⁷ Ricardo Elizondo Elizondo, *Maurilia Maldonado y otras simplezas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987, p. 47. En adelante, sólo se consignará el número de página, entre paréntesis en el cuerpo del texto.

«A lo que no me acostumbro es a este pueblo abandonado, mandíbula desdentada, donde los gritos que se oyen no están porque uno los lleva dentro y los mete por entre los postigos semiabiertos, desguanguilados, o se le hace a uno que salen de la casa celeste, la muy chula ¿la recuerdas?, la de color de cielo, igual al manto de la Gran Señora a la que tú eres tan devota.» (47), en tanto que en el suplemento: «A lo que no me acostumbro es a este pueblo abandonado como cascarón reseco, donde los gritos que se oyen no están porque uno los lleva dentro y los mete por entre los postigos semiabiertos, desguanguilados, o se le hace a uno que salen de la casa celeste, la bonita, ¿te acuerdas?, la del color del cielo como el manto de la Gran Señora a la que tú eras tan devota». El cambio semántico de un huevo reseco por una mandíbula desdentada es significativo, ya que el primero puede aludir al abandono, al calor, mientras que una mandíbula desdentada ofrece dos posibilidades: en alguien vivo puede hablar de miseria, de dificultades, de la penuria de alguien que no puede alimentarse o lo hace con serios problemas, hay que añadir los problemas de comunicación, una deformación por la falta de dientes, la construcción tiende a lo grotesco; la otra opción es imaginar esta pieza ósea de alguien muerto, entonces se entiende que se trata del vacío, del abandono, de lo seco y caluroso, la vida que ha expirado sin posibilidades de la renovación. También se aprecian los cambios que le dan una voz más coloquial al personaje que narra («la muy chula»), además de proporcionar la sensación de que habla con alguien con quien interactúa, alguien vivo «¿la recuerdas?» y «a la que tú eres tan devota», y no de alguien que ya no está, que fue o que murió «a la que tú eras devota».

Llama la atención al inicio del relato cómo extiende lo que era una frase en una oración que busca crear una atmósfera del contexto del que se habló: el norte. En el suplemento aparecía «Nadie supo nunca su paradero», mientras que en el libro: «Se fue del pueblo. Nadie supo con quién, ni porqué. Jamás se volvió a saber de ella, —aunque muchísimos años después alguien como que quiso reconocer la mirada de una mujer

ventrada, mesera en un pueblo de la frontera, si se hubiera atrevido a preguntarle todos ahora sabríamos la verdad, porque sí era, esa mujer era Sofía.» (45). Además del espacio de la historia y de las historias de Elizondo, el narrador comparte información con el lector que desconoce el personaje principal y de esa manera lo incluye en el relato, lo hace partícipe del texto; ésta es una de las exigencias de los lectores de su obra: participar activamente en ella. Casi se presenta una total reelaboración del íncipit que puede verse como un esfuerzo por el refinamiento del lenguaje, un aumento de tensión y se añade una descripción grotesca que contrasta con el idilio que recrea, de manera trágica: la mujer amada termina deformada trabajando como mesera y él como sastre loco en un pueblo abandonado en el que finalmente muere solo.

Un elemento más de tipo estilístico puede apreciarse a continuación: «Nos quedamos clavados Sofía, mirando por las rendijas cómo pasan los días, pasan y pasan enharinando con polvo las ventanas,» (46), en tanto que en *Aquí Vamos*: «Nos quedamos clavados, Sofía, mirando por las rendijas cómo pasan los días enharinando con polvo las ventanas». En el libro se añade frecuencia con la repetición del verbo, lo que daría la sensación de una atmósfera que siempre está polvorienta, que no cesa. Además, refuerza la idea de aridez y sequedad del paisaje norteño.

El siguiente texto que apareció y se recuperó en libro fue «El callejón de las torteadoras» (26 de junio de 1982, núm. 8, p. 7), mismo que en el volumen de relatos aparece como «El callejón de las tortilleras», en quinto lugar del índice. Pueden verse correcciones de puntuación, ortografía y estilo. Como en el relato anterior, la mayor parte conserva el original, pero se hacen ciertas precisiones. La historia es la de dos mujeres que hacen tortillas, tienen su negocio uno al lado de la otra y constantemente pelean hasta que una tercera mujer las obliga a trabajar en conjunto, de esa manera aumentan su producción y comercio. El narrador es de tipo extradiegético, heterodiegético.

Pueden notarse algunas de las modificaciones con las siguientes citas, primero la del libro y luego la del suplemento: «Dicen que todo comenzó porque Serena comentaba con las demás —como no queriendo— que Remigia era una puerca. Entonces la otra, al enterarse, replicó a grito pelado y como quien se dirige al aire, que poco le importa a esa renegrada si a mitad de mi negocio suelto un céfiro sonoro, muy mi negocio y muy mi sonoridad.» (36), en tanto que en *Aquí Vamos*: «puerca, pero como replicó ella al enterarse, poco le importa a esa china si en mitad del negocio hago un chiste, muy mi negocio y muy mi chiste». Este fragmento sólo cambia a partir de la marca en la segunda cita, pero se muestra el inicio para resaltar algunos detalles. Por un lado, está la marca de oralidad con la que inicia el pasaje «Dicen», lo que apoya al tipo de narrador que emplea Elizondo, según José Javier Villarreal,³⁶⁸ Tomás Bernal Alanís³⁶⁹ y Vicente Francisco Torres,³⁷⁰ de manera distinta lo explica y avanza en la comprensión Miguel Rodríguez Lozano, al señalar lo siguiente: «En efecto, la eficacia de estos brevísimos relatos radica en la manera en que Elizondo retoma una tradición oral para darles un efecto distinto».³⁷¹ Es decir, los narradores de Elizondo en

³⁶⁸ José Javier Villarreal [ed.], *Nuevo León entre la tradición y el olvido. Cuento (1920-1991)*, Conaculta, México, 1993, p. 37. Esta antología forma parte de un proyecto de Conaculta por destacar la literatura de cada estado, pero no se publicaron todos los tomos. Este volumen sobre Nuevo León está dedicado al cuento, además de Elizondo, están Alfonso Reyes, José Alvarado, Irma Sabina Sepúlveda, Rosaura Barahona, Cris Villarreal Navarro, Mario Anteo, Héctor Alvarado Díaz, Gabriel Contreras / Jesús de León y Patricia Laurent Kullick. Aparte de la contextualización y la justificación de su selección incluye textos de los antologados que fueron publicados en libros, revistas o suplementos.

³⁶⁹ Tomás Bernal Alanís, «Ricardo Elizondo Elizondo y las voces del paisaje norteño», *Púshale un Cuento al piano (La ficción en México)*, Alfredo Pavón [ed.], Universidad Autónoma de Tlaxcala/INBA/Conaculta /Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México, 2003, p. 107. Destaca varios elementos de la obra de Elizondo y la ubica como una de las mejores del norte de México. Asimismo, menciona los temas que pueden hallarse en ella como la del paisaje norteño, la frontera, el desierto y las sagas familiares.

³⁷⁰ Vicente Francisco Torres, «Ricardo Elizondo: Los azares del destino», *Esta narrativa mexicana*, 2ª ed., UAM Azcapotzalco, EÓN, México, 2007, p. 153. En este artículo se destacan algunas características de la obra elizondiana, así como de las problemáticas que se tratan en ella como el narcotráfico. Como valor agregado, incluye una entrevista que le hizo al autor.

³⁷¹ Miguel G. Rodríguez Lozano, «Notas en torno al mundo narrativo de Ricardo Elizondo Elizondo», *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*, Abraxas, México, 1998, p. 104. Junto al trabajo de Vicente Francisco Torres, es de los primeros análisis dedicados a Elizondo. En este artículo se hace una conexión con otros autores del norte. Aquí plantea ciertas pautas para entender mejor la obra del escritor regiomontano: el norte interiorizado, el papel del destino, las mujeres como personajes importantes y las generaciones como historias familiares.

efecto utilizan marcas de oralidad, pero, como bien lo apunta Rodríguez Lozano, la propuesta poética de mayor complejidad trasciende esas marcas y para ejemplificar esta cuestión puede revisarse el párrafo citado.

Además de la marca de oralidad, llama la atención este narrador entrometido que destaca acciones o emite opiniones sobre algún personaje «como no queriendo» y que después del estilo indirecto libre cede la voz a Remigia sin marcas adicionales «muy mi negocio y muy mi sonoridad». Hay una nivelación en el plano enunciativo que evita separaciones tajantes, mediante el recurso de la metalepsis. Un aspecto a considerar es el refinamiento estilístico que tiende a lo grotesco en la voz de Remigia, ya que cambia «chiste» que aparecía en el suplemento por «céfiro sonoro» del libro. Un chascarrillo puede aludir al humor, pero la flatulencia tiene relación explícita con lo grotesco carnavalesco, el del rebajamiento de lo alto y de la regeneración del mundo.

Otra exploración dirigida hacia lo grotesco se encuentra al final del relato, ya que en el suplemento aparece sólo como «se asociaron», mientras que en el volumen dice «Amarillosas por el alcalino caldo del maíz hervido, con olor ácido y viscosas y llorosas, Remigia y Serena se dieron el abrazo.» (38). Las dos mujeres antes en pugna liman asperezas y se unen bañadas en un apestoso líquido amarillento, lo que sugiere cierta presentación escatológica en el sentido de fluidos y miasmas. Se trata de un tratamiento grotesco como lo señala Mijail Bajtin alusión a lo bajo o excrementicio.³⁷²

También puede notarse el cambio dirigido a distanciarse quizá de una de las figuras dominantes de las letras mexicanas de la segunda mitad del siglo XX: Juan Rulfo. El mismo Torres menciona a Elizondo —junto a los nombres de Gerardo Cornejo y Daniel Sada— como uno de los continuadores de la obra del autor de *Pedro Páramo* en el sentido del

³⁷² Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Julio Forcat y César Conroy [trads.], Alianza, Madrid, 2003, p. 25.

tratamiento del espacio desértico o de las tierras yermas.³⁷³ Si bien el apellido Morones no es propiedad del escritor jalisciense, es inevitable relacionarlo con su cuento «Anacleto Morones» cuando se usa en un cuento de alguien que escribe desde provincia y en un contexto desolado y árido. Esa pareciera una razón por la que se modifica el nombre de la mujer que da fin al conflicto entre las tortilleras: Blanca Morones, la Tacones; cambia en el libro a Blanca Resendez. Ésta es una clara decisión de alejarse de sus posibles textos admirados.

«Dos cuentos» se publica el 10 de julio de 1982 en número 10 del suplemento, página 5, se trata de «La mula de los costalitos» y «Las bacinicas de plata» que se incluyen en el libro mencionado. El primero aparece en el número 11. Este texto es el primero que revisaré. Me parece pertinente citar la introducción a esta publicación en el suplemento, misma que ya no aparece en la edición del libro:

Simplemente por querer dejar constancia —aunque a decir verdad con íntima gana de ser ameno—, a continuación se comprimen, por no decir minimizan, dos relatos de oros, platas y riquezas. Ambos son más o menos auténticos en el sentido de que existen dentro del cuento popular, ninguno lo he creado, por lo tanto la paternidad no es mía. Como los oí los cuento, sin cuestionarme si corresponden o no a la realidad, a esta realidad nuestra de todos los días planos, porque a la otra, a la del arcoíris sembrado en un perol de oro, a esa sí pertenecen.

Este íncipit es importante porque muestra una de las tradiciones de las que se nutre Elizondo: la literatura de tradición oral. En este pasaje, de manera explícita, señala que los cuentos no son suyos, sino que pertenecen al ámbito popular. A lo largo de la producción elizondiana son frecuentes las alusiones o citas de cuentos, dichos, refranes y canciones populares. De alguna forma lo señala, aunque menos evidente que en este caso, en el prólogo de *Maurilia Maldonado y otras simplezas*.

Este texto tiene un narrador extradiegético, heterodiegético, como suele haberlo en los cuentos populares. Una de las variantes que llaman la atención es el cambio de nombre

³⁷³ Torres, *op. cit.*, p. 143.

«Serafín» del suplemento por el de «Atenor» en el libro. El nombre de Serafín aparece en «En una sola carne» del mismo libro. Podría tratarse de la intención de no repetir un nombre en el volumen de relatos; sin embargo, para entender esta modificación es necesario revisar dos textos suyos publicados en *Aquí Vamos*. En el ensayo «El nombre de las cosas» (26 de febrero de 1984, núm. 95, p. 1) diserta desde lo historiográfico, literario y de cultura general sobre los nombres y apunta: «El nombre de las cosas. Sin él no habría comunicación: no existiría religión, ni ciencia, ni buen humor; no habría buena cocina, ni películas, ni insultos, ni bellezas». Sin duda, para Elizondo es importante el nombre que asigna a cada personaje, incluso los títulos de sus obras, por lo tanto no podría tomarse, de ninguna forma, como un asunto aleatorio o fortuito.

Por un lado, Serafín significa ardiente, quemar, encender, proveniente del hebreo saráf.³⁷⁴ Por otro, en la *Ilíada* puede verse la mención de Atenor: «Allí estaban Príamo, Pántoo, Timetes, Lampo, Clitio, Hicetaón, vástago de Ares, y los prudentes Uculegonte y Atenor, ancianos del pueblo; los cuales a causa de su vejez no combatían, pero eran buenos arengadores, semejantes a las cigarras que, posadas en los árboles de la selva, dejan oír su aguda voz».³⁷⁵ También le llaman sensato.³⁷⁶ Es decir, el cambio de nombre obedece a caracterizar de una manera más exacta al personaje, ya que menciona que «Pensaron rápido y concluyeron —fue Atenor quien pensó y concluyó, porque Eliseo era torpe—». Aunque le falte una letra «Atenor» en lugar de «Antenor», sigue teniendo cierta inteligencia y sabiduría, quizá no como la del personaje homérico, pero suficiente como para pasar por alguien inteligente. De esa manera, podría explicarse el cambio de nombre de los personajes del relato.

³⁷⁴ James Strong, *Nueva Concordancia Strong Exhaustiva*, Caribe, Nashville (TN), 2002.

³⁷⁵ Homero, *Ilíada*, III 145-150.

³⁷⁶ *Ibid.*, III 200-205.

El otro texto relacionado con este asunto es «San José del Puerto del Aire» (19 de febrero de 1983, núm. 42, p. 8) que en un ejercicio autoficcional se refiere a su bisabuelo Serafín, quien le narraba cuentos de la tradición oral. Pareciera, entonces, que busca en el cambio de nombre, despojarse de elementos sentimentales y darle mayor peso al significado de éste, de una manera más calculadora, más fría y racional.

La historia de este relato es la de los cuñados Atenor —Serafín, en el suplemento— y Eliseo, quienes se dedican a comerciar productos en una carreta en los diferentes pueblos de la región. Esto recuerda a Cosme y a su primo Jerónimo, que hacen una labor parecida en la novela de Elizondo, *Setenta veces siete* (1987). El tiempo de la historia es el de la Revolución mexicana, de manera explícita en el suplemento y cambia la palabra en el libro por «tiempo de los borlotes».³⁷⁷ En uno de sus viajes los cuñados encuentran un campamento revolucionario, esperan escondidos unos días y después hallan una mula con costales de monedas de oro con las que compraron tierras y pusieron negocios.

Algunas modificaciones que conviene revisar las veremos a continuación. «Casi cinco días» (70), en tanto que en el suplemento dice: «Seis días». Me parece que se presenta un cambio de cantidad de días para evitar alguna simbología numerológica o cabalística y darle mayor verosimilitud sin alusiones de otro tipo. Recordemos que Elizondo conocía bien la Tora, el Antiguo Testamento y referencias del Medio Oriente.³⁷⁸

Otro asunto tiene que ver con el narrador que se va configurando en la narrativa de Elizondo. En el libro se consigna «vigilar, uno a los bueyes y el otro al campamento de la tropa, aunque en opinión de Eliseo, que era tonto pero socarrón, en realidad» (70), mientras que en *Aquí Vamos* se menciona: «vigilar por un lado las tropas acampadas y por el otro a

³⁷⁷ La Revolución es un tema pendiente a estudiarse en la narrativa de Elizondo.

³⁷⁸ Así puede verse en sus investigaciones sobre los sefarditas, así como en sus respuestas en un par de entrevistas que recoge tanto Vicente Francisco Torres como Josefina Díaz Ontiveros.

los bueyes, aunque al decir de Eliseo». Vemos que en el libro se subraya la opinión del narrador sobre uno de los personajes, este tipo de juicios se ven en la obra elizondiana como un rasgo particular.

Un caso más de refinamiento estilístico se aprecia en la siguiente cita extraída del libro:

A la luz del atardecer de nuevo apareció un humito saliendo del sitio del campamento, y poco después, obscura la noche, vieron cintilar de pequeños y adoloridos fuegos. La mañana siguiente una polvareda veloz y violenta se desprendió de donde salía el humito y se perdió por detrás de la montaña lejana, azul y verde, y ya para mediodía, ni humo, ni polvo, ni nada, sólo el inmenso y redondo espacio luminoso. (71)

En el suplemento aparece de esta forma: «Al atardecer de nuevo un humito en el mismo lugar y en la noche cintilar de llamitas. Muy temprano, la mañana siguiente, una polvareda se desprendió del humo y se perdió detrás de la montaña y ya para mediodía ni humo ni polvo ni nada, sólo el silencio luminoso». Lo que puede apreciarse es una precisión del estilo poético, de cierto lirismo que en el suplemento tendía al oxímoron. Es decir, a pesar de esa búsqueda de expresión lírica, no se abusa de composiciones rebuscadas o sinestésicas.

Otra oración que podría revisarse para notar cierto refinamiento estilístico es la siguiente: «Una mula sola cargando, en cada flanco, sendos costalitos, bien amarraditos y por lo que se veía, gordos de llenos.» (71), en tanto que en el suplemento aparece «Una mula, una mula sola cargando en cada flanco sendos costalitos, bien amarraditos, y por lo que se veía, hartos de llenos». Aunque se aprecia en el narrador un lenguaje de estilo coloquial, la modificación trata de mantenerse en una composición literaria y no en la del habla.

El último aspecto en este relato puede identificarse en el párrafo final que se refiere a la bonanza de los cuñados. Los temas relacionados con la prosperidad, la riqueza, los grandes negocios y la propiedad de la tierra están presentes a lo largo de la obra de Elizondo.

El otro cuento es «Las bacinicas de plata», que aparece en el sexto lugar en el libro. Este texto está narrado de manera extradiegética, hererodiegética. Se trata de la historia de

un grupo de arrieros que se pierden entre las montañas y, por fortuna, encuentran una mina de plata de tal vastedad que luego de pasar la noche a la intemperie, ven que las piedras de la fogata escurren hilillos de plata entre las cenizas. La producción de este metal fue tan próspera que, se dice, hasta hicieron bacinicas de plata.

En la edición del libro se encuentran de nuevo correcciones de estilo y un cambio que llama la atención es el siguiente: «Y lo que son las cosas,» (41), en tanto que en el suplemento: «Y como todas las cosas que vienen de Dios,». Esta modificación parece darle mayor secularidad al relato, pues busca quitarle el aire religioso. Y el cambio, despojar sus textos del aura cristiana, parece tener principio en otro ensayo publicado en *Aquí Vamos*: «En busca del silencio perdido». En dicho texto de tipo autoficcional da cuenta de su distanciamiento de Dios; más adelante se glosará con mayor amplitud.

Otro fragmento que cabe resaltar se muestra a continuación:

arriba a abajo —y ya casi deslomados los animales por el recorrido ingrato desde los huizaches y granjenos de las faldas reseca, hasta los bosques de oyameles, oscuros y silenciosos, de las alturas—, un atardecer, ya muy agriados por el coraje que traían, hicieron rancho en un mordisco de la montaña. Descargaron las mulas, sacaron el bastimento, juntaron leña, y con piedras del entorno, unas grandes, otras chicas, hicieron un cerco y dentro domaron un fuego de panadero apenas justo para el friazo que se sentía, porque era enero, noche de helada negra. (41-42)

En *Aquí Vamos* se publica de la siguiente manera: «arriba abajo entre mezquites y granjenos, un atardecer anochecido hicieron rancho en un mordisco de la montaña, con piedras nada más volteadas y leños viejos de alrededor domaron un fuego de panadero, apenas justo para el friazo, porque era noche de enero, de las de frío seco». Lo que llama la atención en la edición de libro, además de la extensión del pasaje, es el tratamiento poético para hablar del paisaje, cierto lirismo en la representación de la geografía, la flora y el clima regional.

En esta edición se busca atenuar el estilo coloquial: «De ahí que a la mina le pusieran del Chorreado. Porque aquellos arrieros la encontraron por lo que soltaron las piedras, como

quien dice se chorrearon por el calor. Fue mucha la riqueza, placer, le decimos aquí, porque duró muy poco, pero eso sí, tanta plata sacaban por esos días, que hasta les alcanzó para hacer bacinicas.» (42), mientras que en el suplemento: «Por eso la mina se llamó Del Chorreadero, porque aquellos arrieros la encontraron gracias al escurridero de plata que salió a las piedras del hogar, como quien dice se chorrearon las piedras. Fue mucho el placer, sobre todo de plata, no le digo que hasta alcanzó para hacer bacinicas...». Es evidente que se busca el refinamiento del lenguaje y evitar la oralidad performativa del que está contando un cuento a otra persona «no le digo», señal de la función fática del lenguaje en estilo coloquial. Este tipo de modificaciones se verán a lo largo de los relatos publicados primero en *Aquí Vamos* y luego en el libro.

El siguiente relato es «Una vida cualquiera» (31 de julio de 1982, núm. 13, p. 5) que aparece en el quinto sitio de *Maurilia Maldonado...* El narrador es intradieгético y heterodieгético, uno de los aspectos que destaca es que se trata de una voz femenina, ya que si bien los personajes femeninos son muy importantes en la narrativa de Elizondo (Donata, Concha, Carolina, Narcedalia, Sor María Guadalupe, Juana Maura, Leticia Barba y Ticho Cantú, por mencionar algunos), como lo apuntan críticos como Miguel Rodríguez Lozano³⁷⁹ y Nora Guzmán,³⁸⁰ es el único caso en que una voz femenina es la encargada de la narración.

La historia que se narra es la siguiente: una joven asesina a su madrastra y posteriormente se suicida. La narración está cimentada en el enigma y al final se provee la resolución mediante un recurso cinematográfico original, ya que se focaliza el encabezado

³⁷⁹ Miguel G. Rodríguez Lozano, «El mundo cuentístico de Ricardo Elizondo: una aproximación», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año III, vol. 3 (ene-abr, 1998), núm. 7, p. 74. En este artículo analiza y destaca algunas características de los dos libros de relatos de Elizondo: *Relatos de mar, desierto y muerte* y *Maurilia Maldonado y otras simplezas*.

³⁸⁰ Nora Guzmán, *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009, pp. 43-44. Es un trabajo muy completo sobre Elizondo y su comparación con la obra de Parra. La autora establece varios puntos de contacto y distanciamiento para entender la narrativa neoleonense en el siglo XX.

de un periódico sensacionalista a través de la lupa que utilizaba la vecina —dormida en una silla y con el diario en el regazo— que vive frente a la casa en que sucedió el crimen.

Algunos cambios que cabe revisar los veremos a continuación: «Lo más probable es que fue a media tarde —quién sabe si el mismo día del suceso— cuando ella tomó por toda la calle y la caminó hasta donde termina. Seguro» (31), en tanto que en el suplemento: «Dicen que a media tarde —claro, algún día después de lo sucedido— ella se fue caminando por toda la calle, hasta su fin, seguro». Lo que notamos es el cambio de una narradora que empleaba el recurso de la oralidad por el de la duda, es decir, la falta de certeza de lo que hizo el personaje refuerza el enigma bajo el que se construye el relato hasta el final y así evita el autor el abuso de la construcción imaginaria de lo oral, para dirigirlo al culto. Puede verse que Elizondo, como autor, va perfeccionando sus estrategias narrativas.

Un cambio que parece nimio, pero no lo es, radica en el color de la casa en la que mueren las mujeres, ya que en el suplemento es de color amarillo con celeste y en el libro se describe como rosa con celeste. No es insignificante la modificación, puesto que en código simbólico, el rosa es el color del oriente en la cultura mexicana,³⁸¹ es decir, se alude al punto cardinal del sacrificio y la resurrección. Esto es, el ciclo de la vida. Así como el sol se oculta por el oriente y se espera su salida al otro día, así, el este es el lugar de la muerte necesaria de todas las cosas; no obstante, hay una esperanza del reinicio de los ciclos.

Otro elemento importante se encuentra en el cierre del penúltimo párrafo: «Qué curioso, ella tan de confiar, ni puede creerse lo que dicen que hizo...» (32). Tanto el enigma que se ha señalado, como esta forma de concluir el fragmento refuerzan el enigma o *suspense*, como en las novelas por entregas o de folletín del siglo XIX y Elizondo aprovechará este

³⁸¹ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Víctor Goldstein [trad.], FCE, México, 2012, p. 156. Es un trabajo fundamental para entender la imaginación mitopoética en los análisis no sólo literarios, sino culturales.

recurso en sus novelas con resultados positivos.

Por último, tenemos la conclusión y resolución del enigma en el encabezado: «<DESNATURALIZADA AHIJADA, DEGÜELLA A SU MADRINA Y LUEGO SE AHORCA>» (32), mientras que en *Aquí Vamos: «Desnaturalizada ahijada después de degollar a su madrina se ahorca»*. Puede notarse que la modificación en el libro responde más al estilo amarillista y sensacionalista de los periódicos de nota roja, incluso el utilizar mayúsculas y entrecorridas, ya que inicialmente sólo estaba en cursivas y empleando mayúscula sólo al inicio de la oración. Hay una voluntad creativa que inserta el estilo de este tipo de periodismo en un texto literario. El escritor sigue experimentando con un recurso que pondrá en juego en los fragmentos finales de su segunda novela, *Narcedalia Piedrotas*. A saber, emplea el recurso del pastiche como se vio en los apartados anteriores.

«Maurilia Maldonado» (21 de agosto de 1982, núm. 16, pp. 3-4) aparece como el primer relato del libro que lleva el mismo nombre. Tiene un narrador extradiegético, heterodiegético. Es la historia de una mujer solitaria, soltera, que tiene un par de amigas, las hermanas Pérez López, y un día se va como cada año de vacaciones, pero no regresa y no avisa que no volverá ni dónde se encuentra. Las hermanas se hacen cargo de la casa de Maurilia y después de varios lustros la ven llegar sin dar explicaciones. Este relato puede recordar al cuento «Wakefield» de Nathaniel Hawthorne en la premisa de alguien que se va de su casa sin mayores causas un par de décadas, aunque en el texto elizondiano el personaje, además de ser femenino, no da indicios de estar cerca para ver cómo se comportan los demás en su ausencia. Esto permite relacionar la producción de Elizondo, no sólo con la cultura popular como se señaló antes, sino con la literatura universal.

En este relato, las modificaciones no son significativas como en textos anteriores, además de las correcciones de puntuación y estilo hay que resaltar la separación entre los párrafos, ya que en el suplemento se muestran con tres puntos, mientras que en el libro sólo

hay un espacio mayor al utilizado entre el interlineado de cada párrafo. Esta es una de las marcas que utilizará Elizondo en los fragmentos de sus novelas y que ya había utilizado en *Relatos de mar, desierto y muerte*.

Aparte de la ausencia prolongada, pueden apreciarse como temas en el relato, tanto la enfermedad «Fue tan fuerte el grito que dio Bertha, que Lucía casi se deshidrata, donde estaba, porque padecía de la vejiga» (14), como la soledad y su alusión a la muerte: «La señorita Maldonado pasaba de los treinta y ocho y tenía más de la mitad de esa edad de vivir sola: huérfana de madre al nacer, se quedó sin padre a los diecisiete.» (11). Además de estos tres tópicos que atraviesan la obra elizondiana, aparece la orfandad como en las novelas del siglo XIX, pero también como en otros personajes del mundo narrativo de Elizondo: Concha, Donata, Flora, María Melcocha y Juana Maura, estas últimas de *Narcedalia Piedrotas*; a Carlos Nicolás —*Setenta veces siete*— lo adoptan sus tíos por pensar que había quedado huérfano y nunca regresa con sus padres. Un cambio que parece insignificante está en la edad en la que Maurilia se queda sola, ya que en el suplemento dice 18 y en el libro se reduce a diecisiete. Si bien elimina la distracción por el guarismo, también se ubica al personaje en una edad más iniciática como suponen los 17 años.³⁸² Se subraya la edad iniciática y coincide con la orfandad de Maurilia.

El siguiente texto es «Cuento chino» (11 de septiembre de 1982, núm. 19, p. 5) que

³⁸² Así se ve en el caso de José el soñador cuando es vendido como esclavo a los ismaelitas que lo llevarían a Egipto (*Génesis* 37: 2-28). Se cree que Daniel tenía la misma edad cuando es llevado cautivo a Babilonia, así como el apóstol Juan cuando comienza a seguir a Jesús. El mismo Octavio Paz da sus pasos iniciáticos en las letras a esta edad: «Es significativo que el primer ensayo de Paz “Ética del artista”, publicado en diciembre de 1931, coincida casi exactamente con el primer poema, dado a conocer en junio de 1931. En términos cronológicos el poeta y el pensador se inauguran juntos, a los 17 años» (Anthony Stanton, *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, Conaculta/Ediciones Sin Nombre, México, 2001, pp. 18-19). Un último ejemplo sería el del narrador de la primera y última parte de *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño: «No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral. Tengo diecisiete años, me llamo Juan García Madero, estoy en el primer semestre de la carrera de Derecho. Yo no quería estudiar Derecho sino Letras, pero mi tío insistió y al final acabé transigiendo. Soy huérfano» (Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 13).

aparece en el número diez del libro. Es la primera alusión a la cultura china, misma que admiraba, según puede leerse en su ensayo «Candado chino» (2 de marzo de 1986, núm. 200, p. 3), que se revisará con mayor detalle más adelante y una crónica de viaje que hace al país de la seda.³⁸³ En su novela *Narcedalia Piedrotas*, aparece un personaje asiático —Wüang-Wüong Tse o el Chino Guango— que si bien no forma parte del núcleo protagónico, no puede dudarse de su importancia y se le dedica un relato inserto en la novela nominado como «interrupción». La historia está narrada de forma extradiegética y heterodiegética; versa sobre un anciano mandarín que vive de manera ostentosa, tiene un jardín muy opulento con aves exóticas, y es asesinado, presumiblemente por sus jardineros, en un contexto de opresión social. Además de las correcciones, cabe señalar algunos refinamientos del lenguaje como se muestra enseguida:

El anciano mandarín vestido de púrpura y cobalto, con los ojos entrecerrados —más por su venerable carga de años que por cansancio— desliza sus cerúleas yemas sobre las nueve esferas de jade, coral y marfil del intrincadísimo juego de los destinos. Al tiempo que los abalorios, con perfección de órbita celeste, recorren el pequeño canal que los contiene, la tarde, platinada y triste, moja de invierno el jardín del sicomoro. (63)

Aunque no cambia de manera radical este párrafo en el suplemento, sí modifica algunas palabras con el fin de refinar el estilo poético, el trabajo lingüístico está más cercano al barroquismo de Jesús Gardea y Daniel Sada, ya no sólo de forma temática como lo han señalado algunos críticos como Torres³⁸⁴ o Rodríguez Lozano,³⁸⁵ sino en la composición rebuscada como si buscara emular la misma imagen que está representando, esa complejidad plástica de telas, adornos y colores con que está vestido el personaje.

³⁸³ Ricardo Elizondo Elizondo, «Palomas y mariposas», *Milenio Semanal*, 28 de diciembre de 2009, núm. 636, pp. 56-59.

³⁸⁴ Vicente Francisco Torres, «El cuento mexicano de los ochenta», en Alfredo Pavón [ed.], *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, México, 1991, pp. 143-144. Es un artículo en que revisa algunos autores que publicaron después de la Onda, ya sea que lo tomaban como punto de partida y cierta continuidad, o bien para contraponerse a ella y buscar nuevas posibilidades literarias, ahí se encontraría el caso de Elizondo, Jesús Gardea y Daniel Sada, entre otros.

³⁸⁵ M. Rodríguez Lozano, «Notas en torno...», pp. 95-96.

Otro asunto que llama la atención está en este pasaje: «Siguiendo un oscuro ciclo natural, llamadas por la abundante y fértil llanura que es el impluvio de los ríos Amarillo y Azul, hordas humanas apestosas y furiosas de hambre bajan a la China en busca de comida.» (64). Es notable porque se trata de un ciclo degenerativo, no es productivo ni positivo, es decir, es contrario a la idea cíclica que se maneja en la mayor parte de la narrativa de Elizondo que comprende una circularidad telúrica, de vida y muerte, la dualidad que se complementa y una parte da paso a la otra para asegurar la perpetuidad, esto es, un ciclo progresivo.

Por último, hay que destacar el final del relato: «Al centro, en el sitio con mejor perspectiva, junto al añoso y respetable sicomoro, sobre su pequeña pérgola de maderas lindas, el anciano y confiado mandarín, partido en dos del hombro a la ingle, es ya una madeja de sedas, sanguaza y gusanos.» (65). En este pasaje puede verse el tratamiento grotesco moderno, el del siglo XIX, es decir, una descripción sanguinolenta, mortuoria, lúgubre, de acuerdo con la caracterización de Kayser; aquí no se ve ni la carnavalización ni lo festivo.

«Los cartelones» (2 de octubre de 1982, núm. 22, p. 3) se ubica en el tercer sitio en la edición del libro. Tiene un narrador intradieгético, heterodieгético. Es un texto sobre unos misteriosos cartelones que aparecen y nadie sabe quién los colocó y convocan a reunión. Todos se divierten, pero no comentan lo sucedido y nunca saben quién convocó a la reunión. Hay un guiño de que alguien sabe lo que sucede, aunque no dice nada.

De nuevo se presentan las modificaciones ortográficas, de estilo y conviene revisar un pasaje de caracterización grotesca fea, contraria al caso anterior, pero en mayor concordancia con el utilizado en la disposición carnavalesca: «la muerte de una rica viuda venida hacía muchos años de Arabia, vieja, fea y bigotona, que hasta su muerte ni dejó la negocia, ni fue querida, ni aprendió castilla» (25). Vemos aquí un tratamiento más carnavalesco en tanto que une riqueza y fealdad para burlarse un poco de este personaje mencionado, es decir, hay una inversión de valores.

En una entrevista con María Esther Rivera, quien fue secretaria de Elizondo durante 25 años mientras estuvo como director de la Biblioteca Cervantina del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), comentó que él era admirador de Borges.³⁸⁶ Por esa razón, no es extraño encontrar ciertos homenajes a las obsesiones del autor de *El Aleph*, es decir, los laberintos:

El lugar marcado para la reunión era una gran explanada, especie de plaza olvidada por la mancha urbana. De siempre habíase utilizado para jolgorio de gran envergadura. No tenía árboles, ni bancas, ni piedras, ni estorbos; sólo un gran espacio de circular perspectiva. Desde que apareció la publicidad los reporteros la vigilaban, para ver si por algún lado aparecía el hilo de Ariadna. (26)

Esta idea se vuelve a encontrar en *Narcedalia Piedrotas* cuando se describe la casa del médico Sergio Garza, el Cerillo, ya que su estructura es laberíntica. Sin embargo, la representación no está asociada con la armonía de un universo complejo, no se trata de una construcción ligada a la racionalidad y cuya salida supone una revelación epifánica existencial. Para poder entender a qué me refiero veamos el fragmento de la novela:

Como los güercos no lo dejaban dormir cuando le urgía un descanso —luego de atender muchos enfermos, o de algún parto complicado—, Cerillo siguiendo con su afán constructivo siempre tan poco afortunado, mandó levantar en un rincón del patio, pegado a un baño que quién sabe porqué lo pusieron hasta allá —remotamente alguna vez pensó en una alberca—, un cuarto sin ventanas y con doble muro. Aquel habitáculo parecía pozo de mina —o cuarto de máquinas de instalación abandonada, o sótano de torre de iglesia—, pero a él le fascinaba. Se metía ahí y todo le resultaba paz; dormía y dormía, a sus anchas, en total obscuridad, oyendo, como en sordina, el griterío de sus hijos corriendo por techos y pasillos.³⁸⁷

Esta construcción a diferencia de la que aparece en «El inmortal», está edificada al azar, con ignorancia, llena de ideas que no se cumplieron, no conecta mundos distintos. El laberinto se crea por torpeza, falta de tiempo y planeación. Esta casa muestra, de alguna forma, la vida del médico, malhecha, llena de infortunios y sin un plan definido. Sin embargo, ahí puede descansar y escuchar a lo lejos que sus hijos se divierten. Funciona como homenaje

³⁸⁶ Entrevista personal a María Esther Rivera, Monterrey (N.L.), 6 de noviembre de 2017.

³⁸⁷ Ricardo Elizondo Elizondo, *Narcedalia Piedrotas*, Leega, México, 1993, p. 216.

a uno de los grandes escritores del siglo XX.

Un último elemento que cabe mencionar está en el siguiente pasaje:

Una mujer deslizante como sombra de paloma, señorita patricia, noble de cuna y de nombre que paseó su enigmática sonrisa entre la multitud. Ella, la hecha de sal y silencio, la que parece lirio de jardín de China desconocido y desconocente, sólo ella conoció el secreto y como esclava de serrallo se regocijó entre la risa y canto que sin saberlo la festejaban. Ella lo supo desde siempre igual que yo, mas no lo dijo ni lo dije para no quebrar el entusiasmo y que todo resultase como estaba planeado. Porque sucedió, aunque usted no lo crea y la ciudad lo calle, sucedió. (27)

De esta forma termina el relato. Entonces el lector se pregunta qué fue lo que pasó porque el narrador oculta información de manera deliberada. Este recurso compositivo lo denomina Russell Cluff como «omisión conspicua». Para entender mejor a qué se refiere, hay que revisar la siguiente cita: «Una de las grandes diferencias entre el final abierto convencional y la verdadera omisión conspicua es que en aquel por lo general existe cierta apertura, algún sentimiento de esperanza. Con este último, sin embargo, el lector suele encontrarse en un callejón sin salida; lo omitido nunca perderá su estado de enigma».³⁸⁸ Este cierre, entonces, puede verse como el ensayo de los cierres de fragmento para sus novelas, posterior a la publicación en el suplemento. Este principio le permite a los narradores, tanto de *Setenta veces siete* como de *Narcedalia Piedrotas*, administrar la información e ir dejando enigmas que a la postre van resolviendo.

Pasemos ahora a «El fenómeno físico», el primero de los «Dos mini relatos» publicados en *Aquí Vamos* (16 de abril de 1983, núm. 50, p. 7). Es el texto que cierra el libro. Se trata de la historia de un pueblo donde nunca llueve y la maestra de la primaria hace un experimento para que conozcan la lluvia. Está narrado de forma extradiegética y heterodiegética. La idea recuerda un tanto a Noé, ya que antes del diluvio nunca había

³⁸⁸ Russell Cluff, «La omisión conspicua en Juan Rulfo y Salvador Elizondo», *La Palabra y el Hombre*, abr-jun 1991, núm. 78, pp. 274-279. Desarrolla en este artículo su propuesta de análisis basada en este recurso narrativo en que, en sus palabras, emplean los mejores cuentos. Hace una revisión de «En la madrugada» de Juan Rulfo y «En la playa» de Salvador Elizondo.

llovido³⁸⁹ y, por supuesto, a *Cien años de soledad* en el pasaje en que deja de llover en Macondo y luego se reanuda la lluvia. Varias veces se ha señalado la cercanía de la narrativa de Elizondo a la de Gabriel García Márquez.³⁹⁰ El mismo escritor regiomontano señaló en una entrevista que le tenía miedo a las influencias y le tenía mucho miedo al autor de *El amor en los tiempos del cólera*.³⁹¹

Sólo la primera línea es muy parecida, en el libro se omite un adverbio, pero prácticamente reelabora el primer párrafo y añade un segundo en el que retoma una oración del primer párrafo del publicado en el suplemento. Otro cambio que hay que señalar es el del nombre de la profesora María Elena Zamarripa por la profesora Santos Zamarripa. Las demás modificaciones están en ortografía y estilo.

El segundo de los «Dos mini relatos» es «El remolino» (16 de abril de 1983, núm. 50, p. 7) y se encuentra en el noveno lugar del libro. Tiene un narrador extradiegético, heterodiegético y cuenta la historia de un personaje que se pierde en un pueblo al paso de un remolino y no vuelve a aparecer. Es un texto circular que termina donde inicia, lo que remite a los ciclos, como en otros relatos de Elizondo. Cabe señalar que este relato ha sido recopilado en dos antologías distintas.³⁹² Además de los cambios ortográficos y de estilo pueden encontrarse otros como éste: «Colonia Héros de Comitán» (59), en tanto que en el suplemento: «Colonia 26 de Enero», en el mismo sentido está «del cruzamiento de las calles Fusilamiento del Dos de Mayo y Bombazo en Comitán.» (59), mientras que en *Aquí Vamos*: «de la Manzana 17, calles 22 y 23». Parece que el narrador le añade elementos al campo semántico de la colonia para reforzar la idea de la distribución de una colonia popular. Este

³⁸⁹ *Génesis* 2: 5.

³⁹⁰ Entrevista personal con el poeta Margarito Cuéllar, Monterrey (N.L.), 6 de octubre de 2017.

³⁹¹ Torres, *op. cit.*, 2007, pp. 158-159.

³⁹² José Javier Villarreal [ed.], *Nuevo León entre la tradición y el olvido. Cuento (1920-1991)*, Conaculta, México, 1993; y Miguel G. Rodríguez Lozano, *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México*, UNAM, México, 2006.

mismo recurso lo va a utilizar, posteriormente, en *Los talleres de la vida*, incluso se añade un plano del fraccionamiento en que se ubica la novela.

Si por un lado, en la narrativa de Elizondo, aparecen personajes laboriosos, emprendedores y prósperos, por otro están los holgazanes, ociosos y dilapidadores de lo poco que tienen, como este Ramón Rutilio —a quien llama RR—, que desapareció por causa del remolino:³⁹³ «casi nunca trabajó, y cuando lo llegó a hacer lo hizo dos semanas, el plazo justo para cobrar un salario; total, que era un inútil sin trabajo cuando le pasó lo que dicen que le pasó.», (59) en tanto que en el suplemento: «cuando tuvo que trabajar, jamás lo hizo por más de dos semanas, —lo suficiente para cobrar, en cada empleo. Sin él estaba cuando le pasó lo que le pasó». Otros personajes de este tipo en el universo elizondiano son Carlos Nicolás —dedicado a los juegos de azar y apuestas, hijo de Cosme y Carolina, criado por Agustín y Virginia— de *Setenta veces siete* y Valentín Castruita el Venado, esposo de Narcedalia en *Narcedalia Piedrotas*. De nueva cuenta, en este párrafo cierra con un enigma de la trama como en otros textos.

Un pasaje en que puede verse el espacio de la narrativa de Elizondo es el siguiente: «Resulta que la colonia “Héroes de Comitán” está más allá de donde llega el último camión, hacia el rumbo donde la ciudad se abre en un llano sin descanso y sin final.» (60). Generalmente, las historias de este autor están enmarcadas en lugares lejanos, aislados, como muchos pueblos en el norte de México, los cuales están más cerca, sin que hablemos de una vecindad, de los estadounidenses.

En el año II, de los seis textos publicados en *Aquí Vamos* sólo «Tonterías» (19 de

³⁹³ Este cuento está relacionado con «Un cúmulo de preocupaciones que se transforma» de Daniel Sada en el sentido de la desaparición de un personaje ocasionada por un fenómeno climático, la diferencia estriba en que en el caso de Elizondo no aparece. El cuento de Sada fue publicado primero en *Letras Libres* en diciembre de 2008, y posteriormente fue recopilado en el volumen cuentístico *Ese modo que colma*, Anagrama, México, 2010.

febrero de 1984, núm. 94, p. 5) vuelve a reeditarse en el libro citado y se ubica en el penúltimo lugar de dicha edición. Se trata de textos breves que pueden tomarse como minificciones o bien como ideas de relatos mayores o ensayos. Las modificaciones ortográficas y de estilo, aparecen acompañadas de otras, por ejemplo, los fragmentos que están separados en el libro por un asterisco, en el suplemento sólo tienen un espacio mayor. En uno de los fragmentos puede leerse lo siguiente: «Le indicaron que debía esperar hasta el tercer ofrecimiento, por eso, pasándose de listo, cuando le dijeron ¿quieres una coca?, contestó que sí, siempre y cuando se lo repitieran tres veces, *porque si no luego me regañan.*» (76), aparece idéntico en *Aquí Vamos*. El pasaje es importante porque se aprecia el narrador en estilo indirecto libre, luego cede la voz al personaje. Este tipo narrador ya lo había utilizado Elizondo en *Relatos de mar, desierto y muerte* y lo vuelve a emplear en *Setenta veces siete* y *Narcedalia Piedrotas*. Se trata del recurso de la metalepsis que se analizó.

Otro tema que puede rescatarse en estos breves textos está en el siguiente pasaje: «Al terminar el recreo, la Güera cacahuatera lloraba con sentimiento inmenso, sin consuelo. Estaba tan zonza en cosas de la ciudad. Jugando a la matatena perdió dos juegos —cerillo y cobacha— y por eso se le amontonó el arrepentimiento en los ojos, porque ¿con qué pagarlos si eran tan pobres?» (76). Me refiero a los juegos infantiles, temática recurrente en la narrativa de Elizondo, misma que aparece en varios momentos de *Narcedalia Piedrotas*, así como en su novela *Los talleres de la vida*, cuyo título se toma de una canción infantil.

Un asunto más que conviene revisar es el relacionado con esta cita: «Nunca lo consiguió porque yo le jalaba su quijotesca albarda y ella prefería soltarla y abandonar el asalto, antes que aproximarse al vegetal maldito.» (77). El fragmento, narrado de forma autoficcional, habla sobre su infancia y la alergia que tenía su madre al árbol de durazno y cuando él sabía que lo iba a castigar se subía al que tenían en el patio de la casa. Llama la atención el pasaje por su alusión al Quijote, ya que tanto dicho personaje como Cervantes

son una base fundamental en la obra de Elizondo. Aparte de las referencias ya mencionadas, escribió un artículo para el número conmemorativo de la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*,³⁹⁴ así como las alusiones que existen en sus textos narrativos como el cabrero que asesina a Melchor Vega, hermano de Narcedalia Piedrotas, por haber engañado a su hija Sofía.

En el año III sólo se vuelve a editar «Será melón, será sandía» (25 de noviembre de 1984, núm. 134, p. 5) ubicado en el lugar ocho del libro y último de los reeditados. Se trata de un ensayo sobre diferentes frutas y en las que emplea la prosopopeya para describirlas. De nueva cuenta se pueden apreciar cambios ortográficos y de estilo. Se agregan varias oraciones nuevas. Algunos párrafos se dividen. Hay una frase recurrente en el estilo elizondiano «De cuando en vez» (54),³⁹⁵ que se repite en este texto y en otros de él. Es una marca que deja en su narrativa y de esa manera puede verse su conciencia de autor. Pareciera que es una marca de agua como en los folios de los archivos con los que trabajó durante tanto tiempo.

Otro tema que destaca se encuentra en esta oración: «Regresan —convertidos en pasas y orejones— con la perpetua bruma del invierno, y lo hacen para dejar bien claro que la vejez puede ser digna, útil y hasta deseable.» (55). Se aprecia cómo se refuerza la idea de lo cíclico que se presenta en el texto, primero de la primavera al invierno, ahora, de la infancia a la vejez. El imaginario de fin y reinicio de la naturaleza puede hallarse a lo largo de la producción elizondiana, ligado a lo carnavalesco.

³⁹⁴ Ricardo Elizondo Elizondo, «La Biblioteca Cervantina del Tecnológico de Monterrey», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, «Cuatro siglos de la primera salida del Quijote», enero 2005, núm. 409, pp. 24-26.

³⁹⁵ No deja de ser curioso que esta misma frase se encuentra en un cuento del salamantino Agustín Salgado Calvo (1935). En este texto se narra de manera barroca, paródica y satírica la historia de un personaje que convive con un ciego visionario en el contexto del franquismo: «A pesar de los esfuerzos del bigotudo brigadier, doña Ufrosia, *de cuando en vez*, hace viaje a la capital del reino en busca de otros mingos con que calmar su furor uterino» (cursivas mías) (Agustín Salgado Calvo, «Las figuraciones», en Edmundo Valadés [ed.], *Los grandes cuentos del siglo veinte*, Promexa, México, 1979, p. 398).

2.4.2 Otros temas, otros intereses

En esta sección se observarán textos que también se publicaron en *Aquí Vamos*, pero que no se han recogido en algún otro volumen como los anteriores. Se trata de ensayos libres de distintos temas, otros historiográficos y literarios.

El primero es «Enciclopedia de datos inútiles: la botana» (29 de mayo de 1982, núm. 4, p. 16). Es un texto ensayístico en el cual puede verse una de las inquietudes de Elizondo, ya que indaga acerca del posible origen de una palabra. La voz ensayística señala que estaba con un amigo en cierto sitio para beber y platicar, les llevaron la botana y se quedó pensando en la palabra. Comenzó a buscar en distintos diccionarios hasta que por asociación llegó a la palabra *tapa*, cuyo significado alude a cubrir las bocas de las cañas y chatos de vino. Su interés por las palabras y por el vocabulario lo llevó a escribir después el *Lexicón del Noreste de México* (1996), y ya había elaborado un pequeño glosario en su estudio acerca de las reminiscencias sefarditas. Quizá por eso Humberto Salazar en entrevista señale: «Yo diría que él, realmente, era un lexicógrafo o lexicólogo, no sé cómo se diga».³⁹⁶

«Monterrey, 1930» (12 de junio de 1982, núm. 6, p. 7) es un ensayo de tipo historiográfico en el que se describe la capital neoleonense en ese primer tercio del siglo XX. En este texto se habla del auge comercial de la ciudad, el tipo de arquitectura que dominaba el paisaje, así como el carácter de los hombres que supieron salir adelante, a pesar de la crisis financiera que llevó a la quiebra tanto a los bancos como a las grandes tiendas de la época. Esta publicación hace recordar tanto a los personajes negociantes y las ciudades de *Setenta veces siete* —Agustín y Ramón, Carrizalejo y Carrizales—, así como a las de *Narcedalia Piedrotas* —Perdomo y la mujer más poderosa del pueblo.

Después se encuentra «La muerte por todos tan temida» (30 de octubre de 1982, núm.

³⁹⁶ Entrevista realizada en la oficina del Mtro. Humberto Salazar, encargado de la Dirección de Humanidades e Historia en Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías (UANL), 2 de octubre de 2017.

26, p. 5). Es un texto fundamental para comprender la poética de Elizondo en cuanto al tratamiento de la muerte. Además de que se funden las dos tradiciones de las que bebe: la culta y la de tradición oral, como antes se mencionó. Es un ensayo en que narra una anécdota familiar sobre su hermano Guadalupe, que murió a los siete años después de que fuera atropellado. La voz narrativa dice que tenía seis meses cuando sucedió el accidente y no lo recordaba hasta que se lo dijeron sus hermanos Imelda y Eduardo, ya que no se hablaba del suceso en su casa. Su padre temía que le ocurriera lo mismo a los demás y siempre los aconsejaba para que cruzaran las calles con el menor riesgo posible. Su madre, por su lado, no hablaba del asunto, pero a cambio le contaba cuentos. Recuerda uno sobre un caballito de colores que hacía maravillas y acudía para resolver emergencias, pero siempre moría y debían resucitarlo. También le narraba la historia de la Llorona y la del Judío Errante. Esta última la vuelve a encontrar en *Cien años de soledad*. Después corre con groserías a un pedigüeño que tocaba a su puerta, quien le había respondido que era el Judío Errante; en su mente infantil había fusionado las dos historias, la culta y la oral, y lo castigaron. En el último párrafo puede leerse su postura sobre esta temática:

Por eso pienso que desde siempre he sido amigo de la muerte, ella estuvo presente en mi infancia y está presente en mi vida de adulto. Las comunes asociaciones con la muerte, tales como la soledad y el silencio, generalmente repudiadas, las objetivo y las siento completamente naturales. Mi familiaridad con el sentido mortal —carísimo obsequio que mis padres inconscientemente me dieron— me hizo casi invulnerable al dolor de la partida, tanto la propia como la ajena; me dio además una total conciencia de lo efímero de las cosas y, curiosamente, me hizo querer apasionadamente cada minuto de vida, porque la buena amiga, la muerte por todos tan temida, puede presentarse en cualquier momento, y yo, mortal como soy, nada puedo contra ella.

Aquí se suma la idea de la soledad, que junto a la de la muerte son ejes que atraviesan toda la obra de Elizondo. Me parece relevante que fije su postura de manera muy temprana, ya que apenas dos años antes había publicado su primer libro, *Relatos de mar, desierto y muerte*. Puede verse, entonces, una continuidad en los temas que obsesionaban a este autor.

El próximo es «En busca del silencio perdido» (5 de febrero de 1983, núm. 40, p. 12). Un texto en que narra cómo había sido religioso y que desde niño hablaba con Dios. De nuevo se presenta de manera autoficcional, contando algunas anécdotas. Señala que un día escucha a su madre y hermano mayor hablar de problemas económicos y ella le dice que no tienen un árbol de dinero. Decide entonces plantar una moneda en medio del patio y que su amigo hiciera el milagro: se refiere a Dios.

Espera que crezca el árbol y lo que comienza a crecer es una matita, que cree es como las calabazas, pero más bien parece como de chile; la madre no le hace caso. Inventa dos amigos que lo ayudan a cuidar la huerta mientras finge tomar la siesta: Mito y Queramomi. En una charla con el jardinero, enjuto y poco platicador, le cuenta lo que había sembrado, aquél no le dice nada, salvo que revise los rosales. Él le daba un cinco por un puño de caracoles que le consiguiera.

En algún momento, el padre lo llama y antes que le diga algo, el narrador de niño confiesa que robó un peso para sembrar un árbol que le cuidan sus amigos: Dios, Mito y Queramomi. Su madre tampoco le cree. Lo único que crece es una planta amargosa de flores para los gorriones, «a partir de entonces yo me quedé con doble vida. Por un lado el silencio de Dios conmigo, antigua y grata compañía, y por el otro, las “habladas” del mundo que casi nunca dicen la verdad». Parece que es un momento en que se aleja un tanto de la fe y se inclina más por lo laico.

En «San José del Puerto del Aire» (19 de febrero de 1983, núm. 42, p. 8) habla sobre un pueblo abandonado que visitó y que parece ambientar alguno de sus relatos o novelas, ya que se ve desolado, alejado de otras localidades. Es un lugar cuyas únicas constantes son el polvo y el viento. Uno de los temas tratados es la soledad. Señala que un viejecito tiene una tienda y cuenta historias del pueblo, y le dice que antes llegaban unos pastores que vendían lana y carneros y consumían en el pueblo, pero ya no. Este personaje se parece al tendero que

aparece en *Setenta veces siete*, quien cuenta la historia de un poblado: «Blas, el dueño del tendajo del Sabinal —tendajo atendido ahora por su hijo y sus nietos—, se sentaba en una silla de mimbre, junto al mostrador, por horas interminables. Ahí conoció a Joaquín y ahí, a los muchachos de Dora, les contaba inútilmente la historia de la familia Govea».³⁹⁷

También comenta que las casas del lugar, con mucha imaginación, parecen un palomar. «Hay un cuartón grande, bien definido, como de diez por cuatro; le llaman capilla y está dedicado a Santa Rita. Las llaves las guarda doña Marta quien vive contigua y que no recuerda la última vez que ahí se ofició misa porque en sus sesenta y cuatro años de vida nunca se ha hecho». Este pasaje recuerda un poco la capilla de Icamole en *El último lector* de David Toscana, ya que se trata de un espacio improvisado, con la carta de un soldado muerto como única reliquia religiosa, sin bancas, con algunas sillas y tiene apenas una misa por año.³⁹⁸ No es gratuita la relación, ya que hay varios puntos en que se unen las narrativas de ambos escritores regiomontanos, quizá Toscana sea uno de los herederos de ciertos elementos de la poética elizondiana.

La influencia de la tradición oral puede verse otra vez aquí: «Me salí a ver las estrellas y a recordar los cuentos que mi bisabuelo Serafín me platicaba del Camino de Santo Santiago, de la Víbora de Cristal y del pastor que perdió sus ovejas por quedarse dormido». Se refuerza constantemente que se trata de una de las fuentes asiduas de su tradición literaria. También puede subrayarse que en los relatos publicados en el suplemento, cuando se habla de un personaje, regularmente tiene el nombre de Serafín, aquí está una de las explicaciones. Se

³⁹⁷ Ricardo Elizondo Elizondo, *Setenta veces siete*, Leega, México, 1987, p. 182.

³⁹⁸ «Nunca se comisionó a un carpintero para construirle bancas a la capilla, y los fieles, sobre todo las mujeres, se acostumbraron a cargar con su silla para cada ceremonia, ya se tratara del rezo de un rosario, de un ruego por la lluvia o de la fiesta patronal, en la que invitaban al cura de algún pueblo vecino para dar la misa, la única del año. La pereza de llevar las sillas de vuelta a casa hizo que las fueran dejando en la capilla; por eso luce un mobiliario desigual: sillas de madera, metálicas, de plástico o mimbre, plegables, rígidas, acolchonadas, de diversos colores o descoloridas» (David Toscana, *El último lector*, Alfaguara, México, 2010, p. 88).

trata del bisabuelo que le contaba historias. Es decir, es la figura del cuentero, del viejo que transmite literatura, historia y sabiduría al grupo comunitario, a la familia.

En «Piedritas con huevo» (26 de marzo de 1983, núm. 47, p. 8) se menciona que la historia y el título se los debe a Beatriz Rodríguez con quien platicaba en el comedor del Tec, dice que los nombres no los pone porque no los recuerda. Esta afirmación contrasta con lo que dijeron algunos entrevistadas, ya que señalaban que tenía muy buena memoria.³⁹⁹

Se dice que Carlos Beltrán y sus amigos, alrededor de 1936 salían de cacería y le tiraban a las liebres, pero en esa ocasión querían cazar algo mayor, ya fueran osos, venados o jabalíes, si los encontraban. Iban a ser seis días en diciembre, alistaron su ropa, sus botas, lámparas y carabinas, sus mujeres les prepararon tortillas de harina y galletas de dulce. Los cinco salieron a la una de la tarde rumbo a la sierra de Tamaulipas.

Se perdieron un poco y al anochecer llegaron al pueblo de San Bartolo, donde se quedarían. Un guía los «metería en la espesura de huizachales sin fin». Querían dormir en el coche, pero el guía no quiso y se quedaron en un jacalucho. «Amanecieron con los ojos escozados y penetrados de un aroma entre linimento y tocino». Tomaron café y salieron con sus bártulos y carabina, el guía llevaba a su hijo de once años. Caminaron durante horas, al atardecer acamparon y cocieron frijoles, comieron y hasta desperdiciaron: «Al día siguiente uno se quedó acampado y los demás se fueron a buscar animal grande. Regresaron sin nada pero cenaron liebre porque el que se quedó la cazó; los otros las habían topado pero por ansiar lo grande no le tiraron a lo pequeño. Al otro día fue lo mismo y por eso decidieron invertir las cosas y salir de noche a encandilar venados. *Ingenuos.*». Las cursivas son mías para hacer hincapié en la intromisión del narrador que es un recurso utilizado por algunos narradores de Elizondo a lo largo de su obra y aquí se encuentra en un texto híbrido, entre narrativo y

³⁹⁹ Entrevistas con María Esther Rivera y la actriz y pianista Emma Mirthala Cantú, Monterrey, 2017.

ensayístico.

En un giro bizarro se dividen para realizar la cacería, pero se pierden durante varias horas, se oscurece y toda la noche caminan sin rumbo. Carlos y el hijo del guía llegan a una casucha y piden que se les venda algo para comer, pero la mujer no les quiere vender. El personaje principal le dice que es una lástima porque conoce una receta muy rendidora: «Piedritas con huevo». Logra despertar la curiosidad de ella y le pide huevos, manteca, una sartén, aceite, prende el fogón, y él saca las piedritas que llevaba en el sombrero. Después explica:

Primero se enjuagan muy bien las piedras, luego se ponen al fuego en la sartén, ya cuando se vean bien secas se agrega manteca suficiente y un poco de sal, se espera un rato procurando no menearlas, luego se le añaden los huevos, uno por uno, y con un movimiento envolvente se mezclan con las piedritas. Se deja el guiso sobre el fuego hasta que los huevos cuajen y se sirven inmediatamente, acompañados de frijoles y de pan o tortillas. ¿Y cómo se comen?, preguntó la mujer ya medio bronca. Muy fácil —replicó Carlos diciendo y haciendo— toma un bocado y con la lengua separa el huevo y tira las piedritas.

Relata que al final llegan al pueblo. El de la receta y el niño habían desayunado y tenían una anécdota qué contar y los otros estaban hambrientos y sin historias. No lograron cazar nada.

«Nuestras casas» (23 de octubre de 1983, núm. 77, p. 3) es un ensayo sobre una exposición de la casa en Nuevo León, del noreste en general. Se describen distintos tipos de habitaciones que históricamente han poblado la región. «Todos llevamos por dentro casas, diríamos que a veces barrios enteros». Esta oración parece sustentar su narrativa polifónica, sobre todo puede verse en *Los talleres de la vida*, ya que la novela se ubica espacialmente en un fraccionamiento de mediados del siglo XX en Monterrey. En concordancia con la explicación de Pitol acerca de las casas rusas, en alusión a la estructura narrativa de Tolstoi. Es como si se juntaran en una plaza a platicar los vecinos sobre algún asunto o un chisme en particular. De esa manera, intervienen varios con su voz propia. Destacan las diferentes

construcciones y materiales que se utilizaban, ya que aparecen también en la obra de Elizondo.

«En la noche quién ve, dormida quién siente, pero por el resollido fue Vicente» (6 de noviembre de 1983, núm. 79, p. 3) es un ensayo sobre lo ciegos y sordos que somos los seres humanos. Platica acerca de su amigo Alfonso Corona, ingeniero en una «ruidosa compañía fundidora» y señala que a pesar del ruido él puede identificar si una máquina falla, como todos los especialistas que afinan sus oídos para arreglar algún desperfecto.

Asegura que como estamos en constante relación con el ruido, por eso el oído se vuelve exigente y buscamos la música. Señala que el ciego anciano se ve con veneración, pero al sordo se le rehúye. No ha escuchado que a alguien se le maldiga con quedarse sordo, aunque sí ciego. Al ciego lo rodea el afecto, mientras que al sordo, la burla y el rechazo. Y finaliza con que el título se lo debe a un dicho popular.

El ensayo «Ecos y reflejos» (22 de enero de 1984, núm. 90, p. 8) desarrolla justamente estos temas. «El eco es a la voz lo que el espejo a la figura, sólo que el espejo es cotidiano y el eco casi nunca». Eco y espejo son buscados por brujos, artistas y enamorados. Los artistas los crean y a veces ni lo notamos. Cuenta una historia griega de ecos y reflejos: la historia de Narciso y Eco. Señala que le gusta la historia por lo bien elaborada, además de remitir a la impavidez ante ecos y reflejos.

Expone el tema de la vejez en «Más viejo que el caldo» (29 de enero de 1984, núm. 91, p. 7). Dice que la frase que da título a su texto se la oyó decir a una mesalina, una bailarina y cantante de segunda. «También para lo mismo sirve Matusalem y el hilo negro, el caso es dejar bien claro que es viejo de toda vejez». Hace una aguda observación, ya que los viejos son los otros, pero no uno, no quien emite el juicio. Termina con lo siguiente: «Lo mejor sería que la misma ternura que nos despiertan los niños cuando juegan a ser adultos, nos la despertara el vano esfuerzo de los viejos. Pero somos crueles y —bien merecido— con la

misma vara seremos medidos». En la narrativa de Elizondo suelen aparecer los viejos como parte del proceso natural de la vida, es decir, están asociados a lo cíclico.

«El nombre de las cosas» (26 de febrero de 1984, núm. 95, p. 1) es un ensayo sobre lo que se menciona en el título, para ello hace un repaso histórico, literario y popular. Señala que fue convocado junto a otras dos personas por el Centro de Cálculo para nombrar un programa capaz de brindar varias respuestas. Y se quedó cavilando en el nombre de las cosas. «Acto mágico es el nombrar —en el sentido de identificar— las cosas. Precisamente por serlo es por lo que aparece en todas las mitologías y luego en las religiones: como don o gracia de propiedad absolutamente humana». Por esa razón, hay que poner atención a los nombres de los personajes, de los pueblos y ciudades, así como los títulos que da a sus obras Ricardo Elizondo, ya que en ningún momento son dados de manera fortuita. Cada nombre que este escritor ha designado para sus personajes tiene especial significación, así como los títulos de sus obras.

«Varsoviana, varsoviana, ¿quién te trajo aquí?» (16 de septiembre de 1984, núm. 124, p. 3) es un ensayo historiográfico sobre Carlota y Maximiliano, a partir de una cancioncilla: «La Paloma», dedicada a Carlota. Es interesante que lo haya publicado en un 16 de septiembre; puede tomarse como crítica de la conmemoración de la Independencia de México, puesto que su formación de historiador le permitiría apreciar cierto fracaso o ciertas deudas aún no saldadas con los mexicanos. A ello habría que sumar la incompreensión de unos y otros: emperadores y súbditos.

Cuenta una anécdota sobre Carlota, quien en su locura tocaba el Himno Nacional Mexicano y La Paloma, y los cantaba en español. Destaca también un volumen en la biblioteca del Tec de Monterrey: *Manual de usos y procedimientos para la corte* en que se establecían varias directrices, pero parece que, a decir de la maestra de Elizondo, María del Carmen, Maximiliano tropicalizó el contenido para adaptarlo a su contexto mexicano.

Describe a Maximiliano y luego a Carlota y señala que ella se tomó más en serio su papel. Además de que el emperador hablaba en francés con sus ministros y alemán con su esposa, pero nunca aprendió bien el castellano. Al final del texto parodia la copla que Vicente Riva Palacio había tomado de un poema de Ignacio Rodríguez Galván: «Adiós mamá Carlota, / narices de pelota, / adiós mamá Carlota, / adiós mi viejo amor». Y con ello se aprecia de nuevo su inclinación a la literatura popular y al humor, como se mencionó páginas arriba.

«Solo me encuentro tras las rejas» (23 de septiembre de 1984, núm. 125, p. 5) es un ensayo sobre las cárceles y la justicia. Inicia con un repaso de cómo era el siglo XIX positivista, de las condiciones laborales y explotación tanto de hombres como de mujeres. Menciona París —moda, perfumería, vida nocturna, frivolidad y sífilis—, así como Londres y Nueva York —ciudades que peleaban por ser primeras en bancos, inversiones, préstamos, letras de cambio, acciones industriales, barcos y demás—.

«Resulta muy complejo analizar —por la cantidad de determinantes, dominantes y concomitantes— lo bueno y lo malo (?) del periodo que va de 1860 a 1914», dice. Curiosamente es casi el periodo de su primera novela *Setenta veces siete*, así que sus intereses historiográficos coinciden con los literarios.

De nuevo resalta su bagaje popular: «El pueblo pueblo —frase de Jaramillo— con sus voceros por excelencia, los poetas y cancioneros, sabía entonces que la justicia no sólo estaba ciega, sino que era prostituta y manca: una dama pestilente y putrefacta pero con inmenso poder». De esta manera, critica el estado tanto de la justicia como de las cárceles en México.

Señala la romantización de la cárcel, por la idea de ser prisioneros de amor, para ello contribuyeron el cine, Lecumberri, pero es diferente ser sus inquilinos. Comenta que durante el positivismo se buscó que los reos generaran ganancias, no se sabe si para ellos o para la

cárcel. Especula que el traje a rayas fue obra de algún productor textil y luego se convirtió en moda. Luego hace un repaso por los distintos tipos de prisiones que existen.

«Han nacido en mi rancho dos arbolitos» (7 de octubre de 1984, núm. 127, p. 4) es un ensayo que inicia con la anécdota de un mezquite. También habla de la anacua. Afirma que el mezquite es truhan y no deja crecer otras plantas alrededor porque hunde sus raíces hasta unos cuarenta metros. La anacua, por su parte, es la única que le da guerra, pero da frutos y eso la mina porque se llena de nidos y seres que se alimentan de ella. El mezquite también da frutos, pero pocos, en vainas y no los suelta, sólo se los arrebatan las cabras y los hombres. Dice que admira los dos árboles. Argumenta que sería mejor tener anacuas y mezquites en lugar de otros árboles que no son de la región.

«Polvos de gallina de la madre Celestina» (21 de octubre de 1984, núm. 129, p. 3) es un ensayo sobre distintos remedios y curas en las que los animales poco contribuyen, ya que están hechas a través de químicos y vegetales, salvo la insulina del puerco. Advierte, sin embargo, que no siempre fue así. Antes, se presume, se utilizaron materias de origen animal para curar, aunque no se asegura si fue así o no. También apunta que «la farmacia fue especialidad doméstica de las mujeres». Desde la antigüedad, entonces, había ciertas creencias como vemos a continuación:

Bueno, pues en ese instante, si alguien decía haber oído que las limaduras de garra de gavián eran el único remedio, la familia entera de la víctima iba a hacer lo humanamente posible por capturar un animalejo de esos para limarle las uñas. (Hay en este ejemplo un principio de magia mimética: si las garras de gavián abren y arrancan las vísceras, del mismo modo podrían servir para arrancar el dolor o al causante del mismo).

Aquí incluye los conocimientos populares de la época, es decir, constantemente se unen lo culto y lo tradicional en la obra de Elizondo, tanto en la ensayística como en la literaria. De acuerdo con la lectura que propone Carlo Ginzburg, Montaigne también le daba

una valoración equitativa a los dos tipos de fuentes para sus disertaciones.⁴⁰⁰ Así puede verse en «De los caníbales», ya que coteja libros clásicos con las historias recogidas de labios de marineros en tabernas mediterráneas.

Continúa hablando de distintos remedios exóticos e inverosímiles relacionado con un cálculo renal que olería muy fuerte a orines, y al cual le conferían cualidades milagrosas: «(Esto me recuerda el remedio contra la tortícolis; un calzón soflamado varios días y aplicado certeramente al lado sano, es decir, cerquitita de la nariz. Resultado: aunque duela, preferible es enderezar la cabeza que aguantar los efluvios pestíferos del ajeno calzón)». Aquí se aprecia lo coprofílico —escatológico— del grotesco que suele emplear Elizondo, como vimos en su vertiente carnavalesca.

«La memoria de los pueblos» (9 de diciembre de 1984, núm. 136, p. 3) es un texto sobre el nuevo edificio del Archivo General del Estado de Nuevo León. Refiere una anécdota de fray Bernardino de Sahagún, quien señala que cuando se encontraron con la cultura náhuatl, los ancianos les dijeron que se habían ido los sabedores de cosas (*tlamatinime*), es decir, se quedaron sin memoria. Pero permanecieron cuatro ancianos que recuperaron la memoria de los pueblos del centro: toltecas, tepanecas, mexicas y otros del valle de México. Apunta que entre mito y realidad, todos los pueblos han tratado de resguardar lo acontecido en su pasado y eso se llama archivo, independientemente del soporte y del lugar donde lo guarden. Cierra con esta cita: «Voltaire —agudo siempre— dijo que la cultura de un pueblo puede ser medida perfectamente a través del cuidado y respeto con que trata a los documentos de su pasado». Con ello puede aquilatarse cuál era la idea que tenía de una labor como la que el mismo Elizondo desempeñaba, es decir, la de director de la Biblioteca Cervantina, dedicada a resguardar volúmenes raros y de consulta exclusiva en el recinto.

⁴⁰⁰ Carlo Ginzburg, «Montaigne, los caníbales y las grutas», en *El hilo y las huellas*, Luciano Padilla López [trad.], FCE, Buenos Aires, 2010, pp. 73-108.

«No se caiga usted» (30 de diciembre de 1984, núm. 139, p. 7) es un ensayo de fin de año en el que habla sobre el tiempo e inserta un cuento sobre el oriente y unos personajes muy silenciosos y sabios. Marco Polo los menciona en el recuento de sus viajes. Estos seres conocían todos los secretos: terribles y deleitosos. Los habían recorrido todos. Señalaban que el tiempo de vida se medía por las respiraciones, entre más lentas, más se prolongaba la vida.

«Albahaca pa' la gente flaca» (3 de febrero de 1985, núm. 144, p. 4) es un ensayo de botánica, sobre distintas plantas. Menciona que una plantita, solanácea, crece junto a los postes de energía eléctrica, se hace bolita y tiene flores azules, es capaz de envenenar a docenas de hombres. Apunta que le apasiona el veneno de las plantas y dice de sí mismo que, en ese sentido, es muy medieval. Señala que su profesor de Botánica le dice que él, Elizondo, es como los animales porque identifica las plantas venenosas, pero no sabe bien cómo. En una excursión juntó ocho.

También recuerda que su maestra de primaria, Petra Lara Jiménez le dijo un día, que el azul en la naturaleza casi siempre es veneno. Además, asegura que ella le enseñó que era mejor que esa información no se anduviera divulgando.

«Nubes que el viento apartó» (17 de febrero de 1985, núm. 146, p. 3) es un ensayo sobre el viento. Se remite a los aztecas que lo llamaban Ehectal, los griegos Tifón, Shakespeare lo tomó de los romanos y pone una frase en la boca de la esposa de Julio César: «Han llegado los idus», los idus para los romanos eran los vientos que presagiaban muerte. Los musulmanes lo llaman Simoon y lleva desgracia. Los chinos no lo conocieron. En España y Francia lo llaman mistral y proviene desde África. Menciona que en México sólo lo llamamos viento o Norte.

Asegura que de todos los fenómenos atmosféricos, sólo el Gran Viento «hace sentir sed de compañía física», es decir, genera sensación de soledad. Este tema, como se ha señalado es importante en la obra elizondiana y se desarrollará con amplitud en un apartado

posterior. A saber, hay un elemento natural vinculado al estado anímico como la soledad que tiene su fundamento en la literatura de tradición oral y que se refuerza mediante las canciones populares.

Además de las relaciones que desvela de las distintas sociedades con el viento, desde la simbólica hasta la comercial, su designación como hálito o espíritu y también su asimilación como espacio, está el contenido en el imaginario popular: «También me gusta apuntar las menciones del viento en las canciones populares como la que dice: “Soy como el viento que corre...”; o la otra, “Cuando la brisa de invierno se cuele...” o “rival de mi cariño, el viento que te besa”; o la que me gustó para nombrar este rollo». Estamos de nuevo ante la importancia que da Elizondo a esta fuente creativa para asimilar el mundo que lo rodea y llevarlo a la escritura, a la ficción.

«Hilitos, hilitos de oro» (24 de febrero de 1985, núm. 147, p. 3) es un ensayo sobre la riqueza que hubo en México y que fue mencionada en distintos momentos y de diferente forma. Refiere que sacó datos de un artículo de la colección de la Biblioteca Cervantina, de la sección «Cuatrocientos Años de Viajeros en México».

Se trata de la anécdota de la esposa del primer embajador de España en México (c. 1840), Madame Calderón de la Barca, quien asistió a una fiesta de una de las hijas de la Güera Rodríguez y menciona que había muchas joyas. Luego de señalar crónicas, diarios e historia sobre minería, alude a una leyenda de un minero que mandó hacer un camino de oro y plata desde su casa hasta la iglesia y de todos los utensilios que mandó hacer con estos metales preciosos, hasta bacinicas de plata. Recordemos que él tiene un relato, precisamente, sobre estos objetos. Termina con la alusión a la ronda infantil «Hilitos, hilitos de oro» en la que según las hijas de un minero no hicieran mención de forma figurada sino real. Y en estos dos pasajes vemos, una vez más, la importancia de la literatura de tradición oral en el imaginario de Elizondo, nutrido de cuentos, leyendas, dichos, refranes, lírica infantil y

canciones populares.

«Gallo, gallito, gallo-llo» (17 de marzo de 1985, núm. 150, p. 7) es un ensayo sobre el gallo. Hace una introducción sobre los diccionarios, pero en esta ocasión se sorprende por las descripciones que proporciona el Diccionario de la Academia para la palabra gallo.

En América no había gallos, asegura, llegaron de Europa —gordos y domésticos— y de Filipinas —esbeltos y oropelados—, también de la Nao de la China llegaron los crotos, mangos y canela, así como el uso del chal y la diaria ración de arroz. Los gallos asiáticos tuvieron rápida acogida porque hacen ganar dinero. Apunta que parece que los chinos fueron los primeros en domesticar a los gallos, luego pasaron a Medio Oriente y más adelante al Mediterráneo, aunque los gallos domésticos siguen siendo altaneros y agresivos.

Confiesa que le gusta la ilustración de la lotería y recuerda aquel de una mujer que tocaba el piano y tenía siete hijos, hacía galletas deliciosas, pero nunca pudieron hacer el «gallo, gallito, gallo-llo» que consistía en brincar con una pierna adelante y otra atrás lo más alto posible.

«Mariano Escobedo» (12 de mayo de 1985, núm. 158, pp. 4-5) es un artículo historiográfico sobre este personaje. Da cuenta de su familia, de sus estudios y de su carrera política y militar. Destaca algunos de sus triunfos y de su ascenso obtenido por su habilidad estratégica.

«Luna de octubre» (13 de octubre de 1985, núm. 180, p. 1) es un ensayo sobre la luna. Alude a una canción popular: «Luna de octubre». Hace un recuento de cómo se apreciaba en China y luego trasladan unos faroles que se usaban esos días a Venecia. Conmina a disfrutar de la luna en tiempos de demasiada luz, ya que se aprecia cada vez menos la luna. Asegura que le gustan las historias relacionadas con este satélite: los hermanitos que se portaron mal, la del conejo, la de la rana enamorada; y la de la mujer que quería la perla más grande,

mientras que su hermana se contentaba con ver la luna entre los rosadales. De nuevo aparece su relación con la literatura de tradición oral.

«Una hermosa calidad en silencio» (16 de febrero de 1986, núm. 198, p. 5) es un ensayo sobre los silencios. Hace un repaso por distintas culturas. Comenta que él tiene tiempo de trabajar en medio del silencio por su labor en el archivo y en la biblioteca. Asegura que sabía sobre el no sonido y los dioses que lo protegían: Harpócrates y Sigalión.

El silencio es distinto según la época del año, según el día o la hora, o la geografía, afirma. Recuerda que en su casa paterna y la de los abuelos siempre hubo silencio, tanto por el suburbio donde se hallaba como por los vecinos. Su ensayo, dice, partió de la lectura de M. Ventuil quien consignaba que en el campo de Cambrey hay una hermosa calidad de silencio. Esto complementa lo que hemos venido apreciando, ya que se refiere a la obra de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. Cabe destacar que en una entrevista con la editora del Fondo Editorial de Nuevo León, ella compartía que en la última década de su vida dio dos veces un curso sobre esta novela, cada uno duraba tres años.⁴⁰¹ No sólo estaba interesado en las fuentes cultas, sino en esta eximia obra de la literatura moderna.

«El candado chino» (2 de marzo de 1986, núm. 200, p. 3) es un texto autoficcional en que comenta que un amigo le regaló un candado chino porque conocía su amor por la cultura china y por las cosas extrañas. Lo describe y añade que los hay de varios materiales, pero que quizá no se sepa que se trata de un candado. Cierra de esta manera: «El candado que a mí me tocó me desea una larga vida, luego me aconseja que a lo que yo me una —o lo que yo guarde— lo haga con cintas de seda; por último, quiere que mi destino sea la felicidad y la riqueza. Estos mensajes sí dan gusto, no como otros que yo conozco y que dicen “Recuerdos de Chipotlán”». A lo largo de sus escritos se aprecia el humor que se deja ver en su obra y

⁴⁰¹ Entrevista personal a la Dra. Carolina Farías, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 8 de noviembre de 2017.

que formaba parte de su persona como lo recuerdan algunos entrevistados como María Esther Rivera, Emma Mirthala Cantú, Alfonso Reyes Martínez y Humberto Salazar. Así como cierta superstición que se deja ver en su comentario.

«La campana» (23 de marzo de 1986, núm. 203, p. 1) es un ensayo sobre este objeto, sobre sus materiales comunes, sus tamaños y el uso que se le ha dado, históricamente. Antes de la radio, la campana era la encargada de comunicarse con las personas. Tanto en tiempo de paz como de guerra, las campanas se han usado, con diferentes fines y para distintos usos. Se pone a contar las campanas que se alcanzan a oír en su cotidianidad y da un listado «de cuando en vez la de la estufa». Frase elizondiana que aparece en su obra desde su primer libro. Dice que podría hacerse un seminario sobre la campana como personaje en obras literarias; en México está la de Dolores, la pomada que huele a palo-santo y la de la lotería (la # 45).

«Las memorias de la locura» (27 de abril de 1986, núm. 208, p. 4) es el último ensayo que publica en *Aquí Vamos* y desarrolla el tema de la insanidad. Retoma la frase de Théophile Gautier: «Donde la razón escribe al dictado de la locura» que alude a Gérard de Nerval, de quien aclara que había cambiado su nombre de Gérard Labruine por uno más eufónico, conceptual y misterioso, pero que en México remite a nervios. De esta forma, puede entenderse, también, cómo Elizondo pone especial atención a los nombres. Hace un recuento de algunos pasajes de su vida y obra. Confiesa que le tiene miedo a la locura, al desorden mental. Finaliza con la reflexión de la relatividad entre locura y lucidez. Esta idea se relaciona, claramente, con el Quijote.

Como se ha podido ver en este apartado, el suplemento *Aquí Vamos* fue importante para las exploraciones tanto temáticas como estilísticas de Ricardo Elizondo, después de haber publicado su primer libro de relatos y antes de publicar su otro libro y su primera novela en 1987. A pesar de que, relativamente, fue poco el tiempo que escribió ahí, publicó 37 textos

que muestran una variedad muy nutrida de preocupaciones y obsesiones, historiográficas, literarias y de la cultura en general, a las que les dio seguimiento desde *Relatos de mar, desierto y muerte* hasta su última novela publicada, me refiero a la conjunción de las tradiciones tanto de literatura culta como de tradición oral, a la estructura narrativa, los temas de la muerte, enfermedad, soledad y el norte, así como el tratamiento grotesco y el humor.

En esta revisión pudimos asistir a un trabajo estilístico más minucioso al momento de la compilación de los textos. La oralidad mencionada por algunos críticos, está presente, sin duda, pero no sólo se busca el habla coloquial, sino que hay un mundo imaginario cuya base oral extiende un sistema de valores, imaginario popular, canciones, cuentos, leyendas, símbolos y temporalidades que están fincadas en una cosmovisión cíclica. La experimentación con estrategias narrativas como la metalepsis se inclina a retomar este mundo y establecer una relación con el culto como lo había hecho Cervantes en el *Quijote*, autor y novela fundamental para el mismo Elizondo.

Pudimos encontrar textos en que la muerte es un eje importante y también conocer el tratamiento que se dispuso. Estas publicaciones fueron determinantes para encaminar la poética elizondiana hacia el tipo de muerte que quería representar a la postre. De la misma forma, apareció la enfermedad como un asunto de la condición humana. Aunque no alcanza las proyecciones que tienen en sus novelas, los ensayos sobre diversos padecimientos pueden indicar las inquietudes de Elizondo en este sentido.

La soledad también es identificable en algunos personajes que se muestran reclusos en pueblos desolados, en casas aisladas de la civilización, incluso en personajes acompañados. La exploración de la temática va sondeando esta condición, desde la niñez — como recuerdo—, en hombres y mujeres, en ancianos, y plantea ciertas consecuencias como la iluminación, el desengaño o la indiferencia.

El norte es el contexto imaginario en que se desarrollan las distintas historias de

Elizondo: algún pueblo alejado del centralismo, una ciudad nortea, la frontera cercana, el aislamiento, las excursiones en la sierra de Tamaulipas, las casas de Monterrey, alguna ranchería neoleonesa, empresas o negocios regiomontanos o algún personaje de la región norestense. Es el paisaje continuo de la obra elizondiana.

Pudimos apreciar también los tratamientos del grotesco que propuso Elizondo, tanto en la variante del siglo XIX, explicada por Victor Hugo, a manera de contraste entre lo feo y lo sublime, y llevada a expresiones de lo tético, lo lóbrego y solemne, pasando por el sentido carnavalesco, de la celebración cíclica, la de la inversión de valores, la de lo coprofílico y escatológico que busca el humor.

Retomando este último punto, en las publicaciones en *Aquí Vamos* pudimos ver que Elizondo explota la veta humorística que los entrevistados subrayaban como parte de su carácter. Quizá en su primer libro de relatos no se note dicho humor o pase casi desapercibido, pero en sus obras posteriores tiene un lugar primordial en la composición poética del universo elizondiano.

En el siguiente capítulo se tratarán los temas que me parecen fundamentales en la configuración de la poética elizondiana y que se comenzaron a prefigurar y mencionar en estos primeros textos que aparecieron en el suplemento cultural regiomontano. Sin duda, en estas producciones se aprecian esos escauceos de las tempranas colaboraciones de Elizondo en este importante medio.

CAPÍTULO 3. LOS TEMAS FUNDAMENTALES

3.1 REPRESENTACIONES DE LA ENFERMEDAD EN ELIZONDO

«La enfermedad es perfectamente humana...
pues ser hombre es estar enfermo».

La montaña mágica

Thomas Mann

El concepto de enfermedad,⁴⁰² así como las vicisitudes a las que se enfrenta la humanidad, es un constructo histórico y cultural. En efecto, la enfermedad es un hecho y se manifiesta a través de síntomas, padecimientos, malestares y dolencias que experimentan los seres humanos en todo el mundo y que se han sufrido a lo largo del tiempo. No obstante, la forma en que se asimilan y se tratan ha variado con los años, así como de una región a otra.

Las enfermedades han tenido una importancia central en la vida de los seres humanos; desde la antigüedad, en que se buscaban explicaciones y curaciones mediante la intervención divina o de la naturaleza, hasta la actualidad, en que la ciencia desempeña un papel decisivo para encontrar curas. Unido a esto, hay que considerar que la enfermedad en sí misma es un motivo de estudio muy productivo, como señala Jochen Hörisch: «Las enfermedades brindan algo para detectar, por cierto que las enfermedades tienen conocimientos: las enfermedades son conocimientos».⁴⁰³ Por supuesto, éstas provocan miedos: a padecer ciertas enfermedades (como el cáncer o la diabetes), pánico (como el que se vivió hace algunos años por el brote de influenza AH1N1 en el que la gente dejó de asistir a lugares concurridos), así como la

⁴⁰² Michel Foucault subraya que la medicina moderna ve lo que antes no veía, no porque se trate de un asunto tecnológico, sino metodológico, es decir, la base para sus diagnósticos está en los objetos y en la forma en que se les nombra, ya que las palabras que utilizan están más alejadas de la imaginación y más cercanas a lo tangible (Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Francisca Perujo [trad.], Siglo XXI, México, 2001, pp. 1-15, *passim*).

⁴⁰³ Jochen Hörisch, «Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico de la literatura», en Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich [comps.], *Literatura, cultura, enfermedad*, Paidós, Buenos Aires, 2006, pp. 52-53. En este artículo se plantea la diferencia entre las enfermedades de época y las de moda, así como de la forma en que algunos padecimientos se han tratado en la literatura y a los enfermos se les ha dado una condición sobrenatural, además de que los descubrimientos en medicina han permeado la visión de la sociedad como la circulación sanguínea, por ejemplo.

relación del ser humano con la naturaleza, con su contexto, con la muerte y con otros seres humanos o el mundo espiritual, por mencionar algunos. En este sentido, su tratamiento literario brinda propuestas de lectura que permiten comprendernos mejor como humanidad.

Desde antiguo, pueden verse casos en la literatura griega o en *Biblia*, en que predomina la mirada de la enfermedad⁴⁰⁴ como transgresión o castigo divino.⁴⁰⁵ En la Edad Media se tiene otra visión, en la que la ciudad es el principal foco de infección como se aprecia en el *Decamerón* de Boccaccio. También se alude a padecimientos en el mito de la creación del Sol en la mitología azteca.⁴⁰⁶ En la era moderna pueden hallarse distintos tratamientos desde las obras paradigmáticas como el Quijote, en la que ya se vislumbran

⁴⁰⁴ Ruy Pérez Tamayo asegura que la enfermedad es un concepto que se ha construido de manera histórica y por eso es importante revisar cómo se le ha tratado a lo largo de los siglos. De esa manera, el autor inicia su estudio con una de las primeras aproximaciones a la enfermedad como supone la magia —la concepción más primitiva, señala—, y explica que la curación es realizada por brujos, hechiceros o quienes ejercen medidas terapéuticas introducen alfileres, así, aplastan bolas de barro de figuras como si fuera el paciente. En estos casos, se cree que la enfermedad fue contraída por designios del destino o la fatalidad, o bien por alguna falta o transgresión de las leyes de un orden superior (Ruy Pérez Tamayo, *El concepto de enfermedad. Su evolución a través de la historia*. Tomo I, UNAM/Conacyt/FCE, México, 1988, pp. 15, 31-32 y 35, *passim*).

⁴⁰⁵ La enfermedad derivada de la violación a las reglas divinas o del pecado ubica la mirada en el concepto religioso de la enfermedad como castigo de Dios. De esa manera, los métodos terapéuticos están acompañados de oraciones y rezos, como en el caso del rey Ezequías, del *Antiguo Testamento*, que cae enfermo y luego de clamar a Dios, el profeta Isaías le informa que ha recibido el perdón de Jehová, coloca una masa de higos en la llaga y recupera su salud (2 Reyes 20: 1-7). Pérez Tamayo también habla de la enfermedad producida por la introducción de un objeto o de un espíritu en el cuerpo; por ejemplo, los asirios y babilonios, que practicaban el exorcismo como método terapéutico (R. Pérez Tamayo, *op. cit.* pp. 47-48).

⁴⁰⁶ En lo concerniente al ámbito americano, resalta el mito azteca de la creación del sol y de la luna. Según la versión de mayor extensión, el mundo era alumbrado por fuegos que hacían los dioses, ellos querían establecer un fuego que iluminara toda la tierra y comiera corazones y sangre. A la reunión convocada en Teotihuacan sólo había asistido el dios Tecciztecatl, «El del Lugar del Caracol Marino», pero los dioses escogieron a Nanahuatzin, «El Buboso» como el otro candidato. Luego de cuatro días de ayuno, Tecciztecatl ofrendó piedras preciosas y copal, así como ramos de plumas de quetzal, ramos de oro y copal; por su parte, Nanahuatzin, como era pobre, ofrendó ramos de cañas verdes, bolas de heno, espinas de maguey untadas con su sangre y las costras de sus bubas.

Se ataviaron para arrojarse en el fuego y el primer turno fue para Tecciztecatl, quien no pudo arrojarse luego de cuatro intentos. Nanahuatzin se dejó caer en el fuego después de cerrar los ojos y al verlo Tecciztecatl también se lanzó en la hoguera. De esta manera, Nanahuatzin se convirtió en el sol y Tecciztecatl en la luna, algunos explican que su luz es menor porque ya se estaba apagando el fuego cuando este último decidió aventarse. Al contrario de los casos tanto judío como griego, el caso azteca presenta un dios enfermo que, sin importar sus padecimientos, puede ser elegido como candidato a convertirse en una figura importante para las sociedades sedentarias: el sol. No hay explicación de por qué este dios estaba enfermo, pero ello no impide su participación en esta importante elección y que gane gracias a su valentía. Valor, sin duda, exaltado en la cultura también llamada mexicana. (Pedro Carrasco, «Cultura y sociedad en el México antiguo», en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 207-208, *passim*).

búsquedas apoyadas en la ciencia y no tanto en la magia y la religión; mientras que el siglo XIX —centuria marcada por la tuberculosis, como afirma Hörisch—⁴⁰⁷ está ligada a la visión romántica sobre este mal y, por supuesto, el enfermizo siglo XX⁴⁰⁸ y todos los males que han continuado y se han expandido en el XXI.

En ese sentido, aludamos a nombres de Edgar Allan Poe, Leon Tolstoi, Franz Kafka, William Faulkner, Thomas Mann, Robert Musil, Albert Camus, entre muchos otros. En tanto que en el ámbito latinoamericano se encontrarían Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga,

⁴⁰⁷ J. Hörisch, *op. cit.*, p. 61. Para el siglo XIX, la enfermedad ya no tenía que ver con el castigo, sino que se trataba del resultado de la voluntad, asegura Susan Sontag. Además de que es la centuria de la tuberculosis, afirma Hörisch. Por esa razón, pueden encontrarse la tuberculosa Margarita Gautier de *La dama de las camelias* (1848), Little Eva de *La cabaña del tío Tom* (1852), el hijo de Dombey en *Dombey e hijo* (1848) y Smike en *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby* (1838-1839) de Dickens. Robert Louis Stevenson escribe sobre las etapas del tuberculoso en «Ordered South». Incluso la prostituta Fantine es redimida por la muerte provocada por la tuberculosis en *Los miserables* (1862) de Victor Hugo. Y es que a diferencia del cáncer, el tuberculoso podía ser un marginado o proscrito, mientras que el canceroso es un perdedor, asevera Sontag (Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, Mario Muchnik [trad.], Taurus, Madrid, 1996, pp. 21-22 y 54, *passim*).

En cuanto a la novela mexicana del XIX, Yliana Rodríguez subraya que en el realismo, la enfermedad representa un proceso expiatorio, en tanto castigo para quien la sufre, como lección para los lectores de la historia. El caso que cita está en *Moneda falsa* (1888) de Emilio Rabasa, obra en que dos personajes, Juanito y Cabezudo, son detenidos de su caída moral por la enfermedad de Remedios, objeto de amor de Juan. Rodríguez asegura que el tratamiento cambia del realismo al naturalismo, ya que se vuelve más complejo y para ello cita a *Santa* (1903) de Federico Gamboa; aquí, la protagonista sufre un aborto, tiempo después una pulmonía y, finalmente, cáncer en el útero, que la lleva a la tumba. Para la crítica, la interpretación sería de la siguiente forma: «En el primer caso, se trata de la simbolización del pecado, es la culpa que se paga con la salud, con la sangre perdida; la falta hecha evidencia. La segunda es el anuncio del castigo que se demora en llegar, la tercera es la fatalidad». Rodríguez hace notar que la enfermedad funciona como expiación en la literatura del XIX, como parte de las dificultades de un amor romántico que termina en la muerte; desde el realismo, a menudo, con la enfermedad se buscaba señalar lo que debía ser excluido (Yliana Rodríguez González, *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2015, pp. 71-72 y 177). En cambio, en *Los talleres de la vida* (2015) de Ricardo Elizondo Elizondo, el personaje Filiberto Durán, es presentado como obrero tuberculoso moribundo, visto por los vecinos como un peligro, ya que piensan que puede enfermarlos y por eso exigen que cambie de residencia, no lo quieren en el fraccionamiento. Es importante el cambio que tiene la percepción de esta enfermedad de un siglo a otro; antes era hasta deseable padecerla por la idea romántica de la vida que expira en ese aliento; después se ve con desconfianza y hasta riesgoso acercarse a alguien que la padezca.

⁴⁰⁸ Gonzalo Navajas explica que, en el siguiente siglo, el diagnóstico y la curación de las enfermedades obedecen a otros presupuestos, cuya base es la modernidad: «Este proceso impositivo magnifica la condición rota y fragmentada de la mente moderna, que Hegel había caracterizado en la *Fenomenología del espíritu* como la *unglückliche Seele*, el alma desdichada, destacando el componente espiritual más que biológico y físico de la naturaleza humana (*Phenomenology*: 251). La conciencia desdichada, que caracteriza la mente y la psique modernas, incrementa progresivamente su infelicidad e insatisfacción y se transforma en un rasgo definidor y esencial de todo el siglo XX. Freud convierte esa insatisfacción en una condición existencial profunda y le atribuye la condición de carácter general de la civilización occidental moderna» (Gonzalo Navajas, «Introducción El cuerpo enfermo en el siglo XX», en *El paradigma de la enfermedad y la literatura en el siglo XX*, Universitat de València, Valencia, 2013, p. 18).

Rodolfo Usigli, Juan Carlos Onetti, José Revueltas, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Amparo Dávila y Mario Bellatin,⁴⁰⁹ por citar algunos.

En mi caso, intentaré evidenciar cómo la enfermedad que puebla la narrativa de Elizondo es parte constituyente de su poética. Aunado a los elementos que se han señalado, explicado e interpretado, los padecimientos en los personajes y el tratamiento que se les da muestran una visión de mundo compartida por el narrador y matizada por los recursos compositivos e imaginarios encontrados en sus obras. Para esclarecer la utilización de una manera más efectiva desplegaremos tres ejemplos que coadyuvan en la exposición identificados en personajes: Agustín Govea, Rosa Alvarado y Sergio Garza. Antes de atender cada uno de los casos quisiera detenerme en la exposición en una triada de conceptos que facilitarían la comprensión de la idea de enfermedad y su percepción, ya sea desde el entorno profesional, o bien desde quienes están cerca del afectado.

Para profundizar en el análisis, me apoyaré en Arthur Kleinman, quien propone tres formas en que puede tratarse la enfermedad, dado que no hay una traducción equiparable, emplearé los conceptos en inglés como los utiliza el propio Kleinman. De esta manera, inicio con el concepto *illness*, empleado por el autor para referirse a la experiencia de síntomas y sufrimiento,⁴¹⁰ es decir, a la enfermedad vista desde la perspectiva del paciente. Después está *disease*: «is what the practitioner creates in the recasting of illness in terms of theories of disorder. Disease is what practitioners have been trained to see through the theoretical lenses in their particular form of practice».⁴¹¹ Se trata de la traducción que hace el médico de la

⁴⁰⁹ Hay un artículo para entender el tratamiento que hace Bellatin del cuerpo enfermo en su novela *Salón de Belleza* (1994) (Alicia Vaggione, «Literatura/enfermedad: el cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de belleza* de Mario Bellatin, *Revista Iberoamericana*, vol. 75 (abril-junio 2009), núm. 227, pp. 475-486).

⁴¹⁰ Arthur Kleinman, «The Meaning of Symptoms and Disorders», en *The Illness Narratives. Suffering, Healing & the Human Condition*, Basic Books, New York, 1988, p. 3.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 5.

sintomatología que presenta el paciente; esto es, estamos ante la mirada del especialista.⁴¹² Finalmente, se encuentra *sickness*, que se entendería como «the understanding of a disorder in its generic sense across a population in relation to macrosocial (economic, political, institutional) forces».⁴¹³ Recapitulando, *illness* sería la sintomatología percibida por el paciente, *disease* es la traducción en términos médicos de esos padecimientos y *sickness* se trataría de un mal que afecta a un grupo social o a la sociedad en general, bajo ciertas condiciones. Asimismo, Kleinman asegura que en cada cultura y periodo histórico hay diferentes formas de hablar de un padecimiento o *illness* como podría ser el dolor de cabeza, y las distintas maneras en que puede enunciarse.⁴¹⁴ Por esa razón, debe atenderse al contexto cultural en cada caso.

A diferencia de los autores mencionados, cuyos textos representan a personajes con ciertos padecimientos, hay otro conjunto de obras consagradas a males multitudinarios, casi siempre, enfermedades de masas o epidémicas. Aquí es donde puede apreciarse de mejor forma la idea de *sickness* de que habla Kleinman. Cabe señalar también lo que expone Joan Resina en su estudio sobre este tipo de afecciones, ya que las enfermedades epidémicas tienen gran acogida en la literatura, por la percepción social que hay sobre ellas y la creación de un

⁴¹² Esta idea la expresa Francisco González Crussí al diferenciar o advertir que la medicina no es del todo una ciencia; sin embargo, el vocabulario médico es lejano al paciente: «Baste recordar que las revistas médicas tienen el mismo formato de las comunicaciones científicas, es decir, son un espacio donde los expertos se dirigen a otros expertos en un lenguaje inaccesible a los legos; que laparafernalía del diagnóstico hoy día es un reluciente instrumental tecnológico mediante el cual los pacientes son sometidos a exámenes complejos; que estos arrojan resultados numéricos –¿y qué mejor prueba del carácter científico que su expresión matemática? Todo esto remachado por la propia imagen del médico, quien se nos presenta imponente, hierático, enfundado en una bata blanca, según la imagen popular del científico metido en su abstruso laboratorio. Así, no es de extrañar que la gente piense no solo que las promesas de la medicina se harán efectivas usando los medios propios de la ciencia, lo cual es correcto, sino que ella misma es, a no dudarse, una ciencia, la “ciencia médica”» (Francisco González Crussí, «Que la medicina no es ciencia», *Letras Libres*, núm. 114, marzo 2011, consultada el 12 de noviembre de 2018 [disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/que-la-medicina-no-es-ciencia>])).

⁴¹³ A. Kleinman, *op. cit.*, p. 6.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

fondo mítico detrás.⁴¹⁵ Susan Sontag extiende el empleo de la enfermedad como metáfora del desorden social, como justificante del uso de la violencia o para explicar contextos históricos.⁴¹⁶

3.1.1 Agustín Govea: la enfermedad irónica y carnavalesca

A pesar de que Ricardo Elizondo es uno de los primeros autores que comenzaron a estudiarse como fundadores de lo que la crítica ha denominado literatura del norte, el tema de la enfermedad no ha sido analizado con suficiencia, salvo por la aguda advertencia de Vicente Francisco Torres: «En *Setenta veces siete* la muerte y la enfermedad son dos luces que siempre están encendidas, como en la oscuridad de los cines, para recordar la fugacidad y la fragilidad de nuestras vidas»;⁴¹⁷ empero no ahonda en ella. El mismo Elizondo señala la importancia de la temática en una entrevista con Nora Guzmán; mientras hablan de los seres humanos frente a los grandes acontecimientos históricos, Elizondo hace hincapié en lo cotidiano:

⁴¹⁵ Resina también destaca la idea de la urbe como foco de infección, en contraposición con el campo, además de anotar que se trata de un asunto de larga tradición, para lo que cita el *Decamerón*. Asimismo, asegura que este tipo de padecimientos multitudinarios representan un estado social insatisfactorio, que ha pasado, como hemos visto antes, por una conciencia teológico-moral, luego científico-política y, después, como «signo de un proceso psicológico colectivo de alcance global». Resina hace un análisis de obras en que se tratan las afecciones epidémicas en los autores, como Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe, Thomas Mann y Albert Camus. *Arthur Mervyn* (1798), de Brockden Brown, describe los estragos de la fiebre amarilla en la histórica epidemia que cayó sobre Filadelfia en 1793; se subraya la corrupción de la ciudad. Por su parte, Poe percibe al Viejo Mundo como una sociedad enferma y condenada a la extinción; en «The Fall of the House of Usher» (1839) traza un paralelismo en la decadencia de la casa y la salud del propietario. Aunque el protagonista no es tuberculoso, sus padecimientos se describen como si lo fueran, según Sontag. En *Der Tod in Venedig* (1912) de Mann, aparece de nuevo la urbe como espacio de contagio, además de que hay una especie de castigo moral por la ociosidad, el deseo, la idolatría y la lujuria. Resina explica: «Los sucesos históricos que Thomas Mann concibe bajo el aspecto del demonismo pueden reinterpretarse como manifestación crítica de ciertos componentes de la condición humana: la ignorancia, la pérdida del sentido de los límites, la causación del dolor, la insolidaridad» (Joan Ramon Resina, «La enfermedad como signo y como significación», *Letras de Deusto*, vol. 21 (1991), núm. 49, pp. 131, 133 y 157, *passim*).

⁴¹⁶ Se trata de un ensayo en que compara primordialmente las metáforas que se desprenden de la tuberculosis y el cáncer. Realiza un somero repaso histórico. De igual forma, muestra el tratamiento que han tenido algunas enfermedades tanto en literatura, como en la teoría política. También destaca el uso de términos militares para hablar de una enfermedad «misteriosa» como el cáncer (S. Sontag, *op. cit.*, pp. 7-85, *passim*).

⁴¹⁷ Vicente Francisco Torres, «Ricardo Elizondo: novela, destino y droga», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año 2 (oct. 1996), núm. 4, p. 49.

NG: Y también creo que, curiosamente, esa cotidianidad es la que lleva a lo universal, porque cualquier ser humano pasa por estos momentos...

REE: Pasa por la decadencia de la vejez, pasa por el dolor de la enfermedad...⁴¹⁸

Esta es una de las razones por las que he intentado profundizar en este aspecto de la narrativa elizondiana. Se trata de una propuesta de lectura, antes que exhaustiva, con la intención de unir los distintos hilos del entramado sobre esta temática en el universo del autor regiomontano que pueden servir para la comunicación con especialistas en la obra de este escritor y de la literatura mexicana del norte.

En la primera novela de Elizondo, *Setenta veces siete* (1987), pueden verse algunos ejemplos tanto del tratamiento literario de la enfermedad como de la muerte. Así lo señalaba Vicente Francisco Torres, como vimos. Esta obra narra la vida de una familia del norte de México durante varias generaciones desde el último tercio del siglo XIX hasta el primero del XX. Las historias se ubican entre dos poblados del interior de la República Mexicana (El Sabinal y Charco Blanco) y dos pueblos fronterizos (Carrizalejo, del lado mexicano y Carrizales, en tierra norteamericana). Las familias involucradas son los Govea y Villarreal que, a su vez, se relacionan con otras más, ya sea por matrimonios, adopciones, trabajo o amistades.

Me concentro en uno de los personajes principales: Agustín Govea. Él y su hermano Ramón emigran a la frontera para probar suerte y ahí se quedan a vivir casi toda la vida con sus respectivas familias: Agustín se casa con Virginia Beltrán (actriz de teatro) y Ramón contrae matrimonio con Amanda Zárate (una mujer de El Sabinal), pero también habitan en Carrizales. Posteriormente mencionaré otro personaje relacionado con esta temática; por lo

⁴¹⁸ Nora Guzmán, *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009, p. 218. Este es un trabajo fundamental para entender aspectos de las dos primeras novelas de Elizondo (*Setenta veces siete* y *Narcedalia Piedrotas*). Ella desarrolla un trabajo comparativo en el que destaca asuntos de identidad, modernidad, cultura y espacio del noreste. Un valor agregado en el libro son las entrevistas con los autores analizados que no se encuentran en otro lado.

pronto, como casi en toda la producción de Elizondo, es importante el imaginario cíclico que se refuerza desde el título, lo que sin duda tiene reminiscencias bíblicas, aunque Elizondo, como autor, lo haya negado y haya señalado que se trataba de una referencia común en Medio Oriente.⁴¹⁹

Esta novela puede ubicarse en la región del norte mexicano porque a pesar de que algunos personajes se desplazan hasta el centro de México, y que Ramón termina viviendo en Washington, la mayor parte de la pieza se concentra en lo que ocurre entre la frontera y los pueblos de El Sabinal y Charco Blanco. Incluso cuando se alude a la Revolución Mexicana, una de las coyunturas históricas que conmociona a todo el país se narra lo siguiente:

El Sabinal y Charco Blanco no vivieron heroísmos desmesurados, quizás les faltó un cronista fantasioso que en lugar de cien contara mil y que viviera literariamente violaciones, robos y fusilamientos de ricachones aprovechados. Lo más que pasó fue que el Sabinal recibió una partida de revolucionarios que asaltaron la farmacia, la caja fiscal y el tendajón de Lucas. Llegaron por la mañana y se fueron por la tarde, ni tan siquiera durmieron ahí, al marcharse se fueron con ellos unas mujeres de las orillas del pueblo, zumbonas y libertinas,⁴²⁰ y cinco hombres amantes del guateque y la pólvora, quienes se les pegaron de propia voluntad porque no hicieron leva.⁴²¹

El pasaje de *Setenta veces siete* también refleja las propuestas de la tradición de literatura del norte, como sucede en *El último lector* (2004) de David Toscana, novela en que aparece la crónica de una batalla del ejército porfirista en el noreste, a las afueras de Icamole,

⁴¹⁹ Vicente Francisco Torres, «Ricardo Elizondo: Los azares del destino», en *Esta narrativa mexicana*, UAM Azcapotzalco/EÓN, México, 2007, pp. 161-162. Por su parte, Josefina Díaz Ontiveros cita la entrevista que Margarita Pinto le hace en *Unomásuno* y en la que Elizondo señala: «Lo que pasa es que yo conozco cosas que la mayoría desconoce. El título del libro no tiene nada que ver con la Biblia. A mí me interesa más bien el mundo de signos y símbolos. En toda la región de Israel, de los Sumerios y los Arcadios, el número 7 simboliza el principio del fin de algo. Decir 70 veces 7 es nombrar casi lo eterno. Decir 70 veces 7 es el infinito... esta simbología tiene que ver con el principio absoluto, que está ahí y que estará por siempre, aunque cambiemos nosotros» (Josefina Díaz Ontiveros, «Símbolos, ecos y reflejos en la narrativa de Ricardo Elizondo», *Deslinde*, vol. 12 (enero-junio 1994), núms. 43-44, p. 145).

⁴²⁰ El autor en su siguiente novela, *Narcedalia Piedrotas* (1993) introduce a las «Cuchillonas», mujeres que viven a orillas del pueblo y ejercen la prostitución. Podremos ver un poco más de su ubicación en el apartado final de esta tesis, consagrado a la soledad.

⁴²¹ Ricardo Elizondo Elizondo, *Setenta veces siete*, Leega, México, 1987, pp. 122-123. En adelante, se consignará sólo el número de página, entre paréntesis, para señalar la ubicación del fragmento citado.

donde se cambian los hechos, se justifican ciertas acciones y se las reubica temporalmente. El narrador señala que el ejército no dio molestias, salvo por la alimentación y el uso de letrinas. Tampoco abusaron de las mujeres: «Claro que no, diría Lucio más de cien años después, con estas viejas ni a quién se le antoje; pero las mujeres de Icamole prefirieron hablar de las aguerridas esposas, ancianas y vírgenes que habían salvaguardado su honra con uñas y mordidas».⁴²² Llama la atención la idea de Historia que se maneja en el texto, puesto que se minimizan las grandes gestas que normalmente ensalza la historia oficial. De esa manera, los escritores estarían más cerca de la nueva novela histórica, al menos en esta postura crítica, y a contracorriente de lo que tradicionalmente se consignaba en una obra literaria de este corte, en la que se buscaba resaltar algún aspecto local que insertara al pueblo en el discurso nacional. En los textos de Elizondo y Toscana parece que se subraya, por un lado, la lejanía de estos poblados respecto al centro y, por otro, lo ridícula y artificiosa que resulta la narración de la historia patria. Además se aprecia un dejo de ironía al mostrar lugares insignificantes, incluso para el caos de las guerras. Cabe destacar que no es el único rasgo que puede señalarse como relación entre las obras de estos dos autores regiomontanos, también las estrategias narrativas tienen afinidades muy próximas: un narrador que cede la voz a sus personajes en el primero y en el segundo avanza porque no sólo cede la voz, sino que cede la enunciación a los pensamientos de los personajes, en un ejercicio metaléptico, como vimos en el apartado correspondiente de esta tesis. Otro aspecto que comparten es el grotesco que ambos utilizan, se acercan en ciertos momentos, sobre todo se evidencia en una novela como *Santa María del Circo* (1998) de Toscana; se aprecia el tipo carnavalesco en que resalta lo bajo, lo escatológico.⁴²³

⁴²² D. Toscana, *El último lector...*, p. 68.

⁴²³ Esta cercanía se destaca al saber que Toscana ingresó al Centro de Escritores de Monterrey en el que Elizondo fungió como maestro durante esos años.

Veamos ahora con más detalle a Agustín. Él y Ramón llegan a la frontera, venden frutas y agua en la estación del ferrocarril. «Una semana o dos después que los hermanos Govea instalaron su puesto, recién llegado el tren, un hombre chaparro y de rotunda panza se les presentó atorzonado⁴²⁴ por un terrible dolor de estómago, estaba desencajado y casi doblado en dos» (p. 13). Ramón va a la farmacia y encuentra el remedio, mientras que Agustín se queda con el enfermo. Este pasaje es como si fuera un anuncio de que el propio Agustín estará encorvado hasta la muerte. Además de que el narrador utiliza un léxico que el mismo Elizondo consigna como del noreste para dar cuenta del padecimiento de este hombre. Se unen región, habitantes y vocablos como eje para representar la enfermedad. No obstante, la palabra *torzón* puede entenderse prácticamente en todo el país, por lo que podría leerse de manera nacional sin mayores problemas. Y estaríamos, así, ante la presencia de lo que Kleinman denomina *illness*. Además, como señala Bajtin, acerca del grotesco, hay una representación del vientre y lo coprofílico que remite a los ciclos de la naturaleza.

Tiempo después, don José va a visitar a sus hijos a la frontera, luego de dos años de no verlos; el narrador cuenta: «Ramón y Crispín estaban en un rincón acomodando costales y cajas, Agustín, detrás de una jaula de alambre, hacía cuentas» (p. 22). Se entiende que el ejercicio de Ramón le va a permitir tener una vida más saludable que a Agustín, que se ve detrás de una jaula, como un pajarito que no puede volar, hace cuentas porque tiene la inteligencia, pero no la fortaleza física para impedir que se encorve su cuerpo. El argumento tiene una gravedad insoslayable, porque parece hacerse efectiva la sentencia de que «lo que no se usa se atrofia». ⁴²⁵ Ahora bien, luego de que contrae matrimonio, «Virginia cantó, bailó

⁴²⁴ «Torzón. m. Dolor de estómago que termina casi siempre “con premio”. [DRAE la registra con nuestro uso. DM la consigna como “meteorismo de las bestias”. DBEM no inscribe la palabra.], Ricardo Elizondo Elizondo, *Lexicón del noreste de México*, ITESM/FCE, México, 1996.

⁴²⁵ A propósito, un refrán de tradición hispánica dice lo siguiente: «A quien no sirva para gallo, capallo». Esta misma idea puede apreciarse al plantear lo contrario, es decir, en la medida en que se hace uso de algo, de esa manera se adquiere destreza, para ejemplo otros refranes: «Usa, hazte diestro, y serás maestro»,

y declamó, Ramón se emborrachó y Agustín sonrió todo el tiempo, pulcramente sentado, como niño educado de rancia familia» (p. 32). La fusión de la imagen del infante en el cuerpo del adulto es carnavalesca y grotesca porque une dos momentos distintos del ciclo vital. Aquí pueden apreciarse los caracteres contrarios de los esposos, Agustín sedente de manera sempiterna; parece que así se quedará por la eternidad, mientras que su esposa es un efusivo remolino que trastoca el lugar al que llega.

Aquí cabe detenerse en las interpretaciones de los nombres de Agustín y Virginia. Elizondo, en una entrevista con Vicente Francisco Torres, señala que no podía encontrarle nombre al personaje masculino y le dejó el que conocemos; se trataba de un hombre casto y bueno, mientras que su esposa «había sido puta, o actriz».⁴²⁶ En este sentido, el nombre de Agustín podría remitirnos al santo de Hipona, es decir, alguien «casto y bueno», pero que a su vez está a gusto con su situación durante buena parte de la historia. Mientras que el nombre de ella tiene un giro humorístico. En un primer momento puede pensarse como antífrasis y ver la ironía de su nombre, en que remite a lo virginal en contraste con su oficio, esto es, entre la prostitución y la actuación. Sin embargo, al seguir el curso de la historia, puede verse que ellos no logran tener hijos, sufren de infertilidad,⁴²⁷ que si bien no es una enfermedad, sí

«Usa lo que no se excusa, y excusa lo que se usa», «Usando hazte diestro, y saldrás buen maestro», «Usar la mano hace escribano», Francisco Rodríguez Marín, *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1926, pp. 42 y 501.

⁴²⁶ Torres, *op. cit.*, p. 161.

⁴²⁷ Otros personajes que sufren de infertilidad en la narrativa de Elizondo son Concha y Donata, del relato que se intitula como la última mujer. Rosa Alvarado de *Los talleres de la vida*, también padece de este mal. Esto se relaciona con lo que Hörisch, advierte sobre la interpretación de las enfermedades, de la siguiente manera, haciendo hincapié en los cambios y revoluciones acelerados de los últimos 100 años: «El cólera y el tifus son las enfermedades de una sociedad de masas en ciernes que aprende a concebirse como contaminada, sucia y falta de higiene. La neurastenia y la histeria son las formas en que se expresa la nerviosamente exhausta modernidad del aceleramiento de alrededor de 1900. El cáncer es la enfermedad de la época de crecimiento ilimitado, exponencial (de la producción industrial, del consumo, de la innovación, de la población, de las metrópolis, etc.). Las alergias y las enfermedades de la piel son (como más tarde las enfermedades autoinmunes) patologías que reaccionan ante un exceso de imperativos de autopurificación. Los trastornos alimentarios como la anorexia, la adiposidad y la bulimia son patologías de la era del consumo. El sida es la enfermedad de época de la revolución sexual, o bien, de la revolución sexual legalizada e institucionalizada. El AD/HD (síndrome de déficit de atención) llega en una época en la que, en vista de la oferta de medios que se multiplican de manera

puede tomarse como un impedimento para procrear. Lo que refuerza esta idea de la unión entre castidad y virginidad. En algún momento, tienen la posibilidad de hacerse cargo de un sobrino y tiempo después de su hermana, a saber, de otra sobrina, pero no son capaces de criarlos de la mejor forma. Además, como contraste se suma el hecho de que son prósperos económicamente, pero no logran tener el mismo éxito en la paternidad. Parece que lo incompatible de riqueza y descendencia no tiene una carga moral, sino más bien de tipo trágico: hay un destino insondable que deja a esta pareja anhelando algo que no llegará, como los hijos, y cuando los obtienen, aunque sea como hijastros, no logran cumplir el encargo de la forma en que ellos hubieran deseado.

Virginia quiere ir nuevamente a Charco Blanco por unos jarabes para la tos que le había preparado Nicolasa, la hermana de Cosme, pero Agustín le recomienda que mejor le escriban al padre —que vive en El Sabinal— y les haga el favor de recoger y enviar los productos hasta la frontera (p. 59). En este pasaje se ve lo pragmático de Agustín, que va en detrimento de la movilidad; es decir, prefiere seguir en su oficina y manejar todo mediante el correo, en lugar de aventurarse a los caminos del norte mexicano. Se ve de nuevo al personaje en posición sedente. Además, otra vez puede apreciarse la frontera como un lugar privilegiado para los negocios, ya que Virginia había vendido en corto tiempo la cantidad de medicina que había comprado a su cuñada.

Asimismo, se notan los temperamentos de los hermanos, sobre todo cuando don José visita a sus hijos que viven en la frontera: «Ramón lo miraba directo hecho una gran sonrisa

explosiva, se hace ostensible que la atención es un recurso escaso que apenas puede aumentarse. Y el Alzheimer va ganando una atención específica de la época cuando los procesos demográficos se perciben como dramáticos y están en boga las discusiones en torno a adecuadas culturas públicas de la memoria, como la que tuvo lugar con motivo del monumento de Berlín que recuerda el holocausto» (J. Hörisch, *op. cit.*, pp. 62-63). Por eso, es significativo que en el filme *Children of Men* (2006) el mayor padecimiento de la humanidad es la infertilidad en un futuro apocalíptico no muy lejano.

mientras Agustín se escabulló por ahí para que no vieran que estaba llorando. La inteligencia y el cálculo eran las cualidades de Agustín, la diligencia y valentía de Ramón, sólo que Agustín era tierno, se derretía por dentro cuando veía a un anciano enfermo o a un niño descuidado» (p. 23). De esta manera presenta el narrador a Agustín cuando enferma, como si se tratara de un anciano o un niño. Otra vez, se aprecia la unión que destaca Bajtin en el grotesco carnavalesco, la cual remite a los ciclos vitales. Lo mismo puede verse durante la fiesta por la boda de Cosme y Carolina: «Agustín se retiró temprano, sería la medianoche» (p. 53), es decir, tiene hábitos de alguien menor o mayor a su edad real. Se trata de un personaje que está desfasado de acuerdo con su edad física, como se va subrayando a lo largo de la novela.

Hay un pasaje relevante por premonitorio: cuando Agustín va a buscar a Ramón al Teatro de María Valencia, lo conducen a un sitio donde fuma mientras espera, ignorante de las habladurías sobre los cigarrillos de María, los que se presumía estaban mezclados con marihuana, «Él recordaría después que alguien le apretaba el estómago mientras su nariz y boca echaban babas y babas» (p. 27). Después, Virginia lo encuentra y lo lleva a descansar; ahí es donde la conoce y se enamora. ¿Por qué premonitorio? Si bien no va a padecer del estómago, los dolores asociados con esta parte del cuerpo hacen que se doble el paciente. De igual forma, el que se señalen las babas hace referencia a un caracol, es decir, encorvado y baboso, precisamente como se le describirá más adelante en su *disease*, diagnosticada por el médico. Agustín y Virginia tienen una fuerte discusión; luego de la pelea, se alejan cinco días hasta que llega Ramón y se dice que «lo trajo hecho una piltrafa, barbudo, baboso y descompuesto por el alcohol» (p. 62). Es una imagen que se va construyendo poco a poco hasta convertirse en «caracol peludo de ojos verdes que por esos días era lo que quedaba de Agustín» (p. 93). Cuando Carlos Nicolás regresa, Virginia y Agustín quieren contarle a su hijo lo que les faltaba, entre otras cosas, «cuando Agustín se volvió caracol silente y peludo»

(p. 189). Poco a poco el personaje se va deformando, debido a la enfermedad que padece, y se establece una constante relación con animales o se animaliza a manera de una caracterización grotesca. Este tipo de grotesco, una vez más, está asociado con lo telúrico, con la renovación y restauración del orden del universo; es decir, imaginariamente está relacionado con lo cíclico. De igual forma, esto se ve resaltado por la imagen del caracol que remite también a la ciclicidad: es un molusco relacionado de manera simbólica con el principio y el fin de las cosas y su reinicio.

Hasta aquí ha podido verse cómo presenta el narrador a este personaje. Esta caracterización es clave para entender cómo se va construyendo la imagen que percibirá el lector. Ahora veamos algunos ejemplos de cómo se mira a sí mismo este protagonista; aquí, desde el estilo indirecto libre: «Agustín pidió un caballo y los otros accedieron, salió a galope rumbo a Charco Blanco, sólo Dios sabe lo que sufrió con la columna cuarteándosele por la cintura» (p. 71). Agustín se lastima todavía más en ese viaje, al aguantar de manera estoica el periplo en que regresará con un hijo adoptivo para él y Virginia. Presenciamos un dolor que apelaría a comprensiones divinas para entenderlo, esto es, de una magnitud descomunal.

De nueva cuenta viajan Virginia y Agustín a Charco Blanco: «Agustín más encorvado que antes, iba aguantando sin rechistar el dolor de la columna» (pp. 102-103). Otra vez soporta las molestias, como si se tratara de una prueba de sacrificio, como si cultivara como Job la mansedumbre para alcanzar mejores dones de parte de Dios.⁴²⁸ Sin embargo, no siempre se mantiene firme: «Cinco minutos hablaron, sin atender, de la enfermedad de Agustín, pero de pronto él empezó a llorar y Carolina lo abrazó» (p. 103). El dolor lo doblega, lo quiebra y mediante las lágrimas manifiesta su padecimiento.

Luego de que el sastre Miguelito le dijo a Agustín que no podía disimular más la giba

⁴²⁸ *Job* 42: 10-17.

que llevaba en la espalda, «Virginia lo sorprendió desnudo, viéndose de perfil en el gran espejo de su vestidor. ¿Qué haces? Viendo que ya me falta poco para tocar con las palmas mis rodillas. Virginia se salió molesta, le disgustaba sobremanera que su marido se hiciera esas bromas, que no lo eran en forma alguna» (p. 114). Si el narrador ha presentado a este personaje como alguien que se va convirtiendo en caracol gradualmente, él, por su parte, más allá del dolor, trata de verse de forma lúdica, como lo haría un niño, o de manera resignada, y por lo tanto, con menos dramatismo como un anciano. Así se aprecia en el siguiente fragmento:

Aunque aparentara poco más de cincuenta, Virginia ya tenía sesenta y cuatro años, bastante bien llevados por fuera. Agustín era de su misma edad pero se veía de setenta, los estragos de años de dolor y mal dormir le pelaron la cabeza y le mancharon la piel. Flores de cementerio —decía él con ironía—. Sus hermosos ojos seguían igual, ojos del más puro y limpio verde y más grandes que cuando joven. Era una lástima que sólo los niños y los perros los vieran, con la forma de anzuelo que tenía Agustín sólo ellos podían hacerlo. Él sí poseía razones suficientes como para estar malhumorado siempre y sin embargo no lo estaba nunca. (p. 153)

Parece que el personaje se rebelara a la catástrofe planteada por Kafka, según Milan Kundera, en que las condiciones exteriores han demolido todo móvil interior,⁴²⁹ y por eso el burócrata es llevado a juicio pero no importan las causas, así como el entorno en todas sus dimensiones ha convertido al ser humano en un bicho incapaz de comprender su existencia. Agustín, a pesar de su incompreensión por el padecimiento; prefiere afrontarlo de manera antisolemne y reírse un poco del destino. Aunque la transformación de Gregorio Samsa es real y la de Agustín, más bien figurada, comparten una carga por el deber: los dos se sienten obligados a cumplir con las tareas de escritorio para la empresa para la que trabajan, a pesar de que los Govea sean dueños, Agustín hace el trabajo de escritorio, mientras Ramón hace la labor exterior y más dinámica. Si bien Gregorio realiza constantes viajes, es más bien un

⁴²⁹ Milan Kundera, «Segunda parte. Diálogo sobre el arte de la novela», en *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 1987, pp. 36-37.

burócrata como otros personajes kafkianos. De alguna forma, los dos se sienten obligados a trabajar, a desempeñar esa labor en beneficio de alguien más, Agustín de su hermano y su esposa, mientras que Gregorio lo haría por sus padres y hermana: «Cuando a media mañana regreso a la fonda para anotar los pedidos, me los encuentro desayunando cómodamente sentados. Si yo, con el jefe que tengo, hiciese lo mismo, me despedirían en el acto. Lo cual, probablemente, sería lo mejor que me podía pasar. Si no fuese por mis padres, ya hace tiempo que me hubiese marchado».⁴³⁰

Es evidente que las transformaciones son de distinta índole y por eso la familia de cada individuo actúa de forma diferente y ellos mismos lo hacen de acuerdo con su trabajo, la familia de Gregorio se va alejando de él, mientras que la de Agustín trata de sobrellevarlo; asimismo, Samsa deja de ir a la oficina, mientras que Govea continúa en los negocios hasta la muerte.

El problema no sólo afecta a Agustín, sino a su familia; por ejemplo, sobre el enfermo Kleinman señala: «The appreciation of meanings is bound within a relationship: it belongs to the sick person's spouse, child, friend, or care giver, or the patient himself»,⁴³¹ es decir, su significado tendrá relación con la forma en que los allegados al paciente experimentan el periodo de la enfermedad, como Virginia que ve a Agustín enfermo y por eso no soporta que él mismo se burle de su condición:

Fue en esos días cuando ella y Ramón se enteraron de algo que al parecer todos en la tienda sabían pero que ellos —enajenados por el trabajo— ni tan siquiera sospechaban. Agustín, de algunos meses a la fecha, padecía de espantosos dolores en toda la caña de la columna vertebral, los dolores resultaban más violentos si permanecía mucho tiempo acostado o sentado y la única forma de paliarlos, según él mismo había comprobado, era permanecer de pie o caminando. Por eso estaba tan poco en la cama, y por eso también casi no trabajaba en el escritorio. Una vez que lo supieron se empezó a desenredar la madeja y ambos empezaron a atar cabos. Virginia recordó la madrugada en que entrevió a su marido dando vueltas por la habitación,

⁴³⁰ Franz Kafka, «La metamorfosis», en *La metamorfosis y otros relatos*, Julio Izquierdo [trad.], Origen, México, 1983, p. 10.

⁴³¹ Kleinman, *op. cit.*, pp. 8-9.

también acató en ese instante que últimamente lo veía encorvado y que el rictus de su cara, siendo de dolor, ella lo achacaba a preocupación de trabajo. (p. 63)

Los padecimientos de Agustín luego se diagnosticarán como espondilitis, pero de entrada muestran las consecuencias de la poca movilidad que tuvo en sus años previos por permanecer sentado en el escritorio, donde ya ni siquiera puede trabajar. Luego de unas semanas de utilizar la faja, Virginia se entera de lo que sufre su marido por los goterones en algunos papeles y la confesión del tenedor de libros, quien señala que Agustín se aguantaba el dolor hasta las lágrimas porque le había prometido a su esposa que no se quitaría la faja (pp. 66-67). En estos pasajes puede constatarse que los familiares también son parte fundamental en la forma en que se concibe la enfermedad, como *illness*, primero por los pacientes y luego porque son ellos quienes ayudan a sobrellevar estos malestares al enfermo. Así, puede apreciarse cómo Virginia trata de que su esposo viva una vida lo más «normal» posible, «Agustín ya prácticamente estaba doblado por la mitad y le era muy cansado, estando de pie, ver a los ojos» (p. 145) y ella le manda fabricar una silla para que pueda conversar mirando a los ojos; hombre y asiento se fusionan. Permanece tanto tiempo sentado que ya no se vuelve escarabajo como en la metamorfosis kafkiana, sino mueble de oficina.

La mirada de quienes están cerca del enfermo puede tornarse grotesca, como aquí: «María Rosa, al oír el coche salió hasta la tranca, ella no los conocía pero por la joroba del hombre supo que era el tío Agustín» (p. 157), es decir, hay una identificación sinecdóquica de la joroba por Agustín. Ya no se trata de un hombre deformado por la enfermedad, sino transformado en una joroba como el verso burlón de Quevedo sobre Góngora: «Érase un hombre a una nariz pegado». En este caso quedaría: «Érase un hombre a una joroba pegado».

Veamos ahora cuál es la mirada del especialista, en este caso, el Dr. Bedolla

les dijo a Virginia y a Agustín que el dolor sólo podía tener una de dos causas. Primero, algún lejano accidente que provocó corrimiento en los huesos de la columna. Segundo, que se tratara de la enfermedad conocida como Espondilitis, al decir esto último no pudo evitar transmitir un dejo de alarma. Siguió diciendo que en el primer

caso el uso de tirantes o faja era lo más indicado, que este tratamiento era doloroso al principio pero que a la larga resultaba en un alivio casi permanente. En cuanto a la segunda posibilidad y poniendo cara seria, dijo que la ciencia médica desconoce por el momento la manera de atajar el proceso y lo único que existe es narcotizar al paciente cuando el dolor es mucho y aconsejarle que permita al cuerpo acomodarse al dolor, sin importar la deformación que la enfermedad conlleva. (pp. 65-66)

Esta explicación formaría parte de lo que Kleinman considera como *disease*, es decir, los padecimientos que experimentó tanto Agustín, como lo que vieron su esposa y familiares, está traducido ahora por el médico, que en el primer diagnóstico había presentado una posibilidad que después se confirma, la espondilitis, diagnóstico que aquellos, junto al narrador, ven como una especie de «enfermedad del caracol»: aquí intervienen tanto la concepción no especializada como la cultura norteña o mexicana frente al especialista, a saber, asimilan el mal con su experiencia y con la imagen a la que remite dicho padecimiento.

Cabe destacar, que ni Agustín ni Virginia quisieron que su hijo —Carlos Nicolás— se dedicara al comercio porque, decía Agustín, era un oficio esclavizante: «si Dios puso al muchacho en nuestras vidas, lo hizo para que en él se cumpla lo que en nosotros no fue» (p. 84), es decir, hay un anhelo por el cambio, por alcanzar lo que no tuvieron ellos. Así, parece que se trata de una vida insatisfecha, a pesar de todo el dinero acumulado; hay una serie de carencias que se convierten en males en la carne, como la enfermedad. El narrador subraya: «Lo que Agustín no quería admitir y que sin embargo fue la auténtica causa de su derrumbe, era el sentimiento de haber fracasado» (p. 88), porque el éxito económico le consume la vida, o al menos la salud. Este es un marcado contraste ya que, como señala Nora Guzmán, tanto Ramón como Agustín «encarnan el espíritu emprendedor norteño»⁴³² y crean negocios rentables. Esto se ve en el final de la novela, pues allí se proporciona la siguiente nota: «AGUSTÍN GOVEA murió solo, en su mansión de Carrizales. (Hubo necesidad de romperle

⁴³² Guzmán, *op. cit.*, p. 41.

en dos la columna, sólo así pudieron acomodar su cadáver dentro del féretro). Hasta el final tuvo dinero suficiente» (p. 197).⁴³³ Ni el arduo trabajo ni el dinero pudieron cambiar el destino de la enfermedad que se encaprichó con asolar a este personaje.

La enfermedad de Agustín, como uno de los protagonistas de *Setenta veces siete* y, por tanto, como personaje del noreste mexicano, tiene la connotación de que estamos ante habitantes de una región agreste, pero que saben hacerla fructífera a costa de su propia vida. Parece que el éxito económico está por encima de su familia, su salud y ellos mismos. En un momento de la historia, Agustín y Virginia se afanan tanto por los negocios y la búsqueda del hijo adoptivo que estaba perdido, que se olvidan de sí, de su relación como pareja, como matrimonio, y abandonan su vida sexual por el lapso de dos años.

Otra condición que puede tomarse como enfermedad es la de *workaholic* —la cual dejo en inglés porque no me convence la voz *trabajólico* que suele emplearse— que padece Agustín al obsesionarse con el trabajo. Justamente es lo que hemos percibido en este sucinto recorrido por su vida, en la que siempre parece estar trabajando, queda la idea incluso, de que el trabajo es el verdadero motor de su existencia, pues por él pone en riesgo su propia salud, afanado en los negocios que organiza con su hermano Ramón y con su esposa Virginia. Este mal no sólo lo sufre este personaje, sino que se presenta como una característica concomitante de la vida contemporánea en la que las presiones económicas obligan a mantenerse estresado y ocupado en uno o varios empleos.

En la novela no hay una dialéctica de la enfermedad de ciudad y campo,⁴³⁴ como la hubo desde el *Decamerón* hasta el siglo XIX e inicios del XX, ya que, como se vio, hay

⁴³³ El final de este personaje también tiene resonancia en la muerte de Fléxor, contorsionista de la novela *Santa María del Circo*, quien enferma y comienza a doblarse, pero de forma contraria a Agustín Govea. Luego de que fallece, los compañeros quiebran su columna para que pueda entrar al cajón del mago Mandrake, en el cual querían enterrarlo, sin embargo, sólo lo depositan en la boca de una mina abandonada.

⁴³⁴ Como ocurre, en efecto, desde el *Decamerón* (1351-1353), *Diario del año de la peste* (1722) de Daniel Defoe y *Muerte en Venecia* (1912) de Mann, entre muchas otras piezas.

enfermos tanto en la zona rural como en la urbana, de igual forma que se manifiesta de los dos lados de la frontera. Tampoco se señala algún castigo divino o mágico. En el caso referido, obedece más a la obstinación por alcanzar el éxito económico, anhelo que quebranta al ser casi en su totalidad, pues aunque le queda un poco de humor, está estéril y enfermo, inmóvil, solo. El precio es muy alto, parece señalar el narrador. Puede tener dinero que no se acabará ni después de muerto, pero una existencia animalesca, semejante a la de un bicho que no puede levantar los ojos del suelo. La acumulación de riqueza se vuelve una enfermedad que va corrompiendo lo que está a su alcance.

Otro personaje, en esta pieza, que presenta *illness* es Nicolasa Villarreal, Colasa, hermana menor de Cosme y cuñada de Carolina. Nicolasa nunca se casa, se va a vivir con este matrimonio. Ella es recipiendaria del conocimiento transmitido de generación en generación, sabe recetas de cocina, remedios caseros, además de que tiene conocimientos de herbolaria y entiende a los animales: «Colasa era la pura bondad sin pensamiento, vivía sumerja en un lugar de fragancias donde la peste del mundo no existía. Para ella todo era mondo y lirondo y quizás por eso ella misma lo era. Sabía cosas tan simples como imitar la forma en que las gallinas buscan su comida o interpretar, en el canto de las palomas, la frase que incesantemente repetían» (p. 14). También conocía los caminos de las hormigas y mariposas. ¿Cuál es la enfermedad que aqueja a Colasa? Un día se da cuenta que va perdiendo la vista, no sabe por qué razón, pero el narrador explica que sufre de cataratas hasta que pierde totalmente la vista. Sin embargo, la ceguera, como en personajes de la tradición clásica, se ve compensada con una visión del futuro y de un conocimiento sobrenatural sobre las personas y su entorno.⁴³⁵ Incluso esta visión en Colasa es parecida a la de los empresarios,

⁴³⁵ En el ensayo «En la noche quién ve, dormida quién siente, pero por el resollido fue Vicente» (1983), publicado en *Aquí Vamos*, se puede apreciar cómo trata el impedimento de ver (la ceguera) y el impedimento de oír (la sordera). Para desarrollar el tema, Elizondo ofrece la anécdota de un amigo que trabaja en una «ruidosa compañía fundidora» y señala que a pesar del ruido él puede identificar si una máquina falla, como todos los

porque con cierto dinero que tenía guardado compra un terreno que había sido cementerio indio, pero que nadie quería comprar. Esta mujer también hace un presagio sobre uno de sus sobrinos cuando se lastima una pierna y ella, ya ciega, le da un masaje: «A los cinco minutos la ciega tentaleando entró en la cocina y dijo Joaquín ya es un hombre y va a tener muchos hijos» (p. 111); esto sucede efectivamente, ya que procrea ocho hijos con Dora Emma.

Aunque no se deriva o se relaciona con la enfermedad de Agustín o de Nicolasa, en la novela pueden verse ejemplos de *sickness*, esto es, la enfermedad en su dimensión social, como cuando Agustín, de manera valiente, sale de su estabilidad al enterarse de la epidemia⁴³⁶ en Charco Blanco, donde viven su hermana Carolina y su esposo Cosme, a pesar de que el Dr. Bedolla le había dicho que ante la poliomeilitis poco se podía hacer, ya que se

especialistas que afinan sus oídos para arreglar algún desperfecto. Añade que, como estamos en constante relación con el ruido, el oído se vuelve exigente, y por ello buscamos la música. Además, subraya que como seres humanos tenemos en diferente estima estas dos condiciones, es decir, si las viéramos como *disease*, tendrían distintas explicaciones médicas. No obstante, al presentarse como *illness*, la relación que se tiene con sordos y ciegos cambia. El mismo Elizondo hace hincapié en que al ciego anciano se le ve con veneración, pero al sordo se le rehúye. Mientras al primero se le puede tener afecto; el segundo es objeto de burla y rechazo.

Desde antiguo, los ciegos han tenido un halo místico, misterioso o de características sobrenaturales como Homero, a quien se visualiza como el rapsoda que canta los poemas de las gestas heroicas; o Tiresias, quien castigado por los dioses adquiere una visión profética como compensación por la pérdida de la vista. En el *Antiguo Testamento* puede leerse en la profecía de Isaías que cuando Dios mismo venga: «Entonces los ojos de los ciegos serán abiertos, y los oídos de los sordos se abrirán» (*Isaías* 35: 5). Es paradigmático, siguiendo la propuesta de Elizondo, que la sanidad que Jesucristo hizo a un sordo sólo se registrara en el Evangelio de San Marcos y no en los otros tres: Mateo, Lucas y Juan. La manera en que lo cura es introduciendo sus dedos en las orejas del sordo, escupe y le toca la lengua con los dedos, mira al cielo, gime y dice: «Efata, es decir: Sé abierto» (*Marcos* 7: 34). Vemos entonces que sólo aparece un sordo sanado, mientras que varios ciegos reciben la vista en los diferentes evangelios.

Un par de referentes de la cultura de masas están en Shiryu de Dragón del *manga* y *anime Saint Seiya*, conocido en América Latina como *Los caballeros del Zodiaco*. Este personaje pierde la vista en una batalla, pero a raíz de esta situación adquiere la capacidad de alcanzar su máximo poder, además de que esta ceguera le ayuda a no caer en trampas que caen sus compañeros que sí pueden ver. De alguna forma su destino está trazado para que pierda la vista y pueda ayudar a su grupo. El otro ejemplo está en el protagonista de las películas *Matrix*: Neo. En la tercera parte, *The Matrix Revolutions* este personaje pierde la vista en una pelea, sin embargo, esto hace que desarrolle todo su potencial para ver el entramado que supone la matrix y así puede cumplir la profecía que se tenía y por la cual Morpheus arengaba a sus seguidores. De nuevo la idea de destino se ve reforzada en estos personajes que quedan ciegos, pero que al final cumplen su propósito existencial.

⁴³⁶ En *La peste* (1947) de Camus, no hay una dialéctica de valoración moral de campo y ciudad, tampoco se trata de un castigo divino; la epidemia llega y se va sin que sepan de qué forma, lo único cierto es que se transmite de un individuo a otro. Resina afirma que para Camus «la peste es la imagen elocuente de una abstracción cobrándose vidas concretas»;⁴³⁶ es decir, el ser humano habita un mundo dispuesto de manera absurda, se enferma y muere en la ignorancia e incomprensión de su entorno; la única apuesta es resistir (J. Resina, art. cit., p. 161).

transmitía a través del aire infecto (p. 70). En los pueblos del norte de México la llamaban la fiebre tullidora, a decir de Elizondo,⁴³⁷ porque «Comenzaba con calenturas, luego dolor de nuca y cuerpo, después la muerte o si el enfermo era fuerte y se reponía, terminaba sin sentir las piernas, o los brazos, o todo el cuerpo, se le iban enflacando, secándose, ya jamás los podría mover» (p. 70). Esta hipótesis basada en lo que Elizondo consideraría como léxico del noreste fortalecería la contextualización de la mirada cultural del norte, sumado a la geografía y los personajes. No obstante, este uso no está limitado al norte, sino que puede tomarse como el uso coloquial del español utilizado en México, y que en la novela es utilizado no sólo por los personajes, sino por el narrador. La enfermedad de Agustín, entonces, muestra una deformación grotesca que tiene repercusiones en el imaginario cíclico, gracias a las figuras remitentes al carnaval. Enseguida se apreciará otra temática que ha sido tratada con mayor solvencia como lo es la locura en un personaje femenino.

3.1.2 Rosa Alvarado y la locura como enfermedad

La presencia de casos de enfermedad en la novela póstuma de Ricardo Elizondo *Los talleres de la vida* (2015) refuerzan la idea de que este tema estuvo presente a lo largo de toda la obra del autor regiomontano. El título proviene de una canción de lírica infantil en la que se hace un repaso de distintos oficios. Esta pieza narra la historia de un crimen pasional en medio de un triángulo amoroso —Samuel García casado con Rosita Alvarado y la viuda Leticia Barba— en un fraccionamiento —Amplios Llanos y Abundantes Montes— reciente a mediados del siglo XX en Monterrey. En este libro hay continuidad de características de la poética narrativa elizondiana como el protagonismo de los personajes femeninos, la enfermedad, la muerte, la soledad, la metalepsis y otros recursos narrativos, el humor;

⁴³⁷ «tullidora. Fiebre, expr. fam. Poliomiélitis. [Ni DRAE ni DM ni DBEM registran la palabra.], R. Elizondo, *Lexicón del noreste*.

algunos de los temas que se habían tratado de manera tímida o apenas insinuada, aquí se muestran en una diversidad plural como la de la sexualidad. Asimismo, hay una expansión del número de personajes que intervienen en la trama en comparación con los trabajos anteriores de Elizondo. Al final, se incluye un plano del fraccionamiento en el que se ubican las casas de cada uno de los personajes.⁴³⁸

El padecimiento que puede tomarse como más importante es el de la locura⁴³⁹ como *illness*, o de trastornos mentales que padece Rosita, ya que parece que este desequilibrio es el que lleva finalmente a la muerte de su esposo. Uno de los personajes —Luis J. Estrada, enfermero especializado en dementes— se da cuenta de ello, debido a un episodio anterior entre Rosita y Leticia, a quien azota con una sogá por los celos que le tenía:

Cuando los latigazos que recibió Leticia, Luis advirtió el desorden mental de Rosita, pero sólo con su esposa lo comentó.

—Esa Rosa no está bien de la cabeza, un día se va a desquiciar y provocará grandes males, no puede controlar su furia.

Lástima que sólo se lo comentó a su esposa.⁴⁴⁰

Llama la atención el augurio sobre la tragedia que se cierne sobre la vida de esta mujer y sobre el fraccionamiento. Es el recurso de la metadiégesis en futuro de que hablaba Genette

⁴³⁸ Vid. Marlon Martínez Vela, «Los talleres de la vida de Ricardo Elizondo Elizondo», *Revista de El Colegio de San Luis*, año 8, núm. 16, mayo-agosto 2018, pp. 367-370 (DOI: <http://dx.doi.org/10.21696/rcsl9162018830>).

⁴³⁹ Cabe señalar que este tema ha sido tratado con suficiencia en la historia literaria desde el *Quijote*, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, el loco Valderrama en *Los de abajo*, Juan Cariño en *Los recuerdos del porvenir*, entre otros, así que sólo me detengo en aspectos de lo que considero la poética elizondiana. Otro personaje en el universo de Elizondo que tiene este padecimiento es Natalia, la mujer que enloquece en «La casa canaria» de *Relatos de mar, desierto y muerte* (1980). El personaje femenino que aparece afectado es «la loca», «demente» o «trastornada», queda en este estado por la pena y el dolor de perder a su esposo, Sebastián, e hijos en un incendio en la «casa canaria» del pueblo, porque la habían pintado como la flor del nopal. El amarillo en código simbólico representa la locura, incluso violenta o insoportable, según Kandisky. Hay una causa para la *illness* de Natalia, que como su nombre lo sugiere, desde el nacimiento está marcada, ya que su abuela y su madre habían sido enfermizas: «Zacarías, juiciosamente, tomó el embarazo de su hija con naturalidad. Nació niña, la llamaron Natalia. Silenciosa desde que nació, heredó el carácter de las fundadoras de la tienda» (p. 74). Después de la desgracia, de haber perdido a su familia, sólo la lluvia le devuelve cierta cordura. A pesar de que hubiera razones suficientes para desatar la locura en Natalia, parece que ella estaba predestinada a tener alguna enfermedad, aunque sin tener la certeza de cuál. El narrador insinúa que el destino se cumplirá por un camino u otro. Muerte y enfermedad están hermanadas en este relato, sin embargo, no todos los textos de Elizondo son similares en el tratamiento de la enfermedad como se observa en esta tesis.

⁴⁴⁰ Ricardo Elizondo Elizondo, *Los talleres de la vida*, FCE/Fondo Editorial de Nuevo León/ITESM, Monterrey, 2015, p. 80. En adelante, sólo se incluirá el número de página, entre paréntesis.

y que se apuntó en el capítulo anterior. Esta fatalidad presente a lo largo de la obra de Elizondo se deja ver nuevamente, como un destino insoslayable. De acuerdo con lo que explica René Girard, hay un orden transgredido, una amenaza contra la familia —el adulterio— y esto requiere un sacrificio. Sin embargo, en esta búsqueda de equilibrio, el sacrificado al final será el marido. Rosita comparte con el protagonista de *La locura de Heracles* esta resolución que buscaba proteger a la familia, pero en ese afán termina destruyéndola.⁴⁴¹ El sacrificio no impide el cumplimiento de las amenazas en su contra. Además, resalta la postura del narrador que emite juicios como en otros momentos de la narrativa elizondiana, cercana a la de los narradores decimonónicos, y que en su momento apreciamos como irrupciones metalépticas para alterar la lógica de los niveles narrativos. Sumado a la fragmentariedad, se crea un imaginario de cajas chinas, una sensación de cerco que propicia el enclaustramiento que siente como sofocamiento el personaje femenino que comete el homicidio. El delirio, la locura, el vértigo es subrayado por la sintaxis imaginaria apolínea en que se dispone la obra.

El último ensayo que publicó Elizondo en *Aquí Vamos* fue «Las memorias de la locura» (1986)⁴⁴² en que trata este padecimiento que tuvo Gérard de Nerval y que lo llevó al suicidio. Para ello describe algunos aspectos de su vida, a través de lo que escribe Théophile Gautier sobre Nerval, y a pesar de que destaca la figura del autor de *Aurelia*, subraya el temor de Nerval de quedar loco, porque lo asociaba con perder inteligencia o genio. El autor regiomontano entiende que la locura se padece y, por lo tanto, podríamos considerarla como *illness*, ya que perjudica a quien se ve aquejado del mal, pero también a quienes lo

⁴⁴¹ René Girard, «La crisis sacrificial», en *La violencia y lo sagrado*, Joaquín Jordá [trad.], Anagrama, Barcelona, p. 47.

⁴⁴² Ricardo Elizondo Elizondo, «Las memorias de la locura», *Aquí Vamos*, año IV (27 de abril de 1986), núm. 208, p. 4.

acompañan.⁴⁴³ No obstante, también se asume como iluminación, como visión de otra realidad, dotada de alcances que sobrepasan la mirada desde la cordura. No es raro, entonces, que el escritor regiomontano tenga en la base de su canon personal una figura como el Quijote, personaje ligado al loco por la lectura excesiva de libros, pero también es el loco iluminado, el loco romántico, el loco libertador, el loco utópico —síntesis de las ideas de Erasmo y Tomás Moro—, el loco moderno, loco que prefigura a Borges por ver la realidad afectada por la ficción. Más de veinte años después aparece en uno de los personajes principales de su novela póstuma. Es decir, hay cierta continuidad en su obra; estamos ante un autor que fue construyendo de manera consistente su universo poético con ciertos elementos y atendiendo preocupaciones muy específicas, pero explorándolas en distinta gama.

El narrador describe al esposo de la siguiente forma: «—¿Hace cuánto tiempo? — preguntó Samuel caminando hacia su carro: ancho de espalda, apretado de cintura, fuerte de piernas» (p. 331). Físicamente sería parecido al varón homosexual de «Donata» y a Valentín Castruita, el Venado, de *Narcedalia Piedrotas*. Se trata de personajes guapos, sumamente atractivos para el sexo opuesto, pero, en un giro irónico, el primero sólo está interesado en otros hombres, mientras que el segundo es todavía más parecido a Samuel, ya que la galanura está relacionada con la poca inteligencia, la flojera e inutilidad, ellos sólo se esfuerzan por mantenerse aseados y perfumados:

Samuel es pulcro como un palomo, su proceso de baño, secado y entalcado dura como una hora. Pero además Rosita lo trae planchado de almidón, relumbroso, hasta le

⁴⁴³ En el convento carmelita de Santa María de la Montaña —que antes se llamaba Santa María de Teuxtítlán y tuvieron que abandonarlo por la llegada de unos invasores que las despojaron de su terreno—, no sólo se ven los padecimientos de sor María Guadalupe —hermana de Narcedalia Piedrotas—, sino que en un momento tienen a una monja que sufre de problemas mentales. Como no están preparadas, se decide enviarla a un lugar donde la pueden ayudar, aunque la atención sea costosa para ellas. Esta *illness* tendría un giro humorístico e irónico, ya que, según Pablo: «El que no tiene el Espíritu no acepta lo que procede del Espíritu de Dios, pues para él es locura. No puede entenderlo, porque hay que discernirlo espiritualmente» (1 *Corintios* 2: 14) Es decir, parece que de tanto estar en las cosas espirituales se ve afectada mentalmente y ni siquiera sus compañeras logran convivir con ella.

cambia diariamente la franela roja que se pone en la cintura, como mandil, para no mancharse con el volante, y le bolea las botas para dejarlas como un esmalte; tiene seis pares. Samuel es el dios de su esposa. (p. 49)

Puede compararse la forma en que se presenta a Valentín en *Narcedalia Piedrotas*: «Valentín tenía como veintitantos años más que Juana, pero como había sido un hombre muy buen mozo —extremadamente buen mozo—, aún le quedaba mucho polvo de aquellos lodos. Además, él era vanidoso: no se dejaba, no estaba gordo y era muy cuidado. Al decir de su mujer, se cuidaba más que una señorita, pero eso sólo ella lo podía decir».⁴⁴⁴ En pocas palabras, se trata de dos personajes parecidos, aunque no se sabe cómo envejecería Samuel, ya que muere a manos de su esposa de un martillazo.

La forma en la que el narrador introduce esta ansiedad, como preámbulo de *illness*, en Rosita es de la siguiente manera en *Los talleres de la vida*: «No los saludó, no veía sino hacia su interior, y su interior ya no era lógico, tanta pata de pollo rasguñando su cráneo le impedía pensar, querría matarlos a todos, de un machetazo cortarles las patas a todos de una vez, y ver la sangre corriendo para comprobar que estaban por fin bien muertos».⁴⁴⁵ Me parece que la imagen está muy bien lograda, ya que transmite la idea de estos nervios, rasguñando con celeridad y torpeza la mente y trastornando la visión del personaje sobre su entorno. Se trata de un padecimiento que clama por la sangre, parece que pide el sacrificio para traer libertad. De igual forma, hay que resaltar que como otros personajes elizondianos, Rosita y Samuel son infértiles y nunca se sabe cuál es la razón, esto podría generar mayor tensión en el matrimonio. Asimismo, se acentúa el ambiente enturbiado por la música del gramófono que rayó el disco con un golpe: «Pedro Vargas seguía repitiendo enloquecedoramente la misma frase» (p. 384). Se trata de un verso de la canción «Pecado»:

⁴⁴⁴ Ricardo Elizondo Elizondo, *Narcedalia Piedrotas*, Leega, México, 1993, p. 10. En adelante, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

⁴⁴⁵ Ricardo Elizondo Elizondo, *Los talleres de la vida*, FCE/Fondo Editorial Nuevo León/ITESM, Monterrey, 2015, p. 363. En adelante, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

«*Porque a veces de tanto quererte me olvido de Dios*» (p. 375). Lo enredado de la condición demencial de Rosita se ve subrayado por la forma en que la someten luego de cometer el crimen: «La mujer daba patadas, se retorció, se le cayó el martillo, pero la manguera enrollada sobre su cuerpo la frenó, le obstruyó cualquier movimiento de brazos» (p. 380). Rosita se ve enredada en su locura que gira sin cesar cual disco rayado, como manguera enrollada a la que se le escapa el aire, apretando los músculos e impidiéndoles responder por voluntad propia. De nuevo, remite a una imagen dionisiaca, en que el orden tradicional se pierde y pervive el caos, la superposición de cajas. Asimismo, se alude a una imagen de la serpiente que engulle, idea que, desde lo simbólico, expresa el imaginario nocturno, del descenso al vientre materno, a la tumba.

En otro pasaje sobre Rosita, el narrador advierte acerca de un síntoma derivado del coraje que guardaba: «—¡Samuel!, ¡Samuel! —lo llamó otra vez, y al advertir su desgana y fastidio por atender, cosa que finalmente no hizo, el atorón se le convirtió en un eructo de acidez extrema que le quemó la garganta; tuvo que tomar un poco de agua y alejarse de la ventana» (p. 202). Habían peleado una noche antes y Samuel había llegado tomado, pero la ignoró. Este malestar estomacal se le vuelve patas de pollo que anidan en su cabeza.⁴⁴⁶ La ira y el rencor también se traducen en mal olor en el cuerpo de Rosita y que lo nota el vecino Raúl Ovalle, ascensorista de hospital: «—Nos topamos en la panadería, Rosita casi me aplasta la bolsa con el pan, y no me saludó (por cierto, le olía muy mal la boca)» (p. 362). La ira, pues, se convierte en locura y se nota, también en el mal olor que expiden los cuerpos. Enseguida se apreciará otro caso, distinto, en que la medicina se ve imposibilitada para traer

⁴⁴⁶ Otro personaje que padece de forma similar es Rosaura, la hermana de Pita, en *Como agua para chocolate* (1989), pero este personaje muere, después de que la enfermedad se le vuelve constante. Además de que despedía malos olores por las flatulencias: «El entierro estuvo muy poco concurrido, pues con la muerte se intensificó el desagradable olor que despedía el cuerpo de Rosaura» (Laura Esquivel, *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*, Debolsillo, México, 2016, p. 247).

remedios, antes se conjuga con la desgracia.

3.1.3 Sergio Garza y las imposibilidades de la medicina

La enfermedad de Sergio Garza, tiene un toque de humorismo, ya que siendo el médico⁴⁴⁷ de Perdomo no puede diagnosticarse a sí mismo, no logra discernir la *disease* que padece y se queda sólo en síntomas de *illness*: «De un tiempito para acá, Cerillo, con la más ligera agitación, sentía que el corazón se le acogotaba en la garganta. Se le iba el aliento, jadeaba, luego esos bombazos de sangre en las sienes y en el esternón, y la rareza en la vista, en la visión, como desenfocada» (p. 237). Lo único que hizo fue tratar de mejorar su dieta y hacer un poco de ejercicio, pero fue poco su empeño: «Dos o tres veces hizo lo mismo y luego se olvidaba del asunto hasta que otra vez le venía, como golpes de ola, la marejada de la taquicardia, el martillazo de las jaquecas, el desagrado estado de una enfermedad no definida» (p. 237). Para este momento ya había muerto su primera esposa con la que había procreado un hijo. Luego estuvo casado con Hortensia Galindo, la Mocha, con quien no tuvo siquiera

⁴⁴⁷ Unida a la enfermedad o a los padecimientos hay que considerar la cura para dichos males, y eso justamente vemos en el ensayo «Polvos de gallina de la madre Celestina» (1984) —publicado en *Aquí Vamos*—, en que realiza un breve repaso de distintos elementos y métodos que se han utilizado para sanar. Subraya que tradicionalmente «la farmacia fue especialidad doméstica de las mujeres». Constantemente, Elizondo trata de dar un rol protagónico a los personajes femeninos en su obra, ésta es una característica señalada por la crítica. De la misma forma, trata de explicar estas medidas terapéuticas a partir de la tradición oral: «Bueno, pues en ese instante, si alguien decía haber oído que las limaduras de garra de gavilán eran el único remedio, la familia entera de la víctima iba a hacer lo humanamente posible por capturar un animalejo de esos para limarle las uñas. (Hay en este ejemplo un principio de magia mimética: si las garras de gavilán abren y arrancan las vísceras, del mismo modo podrían servir para arrancar el dolor o al causante del mismo)».

Este pasaje tiene concordancia con lo que Ruy Pérez Tamayo explica acerca del primer estadio de la medicina cuya base es la magia. Así, destaca Elizondo el uso de animales exóticos o alguna parte de su cuerpo que parezca lo suficientemente exótica para traer la curación deseada. Vemos, pues, nuevamente que se trata de un tema que, desde sus inicios como escritor, en este caso como ensayista, exploraba. Este texto estaría más relacionado con el concepto de *illness* propuesto por Kleinmann. Otro ensayo en este sentido es «Albahaca pa' la gente flaca» (1985), publicado en el mismo suplemento cultural, en el cual Elizondo diserta sobre botánica y herbolaria relacionada con remedios, pero también con venenos y sustancias tóxicas. Estos aspectos los subraya Guzmán al momento de hablar sobre una de las novelas de este autor: «Por otra parte, para las enfermedades, la medicina herbolaria es la fuente de curaciones, y las mujeres, junto con el aprendizaje de recetas de cocina, aprenden a diferenciar los poderes medicinales de las plantas. Se advierte, sobre todo, la presencia de una sabiduría popular alimentada a partir de la experiencia». Y este asunto tiene que ver, como bien subraya esta crítica, con el estadio primigenio de los conocimientos médicos que vimos expuestos al inicio del capítulo (N. Guzmán, *op. cit.*, p. 45).

relaciones sexuales y ahora estaba casado con Helvetia Moreno, Vety Mechas, enfermera con quien trabajó muchos años y con quien procreó tres hijos. Ella le decía que se tomara unas aspirinas para que mejorara. Sin embargo, su estado se fue deteriorando: «Cerillo últimamente se sentía más mal que de costumbre, desde por la mañana, o desde hacía varios días, ya ni sabía por cuánto tiempo, el caso es que un desorden general lo recorría; sentía agujitas en el hombro, luego un fastidio ansioso y esa especie de indigestión que no se le quitaba» (p. 249). Nunca supo qué tenía y su fama como médico llegaba desde Perdomo hasta la frontera y los pueblos cercanos. El mismo narrador se burla de este personaje: «Cerillo, de diagnóstico tan certero con sus enfermos y tan maleta consigo mismo» (p. 251). Hay un gesto irónico y de héroe trágico porque puede salvar a otros, pero no a sí mismo.

Otro caso ligado al anterior, puede verse en Mercedes Luján, la Mecha, quien a la postre será esposa de Sergio Garza: «Curiosamente, gran parte del padecimiento de Mercedes se debía precisamente a éste su desmesurado atractivo. Padecía ciática, una ciática terrible, cuando le daban los ataques casi no podía dar paso, o no lo daba, mejor dicho» (p. 16). Por un lado está la enfermedad de la ciática y por otro, este mal parece un castigo divino por estar dotada físicamente para los placeres, o bien, como parte del sino de tener esos atributos. El narrador refiere que ella tenía el trasero alto, redondo y firme. Esta *illness*, diagnosticada como *disease* por el Cerillo, muestra la relación que se tiene con enfermedades que no son apreciadas en el exterior como las que presentan huellas en la piel o como las deformaciones físicas. Aquí puede hacerse una lectura de lo atractivo que sigue siendo un cuerpo enfermo al igual que le parece Clawdia Chauchat y sus padecimientos pulmonares al joven Hans Castorp, un cuerpo que despierta el deseo y se cuestiona: «¿Tiene algún sentido que lleve mangas de gasa para despertar la curiosidad de su cuerpo a los hombres, de un cuerpo

interiormente carcomido?». ⁴⁴⁸ La enfermedad no inhibe el amor o el deseo, la atracción sigue presente entre seres humanos, a pesar de su estado de salud. Prima, quizá, la máxima del epígrafe de este apartado, en que Mann señala que ser humano es estar enfermo, y por esa razón no pueden hacerse o dejar de realizarse actividades por la enfermedad.

Sergio Garza, el médico de Perdomo y uno de los componentes del núcleo protagónico de *Narcedalia Piedrotas* (1993), tiene relación de amistad con las prostitutas del lugar, las Cuchillonas —de las tres, sólo dos ejercían el oficio—, a quienes atiende. Como su labor lo demanda, en algún momento tiene que atender a una de ellas: «Sergio fue a ver, seguro de que se trataba de una emergencia, y no se equivocó, la novedad era que quien lo buscaba era la Roma, la Cuchillona que no cortaba, y lo buscaba porque una de sus hermanas ya tenía varios días de padecer fiebres, y con remedios caseros no hubo manera de bajárselas» (p. 72). Después de no obtener resultados con los remedios tradicionales, acuden a los conocimientos médicos. A pesar de que no hay *illness*, sí hay un síntoma: fiebre. Esto se entendería como algo que quema de manera interna. Puede tener una lectura moral por esa culpa que arde en el interior. Quizás también se relacione con la insatisfacción de este personaje que se ha quedado en este pueblo, engañada junto a sus hermanas por un chino que les había prometido trabajo en el casino —inexistente— de la localidad y por eso se quedaron ahí y para ganarse el sustento se dedicaron a la prostitución.

Justamente, una mujer ligada a la prostitución y que requiere los servicios de Garza, es Adelfa, una de las Cuchillonas, quien muere por enfermedad en el hígado: «Cerillo había estado con ella, cuidándola, toda la noche, hasta que murió, en la madrugada. Al parecer padecía de cirrosis hepática» (p. 200). Sergio Garza la cuida como ellas habían cuidado a Mercedes Luján, su esposa. Parece que el mal está en el alma, luego de que habían pasado

⁴⁴⁸ Thomas Mann, *La montaña mágica*, Mirlo, México, 2017, p. 126.

décadas de que habían realizado su labor para Perdomo y que se había muerto la primera de sus hermanas. Puede notarse la pena, quizá como en Federico García Lorca, capaz de llevar a la muerte. Además cabe destacar otros tres aspectos. Primero hay que tener en cuenta que esta *illness* afecta al hígado y puede entenderse como un mal que a su vez daña el alma. Algunos pueblos africanos, como el de Darfur, creían que en el hígado estaba depositada el alma, entonces, si se consumía esta parte de los animales, el alma podía ser ampliada.⁴⁴⁹ Esto tendría concordancia con la idea ligada al poema de Lorca, «Romance de la pena negra» a la ausencia de alguien amado que provoca padecimientos graves en el sufriente.⁴⁵⁰ Vemos, que en los momentos decisivos el médico Garza es incapaz de traer solución cuando se trata de sanarse a sí mismo o a la gente que estima. El humorismo elizondiano se afirma en la ironía de lo inútil de los saberes ante giros inesperados del destino.

El ejemplo de *sickness*⁴⁵¹ en la novela se observa en el siguiente pasaje: «de ahí en

⁴⁴⁹ James George Frazer, «Homeopática de una dieta de carne», en *La rama dorada. Magia y religión*, Elizabeth y Tadeo I. Campuzano [trads.], FCE, México, 1981, p. 564.

⁴⁵⁰ Otro caso es el de la mamá de Leticia Barba, de la cual no se menciona su nombre: «Así la acompañó hasta que se casó. Su madre no alcanzó la boda porque se murió del mal hepático, su *illness*, pero su última voluntad fue que el matrimonio se llevara a cabo de todos modos» (*Los talleres...*, p. 125). Recordemos que el hígado está relacionado con el alma, con cuestiones sentimentales, así que puede funcionar esta enfermedad como preámbulo o signo de la fatalidad que llegará a la vida de Leticia, quien provoca la muerte de Samuel, pero que también es viuda, así que no logra tener una vida amorosa que pueda considerarse exitosa.

⁴⁵¹ Otro ejemplo puede notarse en «34 años y como un día» —único relato que no había sido publicado antes en la recopilación que se hace en *Maurilia Maldonado y otras simplezas* (1987)— en que Cayetano queda sordo por el sarampión y puede tomarse como *sickness*, debido a su aspecto social y comunitario. En «La mula de los costalitos» puede apreciarse de nuevo la idea de *sickness* asociada al contagio que puede provocar un cuerpo muerto: «Trataron de acercarse lo menos posible por temor a los contagios: lo hediondo de los muertos es mortal —pontificó Atenor». Este relato trata de un par de cuñados que van de pueblo en pueblo vendiendo lo que pueden: verduras, piloncillo y madera, entre otras cosas. En uno de sus viajes, alcanzan a ver el humo de un campamento y se dan cuenta de que se trata de revolucionarios, por lo que deciden esconderse; luego de casi cinco días, salen de su guarida y se dan cuenta de que en el sitio hay varios muertos y una mula cargada con costalitos llenos de oro. Esta fortuna la administran bien, compran tierras y abren negocios. Lo que puede verse es que a pesar del temor de contraer alguna enfermedad contagiosa, se aventuran a indagar en el campamento. Este riesgo es comparado al del comerciante o negociante, como se ve en otros personajes en la obra elizondiana: Sebastián en «La casa canaria» de *Relatos de mar, desierto y muerte*; los negociantes del primer tercio del siglo XX en Monterrey según el ensayo «Monterrey, 1930» (1982) en *Aquí Vamos*; Agustín y Ramón, que inician un negocio vendiendo agua a los viajeros en la estación del ferrocarril de Carrizalejo en *Setenta veces siete*; Narcedalia Vega en *Narcedalia Piedrotas*.

El caso de *sickness* que aparece en *Los talleres de la vida* es el de la polio y está mencionado en el siguiente pasaje: «Tuvieron varios hijos, casados todos cuando ellos se cambiaron a la colonia. Al segundo varón lo atacó ligeramente la poliomiélitis, no mucho pero suficiente como para dejarle el pie baldado, pero sólo el pie, no la pierna» (p. 118). Se refiere al hijo de Marina Hernández, química farmacobióloga y su esposo,

adelante fue casi pura ganancia, excepto el año de la mortandad, cuando tuvo que traer un veterinario especializado, aunque como quiera la enfermedad diezmo sus chiqueros» (p. 56). Es extraño que una epidemia se refleje sólo en la muerte de los animales, quizá tengan más relevancia que las personas para la comunidad, o al menos para la familia Vega.⁴⁵² Esta mortandad puede ligarse a la peste referida en «La mula de los costalitos», así como a la enfermedad que asoló el norte de México en la segunda década del siglo XX.

Las enfermedades, como se dijo al principio del capítulo, acompañan al hombre desde que puso los pies sobre la tierra; ahora bien, a pesar de los siglos y los lugares, existe algo que identifica esas enfermedades con los rasgos particulares de una sociedad, estrato o grupo que las padece. En este caso, los términos en que se las identifica, se las aguanta, se las define, van necesariamente acompañados de palabras culturales propias de ese grupo definido. El uso de «fiebre tullidora» por poliomielitis, caracteriza muy bien el universo en que se mueven los personajes. Los mexicanos, norteños en este caso, como cualquier habitante de una región particular, suelen tener términos que se apropian para explicar el mundo, y en el caso de las enfermedades, y para este análisis, resulta conveniente pensar cuáles son esos términos y cómo se proponen dentro del imaginario de la novela. No sólo el léxico fortalece la contextualización de la mirada cultural del norte, sino que lo caracteriza, lo enriquece y lo

un dibujante industrial. No se vuelve a hacer alusión a esta enfermedad, pero puede verse el giro humorístico el que sea el hijo de una mujer ligada a la ciencia, hija de un ingeniero alemán, quien sufra de un mal de connotaciones sociales como éste. Ni la ciencia ni el provenir de un país avanzado los exime de padecer males físicos. Esta vez no hay explicaciones convincentes, la enfermedad llega sin saber la razón.

⁴⁵² Hay otro pasaje relacionado con esta familia: «Los Vega tenían salud de burros, al menos para las enfermedades físicas, porque las otras, las mentales y las emotivas, ésas sí les hacían daño y los mataban» (p. 18). El narrador subraya la diferencia entre dos tipos de enfermedades: físicas y mentales o emotivas. Una de las razones por las que quizá tenían esa salud es por la buena alimentación y los cuidados que se procuraban, ya que son los ricos de Perdomo. Tenían ganado, rastro, carnicerías, cremería y después tendrán, gracias a Narcedalia, radio, cine y gasolinera. Al final llegarán las drogas, por supuesto. En este caso, quizá como el presentado en *La busca* (1904) de Baroja, hay enfermedades de acuerdo con las clases sociales, mientras las de las clases bajas serían las físicas, las de las altas serían de tipo emocional o mental. Una cita de la novela española puede darnos una idea de lo que se menciona: «Gracias a este régimen higiénico, ninguno de los huéspedes caía enfermo de obesidad, de gota ni de cualquiera de esas otras enfermedades por exceso de alimentación, tan frecuentes en los ricos» (Pío Baroja, *La busca*, Salvat, Estella, Navarra, 1971, p. 34).

literaturiza, aunque no es excluyente, ya que bien puede identificarse un uso nacional de estos términos.

Como se ha podido ver, la enfermedad comprende un tema importante en la conformación de la poética narrativa de Elizondo, tanto así que aparece desde sus primeros relatos, pasando por sus colaboraciones en el suplemento cultural *Aquí Vamos*, tanto en composiciones ficcionales como ensayísticas, así como en sus tres novelas. Pudimos asistir al tratamiento que hizo de distintos padecimientos, algunos en personajes principales y otros en secundarios o incidentales. Siguiendo la propuesta de Kleinmann conviene hacer un repaso de la visión de la enfermedad que se revisó en este apartado.

Como *illness* o enfermedad vista por los personajes que la padecen o la mirada de quienes están alrededor de los afectados, pudimos apreciar algunos padecimientos, males o impedimentos físicos, entre los que destacan el «mal del caracol» de Agustín Govea, la locura de Rosa Alvarado y Sergio Garza quien padecía de algo que ni siquiera pudo identificar.⁴⁵³

En estos casos y otros aledaños pueden verse las afectaciones a los personajes y también las diferentes lecturas que se proponen desde las enfermedades. Algunas son físicas y otras son emocionales, espirituales o psíquicas. Cada una de ellas afecta la vida del personaje y a quienes están alrededor de ellos. Pueden notarse impotencia, ira, desasosiego,

⁴⁵³ También pueden identificarse padecimientos como la infertilidad de Concha y Donata en «Donata», también de Agustín Govea y Virginia Beltrán en *Setenta veces siete*, así como de Rosita Alvarado y Samuel García en *Los talleres de la vida*; locura de Natalia en «La casa canaria», en Gérard de Nerval en el ensayo «Las memorias de la locura», en Rosita Alvarado, de una monja de Santa María de la Montaña, en *Narcedalia Piedrotas*; ceguera y sordera en «En la noche quién ve, dormida quién siente, pero por el resollido fue Vicente», María es ciega y Cayetano, sordo por el sarampión en «34 años y como un día»; padecimiento de vejiga de Lucía Pérez López en «Maurilia Maldonado»; enfermedad como metáfora de incapacidad de una reportera en «Los cartelones»; alergia al árbol de durazno en «Tonterías»; «mal del caracol» de Agustín Govea; cataratas de Nicolasa Villarreal en *Setenta veces siete*; «fiebre tullidora» en *Setenta veces siete*; enfermedad hepática de madre de Narcedalia en *Narcedalia Piedrotas*, en Celestino Garza Flores, propietario de la Tienda Nueva, que después le provoca diabetes y mal hepático de la madre de Leticia Barba en *Los talleres de la vida*; cirrosis hepática de Adelfa, una de las Cuchillones, en *Narcedalia Piedrotas*; fiebre en una de las cuchillonas en Narcedalia Piedrotas; pérdida de memoria de Eugenia Villarreal en *Narcedalia Piedrotas*; reumas o artritis de Sor María Guadalupe en *Narcedalia Piedrotas*; jaquecas, agitación taquicardia de Sergio Garza en *Narcedalia Piedrotas*; tuberculosis de Filiberto Durán en *Los talleres de la vida*.

inconformidad, insatisfacción, compensación, destino, humorismo e incompreensión. Estos males proporcionan una dimensión abstracta de distintos significados sobre los afectados, pero, principalmente, sobre la humanidad.

Si bien, en la obra de Elizondo pudiera apreciarse *disease* en la vida de varios personajes, lo cierto es que las únicas en las que intervienen miradas especializadas representadas por médicos son las siguientes: espondilitis diagnosticada por el Dr. Bedolla, así como advertencia ante poliomielitis en *Setenta veces siete*; enfermedad de la ciática de Mercedes Luján, la Mecha, diagnóstico realizado por Sergio Garza, el Cerillo, en *Narcedalia Piedrotas*. Ellos son quienes proporcionan las medidas pertinentes, pero se ven impedidos para resolverlos de manera satisfactoria. Garza como uno de los personajes principales, tiene más intervención en la historia de *Narcedalia Piedrotas* y puede leerse que alcanza fama regional por sus buenos diagnósticos y medidas terapéuticas; sin embargo, tiene un tratamiento humorístico e irónico, ya que ante los dilemas cruciales no logra sus objetivos: por un lado, muere Mercedes en labor de parto porque él andaba atendiendo a alguien más; y, por otro, no logra saber qué padece él mismo y, por lo tanto, no puede curarse.

Es interesante que como *sickness* sólo trate a la peste en «La mula de los costalitos» y en *Narcedalia Piedrotas*, así como de la poliomielitis en *Setenta veces siete* y en *Los talleres de la vida*. Es decir, pareciera que no hay o no hubo otras enfermedades que hayan afectado a la población como éstas. La peste a la que se alude es la gripe española que azotó México en 1918; mal que afectaba los pulmones, causaba hemorragias en el área dañada y se notaba en el escurrimiento nasal o al escupir sangre.⁴⁵⁴ Aquí se ve una enfermedad que aqueja a todo el mundo y se contagia a través de lo que se respira, que en todo caso es lo que permite seguir viviendo. Es decir, el mundo está contaminado y respirar se vuelve peligroso,

⁴⁵⁴ Lourdes Márquez Morfín y América Molina del Villar, «El otoño de 1918: las repercusiones de la pandemia de gripe en la ciudad de México», *Desacatos*, ene-abr 2010, núm. 32, p. 124.

la muerte está en el aire. Los seres humanos han llegado al límite de enfermar la Tierra, son víctimas de sí mismos y son responsables de la muerte de los animales también. En cuanto a la poliomielitis, se trata de una enfermedad que afecta las extremidades inferiores; por lo tanto, estropea la movilidad. Sin padecer de polio, los seres humanos están cada vez más incapacitados por sí mismos para desplazarse por el mundo, todo se hace desde el ordenador, ya no se dan esas largas caminatas que recomendaban ensayistas como Robert Louis Stevenson o William Hazlitt. El sedentarismo se convierte en la polio contemporánea que atrofia no sólo la movilidad, sino la imaginación que conlleva el desplazamiento.

Los tres personajes principales con que se llevó a cabo el análisis de la enfermedad, Agustín Govea —espondilitis y *workaholic*—; Sergio Garza, el Cerillo —medicina y sus incapacidades— y Rosita Alvarado —locura—, aunque lo de Agustín puede regionalizarse, también pueden considerarse como asuntos de la vida contemporánea. Esta obsesión por el trabajo que aflige a nuestras sociedades; lo inerme que se está ante enfermedades, aunque uno sea médico exitoso; el peligro de sufrir enfermedades incurables o intratables y la locura que deriva en violencia como el estado actual del mundo contemporáneo son entendidas como enfermedades que comunican la condición del ser humano, como advierte Wolfgang Bongers.⁴⁵⁵ Incluso se puede estar más preparado, como Rosita —que estudia enfermería, luego de cursar la preparatoria— frente a su marido Samuel —quien sólo terminó la primaria—; sin embargo, la locura va envolviendo todo hasta terminar en el derramamiento de sangre y en un sacrificio que no impide la disolución de la familia.

⁴⁵⁵ «Mientras que la medicina como ciencia etiológica apunta al diagnóstico, a la terapia y a la cura de enfermedades, la literatura y el arte son capaces de hacer diagnósticos estéticos sobre el estado de la cuestión en una sociedad y sobre las constelaciones culturales. De esta manera, pueden hacerse enunciaciones sobre la realización y la interrelación de diagnósticos médicos en dispositivos culturales del saber en determinados estados sociales y epocales. La literatura funciona entonces como una *second order observation* de la medicina y otras observaciones y autoobservaciones construidas en los registros sociales y científicos. Es capaz de producir un saber cultural que está a disposición de la sociedad como un metasaber sobre sí misma» (Wolfgang Bongers, «Literatura, cultura, enfermedad. Una introducción», en Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich (comps.), *Literatura, cultura, enfermedad*, Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 15).

En suma, la enfermedad en sus diferentes facetas, según la propuesta de Kleinman, pudo apreciarse en los distintos personajes y temáticas ensayísticas, tanto *illness*, como *disease* y *sickness*, así como su interpretación. Pudo hacerse un seguimiento desde la mirada de los personajes y del narrador, así como del desarrollo en cada caso. Definitivamente estamos ante uno de los principales temas que configuran la poética narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo.

3.2 LAS MIRADAS ELIZONDIANAS DE LA MUERTE

«Verrà la morte e avrà i tuoi occhi»
Cesare Pavese

En la poética de la narrativa de Ricardo Elizondo otro tema central es el de la muerte. Sergio Ramírez afirma que se trata de uno de los asuntos «eternos de la literatura, y de la vida», junto al amor y la locura.⁴⁵⁶ Por eso, no es raro que un clásico de las letras hispanoamericanas, como lo es el libro de cuentos de Horacio Quiroga lleve ese nombre. Es evidente que no sería una novedad, menos tratándose de un autor mexicano, sin embargo, en este apartado intentaré precisar en qué radica la propuesta estética de nuestro escritor. A pesar de la variedad que podría encontrarse en la lectura de sus obras, la temática se agruparía en tres tipos de muerte: irónica, indigna y violenta. En las páginas subsecuentes se verán las características de cada una.

Es de sobra conocido que México tiene una relación muy particular con la muerte, representada tanto en la tradición culta como en la popular, y llevada a su máxima expresión

⁴⁵⁶ Sergio Ramírez, *El viejo arte de mentir*, FCE/ITESM, México, 2004, p. 89.

el Día de Muertos. En cuanto a la literatura, pueden hallarse ejemplos en las obras de Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, José Revueltas y Juan Rulfo, por mencionar los casos más connotados.

En *Idea de la muerte en México*, Claudio Lomnitz hace un estudio sobre el tema y explica la pertinencia de tal en el siglo XXI luego de que este asunto se discutió de manera abundante entre las décadas de 1970 y 1990. El autor explica que ha habido varios tratamientos y aproximaciones, tanto histórica como geográficamente, de tal suerte que puede encontrarse una concepción de los japoneses relacionada con la «sublimación de la temeridad ante la muerte» con fines militaristas encarnada por los kamikaze,⁴⁵⁷ por ejemplo. En el caso mexicano se hablaría de una relación muy estrecha con la muerte, representada en una festividad como el Día de Muertos, que, desde la evangelización, se percibió por el clero como un acto pagano en el que se realizaban ritos vinculados al entierro y la vida después de la muerte.

Lomnitz asegura que la idea moderna del vínculo mexicano con la muerte proviene de la Revolución Mexicana, por un lado, generado por la violencia y decesos durante este periodo, y, por otro, gracias a la recuperación de la imagen del esqueleto y la calavera que popularizó Posadas, la cual se retomó durante esta etapa histórica y en un lapso posterior por artistas como Diego Rivera en la pintura, así como los escritores mencionados en literatura.⁴⁵⁸

Ricardo Elizondo escribe un ensayo en que da cuenta de su experiencia en la niñez con el tema que interesa para este apartado, en el texto se unen las tradiciones culta, representada por García Márquez, y la de tradición oral, debido a los cuentos que le narraba su madre. Al final explica en una especie de epílogo: «*Mi trabajo literario está*

⁴⁵⁷ Claudio Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, Mario Zamudio Vega [trad.], FCE, México, 2013, p. 21.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, pp. 11-56, *passim*.

*fundamentalmente basado en chorros de vida y ríos de muerte; han dicho que soy necrófilo, en el sentido de ser amante de la muerte; les aseguro que mienten. Lo que pasa es que fui educado sin el temor a la muerte. Así como lo digo y no de otra forma, sin temor a la muerte».*⁴⁵⁹ Por esa razón, no es extravagante que dicho tema sea palpable en toda su obra. Prosigo, entonces, al entendimiento como sugiere el epígrafe, de las miradas mortuorias presentes en la poética elizondiana.

3.2.1 Muerte irónica

Como se puede recordar, la ironía es uno de los mecanismos del humor que emplea Ricardo Elizondo como componente de su poética narrativa, por tal motivo, no sería extraño encontrar un tipo de muerte que tenga elementos humorísticos en este sentido; el tratamiento, subrayo, no es el de la antífrasis solamente, como señalaba Linda Hutcheon,⁴⁶⁰ sino el de una comprensión global de la pieza, como los ejemplos que se apreciaron en el capítulo anterior. En este modelo no se trata sólo del acto de morir, sino que es el recorrido del personaje lo que proporciona su carácter irónico.

Desde los primeros relatos puede apreciarse este tipo de tratamiento de la muerte, como en «Donata», de quien se narra que fue criada por Concha, la maestra del pueblo costero. El pasaje que me interesa rescatar es el de la madre natural de la niña:

Había nacido de una adolescente e inexperta dama de puerto. Vino al mundo después de un parto asombrosamente fácil. La madre, muñeca porteña, sólo esperaba eso para irse lejos y sola. Más por comodidad que por cariño dejó en la escuela su producto. Mucho mejor para la criatura. Seis meses después la linda muchachita de tetas de limón, querida entre las queridas del burdel de tablas y botellas de ron, por culpa de un alacrán irritable moría en el camastro, siete veces usado aquella noche, de un

⁴⁵⁹ Ricardo Elizondo Elizondo, «La muerte por todos tan temida», *Aquí Vamos*, año I (30 de octubre de 1982), núm. 26, p. 5.

⁴⁶⁰ Linda Hutcheon, «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía», Pilar Hernández Cobos [trad.], *Poétique*, Ed. du Seuil, París, febrero 1981, núm. 45, p. 175.

aislado campo cacaoero.⁴⁶¹

Aquí puede observarse que quien da a luz a Donata tiene un plan a futuro para ella sola y cuando está a punto de lograrlo, la muerte la sorprende de la forma más inverosímil. Lista, con su última experiencia sexual y los últimos pagos en sus manos, sólo tenía que coger sus pertenencias y emprender el viaje a un lugar más prometedor que aquella costa alejada de la civilización y visitada únicamente por marineros lujuriosos. Sin embargo, la ironía elizondiana se materializa en una picadura de alacrán que dejará deseos, planes y dinero — mucho o poco— en una inutilidad flagrante.

Otro par de muertes, en este sentido, se halla en las esposas de los médicos tanto de *Setenta veces siete* (1987) como de *Narcedalia Piedrotas* (1993). El primer caso es el de Emilia, hija de Cosme y Carolina, la cual es enviada a la frontera norte para que tuviera oportunidades distintas a las que podría aspirar en su pueblo natal. La joven vive bajo el techo de sus tíos Agustín y Virginia, en esa etapa conoce a Natael Sprigthoel, un médico del ejército norteamericano, con quien contrae matrimonio. Después de la boda, deciden ir a radicar a Estados Unidos porque él debía regresar, al tiempo que del lado mexicano se incrementaba el movimiento revolucionario. Meses después, ella queda embarazada y se conoce su destino:

La pequeña Emilia, la trabajadora y pequeña Emilia murió precisamente por eso, por ser tan pequeña físicamente. Se le atravesó el producto y Natael, con su experiencia de medicina militar —absolutamente pesimista respecto de la cirugía—, no quería una cesárea por miedo a las secundinas. Cuando como último recurso lo intentó, Emilia no tuvo voz para gritar, una hemorragia incontenible empapó las mantas, se desaguó en minutos, la cara perdió el color y las manos su fuerza. El niño nació estrangulado. A las diez treinta y cinco de la mañana Natael Sprigthoel despertó violentamente de su ensueño mexicano. A esa misma hora, en Carrizales, Virginia acomodaba unas telas, y Cosme, en Charco Blanco, removía la tierra alrededor de las plantas de olor de su mujer.⁴⁶²

⁴⁶¹ Ricardo Elizondo Elizondo, «Donata», en *Relatos de mar, desierto y muerte*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1980, p. 17.

⁴⁶² Ricardo Elizondo Elizondo, *Setenta veces siete*, Leega, México, 1987, p. 156. En adelante, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

El carácter irónico de esta muerte radica en el hecho de que ella nació en un pueblo perdido en el norte de México, con pocos adelantos científicos y tecnológicos, pero logró sobrevivir, después, en la frontera, sigue viva en un país en el que la Revolución Mexicana iba arrasando con medio territorio. Posteriormente, Emilia contrae matrimonio con un médico, lo que podría pensarse como una ventaja, sobre todo en cuestiones de salud. Y, por último, se van a vivir a un país con mejores condiciones en cuanto a infraestructura, economía y otros rubros, comparados con el precedente. No obstante, todos los beneficios que adquiere y, a pesar de los obstáculos que había sorteado, tiene una muerte irónica, precisamente por todo este recuento; es decir, no se trata sólo de una antífrasis, sino del recorrido de un personaje que termina su vida en una situación que se supondría inmejorable. Este sentido se subraya por el final del fragmento en que se narra que vivían en normalidad tanto su tía en la frontera como su padre en el pueblo, lejos de toda amenaza de la que supuestamente habían huido.

Destaca el grotesco que emplea el narrador para representar los cuerpos muertos de madre e hijo, a pesar de que están unidos, los dos mueren. No hay regeneración en esta unión. Lo que se subraya, también, es el absurdo, desde la propuesta de Kayser, como se enumeró. El mundo no es el del país de la libertad y la esperanza, sino uno enrarecido; el deceso parece presagiar una cadena de fallecimientos como si los demonios se pasearan con la espada desenvainada en la parte final de la novela. De igual forma en que se presenta en el *Saturno* de Goya y al que sucumbe el espectador de la pintura.⁴⁶³

El segundo caso es el de Mercedes Luján, la Mecha, esposa de Sergio Garza, el Cerillo, de la novela *Narcedalia Piedrotas*. Este médico llega a Perdomo, pueblo norteño de

⁴⁶³ «Goya brings the reality —our capacity for evil— out of the cave into the light that we might, paradoxically, be able to confront and control the demons that rummage in our souls. We claim them and in the claiming experience freedom from their power to finally imprison us» (W. Yates, *op. cit.*, pp. 45-46).

difícil acceso entre la capital del estado y la frontera, ahí conoce a la mujer con la que contrae matrimonio. La ironía narrativa se va construyendo en la vida de este personaje femenino desde el inicio de su contacto con el doctor. Los padres de la joven solicitan consulta para su hija y Sergio queda fascinado al mirar el cuerpo de ella, a quien pronto sabe que no podrá curar de la ciática, sólo acaso administrarle calmantes para el dolor; empero, se casan y luego de la imposibilidad de tener relaciones sexuales por el dolor, él le inyecta morfina y como los dos satisfacen sus necesidades llega a tal punto el consumo que ella se vuelve adicta. Cerillo se da cuenta del problema, ayuda en la desintoxicación y, en medio de serios problemas, se divorcian. Tiempo después el médico consigue otra pareja, Hortensia Galindo, apodada la Mocha por su beatería y quien no consintió en que tuvieran intimidad sexual hasta que no estuviera libre de su compromiso anterior ante la Iglesia católica, algo que no sucede; él empieza a frecuentar a su antigua esposa y terminan sus consultas en coito. Hortensia regresa a la frontera estadounidense, donde vivía antes de ir a Perdomo y Mercedes queda embarazada. Algo que deseaba Garza desde el inicio de su relación; sin embargo, en medio estaba el problema de la droga. Como el doctor tenía buena fama en la región, constantemente hacía viajes fuera del pueblo. La mala fortuna, irónica, determinó que la Mecha entrara en labor de parto cuando el padre de su hijo andaba atendiendo a otras personas lejos de ahí y no pudo atenderla; no obstante, logra nacer con salud el bebé:

Fue horrible. Empezó a convulsionarse y no se dieron cuenta. Qué paradoja, luego de tantos cuidados que le prodigaron las del Cuchillo, por pura casualidad a Mercedes le dieron los accesos estando sola y luego pasó al trámite de alumbramiento también estando sola. Cuando se dieron cuenta yacía privada de conocimiento. Por si fuera poco tanta mala suerte, Cerillo no estaba en Perdomo, andaba, junto con Helvetia, atendiendo otro parto pero muy lejos, quién sabe dónde. Llamaron a la vieja comadrona pero dijo que ella no la sabría atender. Las Cuchillonas se retorcieron las manos de la desesperación. Por fin, más allá de la media tarde llegó Cerillo. Venía muy cansado. A la mañana siguiente era papá de un robusto niño, y era viudo además.⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ Ricardo Elizondo Elizondo, *Narcedalia Piedrotas*, Leega, México, 1993, p. 156. En adelante, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

Es, sin duda, irónico que la mujer de un médico pierda la vida cuando él está atendiendo en el mismo momento a otra en condiciones similares a las de ella. Como se aprecia, hay un desarrollo de este mecanismo del humor, no se trata solamente de una antífrasis. Así, este tipo de muertes irónicas, de la manera en que veíamos con Krysinski, muestran una realidad insuficiente⁴⁶⁵ o que desnuda la condición del ser humano ante contingencias que no puede resolver por más preparación, dinero o ventajas que posea; al final, la muerte le da un giro al estado idóneo y revela la fragilidad humana. Este pasaje también sirve para hablar del imaginario de la novela que, como había señalado, fungiría como puente entre una trama primaveral y otra invernal. Bien, la primera está representada por la unión de la muerte y la vida, hay un ciclo que se reinicia al morir la madre y dejar al bebé en manos de la partera y, posteriormente, de su padre. Otra vez, coincidirían las imágenes carnavalescas que aluden a la regeneración de las cosas.

De igual manera, sucede con el deceso de Sergio Garza, quien, como se vio, era un médico afamado en la región, pero no puede diagnosticarse su propia enfermedad y muere, de nuevo, envuelto en la ironía subrayada por el narrador: «Cerillo, de diagnóstico tan certero con sus enfermos y tan maleta consigo mismo» (p. 251). La metalepsis se nota aquí como un recurso para llamar la atención del lector en una función fática, diría Genette, siguiendo a Jakobson. Además de la transgresión del nivel narrativo, se hace un guiño en tono humorístico que prepara el terreno de lo irónico en sentido de la trama invernal, para ver su muerte de manera irónica: «Se murió del corazón, de un ataque cardíaco. Eran como las nueve treinta de la noche y estaba por acostarse, se desabrochó las cintas de los zapatos y cuando iba a quitarse el reloj, ahí fue, el corazón se le agrietó irremediabilmente» (p. 255).

⁴⁶⁵ Wladimir Krysinski, *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin*, Vervuert/Iberoamericana, Madrid, 1998, p. 208.

La ironía es evidente en tanto que es un doctor famoso por sus diagnósticos y no puede saber qué padece él mismo y eso lo lleva a la muerte. También, la idea del reloj como una maquinaria perfecta para medir el tiempo sirve de analogía entre la vida del personaje y el objeto, ya que en cuanto lo quita de su mano, pierde la vida, como si el instrumento permitiera vivir a Cerillo. De igual forma, es sintomático que sea esta prenda la que se una a la existencia, ya que, de acuerdo con la explicación de Durand, el miedo que genera el tiempo se manifiesta de distintas formas y por eso se han creado desde antiguo los símbolos que los encarnan (animales como el caballo por la rapidez, los lobos por los colmillos, la oscuridad y la muerte, entre otros) y aquellos con los que se les puede enfrentar (espada, alas, sol, espiral). Así que el reloj es un símbolo poderoso porque con él se manejan los tiempos de la vida. Por otro lado, este fallecimiento es parecido al del padre de los Govea:

La servidumbre dormía en los cuartos de atrás y como era domingo el viejo arrimó el banquito para dar las metódicas ocho vueltas a las dos cuerdas del reloj. El quinqué se quedó parpadeando prendido todo el resto de la noche. Al amanecer, una de las sirvientas se extrañó de la luz, fue a ver y encontró a su patrón en el suelo, bien muerto y con un golpanazo bruto en la cabeza. (p. 77)

De nuevo está la analogía entre el instrumento y la vida, al acabarse la cuerda también termina el mecanismo que activa la existencia. Reynol Pérez Vázquez destaca, en una reseña, este pasaje de *Setenta veces siete* y dice que, igual que Borges, «Elizondo sabe encontrar momentos preciosistas». ⁴⁶⁶ No es la única alusión al autor de «El jardín de senderos que se bifurcan», puesto que Ricardo Elizondo señalaba en una entrevista que admiraba al escritor argentino por «la evocación que consigue». ⁴⁶⁷ Aún más, quien fuera su asistente por más de 24 años decía que era uno de los autores a los que más admiraba. ⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Reynol Pérez Vázquez, «70 veces 7: Los recuerdos de la desmemoria», *El Norte*, domingo 5 de julio de 1987, Monterrey, 4D.

⁴⁶⁷ Hernando Garza, «Publican 70 veces 7 de Ricardo Elizondo», *El Norte*, domingo 17 de mayo de 1987, Monterrey, 1D.

⁴⁶⁸ Entrevista persona a María Esther Rivera, Parque Tolteca, Monterrey, 6 de noviembre de 2017.

Un último ejemplo en este tipo de muerte sería la del supuesto indígena en *El indio muerto* (2005). En esta primera obra de teatro de Elizondo —la segunda fue una adaptación de *Mamá Coraje* de Bertolt Brecht como *Chanclas de oro*—, se presenta la historia de un pequeño poblado del norte de México, a mediados del siglo XIX, en el que hay constantes conflictos con las tribus de la región. Los protagonistas, como en casi toda la obra elizondiana, son mujeres, en la pieza se libra una discusión acerca de la incomprensión e intolerancia hacia el otro, desde lo sexual, lo comunal y lo racial. Loreto es una anciana que constantemente emite juicios en contra de aquellos que, asegura, le asesinaron al esposo —quien tocaba una melodía y que ella recuerda con frecuencia— e hijo; sin embargo, Concepción la increpa: «¿Pero no dicen que su marido murió extraviado y que su hijo también?». ⁴⁶⁹ Aquella mujer, entonces, lanza insultos contra los supuestos homicidas a los que llama animales y bárbaros (p. 8), «¡Indios malditos! ¡Que los destacen en vida!» (p. 12), y dice de Yancual que «es un indio apestoso como todos. A un tiro de piedra alcanzas a oler su hediondez; huele a sebo y a sangre cruda mezclada con mierda de caballo» (p. 12). Ella es una de las principales impulsoras para que ahorquen al indígena. Al llegar la hora de la ejecución, Loreto se queda platicando con Concepción y otras mujeres, así, la vieja alcanza a escuchar la música que añoraba y que toca el Yancual como último deseo. A saber, sólo su hijo pudo conocer la melodía que tocaba aquel hombre recordado por la anciana. Sin duda, la muerte se vuelve irónica porque entre más se desea para el otro, asumido como enemigo, llega a la única oportunidad de esperanza que le quedaba. Hay varios momentos en que el indio podría salvarse, pero su madre, ignorándolo, lo empujaba más hacia la soga que le quitaría la vida. En esta trama de tipo invernal, se destaca una crítica a los estatutos que rigen las relaciones con los otros y están basadas en la intolerancia, el desconocimiento y el odio.

⁴⁶⁹ Ricardo Elizondo Elizondo, *El indio muerto*, UANL, Monterrey, 2005, p. 8. En lo subsecuente, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

Elizondo parece sugerir que lo único que provoca dicha actitud es el fin como humanidad. Enseguida se revisará otro tipo de muerte en el universo elizondiano que se plantea como un suceso indigno.

3.2.2 Muerte indigna

Otro tipo de fallecimiento que se encuentra en la narrativa de Ricardo Elizondo es el representado en eventos extravagantes, raros, o bien que muestra el fin de la vida, mediante cuerpos que pierden toda la gracia y armonía que pudieron tener. Asistimos, si no a un temor a la muerte, sí a una exposición, fuera de todo romanticismo, nada esperanzadora, un espectáculo infame, contrario al deseo de todo ser humano sobre cómo acabar sus días.

Desde los primeros relatos pueden verse ejemplos en este sentido, como el joven de «La visita», que emigra de un pueblo en el norte de México hacia Estados Unidos y deja a su madre, a quien promete que volverá con dinero. Al cruzar la frontera, su trabajo lo distingue ante el patrón, y de esa manera consigue un puesto privilegiado, con mayor remuneración económica:

Pasaron tres otoños más mientras su cuenta bancaria seguía creciendo. Un mediodía soleado, los hombres blancos quejábanse del calor, el dueño rubio del aserradero comía elote desgranado, pasta de papas y carne frita; *patrón, patrón, se rodaron los troncos en el depósito*. Alarma y grito y sonar de triángulo metálico. No pudieron hacer nada. El mayordomo de más allá del río gordo, el que era trabajo, confianza y tranquilidad, chorreaba despanzurrado su limpia sangre entre los troncos que olían a bueno y a poderoso.⁴⁷⁰ (cursivas mías)

En el pasaje se aprecia el recurso de la metalepsis que se había analizado en el capítulo anterior. El narrador cede la voz a un empleado que lleva la noticia del accidente. En este caso, se eliminan marcas textuales para crear un efecto de celeridad, característica de la vida estadounidense, guiada por la producción y el consumo. Esa velocidad conducía la vida de

⁴⁷⁰ Ricardo Elizondo Elizondo, «La visita», en *Relatos de mar, desierto y muerte*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1980, p. 46.

este personaje migrante, quien acumuló dinero rápidamente, no obstante, nunca pudo gastarlo. En este rasgo se parecería a Agustín de *Setenta veces siete*, quien acumuló tanta riqueza que no pudo gastarla y que, de alguna forma, era un *workaholic*. Igualmente, puede trazarse el paralelismo entre la comida del dueño del aserradero y la escena del accidentado. Los dos son alimentos de la maquinaria del capitalismo, ambos tienen como destino final satisfacer los impulsos devoradores del empresario. La manera en la que muere el joven está alejada de lo que esperaría alguien para el final de su vida. El narrador describe que su «limpia sangre entre los troncos olían a bueno y a poderoso». Es decir, hay un contraste entre lo que fue su paso por la Tierra y su fin. Era inteligente, trabajador, honesto, responsable, como mucha gente, empero, acaba de una manera indecorosa con su cuerpo destrozado entre los troncos. Se trata, sin lugar a dudas, de una muerte indigna, incluso el uso del término «despanzurrado» es algo irreverente. Uno de los continuadores de este tipo de representación es David Toscana, quien muestra una reflexión en ese sentido en la voz de Lucio que lleva a su hijo para sacrificar un chivo, en *El último lector* (2004):

¿Y sabes por qué el chivo es el animal ideal para los sacrificios? Ante el silencio de Remigio, Lucio se responde. Porque muere como el hombre, sólo que más dignamente, porque el chivo no piensa en sus planes de vida, proyectos inconclusos ni en su madre ni en sus hijos ni en una mujer llamada Evangelina; por eso es dócil, y si patatea lo hace de reflejo, no desea lastimarte.⁴⁷¹

Cabe destacar el tratamiento grotesco con el que se presenta el cuadro de «La visita» —«La botella verde» en ediciones posteriores—, ya que se realiza bajo los presupuestos del grotesco de Kayser, revisado en el capítulo anterior, y que destaca por su imagen sangrienta y el cuerpo hecho trizas, presentado en lenguaje coloquial por el narrador: *despanzurrado*. El cuadro, de acuerdo con las ideas del teórico alemán, en primer lugar, muestra un mundo enrarecido, propiciado por la metalepsis; segundo, se vive la manifestación de una fuerza

⁴⁷¹ D. Toscana, *El último lector*..., pp. 152-153.

impersonal señalada por algún trabajador: «se rodaron los troncos», a lo que se suma el ruido, la alarma, el sonido del triángulo y el desconsuelo de que «No pudieron hacer nada». En tercer lugar, hay un juego absurdo, ya que el olor contrasta con la escena y no podría generarse un aroma inverosímil: la unión de lo limpio con la sangre, elementos de dos campos semánticos provoca una imagen grotesca. Esta incompreensión se subraya, precisamente por la muerte del migrante en condiciones tan desdichadas. Por último, la imagen evoca los demonios, como señalaba, de una producción salvaje en la que los seres humanos tienen la misma condición que un elote, un puré de papas y carne frita. El hombre ha perdido su condición de corona de la creación, según el cristianismo y en el sentido laico desde la teoría de la evolución, como la especie dominante del planeta, o como un ser racional, de acuerdo con la Ilustración, y se ha convertido en combustible de las fábricas.

Un caso más, en el primer libro de relatos, se encuentra en «La casa canaria», en que el abuelo de Natalia, la mujer que enloquece luego de perder a su familia en un incendio, ya anciano es presentado en su deceso: «Encontraron al viejo Zacarías hecho nudo en el suelo, como queriéndose arrancar el corazón».⁴⁷² La imagen coincide con lo que fue la vida de este personaje, ya que «Zacarías casóse con una mujer enfermiza que le dio una hija enfermiza también» (p. 73), además de que hacia el final de sus días se vuelve un poco loco. Incluso, pareciera que en esa rigidez mortuoria siente el dolor que sufrirá su nieta. De nuevo, el grotesco se aprecia en ese hombre retorcido en el suelo; hay un desencuentro con el cuadro: no debería estar tirado, tieso y con los miembros crispados. La imagen absurda remite a Kayser, quien señalaría una fuerza extraña que junta los elementos que se observan y que generan un extrañamiento. Es la representación demoníaca del mal venidero, la muerte de Sebastián, esposo de Natalia, y los niños, quemados en la casa canaria.

⁴⁷² Ricardo Elizondo Elizondo, «La casa canaria», en *Relatos de mar, desierto y muerte*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1980, p. 80. En adelante, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

Un par de ejemplos más se encuentran en *Setenta veces siete*, los dos son de mujeres, característica distintiva de la narrativa elizondiana. El primero sería el de Carolina Govea, componente del núcleo protagónico de la novela, «A través de la vida de tres personajes se va tejiendo la vida de ellos, la de tres hermanos, Agustín, Ramón y Carolina Govea. El tiempo ocurre de 1886 a 1950»,⁴⁷³ señala Hernando Garza en una reseña. Desde el inicio de la pieza, Carolina se destaca como una mujer no muy bella, de baja estatura y que le gustaba ataviarse de blanco, sin importar ni la situación ni el lugar. Incluso a los funerales iba vestida de ese color, así lo hace cuando acude al sepelio de su padre, don José Govea: «Cosme y su mujer llegaron al Sabinal bien entrada la noche, sin sus dos hijos y como siempre, Carola salina en blancuras. Los allegados no lo tomaron a mal porque la conocían bien y hubo quien recordara que cuando murió la madre, hacía veinticinco años, también fue igual, guardó el luto no saliendo, pero vestida de blanco» (p. 82). Toma la misma actitud al morir su marido: «Nicolasa, enteca y con los ojos sin luz, se vistió de negro castellano y un espeso velo le cubría la cara y el pelo, se avergonzaba de no poder llorar. Carolina, blanca del zapato a la cabeza, lo hacía silencito. Era impactante ver a las dolientes: más negra Colasa por estar junto a Carola y más blanca Carola por estar junto a la ciega» (p. 184). Llama la atención que esta mujer vista de acuerdo con su gusto aun en los rituales solemnes —más allá que Philippe Ariès asegure que la adopción del color negro en asuntos funerarios es una tradición que surge en el siglo XVI.⁴⁷⁴ Por esa razón, de pulcritud, de mantenerse con una imagen impoluta, a pesar de vivir en un pueblo polvoriento es por lo que resalta su muerte como indigna: en esa especie de epílogo, en que se da cuenta de algunos de los personajes, puede leerse:

⁴⁷³ H. Garza, *loc. cit.*

⁴⁷⁴ «A menudo los pobres del cortejo recibían una parte de sus limosnas en forma del ‘hábito negro’, que luego conservaban. / En lo sucesivo entonces, y hasta fines del siglo XVIII, el cortejo estuvo compuesto de plañideros, entre los cuales los familiares del difunto ya no estaban solos» (Philippe Ariès, *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*, Víctor Goldstein [trad.], Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008, p. 112).

«CAROLINA GOVEA DE VILLARREAL murió en 1935, media podrida por las llagas pestilentes que le reventaron a consecuencia de la diabetes» (p. 197). Hay una imagen violenta que se construye por la forma en la que fallece.

La obsesión de vestir de blanco se ve manchada al final de sus días porque desentona con su cuerpo podrido, lleno de llagas, que sin duda resaltaban en el fondo que suponía cualquier prenda que portara Carolina. El cuadro grotesco no sólo es visual, sino odorífero, entonces el impacto es mayor, puesto que la escena causa repulsión y asco. Todo propiciado por la unión de mundos contrarios como advierte Wilson Yates en su lectura de Harpham y Kayser.⁴⁷⁵ En ese sentido, hay dos polos incompatibles que generan el efecto grotesco. El final es una decadencia de la familia, se trata de un mundo raro, lejano de aquél en que pasó toda su vida, lleno de polvo, pero también de una vitalidad palpable en la huerta de su padre, en la que tuvo con su esposo, sus hijos que se fueron a vivir a otros lugares. El absurdo está en el empeñamiento de su vestimenta blanca sin importar el lugar al que fuera y el contexto, subrayado con su muerte pútrida y hedionda. El mal demoníaco está, en este caso, representado en un mal como la diabetes que entra de manera dulce al cuerpo y crea todos los trastornos como el que llevan a la tumba a Carolina. Los demonios modernos son aquellos que se encuentran en los excesos de lo que causa placer y que llevan a padecimientos crónicos o a la muerte: enfermedades venéreas, desórdenes mentales y alimenticios, cáncer, suicidio, entre otros.

El otro caso es el de Virginia Beltrán, esposa de Agustín Govea. Ella es «actriz y cantante de la Cía. de Teatro de María Valencia» (p. 26), vive en la frontera norte, en la

⁴⁷⁵ «Harpham accents, as does Kayser, how the grotesque fuses that which otherwise does not belong in combination. Something is in something else, copresent with it, that should not be. Or in other cases it compresses things in time or size. The figure is old and wrinkled, young and smooth at the same time or, like Gargantua, disproportionate to the conventional world» (Wilson Yates, «An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations», en James Luther Adams y Wilson Yates, eds., *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*, William B. Eerdmans, Grand Rapids, Michigan, 1997, p. 31).

ciudad de Carrizalejo, y un día conoce a su esposo, quien buscaba a su hermano Ramón en el local. La mujer lo atiende y le dice «tú me gustas, me gustas mucho» (p. 27). Tiempo después contraen matrimonio. Este personaje femenino tiene un carácter alegre, se complementa muy bien con su pareja, ya que emprende sus propios proyectos comerciales como la venta de un jarabe para la tos que prepara la cuñada de su esposo, Nicolasa Villarreal, mediante una receta tradicional; también decide abrir una tienda exclusivamente para damas:

La apariencia final de la antigua caballeriza probó sin lugar a dudas el exquisito gusto de Virginia, gusto que era extensivo a los artículos que ahí se venderían. Además de lo que antes manejaba —telas, patrones, flores artificiales, abanicos, perfumes, etc.— introdujo línea de sombreros, guantes, zapatos, y en el fondo, al lado derecho, arregló un minúsculo costurero siempre surtido con hilos, hilazas, aros, agujas, ganchos y estambres. (p. 107)

No sólo tenía un carácter decidido para su vida personal, sentimental y de negocios, la arropaba el buen gusto, su alegría, se veía más joven de la edad que tenía, además le gustaba bailar, como lo demuestra en la fiesta de su boda y en la de su cuñada Carolina con Cosme, «En la misa Virginia cantó, cantó el Ofertorio, el Kyrie y el Gloria» (p. 52). Se añade «Por un minuto quiso llorar pero aspiró profundo, tomó el brazo de su suegro, levantó la cabeza y deslumbró a todos con la perfección de su dentadura» (p. 52). En otro fragmento relacionado se narra: «Comieron, cantaron, bebieron. Bailaron desde vals hasta zacandul, pasando por polcas, redovas y habaneras. La pareja perfecta fue la que formaron Virginia y Ramón, ambos desenvueltos, alegres y bellos» (pp. 52-53).⁴⁷⁶ A pesar de que nunca puede tener hijos, adoptan a dos sobrinos. La vida glamorosa, alegre, rodeada del espectáculo y el éxito comercial se va empañando por la enfermedad que la aqueja en su vida adulta y genera, por tal motivo, un efecto contrastante:

A las dos de la mañana, Virginia sintió como una gana de un eructo formidable, un eructo de esos que enderezan la columna y hacen que se libere la pesadez acumulada.

⁴⁷⁶ Este pasaje recuerda a la pareja que ingresa a un bar y causa varias emociones como señala la narradora «Lucían tan hermosos, tan felices, que me conmoví hasta el esqueleto y busqué con mi mano la de don Chepe» (Eduardo Antonio Parra, *Nadie los vio salir*, Era, México, 2013 [1a. ed., 2001], p. 31).

Hacía días que el dolor había casi desaparecido, *la muy tonta* no llamó al médico porque pensó que la úlcera había cedido, pese a que estaba más débil que nunca y sus excrementos —fluyentes a toda hora, sin disciplina— parecían asientos de café. Lo que pasaba es que Virginia se estaba digiriendo a sí misma, una hemorragia por el agujero de su estómago la consumía aunque le calmara el dolor. Esa madrugada la sangre desbordó su vientre. A la luz tierna y silenciosa de la madrugada a la misma hora en que Joaquín y sus trabajadores, muy lejos de ahí, iniciaban la ordeña en Los Montero, y el fino oído de Nicolasa, en Charco Blanco captaba el desperezarse de los pájaros en el nogal, a esa misma hora cargada de promesas, Virginia eructó y con el eructo el vómito se le vino caudaloso. Llenó el aguamanil que le trajo Agustín con sangre fresca y sangre pestilente. Sus estertores eran violentísimos; infames sonidos guturales. La hermosa Virginia, la encantadora, mandona y siempre fiel esposa de Agustín Govea, murió manchada de sangre, de babas y de lágrimas. (p. 193) (cursivas mías)

En el pasaje se observa la disparidad que representa el deceso de Virginia, luego del recorrido de su vida. En el mismo fragmento puede leerse lo contradictorio que resulta la unión de su recuerdo, de lo «hermosa..., encantadora» reducido a una profusión sanguinolenta, pestilente y ruidosa. Se aprecian los elementos grotescos de que habla Kayser en esta composición, como el absurdo de que su alivio se convirtiera en el preámbulo de su muerte. El mundo raro de la madrugada es el contexto del fin de ella. Las fuerzas impersonales actúan en el cuerpo provocándole su propio ridículo. Asimismo, ese mal invocado por la muerte está representado en las lágrimas que escapan por no querer morir y no poder hacer nada para evitarlo.

Llama la atención la presencia de componentes del grotesco bajtiniano que aparecen en la escena, ya que, en principio, se contraponen a la propuesta de Kayser. En ese sentido, pueden identificarse referencias al vientre, a lo escatológico como los excrementos y el vómito. Entonces, quizá, el final no sea totalmente negativo, sino que está atemperado por este imaginario cíclico. Hay una necesidad del fin para producir un nuevo comienzo. No obstante, la muerte se sigue presentando como un suceso indigno, sobre todo para esta mujer que buscó toda su vida mostrar sus virtudes a donde iba.

De igual forma, cabe destacar el rol del narrador porque califica al personaje

femenino, llamándole «muy tonta», y contribuye a la confusión de los niveles narrativos. También es de consideración la focalización que se despliega, ya que pasa del cuarto del matrimonio Govea Beltrán a los campos de Joaquín en Los Montero y de ahí al pueblo Charco Blanco, donde Nicolasa escucha los ruidos del amanecer. Este desplazamiento funciona para evidenciar y hacer más patética la agonía de la actriz y cantante, puesto que hay una comparación de lo vivo del día, por un lado, muy temprano, mientras que, por el otro, está la noche llegando a su conclusión. De la misma manera, puede apreciarse que mientras la mujer se desangra e incluso huele mal, de las vacas brota leche que servirá para el alimento y la venta; si, por una parte, están los ruidos mortuorios, por otra, están el trinar de las aves. Hay una divergencia inexorable entre los tiempos que se experimentan en cada espacio: frontera, campo y pueblo. La vida y la muerte.

Un caso más es el de los hermanos Vega, Melchor y Tomás, en *Narcedalia Piedrotas*. Desde la adolescencia, ambos «se volvieron entrones y pendencieros, burlistas y dilapidadores» (p. 13). Melchor enamoró a Sofía, la hija del cabrero del pueblo y luego de unos meses «resultó que ella traía un su regalo de él, vivo, y adentro» (p. 18) y la dejó de frecuentar. Tanto la joven como el padre quisieron que el joven se hiciera responsable del embarazo, no obstante, aquél no quiso. «*Tonto* Melchor, porque sintió ternura cuando la vio, pero se la aplastó dentro de sí. *Tonto* porque con Sofía hubiera sido feliz, pero ya estaba que aquel atardecer, a la hora del pauraque, su hilo se cortaría» (p. 20) (cursivas mías). De nuevo se observa la opinión del narrador en una ruptura de los niveles narrativos. Además, está la metadiégesis en futuro como destino del personaje, relacionada con las parcas griegas que hilaban y cortaban el hilo de la vida.⁴⁷⁷ El tiempo del pauraque se refiere al momento del día

⁴⁷⁷ «Zeus, que sopesa las vidas de los hombres e informa a las Parcas de sus decisiones puede, según dicen, cambiar de idea y salvar a quien le plazca, cuando hilo de la vida, hilado por el huso de Cloto y medido por la vara de Láquesis, está a punto de ser cortado por las tijeras de Átropo» (Robert Graves, *Los mitos griegos*, Lucía Graves [trad.], Ariel, Barcelona, 2007, p. 15.).

en que se empiezan a escuchar los trinos de estas aves en los árboles del noreste, lo que le confiere el matiz regional. De esa manera terminarían su existencia:

El cabrero gritó: ¡Melchor!, y al voltear el entendedor, disparó; no estaba ni a tres metros de distancia. Tomás oyó el grito llamando a Melchor y la detonación de la pistola casi al mismo tiempo que veía a su hermano detenerse en el aire antes de empezar a caer. Luego vio cómo el cabrero le apuntaba. Ya en el suelo, con la cabeza golpeada en el filo de la banqueta y antes de hundirse en una privación de baba y asfixia, Tomás alcanzó a distinguir las suelas de los botines del padre de la que hubiera sido su cuñada Sofía, si, en lugar de insidiosamente separar, hubiera intentado unir a la pareja. Melchor y Tomás Vega no portaban armas. Los dos murieron rápidamente. (p. 23)⁴⁷⁸

En medio del barullo, llaman al doctor Cerillo para que atienda a los lesionados: «Uno estaba vomitado, el otro *yacía con más dignidad*. No hay cosa qué hacer, están muertos. Sergio se sabía observado, así que con aire profesional alargó la palma de la mano y cerró los ojos de Melchor, Tomás no lo necesitaba. Sergio no pudo evitar el pensamiento de que en realidad eran feos» (p. 24) (cursivas mías). El narrador subraya el asunto de la dignidad en la muerte, a diferencia de los otros casos en que quizá había vidas más ejemplares y terminaban su deceso se presentaba como un cuadro que demeritaba a la persona, en el caso de los hermanos Vega, pareciera concordar con sus actitudes y acciones, empero, se mantiene la idea del fallecimiento alejado de los ideales románticos. Además de que se subraya el humor en que se fija el personaje en la fealdad de los ahora difuntos. La cierta dignidad a la que se alude está proporcionada por la elipsis en que se omite el disparo que recibe el segundo, ya que sólo se menciona que «murieron rápidamente». Acaso lo más digno, se sugeriría, es no morir.

El último caso al que quisiera referirme es el del protagonista de «El remolino», publicado en el suplemento cultural *Aquí Vamos*, como uno de «Dos mini relatos» (1983) y

⁴⁷⁸ Este pasaje puede relacionarse con el cuento «Géminis» de Luis Enrique García, en que un par de hermanos son asesinados como parte de una venganza (Miguel G. Rodríguez Lozano, *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México*, UNAM, México, 2006, pp. 235-242.

reeditado en *Maurilia Maldonado y otras simplezas* (1987). Se trata de la historia de un hombre que desapareció dieciséis años atrás, de acuerdo con la deixis narrativa, debido al paso de un remolino⁴⁷⁹ por una colonia periférica. Se menciona que «No se piense que RR era importante, nada de eso»,⁴⁸⁰ se subraya que «[e]n sucintas palabras, la historia de RR es la siguiente: creció como mozalbete del montón, cobardón andando solo, pero envalentonado en bola; perfectamente bruto pero con aires de grandeza, casi nunca trabajó, y cuando lo llegó a hacer lo hizo dos semanas, el plazo justo para cobrar un salario» (p. 59). Quizá este personaje se parezca a los hermanos Vega en lo poco productiva que resulta su persona para la sociedad, así como los antivalores que encarna. Entonces, se asume lo siguiente: «Por la colonia corrió la voz de que fue un remolino el que se lo tragó para después irlo a reventar muy lejos no sé dónde. Doña Julia, con el delantal arremangado y a media calle, dijo que de seguro el aironazo lo levantó y lo descuachó en alguna loma. Así descuajaringó mi gallinero, concluyó cándidamente» (p. 60). Como se advierte, quizá no se trate de un hombre ejemplar, pero su desaparición se minimiza porque él no era importante, incluso se le compara con un gallinero. Acaso por lo hueco y que su contenido sólo se compone de plumas y excremento de gallina. La indignidad de este deceso llega a los límites de la desaparición del cuerpo, situación recurrente de los estados en que la violencia desborda todo orden e imaginación. Precisamente es acerca de las muertes violentas de las que compete discutir en el último apartado, pues son un elemento constituyente en la poética elizondiana.

⁴⁷⁹ Este relato recuerda el cuento «Un cúmulo de preocupaciones que se transforma» de Daniel Sada en que un hombre es llevado por un fenómeno climático parecido y cada vez que ocurre desaparece alguien. Fue publicado en *Letras Libres*, 2008, núm. 87 y posteriormente recopilado en *Ese modo que colma*, Anagrama, Barcelona, 2010, pp. 31-49.

⁴⁸⁰ Ricardo Elizondo Elizondo, «El remolino», en *Maurilia Maldonado y otras simplezas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987, p. 59. En adelante, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

3.2.3 Muerte violenta

De alguna forma, se prefigura este tipo de representación mortuoria apoyada en el tratamiento grotesco, unido a ello se verán otros elementos para comprender cuál es el sentido de estas muertes en la poética de Ricardo Elizondo en conjunción con otros componentes que se han revisado hasta el momento.

El primer caso se encuentra en «Cuento chino», publicado en *Aquí Vamos* (1982) y posteriormente recopilado en *Maurilia Maldonado y otras simplezas*. En este texto se narra la historia de un personaje anciano que está en su mansión, con jardines ostentosos y nutridamente adornados de plantas, con varios sirvientes a su disposición. El narrador hace un contraste con la revuelta que sucede en el pueblo. Cuando la focalización regresa al espacio inicial se narra en el último fragmento lo siguiente:

Ocho días después, en el jardín del sicomoro, plumas ensangrentadas de faisán se mezclan con tierra removida entre arbustos desgajados y arriates pisoteados. Las cuarenta jaulas son montón de porcelana rota y ganchudos alambres de bronce. Atravesados sobre la suave pendiente de los pequeños senderos hay cadáveres pestilentes. Al centro, en el sitio con mejor perspectiva, junto al añoso y respetable sicomoro, sobre su pequeña pérgola de maderas lindas, el anciano y confiado mandarín, partido en dos del hombro a la ingle, es ya una madeja de sedas, sanguaza y gusanos.⁴⁸¹

Hay un claro contraste en la presentación del escenario final con la anterior. Lo armónico, ostentoso y lleno de vida se convierte en un desorden, salpicado de sangre y destaca la muerte. En este caso, el cuadro está tratado desde el grotesco de Kayser, no sólo por la diferencia, sino porque el mundo que se muestra se ha enrarecido en relación con el antecedente, el mismo espacio está transformado y se vuelve otro lugar. Hay una fuerza impersonal, inexplicable, que ha generado toda la mortandad, pero no se sabe cómo, se intuye: inconformidad, insurrección. En esta representación no hay posibilidad del

⁴⁸¹ Ricardo Elizondo Elizondo, «Cuento chino», en *Maurilia Maldonado y otras simplezas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987, p. 65.

restablecimiento del orden a través del carnaval, las tensiones entre las clases altas y las bajas terminaron en violencia, en lugar del festejo del cuerpo, la comida y lo escatológico. El juego del absurdo en esta escena está propiciado por el lujo en el que viven los animales del jardín chino, en tanto que en el pueblo «hordas humanas apestosas y furiosas de hambre bajan a la China en busca de comida» (p. 64), así como el estilo con el que se narra, ya que se expresa de manera preciosista. Al final, la manifestación demoníaca se observa por el tipo de ejecución con que asesinan al viejo: violenta.

Mercedes Comellas alude a una frase que se suele adjudicar a Borges para señalar que los temas de la literatura son la infancia, el exilio, el amor y la muerte, pero advierte que la violencia atraviesa cada uno de ellos, sin que se le haya puesto la atención necesaria.⁴⁸² Así, desde la *Ilíada* hasta las novedades editoriales están atravesadas por este eje. En ese sentido, cabe destacar lo que Karl Kohut señala a propósito de este tema: «la violencia está sujeta a la percepción del que la ejerce, del que la sufre, o de un tercero no involucrado directamente que la observa, o que, al tener conocimiento de ella, la juzga».⁴⁸³ En el cuento de Elizondo están los tres componentes: el anciano, quien sufrió el ataque; los agresores, quienes le provocan la muerte; y el lector, como aquél que presencia dicha escena sangrienta.

Es esclarecedor que el relato se ubique en China, ya que, me parece, se intenta mostrar el lado oscuro no sólo de ese país, sino de los seres humanos en general. Para entender mejor este punto me apoyo en lo que explica Wolfgang Iser:

La violencia es ella misma un producto de la cultura humana, el resultado de un experimento cultural. La violencia opera siempre en el nivel alcanzado por las fuerzas destructivas. Sólo puede hablar de regresiones quien cree en progresos. Pero los hombres siempre han destruido y asesinado como si ello fuese algo natural. Su cultura les permite dar forma y estructura a esta potencialidad. El problema no está en el

⁴⁸² Mercedes Comellas, «De la muerte de la épica a la muerte de la historia: Literatura y violencia», en Juan José Iglesias Rodríguez [ed.], *La violencia en la Historia. Análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, Universidad de Huelva, Huelva, 2012, p. 215.

⁴⁸³ Karl Kohut, «Política, violencia y literatura», *Anuario de Estudios Americanos*, 59 (2002), núm. 1, p. 200. Estos tres componentes se perciben con claridad en las obras del gótico sureño.

abismo que separa los impulsos oscuros de las promesas culturales, sino en la correspondencia entre violencia y cultura. La cultura no es en modo alguno pacifista. Ella misma es parte del mal.⁴⁸⁴

A pesar de la aseveración de Ariel Dorfman de que América Latina es el territorio en que prima la violencia,⁴⁸⁵ y de opiniones como la de David Aceves, quien muestra que tanto ésta como la muerte están presentes en el arte mexicano, sobre todo en la búsqueda de raíces prehispánicas,⁴⁸⁶ este asunto no es privativo ni de México ni del norte del país. El texto de Elizondo ubica su historia en el lejano oriente y en *Narcedalia Piedrotas*, lo hace en un pueblo localizado en alguna parte de los estados norfronterizos, como los llama Miguel Rodríguez Lozano. El caso que revisaré es el de Juana Maura, la amante del Valentín Castruita, esposo de la mujer cuyo nombre da título a la segunda novela de nuestro autor.

El asesinato de Juana Maura es utilizado por la doña Bárbara norteña, como se le llamó en el capítulo anterior, para limpiar el nombre de sus empresas Tres Piedras y el de su familia, así como eliminar a la amante de su esposo, apodado el Venado. A lo largo de la novela se percibe la metadiégesis en futuro que funciona como presagio o augurio de lo que le sucederá a la joven. No sólo la familia le advierte y le dicta, si se sigue la idea expuesta por Genette acerca de este mecanismo, sino que los vecinos de Perdomo se enteran de los amores y prevén un final trágico, pero nadie hace algo más que convertirlo en chisme. Dicha actitud es la que subraya Mauricio Duarte como característica de la sociedad que prefiere no meterse en problemas, en lugar de auxiliar a las víctimas, como sucedía en Colombia con los

⁴⁸⁴ Wolfgang Iffersky, *Tratado sobre la violencia*, Joaquín Chamorro Mielke [trad.], Abada, Madrid, 2006, p. 226.

⁴⁸⁵ «Decir que la violencia es el problema fundamental de América y del mundo es sólo constatar un hecho. Que la novela hispanoamericana refleja esa preocupación se advierte en cada página escrita en nuestro continente, esas páginas que son como la piel de nuestros pueblos, los testigos de una condición siempre presente» (Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, Universitaria, Santiago de Chile, 1970, p. 9).

⁴⁸⁶ Daniel Aceves Barajas, «La violencia y la muerte como expresiones del arte en México», *ArtyHum. Revista digital de Artes y Humanidades*, 1 de septiembre de 2014, núm. 4, pp. 45-50, *passim*.

«falsos positivos»,⁴⁸⁷ es decir, aquellos inocentes que arrestaba o asesinaban los cuerpos militares, justificando que se trataba de guerrilleros. Hay que recordar que esta novela, como toda la obra de Elizondo, se compone de fragmentos y de esa manera se muestra el homicidio: «Con silenciador la mataron. Cada matón disparó dos veces. Ni ellos mismos supieron quién le dio el tiro de gracia. Juana no entendió quién le dio el tiro de gracia. Juana no entendió, murió sin entender» (p. 252). Aquí se maneja el concepto de la incompreensión de la muerte, no sólo por la forma en la que llega ella ahí, ya que la habían recogido en su casa, en la camioneta en la que solía ir Valentín a visitarla y que luego utiliza el hijo, Víctor —de quien se empieza a enamorar la joven—, para engañarla, sino por la idea misma del término de la existencia. Se trata de un asunto incomprensible, el fin de la vida sólo se puede experimentar, con dolor, pero no con racionalidad, parece sugerir el narrador.

Este trance final se ve atenuado, no sólo por el uso del silenciador en las armas con que ejecutan a la joven, sino por la forma en la que el narrador da cuenta del crimen: «Ella se acercó sonriendo y lo único que vio al llegar fueron unos ojos desconocidos y en eso sintió en la tela un ruido que la aventó, y luego otro ruido y otro empujón por el costado y después ya nada, nada, nada» (p. 253). Hay que recordar la sintaxis imaginaria con que relacioné esta novela, ya que señalaba que había una integración de la trama primaveral e invernal, la primera por el tono cómico, cierta reconciliación con los seres humanos, el medio ambiente y la idea de lo cíclico; empero, también está el segundo imaginario, relacionado con las eventualidades que superan toda comprensión, hay un juego irónico y satírico que rebasa la razón y, en este caso, la muerte se ve, no como en otras piezas, con posibilidades de un reinicio, sino como un final subrayado tres veces, es decir, no hay nada después de morir, de manera categórica lo enuncia. Ya no se trata de una muerte irónica o indigna, sino que no

⁴⁸⁷ Mauricio Duarte, «Narcedalia Piedrotas: el horror de la seducción visual. Costales de huesos en Colombia y México», *Connotas. Revista de crítica y teorías literarias*, 2016, núm. 16, pp. 92-95, *passim*.

cabe la posibilidad de discutirlo. No obstante, hay cierta justificación de los móviles del asesinato, que Duarte encuentra en la condición marginal de Juana Maura, como mujer, joven y pobre,⁴⁸⁸ a diferencia de la violencia «gratuita» que se muestra en *La virgen de los sicarios*, por ejemplo.⁴⁸⁹

Puede contarse con los componentes de los que habla Kohut: los sicarios, como agresores, y Juana Maura, como víctima. Los lectores son el tercero, a saber, aquél que presencia el acto violento, además de los espectadores intradiegticos, como suponen los curiosos perdomenses: «¡Mataron a Juana Maura! ¡Mataron a Juana Maura! ¡Mataron a Juana Maura!» (p. 253). Los vecinos se vuelven una sola masa, por eso se aprecia únicamente una voz, ocurre, entonces, como lo menciona Emilia Egas en el gótico sureño, que el pueblo se convierte en un personaje homogéneo⁴⁹⁰ alrededor de la inmolada.

El sacrificio puede proporcionar otra lectura de esta muerte. Tanto las hermanas Juana Maura y María, a la que apodan Melcocha, como Narcedalia y Guadalupe Vega, protagonizan conflictos de similitud, como explica René Girard, mismos que generan violencia para marcar las diferencias, de esa manera ocurre con los gemelos o con los hermanos, de igual forma que sucede entre algunas tribus indígenas o los conocidos casos de Caín y Abel o Rómulo y Remo, por mencionar algunos.⁴⁹¹ Este fenómeno representa un momento crítico que se manifiesta como una crisis sacrificial, es decir: «la pérdida del sacrificio, es pérdida de la diferencia entre violencia impura y violencia purificadora. Cuando esta diferencia se ha perdido, ya no hay purificación posible y la violencia impura,

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁸⁹ Albrecht Buschmann, «Entre autoficción y narcotráficción: la violencia de *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo», *Iberoamericana*, año 9 (2009), núm. 35, p. 142. Se trata de un artículo en que se explica de manera clara el funcionamiento de la violencia representada en la novela del colombiano.

⁴⁹⁰ Emilia Egas, «Gótico sureño: ¿realismo mágico en el sur de los Estados Unidos?», *Contramancha. Revista de arte*, 23 de octubre de 2012, consulta el 5 de abril de 2018, (disponible en: <https://contramancha.wordpress.com/2012/10/23/gotico-sureno-un-realismo-magico-norteamericano/>), ¶ 3.

⁴⁹¹ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Joaquín Jordá [trad.], Anagrama, Barcelona, 1998, pp. 58-69, *passim*.

contagiosa, o sea recíproca, se esparce por la comunidad».⁴⁹² A saber, la inmolación no trae restauración del orden, al contrario, desencadena más violencia y un entorno adverso como se lee en el epílogo de la novela:

Víctor Castruita Vega estuvo viviendo varios años en el vecino país, de allá se trajo a la esposa, a la que apodaron la Jeringa. Víctor lleva las riendas de todos los negocios, él financió y donó el edificio del auditorio escolar y la cancha deportiva. Los perdomenses le pusieron Víctor Motas, dicen que por las motitas que los hijos tigrillos heredan de sus papás tigres, pero también, por qué no decirlo, porque la palabra mota es un sinónimo de algo que por ahí nunca se nombra... A la Melcocha le cambiaron el apodo, ahora le dicen María Piloncillo porque siempre viste de oscuro. En *El Fin del Mundo* compusieron una balada-rock que cuenta la trágica historia de Jenni Meuri Polvos Blancos y la Balumba Torpedrera. (pp. 255-256)

Este cierre está relacionado con lo que Vicente Francisco Torres señala de la novela: «en la de Elizondo podemos inferir, llanamente que el que tiene más saliva traga más pinole. En la vida triunfan los más fuertes y los más crueles; el ser humano “es un costal de podredumbre”». ⁴⁹³ La violencia se ejerce porque pueden llevarla a cabo quienes tienen el poder en el pueblo, tanto económico como político.

El último ejemplo está en la novela póstuma de Elizondo, *Los talleres de la vida* (2015). Destaca la manera violenta en la que muere Samuel García, esposo de Rosa Alvarado, en manos de ella por una infidelidad. Se pudieron apreciar algunos rasgos del tratamiento grotesco que brinda el narrador a este pasaje, así como el último trance del personaje hacia el fin de su vida. Empero, conviene revisar algunos otros momentos de la obra, ya que se trata de una historia rodeada, como vimos en la disposición del cronotopo de la plaza pública, en que intervienen otras, en las que la violencia está presente como no se ve en las demás obras del universo elizondiano. Unida a la muerte infligida a su marido por los martillazos, meses atrás había golpeado con un cinto a Leticia Barba, la amante, lo que generó

⁴⁹² *Ibid.*, p. 56.

⁴⁹³ Vicente Francisco Torres, «Ricardo Elizondo: novela destino y droga», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año 2 (oct. 1996), núm. 4, p. 52.

sentimientos de venganza en contra de aquella mujer violenta entre los vecinos, ya que se trataba de la chica más bella del vecindario. A ello se suma el hostigamiento sexual, la presión vecinal para que cambiara de domicilio un enfermo de tuberculosis y el envenenamiento de dos perros, por parte de Rosa.

Antes del golpe mortal, marido y mujer discuten porque ella encuentra una pulsera de oro que se le había caído a Antoñona Clavel, la actriz de radio, pero Rosa cree que pertenece a Leticia; los insultos cada vez son más agresivos al tal grado que Samuel se dice: «—Ya no quiero estar aquí, no quiero pegarle, pero me desespera, no entiende que no se me acerque, no la quiero, no la deseo, me enoja si me toca»,⁴⁹⁴ incluso piensa en asesinarla, «pero lo rehuía, lo escamoteaba, como si con permitirse pensarlo ya la hubiera matado» (p. 370). Luego ella le dice que no es hombre y él le recrimina que está seca, que no puede tener hijos. Después se narra: «Samuel se le fue encima y la golpeó en los brazos porque Rosa se protegió la cara y el pecho, pero la empujó y siguió pegándole con las manos abiertas. En su arrebato quería arrinconarla y volverla un costal de manteca y carne, pero Rosa corrió hacia la cocina y se salió para el patio perseguida por los insultos de Samuel» (p. 372).

Unido a estos pasajes que anticipan la desgracia, está el tratamiento grotesco con que se muestra el cuadro de la muerte de Samuel en que destaca la mirada con que caracteriza Kayser este tipo y que se revisó en el apartado consagrado a dicho asunto. Asimismo, se aprecia un ejercicio violento en el que hay dos agresores que, a su vez, se convierten en receptores de esos golpes, los únicos espectadores posibles, de acuerdo con lo explicado por Kohut, serían los lectores. El juego metaléptico, entonces, no está dado por el narrador, sino por quien lee y desciende a ese nivel intradieético y así completa el triángulo que supone la escena violenta. Una vez más, como en toda la obra de Elizondo, se apuesta por la

⁴⁹⁴ Ricardo Elizondo Elizondo, *Los talleres de la vida*, FCE/Fondo Editorial Nuevo León/ITESM, Monterrey, 2015, p. 370. En lo sucesivo, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

participación activa de los receptores. La imaginación narrativa de la obra como se había adelantado en el capítulo anterior, es invernal, el de un mundo que rebasa toda razón, con desarrollos irónicos y satíricos, pero en el cual no hay posibilidad de restauración, la muerte de Samuel, violenta y sin posibilidad de un reinicio, como se ve en el fluir de conciencia en que no sabe en qué momento muere, y, por consecuencia, por qué está en ese lugar, que se asume como fin de la existencia. Más aun, el fin sin posibilidad de recomienzo de ciclo está en el cierre de la novela con los versos *Los talleres de la vida*, canción infantil que da título a la obra, que de marcar una regeneración se cantaría igual, pero eso no sucede, ya que se muestra de la forma siguiente:

*Vamos a ver
los talleres de la vida
que hacen así,
así las asesinas —imitaban a Rosita martillo en mano—,
así las asesinas y así me gusta a mí. (p. 393)*

Esta conclusión denota un giro definitivo en la historia de la colonia, así como el cambio de letra en la pieza de la lírica infantil. Ya no hay posibilidad de regresar al origen, de iniciar un nuevo ciclo, a partir de ese momento la violencia permea desde la población adulta hasta la niñez, no hay esperanza, la maldad ya se instaló en la sociedad y no hay manera de que se regrese a la inocencia que supone la infancia de la humanidad.

Como se pudo apreciar, la poética elizondiana tiene como ejes tres tipos de muerte: la irónica, la indigna y la violenta. Cada una de ellas muestra las facetas de la humanidad y de su enfrentamiento con el fin de la vida. La ironía permite ver la incapacidad de los seres humanos, a pesar de que puedan estar preparados y presumir las mejores condiciones posibles, ya que eso no garantiza que se pueda evitar este paso inexorable. Asimismo, se muestra el lado penoso en que se convierte todo final, como dice Andrés Calamaro: «todo lo que termina termina mal / poco a poco / y si no termina se contamina más / y eso se cubre de polvo», y así se aprecia la indignidad de morir, fuera de todo anhelo romántico. Acaso lo más

digno sea no morir, aunque desaparecer tampoco aminora la situación, antes la empeora, como se apreció. Finalmente, un mundo que ha sido violento desde sus inicios, no puede mostrar su cara última, sino de esa manera, a partir de imágenes grotescas que llevan al lector a sumirse en un mundo raro, lleno de fuerzas impersonales, en un absurdo interminable y con legiones de demonios trastornando hombres y mujeres. La muerte como parte de la cultura humana no tiene su monopolio en México y mucho menos en el norte; sin embargo, Elizondo muestra formas particulares de representarla y de comunicar en tres maneras distintas un enfrentamiento a ese estado final.

3.3 SOLEDADES EN LA OBRA DE ELIZONDO

Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos.
Octavio Paz

El último tema que me gustaría tratar en la composición del universo de la poética elizondiana es el de la soledad, ya que atraviesa toda la obra de nuestro autor. Para ello se presenta un desglose en que puede apreciarse ese aislamiento, primero habría que considerar el del pueblo, después el de la pareja y, finalmente, el individual, como condición en la que están inmersos todos los seres humanos. Podría hablarse de un eje decisivo en la obra de Ricardo Elizondo, el aislamiento que marca un espacio y lo cerca, hay un movimiento que permite apreciar cuán solos están hombres y mujeres.

3.3.1 La soledad del pueblo

Una característica de los espacios representados en la narrativa de Ricardo Elizondo es el

aislamiento: lo alejado que se encuentran en relación con las capitales o ciudades. Esta condición podría vincularse con la ubicación geográfica de sus textos, es decir, están situados en el septentrión, como explica en una entrevista sobre la presentación de *Narcedalia Piedrotas* (1993): «Esta novela es un argumento que se da en el norte del país y tiene que actuar como se hace en el norte, ésta es la tierra que amo y la gente que quiero».⁴⁹⁵ De esa manera ocurre en textos como «San José del Puerto del Aire» (1983), publicado en *Aquí Vamos* y en el cual narra una anécdota acerca de su viaje a ese pueblo perdido entre las montañas y construido con piedra porque es lo único que hay cerca.⁴⁹⁶ Aunque la mayoría de sus ficciones se localizan en algún punto de este vasto territorio de México, no se representa un pueblo o una ciudad identificable, así puede apreciarse desde sus primeros relatos. Se trataría, entonces, de acuerdo con la teoría de los modelos de mundos posibles —desarrollada por Tomás Albaladejo— del tipo 2, a saber, aquellos que se representan de manera ficcional, pero que se rigen por las leyes del mundo real.⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ Hernando Garza, «Captura su novela ambiente del norte», *El Norte*, sábado 27 de noviembre de 1993, Monterrey, p. 16D.

⁴⁹⁶ Ricardo Elizondo Elizondo, «San José del Puerto del Aire», *Aquí Vamos*, año I (19 de febrero de 1983), núm. 42, p. 8.

⁴⁹⁷ Valga la explicación que hace Alfonso Martín sobre esta propuesta teórica: «Asimismo, dentro del modelo de mundo de tipo II se inscribirían otro tipo de obras que, sin ser propiamente realistas o naturalistas I, presentan un alto grado de verosimilitud, tensando los límites del modelo de mundo de tipo II hacia el tipo I, y presentándose como cercanas al mismo. Es el caso de las novelas históricas, las cuales, aun perteneciendo al tipo II, incorporan un gran número de personajes y elementos pertenecientes al mundo real, o el de aquellas novelas o películas en cuyos preliminares se advierte que están basadas en hechos reales, a pesar de que presenten elementos ficcionales que las relacionan con el modelo de mundo de tipo II (tal vez porque exista la consciencia de que las cosas que han ocurrido realmente pueden ser más impactantes que las inventadas: “La realidad —se dice— supera a la ficción”). Otras obras pueden presentar un grado tan alto de verosimilitud que sus autores se ven en la necesidad de indicar que cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia, advertencia que figura al frente de tantas novelas y películas actuales, y que ya estaba presente, como hemos visto, en el primer prólogo al lector de Lesage al frente de *Gil Blas de Santillane*.

En el polo opuesto a las obras que presentan un alto grado de verosimilitud, se sitúan aquellas que, sin traspasar los límites del modelo de mundo de tipo II, tienden a crear universos caracterizados, precisamente, por su bajo grado de verosimilitud, de manera que tensan los límites del modelo de mundo de tipo II hacia el de tipo III. Es lo que ocurre en las novelas, cómics o películas de aventuras protagonizadas por personajes capaces de realizar hazañas sorprendentes. Así, los héroes de esas ficciones pueden enfrentarse a todo un ejército y salir victoriosos, o ingeniárselas para hallar las salidas más inesperadas a los peligros que los acechan, produciendo la sorpresa admirada del receptor. Suelen ser personajes dotados de una gran capacidad para luchar, de una inteligencia o ingenio excepcionales que les permite solucionar los misterios más aparentemente irresolubles (como en las novelas policiacas), o de ambas cosas a la vez. Esa tensión del modelo de mundo de tipo II hasta rozar los límites de la inverosimilitud es característica de muchas obras que pretenden sorprender a los

En «Donata» de *Relatos de mar, desierto y muerte* (1980), desde el íncipit se ubica el lugar en que se desenvuelve la historia: «Concha era su nombre. Así. Simple. Como el nido del molusco. Dicen que porque nació junto al mar, a su orillita casi. Era vieja, tan vieja como el aire, como las ilusiones. Vieja y requemada como los tabachines de la plaza del *puerto pueblo*» (cursivas mías).⁴⁹⁸ Es todo lo que se dice del espacio y en ningún momento se proporcionan otros datos que permitan identificarlo con un sitio del mundo real. Es un lugar solo, cualquier sitio insignificante porque ni siquiera tiene nombre.

Algo similar sucede en «La visita» —posteriormente intitulado «La botella verde»— en que se narra la historia de una mujer que ve partir a su hijo como migrante hacia Estados Unidos. De esta manera se presenta el inicio de la pieza:

El caserío, escondido en un rincón aislado del inmenso desierto, poco a poco se fue despoblando. Primero se fueron los hombres, los de piernas duras y brazos fuertes. Hacía tantísimos años salieron alborotados porque iban a pelear por la tierra. *Bonita la cosa*, si aquí la tierra nadie la pelea, quién quería lomas secas y pelonas, ensalitradas llanuras quemadas por un sol más fuerte que dolor de muelas.⁴⁹⁹ (cursivas mías)

Puede apreciarse la intromisión del narrador, como hemos visto en otros pasajes de la narrativa elizondiana, con un recurso metaléptico en que se busca llamar la atención sobre el espacio que se presenta. Hay un gesto irónico que denuncia lo absurdo que resultan las peleas territoriales en un país con una extensión semejante, tampoco es buena para el cultivo y la Revolución mexicana les pide que peleen por aquella que no es suya, tiene cierto parecido a «Nos han dado la tierra» de Juan Rulfo.⁵⁰⁰ No se trata solamente de lo aislado del pueblo,

receptores por lo ingenioso de su invención» (Alfonso Martín Jiménez, *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Peter Lang, Berna, 2015, pp. 216-217).

⁴⁹⁸ Ricardo Elizondo Elizondo, «Donata», en *Relatos de mar, desierto y muerte*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1980, p. 9.

⁴⁹⁹ Ricardo Elizondo Elizondo, «La visita», en *Relatos de mar, desierto y muerte*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1980, p. 29.

⁵⁰⁰ «No, el llano no es cosa que sirva. No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada. A no ser unos cuantos huizaches trespeleques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas; a no ser eso, no hay nada» (Juan Rulfo, «Nos han dado la tierra», en *Antología personal*, Nueva Imagen, México, 1982, p. 20).

sino de la soledad asociada con esta situación. En ese sentido, podríamos estar de acuerdo con lo que explica Humberto Giannini: «La soledad tiene una apariencia espacial: quedamos solos respecto de un prójimo que ya no está “a nuestro lado” o que ya no viene a nuestro encuentro. Pero hay una experiencia más radical y concluyente: el hecho simple e irreparable de la dispersión final».⁵⁰¹ Justamente ese tránsito es el que se observa en el relato hasta su conclusión: «Junto a las vías del tren, una esmeralda botella verde fue rota en mil pedazos, y en el piñón maldito de albayalde y cal, escondido en una arruga del desierto, una mujer se dejó morir, de frente al espejo reverberante de los arenales de sol, de frente al calor que le acartonó la piel y le cristalizó los ojos, seca por dentro y por fuera» (p. 55). Hay una correspondencia entre el personaje femenino y su entorno: desolado y seco. Existe, además, un juego intertextual con el fin de *Pedro Páramo* (1955): «Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras».⁵⁰² Mientras que el cacique se muere en esa tierra yerma y desolada como si él fuera rocas del paisaje, la mujer en el cuento de Elizondo fallece en el sequedal del terreno como la botella vacía que conservó durante años, hecha añicos.

Esta soledad relacionada con el espacio se encuentra también en la historia del desaparecido por el remolino, puesto que se localiza en una colonia periférica de alguna ciudad norteña. Lo mismo ocurre en otros relatos de *Maurilia Maldonado y otras simplezas* (1987): el pueblo de «En una sola carne» o de «La mula de los costalitos», o aquel en que no

⁵⁰¹ Humberto Giannini Íñiguez, *Tiempo y espacio en Aristóteles y Kant*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1982, p. 7.

⁵⁰² Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Plaza y Janés, México, 2000, p. 143.

llovía y la maestra hace un experimento para que los niños conozcan la lluvia⁵⁰³ en «El fenómeno físico»; también está el lejano jardín del sicomoro de «El cuento chino». Un dato que llama la atención es el de la poca movilidad que tiene la mayoría de los personajes, sólo algunos se desplazan entre un punto y otro, como Atenor y Eliseo, los cuñados que encuentran las monedas de oro en el animal de carga; Cosme y su primo Jerónimo, quienes se dedican a la compraventa de verduras de un pueblo a otro; o los hermanos Govea en *Setenta veces siete* (1987); en *Narcedalia Piedrotas* los viajeros son el chino Guango, las Cuchillonas, el médico Sergio Garza, Valentín Castruita y su hijo Víctor; en *Los talleres de la vida* (2015), sólo una mujer que compra mercancía en Estados Unidos y la vende en el fraccionamiento, así como Ticho Cantú, quien vivió en Alaska con una mujer y se muda ahí. Lo que se evidencia es el desplazamiento por cuestiones económicas, por amor o para algún asunto ilícito; sin embargo, no hay una relación que permita romper con el aislamiento.

Otros lugares alejados son los pueblos El Sabinal y Charco Blanco en *Setenta veces siete*. El mismo Perdomo, de *Narcedalia Piedrotas*, es un sitio que se presenta lejano de la capital del estado y de la frontera, se desarrolla en plena autarquía. Además, el nombre remite a perdido, a cúpula extraviada. En uno de los fragmentos en que se narra la historia del asentamiento puede leerse lo siguiente:

Luego sus descendientes —estando Perdomo tan lejos de la capital, abandonado por siglos a su propia voluntad y justicia— se fueron haciendo autosuficientes, prepotentes, y de ahí rodaron fácilmente a lo burlones, a lo socarrones, sobre todo con la autoridad, fuese del tipo que fuese... Antes de este siglo, a la Estancia y Misión de San Alberto de Perdomo difícilmente llegaba beneficio alguno, porque además de lejana, vista desde el centro del país, estaba situada en una llanura de embroncado acceso; tenía, sí, comunicación con el país vecino y con el mar, pero todo lo que hiciera por ese lado era considerado contrabando y traición. Ni siquiera con la capital de su estado tenían fácil camino, porque un lomerío se les atravesaba, lomerío que de lejos se ve simple y hermoso, siempre azul, pero que al irse aproximando resulta ser una serie de cañadas y despeñaderos solitarios, resecos, ventosos, con pasos

⁵⁰³ La idea remite al inicio de *Cien años de soledad* (1967): «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo» (Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Círculo de Lectores, Bogotá, 1983, p. 7).

intransitables por ser de piedras sueltas. Por si fuera poco tanta arruga geográfica para mantener aislados a los perdomenses, estaban además los arroyos de avenida, que al llover se embravecían fragosos, a veces por meses, y no permitían paso, ni había cómo hacer uno definitivo porque el torbellón de agua ganaba para donde quería, y tan pronto hacía surco de este lado como más allá... Ahí siempre han tenido que ingeniárselas para no morir, o para vivir entre privaciones. Quizá por eso Perdomo, con su ojo de agua abundoso y su costilla de tierra negra en medio del salitre, tiene el carácter como lo tiene.⁵⁰⁴

Llaman la atención varios elementos. Por un lado, está la fragmentación, característica de la poética elizondiana. Este tipo de composición hace pensar en la idea de una ciudad, desde sus inicios creada con elementos diversos y que, con el paso del tiempo, estos fragmentos quedan insertos en la memoria, en la articulación de la historia de ese lugar, de tal suerte que pueden hallarse rasgos pertenecientes a su fundación, otros al primer asentamiento, unos más del proceso de expansión, así como aquellos de épocas más cercanas al presente. Por otro lado, está la relación que puede establecerse con la obra de teatro *El indio muerto* (2005) del mismo Elizondo, me refiero al lugar en que se ubica la pieza y que está indicada de la siguiente manera: «La acción se desarrolla durante el verano de 1853 en un poblado de ganaderos del noreste de México».⁵⁰⁵ De este pueblo —otro sin nombre— se advierte que se encuentra alejado del centro del país, como se hace notar en el primer cuadro al comentar Loreto, una de los protagonistas, que se enteran de las noticias meses después de que ocurrieron (p. 9), además de que, por otro lado, afirma que «este caserío es el mundo entero» (p. 40). Es decir, es una rancharía, acaso perdida en alguna parte del norte mexicano.

Este aislamiento no sólo es de los pueblos físicos, sino también de los culturales, ya que se evidencia poca interacción entre las distintas comunidades que pueblan el universo elizondiano. Así se percibe en el médico Natael Sprigthoel de *Setenta veces siete*, quien, a pesar de contraer matrimonio con Emilia —habitante de la frontera norte—, no aprende

⁵⁰⁴ Ricardo Elizondo Elizondo, *Narcedalia Piedrotas*, Leega, México, 1993, pp. 44-45. En lo sucesivo, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

⁵⁰⁵ Ricardo Elizondo Elizondo, *El indio muerto*, UANL, Monterrey, 2005, p. 4.

español, regresa a su país con su esposa y luego de que ella muere en labor de parto, no se vuelve a saber de él. Mención especial merece Wüang-Wüong Tse de *Narcedalia Piedrotas*, a quien apodan el Chino Guango —y al que se le dedica una interrupción en la novela—, él llega a vivir a Perdomo, instala una huerta en su casa y de ahí cosecha para vender verduras a los perdomenses, a pesar de que llega soltero, no se casa sino con una paisana que llega de California, a solicitud suya. El narrador comenta al final de la primera interrupción: «La casa y propiedad del amarillo Guango fueron una equilibrada isla china dentro del terregal de Perdomo, una isla que jamás dio qué hablar o hizo algo escandaloso. Tan hermético fue el dueño, y tan cuidadoso, que del resto de su vida se conoce muy poco» (p. 68). Es decir, se comparte el espacio, pero no hay un nexo profundo que permita acortar las distancias de los distintos mundos que se representan mediante las miradas de los personajes.

La otra interrupción en *Narcedalia Piedrotas* tiene como protagonistas a las hermanas conocidas como las Cuchillonas, a saber, las prostitutas que llegan al pueblo engañadas por otro chino y se quedan ahí ejerciendo este oficio en el lugar más apartado de Perdomo. De nuevo se ve el aislamiento:

Nada más entrando a Perdomo, al fondo de la primera calle, la que corre paralela al río, ahí donde se tuerce un poquito para luego ir a topar en la barda de la huerta de Benjamín, ahí exactamente, en la última casa del lado izquierdo —última de las casas firmes, porque luego de los barrancos del río siguen los bejereques de malvivientes—, bueno, pues, ahí vivieron y medraron las Cuchillonas, ahí fue su sitio y su disimulo. (p. 107)

No se trata solamente de que, a lo largo de la historia, la prostitución se destine a la zona marginal de las comunidades, sino de que hay un aislamiento de aquellos a quienes no se considera iguales, ya sea por cuestiones de nacionalidad, como el médico estadounidense o el mercader chino, o por cuestiones morales; debajo está el sentimiento de soledad. Octavio Paz podría ilustrar la situación de las Cuchillonas al advertir que «La protección al matrimonio implica la persecución del amor y la tolerancia de la prostitución, cuando no su

cultivo oficial». ⁵⁰⁶ Aquí está implícita la idea de que de esa forma se diluye el estado solitario que se terminó, temporalmente, con el casamiento, pero que tiempo después emerge y hay que hacerlo rehuir.

Como se ha visto, estos pueblos y ciudades del norte no están identificados con un referente de la realidad tangible, incluso el fraccionamiento de su última novela, *Los talleres de la vida*, se ubica en Monterrey, pero no existe como tal. Carrizalejo y Carrizales de *Setenta veces siete*, como dice Reynol Pérez Vázquez, podría ser Ciudad Juárez-El Paso o Nuevo Laredo y Laredo, ⁵⁰⁷ pero no hay un vínculo claro; lo mismo sucede con Perdomo, ⁵⁰⁸ ya que tiene inicios fundacionales como muchos asentamientos del septentrión novohispano de los siglos XVI y XVII, está relativamente cerca de la frontera y lejos de la capital de su estado, tiene un río en medio de la ciudad, como Monclova, así que no podría hablarse de una ciudad con referente real. Este es un rasgo que se aprecia en la poética elizondiana, así como Yoknapatawpha de Faulkner, Santa María de Onetti, Comala de Rulfo, Macondo de García Márquez o Placeres de Jesús Gardea, ⁵⁰⁹ Elizondo trasciende la creación de un pueblo con referencias de una sola ciudad, ⁵¹⁰ a saber, se extiende a toda una región tan vasta como supone

⁵⁰⁶ Octavio Paz, «Apéndice. La dialéctica de la soledad», en *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 2002, p. 217.

⁵⁰⁷ Reynol Pérez Vázquez, «70 veces 7: Los recuerdos de la desmemoria», *El Norte*, domingo 5 de julio de 1987, Monterrey, 4D.

⁵⁰⁸ «Es importante mencionar que no puede decirse que Perdomo representa específicamente un espacio único y definido del noreste, constante que se vio también en los escenarios de *Setenta veces siete*, pues su configuración y estilo de vida lo representa como una identidad colectiva con ciertos rasgos particulares» (Nora Guzmán, *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009, p. 51).

⁵⁰⁹ Mónica Torres hace un exhaustivo estudio sobre el espacio en la narrativa de Jesús Gardea en el que intenta desentrañar los significados simbólicos de este lugar desolado, en que se muestra la condición humana como si estuviera en el mar y a la deriva «lanzados al mundo y, al mismo tiempo, perdidos en él» (Mónica Torres Torija G., «La cartografía narrativa de *Placeres* en el espacio literario de Jesús Gardea», en Mónica Torres Torija, Ilda Elizabeth Moreno Rojas y Ramón Gerónimo Olvera [eds.], *Los placeres de la escritura en Jesús Gardea*, Universidad Autónoma de Sinaloa/Instituto de Cultura del Municipio de Chihuahua, Chihuahua, 2016, p. 219).

⁵¹⁰ David Toscana también tiene dos lugares imaginarios como Santa María del Circo en su novela homónima e Icamole de *El último lector*; en tanto que Carlos Velázquez representa PopStock! en *La biblia vaquera* (2008).

el norte mexicano.⁵¹¹ Territorio solitario de pueblos solos y culturas aisladas.

El norte imaginado de Elizondo es la *summa* de todos los nortes de México, mismos que Julián Herbert distingue como problemáticos si se los intenta ver como una zona homogénea.⁵¹² Pareciera que, más allá de las diferencias, el septentrión comparte ese aislamiento como no lo han tenido ni el centro ni el sur del país. Este mar seco está compuesto de fragmentos, a ratos fronterizo, a ratos híbridos, en otros momentos desértico, de repente un ojo de agua que sacia. Se trata de un espacio que permite comprender condiciones extremas de los habitantes de esta parte del mundo, distingue y hermana; sin ser iguales, los norteños comparten historia, rasgos geográficos, sociales y culturales. Enseguida haré un enfoque más acotado que permita apreciar este fenómeno en un contexto más pequeño como es la pareja.

⁵¹¹ Alicia Llarena hace hincapié en la importancia del espacio literario y la poca atención que ha recibido: «Es sabido que el “telurismo” militante, descriptivo y localista de aquellos narradores regionales desapareció del horizonte literario, pero el “espacio” siguió teniendo una enorme capacidad significativa, hasta el punto de articular desde entonces uno de los procesos más interesantes de la nueva novela hispanoamericana: el espacio no será ya el argumento del relato, pero sí el elemento central del proceso narrativo, como refleja la nómina de nombres estelares en el canon literario de Hispanoamérica, desde los espacios fantásticos de Borges a los espacios imaginarios de Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez u Osvaldo Soriano; desde la teoría de los contextos de Alejo Carpentier hasta los espacios de la inmigración o el desarraigo (Roberto Arlt y la escritura del exilio); desde los espacios marginales de “La Onda” mexicana a los espacios de hibridación y la frontera México-USA, o desde el resurgimiento, en los últimos años, de las “literaturas regionales” en gran parte de los países hispanoamericanos, todo parece indicar que las imágenes espaciales, y las formas y estrategias espaciales, no sólo han sido abundantes en la segunda mitad del siglo, sino que son, ahora más que nunca, decisivas e imprescindibles en la conformación de los mapas culturales e imaginarios del nuevo siglo» (Alicia Llarena, *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Universidad de Sinaloa, Culiacán, 2007, pp. 10-11).

⁵¹² «¿Qué comparte mi pueblo con ciudades como Hermosillo, Monterrey, Zacatecas, Mexicali, por dar algunos nombres?... No siempre una geografía: mi casa está a mil kilómetros del D.F. y a tres mil de Tijuana. Tal vez sea hora de que empecemos a pensar también en términos de Este y Oeste, nociones a las que no solemos dar importancia pese a que afectan algo tan cotidiano como nuestro huso horario.

No comparte tampoco mi ciudad con otras del norte un estricto corpus de hábitos generados por el entorno natural, social o económico: Coahuila es (o era hasta hace unos días) un estado con bajos índices de violencia, contrario a otros estados fronterizos. Durango tiene mayor emigración que inmigración, a diferencia de lo que sucede en Nuevo León o en la Baja Norte. Y en Zacatecas rifa más el mezcal que la Tecate, con sobrada razón: aquí a las doce del mediodía nos estamos derritiendo entre sudores, allá casi siempre hace un chingo de frío» (Julián Herbert, «El norte como fantasma», en *Yonke* (blog que recopila textos de Julián Herbert publicados previamente en revistas, libros, otros blogs, etc.), 17 de febrero de 2010, (publicado originalmente en las revistas *Líteral* y *HermanoCerdo* en 2006), consultado el 6 de noviembre de 2018 (disponible en: <http://yonkeherbert.blogspot.com/2010/02/el-norte-como-fantasma.html>).

3.3.2 La soledad en pareja

En el universo elizondiano a menudo se observan distintas parejas que pueden pasar toda la vida juntas; sin embargo, continúan viviendo en un aislamiento que no termina con la compañía. Antes bien, hay una pausa que se reanuda en el proceso de la soledad. Así lo señala Octavio Paz: «El amor es uno de los más claros ejemplos de ese doble instinto que nos lleva a cavar y ahondar en nosotros mismos y, simultáneamente, a salir de nosotros y realizarnos en otro: muerte y recreación, soledad y comunión».⁵¹³

Este tipo de soledad tiene un giro irónico que se muestra en el sentido en que se busca la compañía, el amor y al final se continúa aislado del mundo. Así puede observarse en diferentes dúos elizondianos, como aquella de «34 años y como un día». Ya se mencionó que el relato está en código de ironía desde el título, ya que no se alude a un aniversario común y se subraya con la frase que denota cierto desenfado por la precisión: «y como un día». Aquí se narra la historia de un dúo compuesto por una mujer ciega y un hombre sordo. En su momento dije que acaso el narrador presumiera que de esa manera puede formarse la pareja perfecta, afectada por falta de algún sentido o no comprometiéndose de manera completa con el otro. Y esto es lo que sucede, la soledad se mitiga en una relación grotesca⁵¹⁴ en el sentido que lo advierte Foucault al denunciar el burocratismo en las obras de Kafka y Dostoievski,⁵¹⁵ en el caso del regiomontano, por lo intrincado del sistema que elucubran para mantenerse comunicados estos dos personajes:

Él, a pedimento de María, tan pronto comenzaron a vivir juntos, colocó los pocos muebles que tenían bien fijos, inamovibles, y tendió, bien amarrados a un gancho fijo en el marco de la puerta de la cocina, tres mecates. El primero conducía al cuartito de

⁵¹³ O. Paz, *op. cit.*, p. 219.

⁵¹⁴ Una idea similar puede observarse en la vida de la pareja que hospeda al fuereño de Ixtepec, recomendado por el loco Juan Cariño: «La casa llevaba una vida acompasada y exacta. Don Joaquín adquiría únicamente las cosas necesarias para hacer más perfectos su funcionamiento extravagante y solitario. Algo en él necesitaba de esa repetición de soledad y silencio» (Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México, 2017, p. 50).

⁵¹⁵ Michel Foucault, *Los anormales*, Horacio Pons [trad.], FCE, México, 2006, p. 26.

los actos personales; el segundo a la galera y corral de gallinas; y el tercero a la noria y de allí a la tranca que da al huerto de perejil. María, por su parte, encargó sonoros cascabeles al varillero y los fue pegando de uno en uno a cada camisa y cada pantalón de Cayetano, también a cada herramienta, vasija o cosa que su marido usaba.⁵¹⁶

Esta pareja, a pesar de sus inconveniencias, crea mecanismos para unirse, para eliminar las distancias que supone el amor, como asegura Roland Barthes: «La soledad del enamorado no es una soledad de persona (el amor se confía, habla, se relata), es una soledad de sistema: estoy solo para hacer el sistema (tal vez porque soy incesantemente compelido hacia el solipsismo de mi discurso)». ⁵¹⁷ Dicho solipsismo idealista es el que criticó Jean-Paul Sartre, al señalar que «[n]o quedan, pues, sino dos soluciones para el idealista: o bien desembarazarse enteramente del concepto del otro y probar que es inútil para la constitución de mi experiencia, o bien afirmar la existencia real del prójimo, es decir, poner una comunicación real y extra-empírica entre las conciencias». ⁵¹⁸ Y esto, después de reflexionar sobre lo siguiente: «El alma ajena está, pues, separada de la mía por toda la distancia que separa ante todo mi alma de mi cuerpo, y luego mi cuerpo del cuerpo ajeno, y, por último, el cuerpo del otro de su propia alma». ⁵¹⁹ Es decir, hay una imposibilidad de sortear esa soledad en pareja, puesto que la barrera, desde el idealismo, es inexpugnable. Existe una distancia que no puede acortarse, debido a que no se halla ningún medio que lo permita, parecido al espacio insorteable en la paradoja de Aquiles y la tortuga, propuesta por Zenón de Elea. ⁵²⁰

Otra pareja en la que se encuentran estas dificultades es la de Cosme y Carolina de

⁵¹⁶ Ricardo Elizondo Elizondo, «34 años y como un día», en *Maurilia Maldonado y otras simplezas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987, p. 18.

⁵¹⁷ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Eduardo Molina [trad.], Siglo XXI, México, 1998, p. 226.

⁵¹⁸ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, Juan Valmar [trad.], Altaya, Barcelona, 1993, p. 258.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 252.

⁵²⁰ «Aquiles, aun cuando es el más veloz de los griegos, si da una pequeña ventaja a la tortuga, ésta le ganará la carrera, pues antes de llegar al punto en que ella inicia su movimiento, el campeón debe alcanzar esa distancia y, mientras tanto, ella le habrá aventajado un poco más, y así sucesivamente hasta el infinito, con lo cual Aquiles nunca alcanzará a la tortuga» (Mauricio Beuchot, *Manual de historia de la filosofía griega*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2010, p. 41).

Setenta veces siete, quizá no exista un obstáculo en este sentido, pero sí una soledad compartida, ella en su gusto por vestir de blanco, incluso en los lugares más insospechados: «La casa blanca de Cosme, junto con su esposa, rápidamente se hicieron célebres en el villorrio y sus alrededores. Carolina llevó su pasión por lo blanco hasta las enredaderas y flores del patio»;⁵²¹ en tanto que él descubre la lectura en su adultez, luego de que recibe como herencia de su amigo Tulio Aguilera, una maleta con libros. Hay un pasaje que demuestra este aislamiento a pesar de vivir juntos: «Carolina discurría que su marido era muy afortunado, había encontrado, ya de viejo, un sendero florido lleno de entretenimiento, tanto así que estaba segura que ni la muerte de ella misma lo amargaría» (p. 159). Es decir, cada uno tiene aficiones, pasatiempos, han vivido juntos durante varios años, han procreado tres hijos, y, sin embargo, siguen habitando, cada cual por su lado, una soledad insoslayable.

Un caso particular es el del médico Sergio Garza, el Cerillo, y las tres esposas que llegó a tener: Mercedes Luján, Hortensia Galindo y Helvetia Moreno. Las parejas de *Narcedalia Piedrotas* muestran diferentes niveles de convivencia de soledad compartida; todas están relacionadas con la ironía. El médico pasa su tiempo en consultas, desea tener una mujer con la cual compartir su vida, su sexualidad y procrear hijos. La primera le brinda satisfacción sexual y llega un hijo, pero le cuesta la vida a ella, luego de pasar tiempo en desintoxicación por haber usado morfina para mitigar el dolor que le provocaba la ciática. La segunda no le proporciona nada, sólo dolores de cabeza por su beatería. La última le concede hijos, pero siempre están ocupados en el consultorio, puesto que ella es su enfermera. Veamos el siguiente fragmento de la novela:

Como los güercos no lo dejaban dormir cuando le urgía un descanso —luego de atender muchos enfermos, o de algún parto complicado—, Cerillo, siguiendo con su afán constructivo siempre tan poco afortunado, mandó levantar en un rincón del patio, pegado a un baño que quién sabe por qué lo pusieron hasta allá —remotamente alguna

⁵²¹ Ricardo Elizondo Elizondo, *Setenta veces siete*, Leega, México, 1987, p. 56. En lo sucesivo sólo, consignaré el número de páginas, entre paréntesis.

vez pensó en una alberca—, un cuarto sin ventanas y con doble muro. Aquel habitáculo parecía pozo de mina —o cuarto de máquinas de instalación abandonada, o sótano de torre de iglesia—, pero a él le fascinaba. Se metía ahí y todo le resultaba paz; dormía y dormía, a sus anchas, en total oscuridad, oyendo, como en sordina, el griterío de sus hijos corriendo por techos y pasillos. (p. 216)

Puede apreciarse la construcción de un lugar que proporciona descanso ante el trabajo agotador del médico; no obstante, la edificación no tiene, a diferencia de la pareja de «34 años y como un día», el fin de facilitar la convivencia, al contrario, pareciera que se trata de la representación del laberinto de la soledad de Cerillo, quien, a pesar de sus distintos matrimonios e hijos permanece solo y se recluye en ese sitio oscuro, en el que llegan ruidos atenuados. Su encierro supone un regreso al vientre materno, en código simbólico, que, de acuerdo con Durand, se trata de la inversión en el régimen nocturno que enfrenta el paso del tiempo, en la medida en que eufemiza el devoramiento por el engullimiento, a saber, no hay una destrucción del héroe, sino que es conservado y después vuelve a emerger manteniendo sus valores, como Jonás en el gran pez o como Jesús en la tumba. Tal descenso implica un redoblamiento, es decir, una duplicación de imágenes en que el engullidor es engullido y en las cuales hay una inversión del mundo.⁵²² En este sentido, con tal reclusión, Garza intenta vencer los desafíos que le plantean, diariamente, el trabajo y su familia, asumiéndose como alguien, al final, solitario.

Una pareja más de la misma novela es justamente la de quien da nombre a la obra y de su esposo: Narcedalia Piedrotas y Valentín Castruita, el Venado. La mujer, una doña Bárbara norteña, como la nombré en el capítulo anterior, tiene dinero y poder, pero le falta una pareja, así que la encuentra en el mesero que conoce en un restaurante de la frontera norte. Ella y su esbirro, Vérulo, urden un plan para convencer al joven de que acceda a los amores de la Mamuta, como la llama el narrador, entre muchos otros apodos. Estos motes

⁵²² Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Víctor Goldstein [trad.], FCE, México, 2012, pp. 213-217, *passim*.

tienen que ver con el grotesco feo con que se caracteriza a dicha mujer, como se presentó en el apartado correspondiente de la presente tesis. En la novela, tomando en cuenta los mecanismos de humor que se mostraron, como la ironía, unido a la sátira por el tipo de trama invernal, según los presupuestos de Frye, es indudable que se conforme una pareja por conveniencia como la que se atiende. Narcedalia quería un hijo, así que consigue un marido guapo, en tanto que a él le gustaba vivir bien y no trabajar: el acuerdo es factible. Así que los dos apostaban por ese fin; la soledad la compartirían, en el fondo, como marido y mujer. De esta manera se describe al personaje femenino:

A Narcedalia le importaban tres cosas: hacer dinero; darle a su hijo Víctor lo que pidiera, y ser propietaria de Valentín, su marido. En ese orden. Poco le importaba su propia persona. Tenía y compraba todo lo que podía tener o comprar, pero, si no tuviera ni comprara para ella, igual, porque, en realidad, de necesidad ella ocupaba poquísimas cosas y, existencialmente, sólo le hacían falta las tres ya dichas. Por eso Narcedalia era peligrosa en los negocios, porque para hacer dinero no medía ni los sacrificios personales ni los de los demás, sólo si se atravesaban su hijo o su marido ponía reparos; fuera de ellos nada ni nadie importaba. (p. 119)

Puede observarse que esta pareja no está unida por amor, sino por comodidad y capricho. Ella suple su soledad con el ejercicio de poder sobre las personas y la región, ya que se apropia de tierras, emprende negocios, abre una gasolinera, un cine, entre otros. El narrador añade: «Narcedalia tenía dos profundos abismos en su alma, tan profundos y oscuros que ni ella sabía qué tanto había dentro. Uno era el sentimiento hacia su hermana, la monja; el otro era hacia el cabrero asesino y sus descendientes» (p. 103). El odio, entonces, le produce vacíos que busca llenar con sus propios intereses, pero sigue en el aislamiento. En tanto que el Venado tenía sus debilidades: «Valentín, en sus más de veinte años de vida matrimonial, había tenido muchos líos de faldas. Viejas ofrecidas, decía Narce. Nunca tuvo mayores problemas porque nunca se comprometió afectuosamente —la Piedrotas lo entendió así—; eran como travesuras, y fueron poquísimas las que se consumaron, porque no pasaban de ser palabrerío y silencios a la hora de cumplir» (p. 97). La revelación de la soledad de los

perdomenses la asumen con la tolerancia de la convivencia con las Cuchillonas en el pueblo, por ejemplo. Otra explicación que puede iluminar los deslices de Valentín es la que expone Erich Fromm: «si se frustra la vida, si el individuo se ve aislado, abrumado por las dudas y por sentimientos de soledad e impotencia, entonces surge un impulso de destrucción, un anhelo de sumisión o de poder».⁵²³ Por esa razón, no solamente se enreda en amoríos con Juana Maura, sobrina nieta de su esposa, sino que hace negocios con narcotraficantes, lo que, a la postre, le trae problemas a él, a la joven y a su esposa.

Esta conjunción de soledades es esclarecida de nuevo por Paz: «Y de ahí también que el amor sea, sin proponérselo, un acto antisocial, pues cada vez que logra realizarse, quebranta el matrimonio y lo transforma en lo que la sociedad no quiere que sea: la revelación de dos soledades que crean por sí mismas un mundo que rompe la mentira social, suprime tiempo y trabajo y se declara autosuficiente».⁵²⁴ Esta revelación se aprecia en el pasaje anterior y, sobre todo, en la pareja de amantes que conforman Samuel García y Leticia Barba, y que engañan a Rosa Alvarado en *Los talleres de la vida*. Para entender mejor las disparidades existentes en medio de esta pareja, veamos el siguiente fragmento: «Rosa Alvarado era enfermera, estudió primaria, secundaria, bachilleres y enfermería, en cambio Samuel y Lucila a duras penas concluyeron la primaria. Una gran diferencia».⁵²⁵ El aislamiento y la incompreensión de este matrimonio se acentúa mediante la preparación académica de cada uno: mientras que ella es profesionista del área médica, él tiene estudios primarios y se dedica a manejar un taxi. Los universos de sus percepciones son disímiles.

Esta semejanza puede explicarse a partir de lo que señala Pierre Bourdieu, acerca del capital cultural: «Pienso que la variable educativa, el capital cultural, es un principio de

⁵²³ Erich Fromm, *El miedo a la libertad*, Gino Germani [trad.], Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 256.

⁵²⁴ O. Paz, *op. cit.*, pp. 216-217.

⁵²⁵ Ricardo Elizondo Elizondo, *Los talleres de la vida*, FCE/Fondo Editorial Nuevo León/ITESM, Monterrey, 2015, p. 83. En lo sucesivo, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

diferenciación casi tan poderoso como el capital económico». ⁵²⁶ Es decir, hay una distancia marcada, no sólo por el poder adquisitivo, sino por lo que representa cursar distintos niveles educativos. El teórico francés advierte que la familia desempeña un papel importante como regulador y estructurador de ese cúmulo de bienes adquiridos, así como de su vínculo con otras áreas:

Las familias son cuerpos articulados animados por una suerte de *conatus*, en el sentido de Spinoza. Es decir, por una tendencia a perpetuar su ser social con todos sus poderes y sus privilegios. Esta tendencia está en el principio de las estrategias de reproducción, estrategias matrimoniales, estrategias de sucesión, estrategias económicas y, en fin y sobre todo, estrategias educativas. ⁵²⁷

Lo que se aprecia, entonces, es una soledad fortalecida por la educación de cada uno. En su formación intervino la familia y el entorno, y al unirse lo único que sucede es la combinación de dos abismos infranqueables que sólo pueden llegar a coincidir en fragmentos, como la forma de escritura de esta novela. Esos jirones existenciales pueden girar uno alrededor de otro, rozarse, pero no tienen una complementación integral, total. La ruptura es previsible desde el inicio. Al capital cultural se suma el gusto o el destino de que las mujeres que atrajeron al taxista son más grandes que él: «Leticia era algunos años mayor que Samuel, en eso ella y Rosa estaban igual» (p. 285). Este pasaje subraya la distancia no sólo escolar, sino generacional. La vida es percibida de distinta manera de una edad a otra. Este pasaje recuerda a la pareja de Narcedalia y Valentín, ya que se encuentran en condiciones similares: ella es mayor que él.

Con frecuencia se piensa que noviazgo, matrimonio o la unión de dos personas hará

⁵²⁶ Pierre Bourdieu, «¿Qué hacer con la sociología?», en *Capital cultural, escuela y espacio social*, Isabel Jiménez [trad. y ed.], Siglo XXI, México, 2007, p. 78.

⁵²⁷ «La reproducción de la estructura de la distribución del capital cultural se opera en la relación entre las estrategias de las familias y la lógica específica de la institución escolar. Ésta tiende a proporcionar el capital escolar, que otorga bajo la forma de títulos (*credenciales*), al capital cultural detentado por la familia y transmitido por una educación difusa o explícita en el curso de la primera educación» (Pierre Bourdieu, «El nuevo capital, introducción a una lectura japonesa de La nobleza de Estado», en *Capital cultural, escuela y espacio social*, Isabel Jiménez [trad. y ed.], Siglo XXI, México, 2007, pp. 108-109).

que vivan con gozo, felicidad, acompañados, sea por poco tiempo o hasta que la muerte los separe. O bien, hasta que aparece la infidelidad, que justamente es la que ocasiona el enloquecimiento de Rosa y la lleva a cometer el crimen contra su marido. El aislamiento continúa, subrayado por las diferencias señaladas. Asimismo, Paz advierte que la escapatoria que se busca es la del engaño: «Y la soledad que engendra, soledad promiscua de los hoteles, de las oficinas, de los talleres y de los cines, no es una prueba que afine el alma, un necesario purgatorio. Es una condenación total, espejo de un mundo sin salida».⁵²⁸ Por eso, cada vez se hunde más Samuel hasta que pierde la vida, debido a sus constantes viajes con la amante; información de sobra conocida por los vecinos del fraccionamiento.

Lo que se evidencia en los relatos de Elizondo es que emergen dos soledades que caminan y conviven juntas, pero nunca desaparecen; pareciera que esa condición existencial está presente desde el inicio de la historia de la humanidad y con su fin terminará, como lo expresa Job: «Desnudo salí del vientre de mi madre, y desnudo he de partir».⁵²⁹ Justamente, en el apartado subsecuente se tratará a los personajes solos en el universo elizondiano.

3.3.3 La soledad individual

El último estadio del aislamiento es el personal y de esa manera puede apreciarse en la vida de los personajes en la narrativa elizondiana. Podría hablarse de un rasgo concomitante en la configuración de la poética narrativa de Ricardo Elizondo. Paz clarifica el tema de la siguiente manera: «El descubrimiento de nosotros mismos se manifiesta como un sabernos solos; entre el mundo y nosotros se abre una impalpable, transparente muralla: la de nuestra conciencia. Es cierto que apenas nacemos nos sentimos solos; pero niños y adultos pueden

⁵²⁸ O. Paz, *op. cit.*, p. 222.

⁵²⁹ Job 1:21, Nueva Versión Internacional.

trascender su soledad y olvidarse de sí mismos a través de juego o trabajo».⁵³⁰ De alguna forma, es lo que intentan los habitantes de las ficciones de este autor, empero, al final se encuentran solos.

Desde los primeros relatos se observa el reflejo de esta condición humana, como en «Donata». En dicho texto se expone la soledad en una valoración duplicada, ya que Concha está sola cuando le dejan en la escuela donde enseña, a una bebé a quien nombra Donata, la cría y al final termina como su madre adoptiva. No sólo interviene el aislamiento en que viven, ya que radican en el puerto-pueblo que se mencionó páginas atrás, un lugar sin nombre, lejos de todo, visitado únicamente para la satisfacción sexual de los marineros. Ellas, además, son huérfanas, es decir, se quedan desamparadas: la primera muy joven, y la segunda, recién nacida. De esta manera lo esclarece Paz: «(Señalaré de paso que *orphanos* no solamente es huérfano, sino vacío. En efecto, soledad y orfandad son, en último término, experiencias del vacío)».⁵³¹ Hay una condición que sumerge a los personajes, del mismo modo que a la humanidad, en un vacío insondable. Si los grandes héroes estaban relacionados con el desamparo como recién nacidos, tarde o temprano llegaba la anagnórisis que los ubicaba en el lugar prominente que les correspondía o como los expósitos de la literatura decimonónica que arriesgaba a niños y niñas a distintos peligros y desventuras, pero que al final tenían su recompensa. En el caso de Elizondo no hay reconocimiento ni reivindicación de aquellos que están en condiciones de abandono como el de estas dos mujeres, de igual forma sucede con las hermanas Juana Maura y María Melcocha de *Narcedalia Piedrotas*, quienes tienen a su padre, pero que parece que no cuentan con él; así lo expresa el narrador emitiendo su opinión: «Gudelio, el inútil de Gudelio, ni para querer a sus hijas fue bueno.

⁵³⁰ Octavio Paz, «El pachuco y otros extremos», en *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 2002, p. 11.

⁵³¹ O. Paz, «Apéndice...», p. 226.

Atemorizado siempre, metido hasta no sé dónde, si no lo buscaban ni su sombra veían» (p. 223). Se trata de un hombre habitado sólo por el miedo, abandonado por su mujer y orillado a ser un padre soltero. Incluso se le llega a llamar Gude, como si no mereciera ni siquiera un nombre completo por lo mediocre de su persona.

En «La visita», una mujer se queda sola en un pueblo desolado, mientras su hijo emigra a Estados Unidos, donde muere. El vacío de estos personajes está indicado desde el momento en que carecen de nombre, el joven puede ser el «migrante» o «mayordomo» y su madre, la «mamá», la «anciana» o la «desvalida». El narrador presenta a este personaje de la siguiente manera: «Desde niña se acostumbró a la muerte y al silencio, había visto secarse muchas vidas, de niños más que de otras» (p. 30). Soledad unida al silencio y a la muerte, cual si fueran componentes de un mismo campo semántico. Posteriormente se añaden descripciones de ella: «Mientras vivía sumerja en el trabajo constante, el poblado fue quedándose solo» (p. 36). Esto recuerda lo que ya había dilucidado Paz al subrayar la función del juego y de la ocupación laboral, a ello agrego otra advertencia: «La madurez no es etapa de soledad. El hombre, en lucha con los hombres o con las cosas, se olvida de sí en el trabajo, en la creación o en la construcción de objetos, ideas e instituciones».⁵³² La mujer se va aislando más debido a sus quehaceres, de la misma manera lo hace Agustín Govea de *Setenta veces siete* con su padecimiento de *workaholic*. Otro hombre, como vimos, recluido en sí mismo, como caracol, descrito desde el grotesco carnavalesco que promete, al menos, un posible reinicio.

Un personaje que llama la atención es Serafín de «En una sola carne», publicado por primera vez en *Aquí Vamos* en 1982 y después recuperado en *Maurilia Maldonado y otras simplezas*. Este hombre iba a contraer matrimonio con Sofía, pero ella huye del pueblo.

⁵³² *Ibid.*, p. 221.

Luego de ser abandonado por la mujer, se refugia en su oficio y en un aislamiento en que su imaginación recrea a su amada y convive con su imagen durante varias décadas. Él genera una idea con la que pasa su vida y establece conversaciones como la que se muestra a continuación: «No sé como seguimos viviendo aquí, en este pueblo sin alma, desierto de principio a fin, oyendo el ventear chiflando en las retamas y viendo los girasoles que brotan por todos lados, maldita plaga, si al menos fueran jazmines».⁵³³ La estructura del relato se muestra de forma abismada, mediante el recurso del empleo de un narrador extradiegético, heterodiegético, quien abre y cierra la historia del hombre, mientras que hay una parte intermedia narrada de manera intradiegética homodiegética, es decir, Serafín toma la voz narrativa. Dicha composición, como se vio en el capítulo anterior, genera una imaginación nocturna que provoca una sensación de cerco, se trata de una disposición abismada. El descenso, suscita la idea de reclusión, el aislamiento se subraya gracias a este tipo de elaboración poética.

En el cierre del texto se detalla lo siguiente: «[Ocho años después Serafín murió, a los ochenta y dos años de edad. Según los vecinos murió en el pantano de su soledad. *Mentiras*. Murió acompañado. El recuerdo de Sofía le cerró los ojos.]» (p. 47) (cursivas mías). De nuevo se aprecia la intromisión del narrador, creando una ruptura en los niveles diegéticos. Esto podría indicar que sólo de manera extraordinaria puede quebrarse el aislamiento humano, es decir, a través de una transgresión, de lo contrario sucede lo que se observa en el pasaje: la incompreensión del otro, asunto que se vio también en el tratamiento grotesco. Todavía más, esa figuración y la manera en que se presenta: narrador-Serafín-Sofía (imaginada) corresponde con la explicación de Sartre: «El prójimo no podría ser para mí,

⁵³³ Ricardo Elizondo Elizondo, «En una sola carne», en *Maurilia Maldonado y otras simplezas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987, pp. 45-46. En lo subsecuente, sólo consignaré el número de página, entre paréntesis.

entonces, sino una imagen, aun cuando, por otra parte, toda la teoría del conocimiento edificada por mí procure rechazar esa noción de imagen; y sólo un testigo exterior a la vez a mí mismo y al prójimo podría comparar la imagen con el modelo y decidir si es verdadera».⁵³⁴ En este caso, esa función podría ejercerla el lector que aprecia a un personaje solo platicando con una mujer imaginaria.

Otro personaje que puede expresar este tema es Maurilia Maldonado,⁵³⁵ especie de Wakefield femenino, como lo había señalado antes. Es la historia de una mujer con rutinas religiosas, un par de amigas, la que un día decide irse del pueblo sin decir nada, regresa luego de 28 años, igual sin aclarar su ausencia. En el relato se muestra un pasaje de la forma siguiente: «Cerrada como su casa, tranquila como los helechos de su patio y desabrida como sus guisos, Maurilia Maldonado era, sin más, una solterona».⁵³⁶ No se trata únicamente de que no tenga una pareja, sino de que ni sus amigas conocen lo inextricable de su soledad, lo que guarda en el fondo de sí. De esta manera lo explica Elizondo en una entrevista: «Entonces dices, es que no hay otra manera de decirlo más que así: “tiene laberintos en el alma”, eso es todo, quizás lo que se comunica a los demás, la palabra que uno ha escrito».⁵³⁷

Un ejemplo más para considerar es el de Guadalupe Vega, hermana de Narcedalia, quien decide dedicar su vida al servicio religioso. Desde la adolescencia es invitada por una amiga para ir a un convento carmelita, la experiencia es tan significativa que decide quedarse como novicia para su ordenación como monja. Llega a convertirse en la madre superiora del Convento de Santa María de la Montaña, luego de que cambiaran su residencia por un

⁵³⁴ J.P. Sartre, *op. cit.*, p. 260.

⁵³⁵ «En este libro habla de la soledad de varios personajes como la de Maurilia y la de Blanca Tacones, o la de Julia, la del Remolino» (Hernando Garza, «Publican nuevos cuentos de Ricardo Elizondo», *El Norte*, 14 de noviembre de 1987, Monterrey, 11D).

⁵³⁶ Ricardo Elizondo Elizondo, «Maurilia Maldonado», en *Maurilia Maldonado y otras simplezas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987, p. 11.

⁵³⁷ Julieta Renée, «Dos Quijotes, conversación con Ricardo Elizondo», *Deslinde*, vol. 12 (ene-jun 1994), núms. 43-44, p. 140.

problema de apropiación ilegal de los terrenos que tenían las monjas como Santa María de Teuxtítlán. La humildad, dedicación, habilidades matemáticas y candidez contrastan con su imagen, grandota y fea, según las descripciones que hace el narrador en código grotesco. La vivencia de esta mujer se aprecia en el siguiente pasaje:

La vida conventual no era tan simple ni tan santa como aparentaba, aunque de eso nunca hablara, a veces ni a su confesor. Había sus problemas, más que todo por la falta de amor de algunas, por su miseria humana, por su mezquindad. Por eso, ahora que veía para atrás, sor María se daba cuenta que los mejores momentos que había vivido en el antiguo Teuxtítlán los había pasado junto a los lavaderos, sola, y que precisamente era por estar sola por lo que había sido feliz. (p. 195)

En el convento le cambian el nombre al ordenarla, de Guadalupe pasa a sor María Guadalupe. Llama la atención la idea de la soledad unida a la felicidad, algo que no se había visto hasta entonces en la narrativa de este autor. Y esto tiene concordancia con lo expresado por Fromm: «La soledad e impotencia del individuo, su búsqueda para la realización de las potencialidades que ha desarrollado, el hecho objetivo de la creciente capacidad productiva de la industria moderna, todos estos elementos son factores dinámicos que forman la base de una creciente búsqueda de libertad y felicidad».⁵³⁸ Es decir, ese sentimiento de estar solo puede canalizarse para alcanzar gozo, mediante actividades solitarias, productivas o no.

El último ejemplo es el de Beatriz «Ticho» Cantú de *Los talleres de la vida*. Esta mujer tiene una ferretería y tlapalería, además es amiga de Samuel García. El personaje femenino tiene una relación homosexual con otra mujer y con la que vive en Alaska hasta que terminan, después se muda al fraccionamiento Amplios Llanos y Abundantes Montes, lugar en el que abre su negocio. En su infancia disfrutaba jugar con los niños hasta la adolescencia, se juntaba con los gemelos Fernández, ella vestía con pantalones vaqueros y camisas a cuadros, desde entonces le comenzaron a llamar Ticha y luego se le quedó Ticho.

⁵³⁸ E. Fromm, *op. cit.*, pp. 229-230.

La niña había visto que a su maestra la recogía en un coche grande «una mujer masculina de piel blanca, muy pulcra, de cara lavada, con el pelo cortado a lo hombre, sin aretes ni adornos... Ticho quería eso» (p. 42). Luego de un baile de quinceañera y tener que asistir vestida femenilmente, vivió una experiencia abrumadora en que la manosearon, y se burlaron, así que ya no quiso juntarse con nadie, ni con los hermanos. «La soledad se le vino encima, y un aburrimiento matón la molestaba todos los días hasta casi rebanarle el alma, por eso buscó a Manuel Saldaña, su vecino, y directamente le pidió algún empleo de verano en la gran tlapalería donde él trabajaba» (p. 44). Le sucedió lo que esclarece Fromm a este respecto: «Surge el impulso de abandonar la propia personalidad, de superar el sentimiento de soledad e impotencia, sumergiéndose en el mundo exterior».⁵³⁹

Una formación similar tiene Narcedalia. La decisión de Guadalupe de dedicarse a la vida conventual afecta a Narcedalia, ya que era con la única con quien platicaba y desde su adolescencia se hunde en la soledad, asegura el narrador que «se quedó sola» (p. 13). Posteriormente, comienza a vestir como hombre y se junta con sus hermanos hasta donde le era permitido por su edad y por los lugares que frecuentaban los jóvenes Vega, además de que luego son asesinados por el cabrero, padre de Sofía. La doña Bárbara norteña se internará cada vez más en los vericuetos del aislamiento a tal punto de no poder relacionarse con nadie, a menos que los vea como súbditos o mascotas. Giannini lo expresa de la siguiente manera: «La existencia del otro corresponde a una certeza: estoy cierto de la existencia del otro, aunque no poseo experiencia de ello, en el sentido que el sentir es mi sentir y no el sentir ajeno. La experiencia circunscribe una soledad».⁵⁴⁰ Por eso esta mujer actúa de manera calculadora, parece carecer de sentimientos y valores; sin embargo, no tiene a nadie, a pesar

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁴⁰ Humberto Giannini, «Homenaje a Enrico Castelli», *Revista de filosofía de la Universidad de Chile*, vol. 15 (1977), núm. 2, p. 107.

de que posee todo Perdomo.

Hemos visto que la soledad es un componente importante en la configuración de la poética elizondiana y se pudo revisar que comprende varios niveles, de lo macro a lo micro, representado por el espacio imaginado, el norte —en su conjunto o ya sean urbes o pueblos— como lugar alejado, tanto del centro del país como de las otras ciudades. Estos sitios aislados y solos permean en la vida de sus habitantes. Después se apreció que el amor, como base de la unión de las parejas, no evita que cada fracción viva apartada, sumergida en sus propias visiones, deseos y gustos. La formación de los integrantes de un noviazgo o un matrimonio influyen e impactan el destino de esa unión, se trata de lo decisivo que resulta el capital cultural en las interrelaciones. Finalmente, el ser humano está solo, de la manera en que lo leímos de Job y como lo expresa Paz: «La soledad es el fondo último de la condición humana».⁵⁴¹ La humanidad vive en una profunda soledad que no puede eludir, a veces la olvida con el juego o el trabajo, pero no logra erradicarla de su individualidad. Así los observamos en los personajes de la narrativa elizondiana, a veces confusa, enloquecida, sola hasta llegar a la muerte. Esta condición es un eje determinante en la poética de Ricardo Elizondo y desde sus primeras publicaciones se aprecia, quizá como condición en la que él era consciente como autor de experimentar. Así lo decía al escribir acerca de Garcilaso cuando el escritor regiomontano tenía unos 28 años: «Formado por una explosiva mezcla de amor, verso, espada, sangre, mujer y canto, Garcilaso recorre su corta vida con la sonrisa en los labios, los amoríos del brazo y la soledad interna, placer y tormento del poeta verdadero».⁵⁴² Acaso por esa razón no le interesó nunca formar parte de un grupo, sabía que, en última instancia, la soledad permanece.

⁵⁴¹ O. Paz, «Apéndice...», p. 211.

⁵⁴² Ricardo Elizondo Elizondo, «Garcilaso de la Vega, enemigo de la retórica», *Vida Universitaria*, época II, año 26 (martes 21 de febrero de 1978), núm. 1360, p. 6.

CONCLUSIONES

En el recorrido que supone la lectura de esta tesis se intentó demostrar cuáles son los componentes que conforman la poética de Ricardo Elizondo Elizondo. Elementos que habían sido señalados por la crítica, pero que, muchas veces eran apenas esbozos o intuiciones; sin embargo, a casi treinta años de los primeros acercamientos a la obra del escritor regiomontano, todavía quedaban asuntos por esclarecer y precisar. Más aún, el presente trabajo no agota las posibilidades de análisis e interpretación, antes bien, se plantea como una renovación de las diversas lecturas que puedan aventurarse acerca del universo elizondiano.

Evidentemente al hablar, o mejor, al escribir sobre Elizondo debe pensarse en la literatura del norte. Por lo tanto, para mí, la literatura mexicana del norte es aquella escrita por autores nacidos a mediados del siglo XX que han buscado una expresión enriquecida por las distintas tradiciones tanto nacionales como universales, en ellas hay una clara representación de su entorno, pero su mirada renueva los géneros utilizados, como la novela realista, costumbrista y de la tierra, y otros, con menos estudios en esta región, como lo fantástico o la ciencia ficción. Hay una postura, además, en estos autores, nacidos o avecindados en los estados norfronterizos que se distingue de las modas y demandas del centro del país. La narconovela, por tanto, sería sólo una expresión dentro de la plétora literaria de este universo. De esa manera, este autor hace una representación de su entorno, incluso integra elementos de varias zonas geográficas del septentrión para configurar sus pueblos y ciudades, sin que tengan un único referente en la realidad tangible. Empero, la narrativa del escritor regiomontano no está limitada a su contexto, al contrario, está compuesta como las grandes obras, que son muy locales y, por consecuencia, tienen alcances universales. Así lo explica Daniel Sada acerca de *Pedro Páramo*: «justamente por ser muy

mexicana es muy universal»;⁵⁴³ en un juego parecido, podría decir que la narrativa elizondiana es muy nortea y por eso es muy universal. Y en ese sentido pudo apreciarse que este escritor es consciente de su tradición como lo advierte T.S. Eliot: «En el campo de la literatura esto exige que el poeta esté consciente de sus predecesores y que nosotros también estemos conscientes de los predecesores que se asoman tras su obra (tal y como podemos darnos cuenta de ciertos rasgos ancestrales en una persona que, por lo demás, es individual y única)».⁵⁴⁴

A pesar de su importancia para las letras de los estados norfronterizos y de formar parte de los primeros grupos —sin estar afiliado a ninguno— que se estudiaron, no ha tenido el mismo seguimiento que otros autores considerados como «generación puente» por Miguel Rodríguez Lozano; basta citar los casos de Jesús Gardea o el mismo Sada. Esto se debe a que no pertenecía a ningún colectivo, por un lado, y por otro, a las enemistades que se granjeó por ser estricto como director tanto en el archivo como en la Biblioteca Cervantina, además de que tenía un humor que pocos podían sobrellevar. Su formación de economista y, sobre todo, de historiador, lo mantuvieron alejado de los círculos de las letras de la región y, por eso, la producción historiográfica es mayor a la literaria; no obstante, su valía es indudable. Algunos rasgos más de su personalidad tienen resonancia en sus personajes, aunque con ello no afirmo que deba de tratarse de una condición *sine qua non* para que se entiendan sus libros.

Uno de los temas que ha dado problemas a estudiosos de Elizondo es el del narrador, algunos habían señalado que se trataba de uno de tipo omnisciente, otros de uno que recreaba

⁵⁴³ «Justamente por ser muy mexicana es muy universal. Digamos que el Quijote es muy español y por eso mismo es muy universal. Tolstoi es muy ruso y, precisamente, por eso es muy universal» (Pedro Ángel Palou y Daniel Sada, *Los alimentos terrenales*, Guillermo Piñón [dir.], Canal 22, 2009, publicado el 22 de marzo de 2016 en YouTube, (6:35-7:00), consultado el 14 de noviembre de 2018 (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nHBkTQZMDGg>).

⁵⁴⁴ T.S. Eliot, *Lo clásico y el talento individual*, Juan Carlos Rodríguez [trad.], UNAM, México, 2013, p. 26.

la oralidad, y aunque las dos posturas tienen su grado de razón, lo que se pudo esclarecer es que el recurso que se usa es el de la metalepsis, y dado que genera una ruptura en los niveles diegéticos, por eso causa confusión, ya que hay una cesión de la voz narrativa a los personajes que emergen de la diégesis a la extradiégesis y después regresan a su sitio. Otros mecanismos que se dejan leer son los de las metadiégesis en futuro, que funciona como presagios o augurios que, finalmente, cumplen los personajes al seguir su «destino». En cuanto a la imagen del tiempo, se asistió a la complejidad de las composiciones elizondianas, ya que plantean una visión fragmentada, hay una idea de cerco, típica de la imaginación simbólica nocturna, concomitante con la sintaxis narrativa dionisiaca, en la que se desarrolla una trama invernal. Todo ello enfrenta al lector a un mundo finisecular, una realidad que ha quedado desfasada de toda verdad, la violencia, las crisis económicas, la polarización de los mundos capitalista y socialista que se vino abajo con la caída del muro de Berlín en 1989, lo que queda son las microhistorias que confieren cierto remanso al alma, puesto que contienen ecos desde los inicios de la humanidad, el cobijo del regazo materno siempre trae consuelo. La voz de las mujeres no ha dejado de transmitir historias a sus descendientes.

En ese sentido, las grotesquerías elizondianas plantean también diferentes miradas sobre lo tratado. Esta combinación de elementos de campos semánticos dispares, como se presenta lo grotesco, advierte y revela ciertos significados en tres personajes principales de la triada de novelas que posee Elizondo. Agustín Govea personifica la deformación por la enfermedad y se alude a ella mediante las animalizaciones que remiten al caracol, principalmente, esto lleva a interpretar la representación en el sentido carnavalesco, como lo propone Bajtin. De tal forma que, no obstante el fin del milenio que se aproxima, hay esperanza de una renovación de las cosas, de una restauración del orden. Lo feo que observamos en *Narcedalia Piedrotas* tiene como objetivo mostrar una actualidad intolerante e incomprensiva con el otro, el desconocimiento del mundo contemporáneo como

consecuencia del egoísmo y de la persecución de ideales vanos y fútiles, todo ello ligado al humor. Lo sangriento y oscuro del homicidio de Samuel García, en *Los talleres de la vida*, expresa el desenfreno de las muertes absurdas, de una realidad cada vez más delirante en sus niveles de barbarie.

En cuanto al humor, pudo constatarse que forma parte, no sólo del autor, sino que tiene un papel determinante en la poética elizondiana. La ironía es un mecanismo transversal que trasciende la mera antífrasis y lleva al lector a plantearse la visión de la vida como aquella que siempre sorprende de una manera inusitada, sin importar la preparación, el dinero o la experiencia que se tenga, los giros insospechados arrojan al ser humano desnudo ante sus problemas. La parodia, por su parte, tiene lazos con la tradición literaria, pero funciona también como reveladora y crítica de los valores que se tiene en alta estima, cuando quizá se trata más bien de caprichos irracionales. El pastiche, por su lado, es empleado para jugar con la tradición oral y con los vicios humanos que lo llevan a buscar la satisfacción del morbo y de las bajas pasiones.

Las colaboraciones en *Aquí Vamos* le permitieron a Elizondo explorar distintas posibilidades escriturales, los escarceos de su poética, de los ensayos a los cuentos, de ahí a los relatos y a explotar la fragmentariedad que aparecía en su primer libro, *Relatos de mar, desierto y muerte*, y que continuó utilizando durante toda su obra. En los textos del suplemento están presentes las características que se habían identificado en el universo elizondiano, como el protagonismo femenino, la oralidad, la muerte y la enfermedad, a ellos agrego el humor, los distintos grotescos que emplea en sus piezas, así como la soledad, eje transversal de su poética. Este pasaje en su vida fue decisivo, aunque él haya dicho a Rosaura Barahona⁵⁴⁵ que lo escrito en suplementos sólo sirviera para envolver zanahorias al día

⁵⁴⁵ Fue la segunda directora de *Aquí Vamos*, después de la salida de Jorge Cantú de la Garza, quien también fue fundador del suplemento.

siguiente.⁵⁴⁶

Los grandes temas, aunque no son todos los que pueden encontrarse en el universo de Elizondo, son los de la enfermedad, la muerte y la soledad. Concomitantes de la poética elizondiana que se intentó configurar en esta tesis. En el primero, se tomaron tres casos, el mencionado de Agustín, que además de lo grotesco, estaba trazado con la ironía expuesta, ya que todo el dinero que tuvo y que nunca se acabó, pudo librarlo de sus padecimientos. Rosa Alvarado muestra la locura como enfermedad, lo que da cuenta de una relación directa con la metadiégesis, ya que los presagios de su inestabilidad mental y emocional la llevan a terminar con la vida de su esposo. Hay un halo de absurdez en todo lo que desencadena este mal. Por último, se ve al doctor Sergio Garza, como otros médicos en la obra de este autor, imposibilitados para resolver los casos que, en principio, tendrían que solucionar primero como los de la esposa y su bebé o el suyo, que no puede diagnosticar y muere.

La muerte también tiene sus particularidades en la narrativa elizondiana, debido a que apuesta por una de tipo irónico, concordante con el humor y un tipo de enfermedad expuesto. Varios personajes pasan por este penoso fin, cuando pareciera que el futuro es prometedor, hay un giro irónico que inclina la balanza hacia lo fatal y no hay salvación posible. Otro tipo es el de la muerte indigna, en la cual se muestra a los personajes quebrados por la mitad para poder introducirlos en la caja mortuoria, o contrastante con su belleza, se ven mezclados con su vómito y heces. Un fin por nadie augurado para sí. La muerte violenta es la tercera forma en la que se muestra el término de un personaje, por medio de cortaduras de sable, a balazos o con un martillazo, esto habla de la humanidad, criada en violencia desde sus inicios y que muestra su lado cruel, oscuro, llena de demonios que la trastornan.

⁵⁴⁶ «Ricardo Elizondo alguna vez me dijo que lo del suplemento era mucho desperdicio. Que lo que escribíamos no era perenne y al día siguiente servía para envolver zanahorias» (Jorge Cantú de la Garza, «Protagonistas del periodismo cultural en Nuevo León», en Miguel Covarrubias [ed.], *Desde el Cerro de la Silla*, Artes y Letras de Nuevo León/UANL, Monterrey, 1992, p. 204).

La soledad, como última temática, se desplegó en otra triada que exhibe lo aislado de los poblados del septentrión, no sólo toda el área geográfica, sino cada pueblo se halla solo y su relación con los vecinos es mínima. Las parejas, por su parte, no garantizan que esta condición desaparezca, lo único que logran es conjugarse como dos personas que mantienen una búsqueda sin final feliz. La última etapa es la del individuo solitario, el cual nunca podrá llenar ese vacío, ya que no hay forma de hacerlo, su condena es vivir de esa manera y morir en soledad, aunque esté acompañado hasta el último instante.

Puedo decir que luego de esta revisión, el humor es la plataforma en que se edifica el edificio narrativo de Elizondo y que los demás recursos, miradas y temáticas se sujetan, entran en conjunción o contraste con ella, así se aprecian caracterizaciones de personajes, de espacios, los temas son tratados sin solemnidad y apostando por recreaciones y relecturas de asuntos dados por descontados. De esta manera, se encuentran diversas expresiones en el universo elizondiano que hacen de la obra de este autor una singular e importante, no sólo para la literatura neoleonesa, o la del norte de México, sino de la mexicana, ya que dialoga y funge como ese puente que identificó Rodríguez Lozano.

La poética narrativa de Ricardo Elizondo es rica y trasciende los límites del norte de México, tiende puentes constantes con la tradición mexicana y también lo hace con la universal. La presente tesis apuesta a que se relea a este autor regiomontano desde nuevas ópticas para entender mejor su obra y a las generaciones posteriores, ya que forma parte de los primeros escritores que narraron con una postura norteña. Quedan pendientes por resolver, en nuestro autor, su visión de la historia, un estudio profundo sobre su configuración espacial, el papel de los migrantes, el diálogo con la literatura de tradición oral, entre otros. También es necesaria una profunda revisión del suplemento *Aquí Vamos* por la repercusión que tuvo en la configuración del mapa cultural de finales de siglo XX e inicios del XXI en Nuevo León y el resto de la República.

BIBLIOGRAFÍA

Del autor

- ELIZONDO ELIZONDO, Ricardo *Relatos de mar, desierto y muerte*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1980.
- , *Relatos de mar, desierto y muerte*, 2ª ed., Leega/Conaculta, México, 1991.
- , *Relatos de mar, desierto y muerte*, 3ª ed., ITESM, Monterrey, 2007.
- , «Donata», en José Javier Villarreal [ed.], *Nuevo León entre la tradición y el olvido. Cuento (1920-1991)*, Conaculta, México, 1993, pp. 179-188.
- , «La Casa Canaria», en José Javier Villarreal [ed.], *Nuevo León entre la tradición y el olvido. Cuento (1920-1991)*, Conaculta, México, 1993, pp. 189-20.
- , «La botella verde», en *Letra y trazo, volumen II*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009, pp. 6-42.
- , «La botella verde», en Mario González Suárez [comp.], *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Nieve de chamoy, México, 2018, pp. 309-330.
- , *Maurilia Maldonado y otras simplezas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987.
- , «El remolino», en Miguel G. Rodríguez Lozano [ed.], *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México*, UNAM, México, 2006, pp. 223-224.
- , «El fenómeno físico», en Eduardo Antonio Parra [ed.], *Norte. Una antología*, Era/Fondo Editorial de Nuevo León/Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 2015, pp. 133-135.
- , *Setenta veces siete*, Leega, México, 1987.
- , *Setenta veces siete*, 2ª ed., Leega, México, 1994.
- , *Setenta veces siete*, 4ª ed., ITESM, Monterrey, 2006.
- , *Setenta veces siete*, Fondo Editorial de Nuevo León/UANL, Monterrey, 2012.
- , *Setenta veces siete* (fragmento), en Paola Tino y José Garza [eds.], *Cuentos desde el Cerro de la Silla. Antología de narradores regiomontanos*, Anagrama/Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2010, pp. 61-66.
- (textos y sel.), *Ocurrencias de Don Quijote*, ITESM, Monterrey, 1992.
- , *Ocurrencias de Don Quijote*, 2ª ed., Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2004.
- , *Un Quijote para cada ocasión*, Fondo Editorial de Nuevo León/ITESM, Monterrey, 2012.
- , *Narcedalia Piedrotas*, Leega, México, 1993.
- , *Narcedalia Piedrotas*, FCE, México, 2002.
- , *El indio muerto*, UANL, Monterrey, 2005.
- , *Los talleres de la vida*, FCE/Fondo Editorial Nuevo León/ITESM, Monterrey, 2015.

Artículos, ensayos y cuentos en publicaciones periódicas

- , «Garcilaso de la Vega, enemigo de la retórica», *Vida Universitaria*, época II, año 26 (martes 21 de febrero de 1978), núm. 1360, p. 6.
- , «Obra literaria de Francisco Javier Treviño Castro», *Vida Universitaria*, época II, año 26 (martes 11 de abril de 1978), núm. 1365, p. 9.
- , «Rayo de sol, claro de luna», *Vida Universitaria*, época II, año 27 (miércoles 21 de junio de 1978), núm. 1372, p. 2.
- , «En una sola carne», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I (22 de mayo de 1982), núm. 3, p. 5.
- , «Enciclopedia de datos inútiles: la botana», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I (29 de mayo de 1982), núm. 4, p. 16.

- , «Monterrey, 1930», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I (12 de junio de 1982), núm. 6, p. 7.
- , «El callejón de las torteadoras», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I (26 de junio de 1982), núm. 8, p. 7.
- , «Dos cuentos», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I (10 de julio de 1982), núm. 10, p. 5.
- , «Una vida cualquiera», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I (31 de julio de 1982), núm. 13, p. 5.
- , «Maurilia Maldonado», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I (21 de agosto de 1982), núm. 16, pp. 3-4.
- , «Cuento chino», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I (11 de septiembre de 1982), núm. 19, p. 5.
- , «Los cartelones», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I (2 de octubre de 1982), núm. 22, p. 3.
- , «La muerte por todos tan temida», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I (30 de octubre de 1982), núm. 26, p. 5.
- , «En busca del silencio perdido», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I (5 de febrero de 1983), núm. 40, p. 12.
- , «San José del Puerto del Aire», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I (19 de febrero de 1983), núm. 42, p. 8.
- , «Piedritas con huevo», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I (26 de marzo de 1983), núm. 47, p. 8.
- , «Dos mini relatos (“El fenómeno físico” y “El remolino”», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I (16 de abril de 1983), núm. 50, p. 7.
- , «Nuestras casas», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año II (23 de octubre de 1983), núm. 77, p. 3.
- , «En la noche quién ve, dormida quién siente, pero por el resollido fue Vicente», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año II (6 de noviembre de 1983), núm. 79, p. 3.
- , «Ecos y reflejos», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año II (22 de enero de 1984), núm. 90, p. 8.
- , «Más viejo que el caldo», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año II (29 de enero de 1984), núm. 91, p. 7.
- , «Tonterías», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año II (19 de febrero de 1984), núm. 94, p. 5.
- , «El nombre de las cosas», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año II (26 de febrero de 1984), núm. 95, p. 1.
- , «Varsoviana, varsoviana, ¿quién te trajo aquí», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año III (16 de septiembre de 1984), núm. 124, p. 3.
- , «Solo me encuentro tras las rejas», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año III (23 de septiembre de 1984), núm. 125, p. 5.
- , «Han nacido en mi rancho dos arbolitos», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año III (7 de octubre de 1984), núm. 127, p. 4.
- , «Polvos de gallina de la madre Celestina», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año III (21 de octubre de 1984), núm. 129, p. 3.
- , «Será melón, será sandía», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año III (25 de noviembre de 1984), núm. 134, p. 5.
- , «La memoria de los pueblos», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año III (9 de diciembre de 1984), núm. 136, p. 3.

- , «No se caiga usted», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año III (30 de diciembre de 1984), núm. 139, p. 7.
- , «Albahaca pa' la gente flaca», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año III (3 de febrero de 1985), núm. 144, p. 4.
- , «Nubes que el viento apartó», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año III (17 de febrero de 1985), núm. 146, p. 3.
- , «Hilitos, hilitos de oro», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año III (24 de febrero de 1985), núm. 147, p. 3.
- , «Gallo, gallito, gallo-llo», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año III (17 de marzo de 1985), núm. 150, p. 7.
- , «Mariano Escobedo», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año IV (12 de mayo de 1985), núm. 158, pp. 4-5.
- , «Luna de octubre», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año IV (13 de octubre de 1985), núm. 180, p. 1.
- , «Una hermosa calidad en silencio», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año IV (16 de febrero de 1986), núm. 198, p. 5.
- , «El candado chino», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año IV (2 de marzo de 1986), núm. 200, p. 3.
- , «La campana», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año IV (23 de marzo de 1986), núm. 203, p. 1.
- , «Las memorias de la locura», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año IV (27 de abril de 1986), núm. 208, p. 4.
- , *Lexicón del noreste de México*, ITESM/FCE, México, 1996.
- , «Monterrey del desconcierto», *Vida Universitaria*, nueva época, año 1 (15 de noviembre de 1997), núm. 19, p. 9.
- , «Otoño», *Armas y Letras*, enero-febrero 1999, núm. 16, pp. 10-12.
- , «La mujer más bella», *Flama* (suplemento cultural, año 1, núm. 13) de *Vida Universitaria*, año 8 (1 de diciembre de 2004), núm. 143, p. 12.
- , «La Biblioteca Cervantina del Tecnológico de Monterrey», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, «Cuatro siglos de la primera salida del Quijote», enero 2005, núm. 409, pp. 24-26.
- , *Con la sangre en los confines*, ITESM/Cátedra Alfonso Reyes, Monterrey, 2007.
- , «Palomas y mariposas», *Milenio Semanal*, 28 de diciembre de 2009, núm. 636, pp. 56-59.

Historiografía

- , «Pseudomorfosis sefardita en el folklore del noreste de México», *Cathedra*, octubre de 1976, núm. 6, pp. 159-177.
- , «Los gitanos (primera parte)», *Vida Universitaria*, época II, año 25 (viernes 11 de marzo de 1977), núm. 1326, p. 9.
- , «Los gitanos (capítulo II)», *Vida Universitaria*, época II, año 25 (viernes 1 de abril de 1977), núm. 1328, p. 14.
- , «Los gitanos (capítulo III)», *Vida Universitaria*, época II, año 25 (lunes 11 de abril de 1977), núm. 1329, p. 16.
- , «El Paseo del Santísimo. Apuntes para una historia urbana», *Vida Universitaria*, época II, año 26 (jueves 21 de abril de 1977), núm. 1330, p. 15.
- , «Andrés Ambrocio de Llanos y Valdés», *Vida Universitaria*, época II, año 26 (viernes 11 de noviembre de 1977), núm. 1350, p. 13.
- , «Proyecto para un puerto mayor en Soto La Marina. Elaborado en 1821, nunca fue

- aprobado», *Vida Universitaria*, época II, año 26 (lunes 21 de noviembre de 1977), núm. 1351, p. 12.
- , «El asesino de don Simón de Herrera y don Manuel Salcedo. Gobernadores de Nuevo León y Texas», *Vida Universitaria*, época II, año 26 (domingo 11 de diciembre de 1977), núm. 1353, p. 15.
- , «El Padre Mier», *Vida Universitaria*, época II, año 26 (domingo 21 de enero de 1978), núm. 1357, p. 3.
- , «El sentido comunal y solidario en el noreste de México», *Vida Universitaria*, época II, año 26 (miércoles 1 de febrero de 1978), núm. 1358, p. 11.
- , «El sistema judicial en Nuevo León en la época de la Independencia», *Vida Universitaria*, época II, año 26 (sábado 11 de febrero de 1978), núm. 1359, p. 9.
- , «Pasquines contras los españoles, en la tercera década del siglo XIX», *Vida Universitaria*, época II, año 26 (miércoles 1 de marzo de 1978), núm. 1361, p. 2.
- , «Auto de conciliación. Arcaísmo judicial», *Vida Universitaria*, época II, año 26 (sábado 11 de marzo de 1978), núm. 1362, p. 9.
- , «Francisco Serpentine, médico charlatán», *Vida Universitaria*, época II, año 26 (sábado 1 de abril de 1978), núm. 1364, p. 2.
- , «Reglamento al Comercio, hace siglo y medio», *Vida Universitaria*, época II, año 27 (lunes 1 de mayo de 1978), núm. 1367, p. 7.
- , «Educación pública en 1830», *Vida Universitaria*, época II, año 27 (domingo 21 de mayo de 1978), núm. 1369, p. 2.
- , «Proceso de naturalización durante los primeros años del México independiente», *Vida Universitaria*, época II, año 27 (martes 11 de julio de 1978), núm. 1374, p. 7.
- , «Una mina en 1830», *Vida Universitaria*, época II, año 27 (martes 11 de julio de 1978), núm. 1374, p. 12.
- , «Los rastros de Monterrey», *Vida Universitaria*, época II, año 27 (viernes 21 de julio de 1978), núm. 1375, p. 12.
- , «El Convento de las Capuchinas de Monterrey», *Vida Universitaria*, época II, año 27 (lunes 21 de agosto de 1978), núm. 1378, p. 11.
- , «Nuevo libro del Lic. R. Treviño García», *Vida Universitaria*, época II, año 27 (viernes 1 de septiembre de 1978), núm. 1379, p. 13.
- , «El canto gregoriano, su significado», *Vida Universitaria*, época II, año 27 (domingo 1 de octubre de 1978), núm. 1382, p. 2.
- , «Veinte años después...», *Vida Universitaria*, época II, año 28 (sábado 1 de octubre de 1979), núm. 1416, p. 3.
- , «Reminiscencias sefarditas en el folklore de Nuevo León», *Humanitas*, 1980, núm. 21, pp. 475-493.
- , *Polvos de aquellos lodos*, ITESM, Monterrey, 1998.
- , «Buenos y bonitos y que sean alegres. Vanidad y vestimenta en Monterrey, entre 1850 y 1870», *Armas y Letras*, mayo-agosto 1999, núms. 18-19, pp. 57-63.
- , «Dos minucias regionales de la misma década: 1860-1870. Lectura hermenéutica en la correspondencia personal», *Deslinde*, vol. 16 (enero-diciembre 1999), núms. 63-66, pp. 181-188.
- , *Pliegues en la membrana del tiempo. Fotografía y correspondencia en la frontera norte, 1840-1870*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2006.
- , «Ventura Cantú: De la fama al olvido», *Flama* (suplemento cultural, año 4, núm. 60) de *Vida Universitaria*, año 11 (1 de septiembre de 2007), núm. 192, pp. 3-5.

- BUÑUEL, Luis (dir.), *Un chien andalou*, guion Luis Buñuel y Salvador Dalí, Francia, 1929.
- DIAZ VAZQUEZ RICARDO, «FCE Monterrey homenaje a Ricardo Elizondo Elizondo», [34:13], YouTube, publicado el 30 de agosto de 2013, consultado el 30 de mayo de 2018, (disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3GwvVZQSu0>).
- ELIZONDO ELIZONDO, Ricardo, «Lectura de una ciudad», conferencia en la Academia Nacional de Arquitectura, 2 de septiembre de 2002, publicado el 22 de abril de 2013 por la Academia Nacional de Arquitectura Capítulo Monterrey en YouTube, consultado el 12 de noviembre de 2018 (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BSmZbBfc244>).
- Palou, Pedro Ángel, «Novela histórica» (3ª sesión), Cátedra Alfonso Reyes, ITESM, 28 de abril de 2010, publicado el 23 de febrero de 2015 en YouTube (1:47:41), consultado el 16 de abril de 2019 (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qkc3VYHQerw>).
- PALOU, Pedro Ángel, y Daniel Sada, *Los alimentos terrenales*, Guillermo Piñón [dir.], Canal 22, 2009, publicado el 22 de marzo de 2016 en YouTube (25:46), consultado el 14 de noviembre de 2018 (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nHBkTQZMDGg>).
- PITOL, Sergio, «La época de oro de la literatura rusa» (1ª sesión), Cátedra Alfonso Reyes, ITESM, 2 de abril de 2001, (7:25-12:47), consultado el 18 de abril de 2018, (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1BHKljc-vxI>).

Bibliográficas

- ARISTÓTELES, *Poética*, Valentín García Yebra [ed. trilingüe], Gredos, Madrid, 1999.
- , *Poética*, Alicia Villar Lecumberri [trad. y ed.], Alianza, Madrid, 2006.
- ACERO BORBON, Libia, «Porfirio Barba-Jacob, periodismo en Monterrey, suite 3», *Vericuetos*, 27 de abril de 2012, consulta el 27 de octubre de 2017 (disponible en: <http://www.vericuetos.fr/article-porfirio-barba-jacob-periodismo-en-monterrey-suite-3-104169510.html>)
- AGUIRRE, Eugenio, *Gonzalo Guerrero*, Planeta, México, 2012 [1a. ed., 1980].
- ALVARADO, Paulo, «Ecos del gótico sureño en *Santa María del Circo*, de David Toscana», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año 18 (julio-septiembre, 2012), núm. 54, pp. xvi-xx.
- ARIÈS, Philippe, *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*, Víctor Goldstein [trad.], Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008.
- BAROJA, Pío, *La busca*, Salvat, Estella, Navarra, 1971.
- BARRERA ENDERLE, Víctor, «Consideraciones sobre la llamada “Literatura del Norte” en México», en *Siete ensayos sobre literatura y región*, UANL, San Nicolás de los Garza, Nuevo León, 2014, pp. 77-91.
- BERNAL ALANÍS, Tomás, «Ricardo Elizondo Elizondo y las voces del paisaje norteño», en Alfredo Pavón [ed.], *Púshale un Cuento al piano (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/INBA/Conaculta/Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México, 2003, pp. 103-110.
- BEUCHOT, Mauricio, *Manual de historia de la filosofía griega*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2010.
- BOLAÑO, Roberto, «Gómez Palacio», en *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible*, Anagrama/Colofón, México, 2013, pp. 229-238.
- , *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- BONGERS, Wolfgang, «Literatura, cultura, enfermedad. Una introducción», en Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich [comps.], *Literatura, cultura, enfermedad*, Paidós, Buenos

- Aires, 2006, pp. 13-27.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Carlos V. Frías [ed.], Emecé, Buenos Aires, 1974.
- CANTÚ DE LA GARZA, Jorge, «Protagonistas del periodismo cultural en Nuevo León», en Miguel Covarrubias [ed.], *Desde el Cerro de la Silla*, Artes y Letras de Nuevo León/UANL, Monterrey, 1992, pp. 179-209.
- CÁRDENAS TALAMANTES, Rocío Haydée, *La estética narrativa en la literatura de David Toscana*, Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015.
- CARPENTIER, Alejo, *Concierto barroco*, Siglo XXI, México, 1980.
- CARRASCO, Pedro, «Cultura y sociedad en el México antiguo», en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 153-233.
- CASTAÑÓN, Adolfo, «Fernando del Paso», en *Nueve del treinta*, Ediciones Sin Nombre/Conaculta, México, 2002.
- CHAVARÍN GONZÁLEZ, Marco Antonio, «Los relámpagos de agosto» en *Entre la crítica y la irreverencia. La novela de la Revolución Mexicana, del centro a la periferia*, Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo, 2014, pp. 49-56.
- , *Cuentos del general de Vicente Riva Palacio: una propuesta de integración*, Tesis de doctorado, El Colegio de México, 2013.
- COMELLAS, Mercedes, «De la muerte de la épica a la muerte de la historia: Literatura y violencia», en Juan José Iglesias Rodríguez [ed.], *La violencia en la Historia. Análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, Universidad de Huelva, Huelva, 2012, pp. 213-274.
- CORDERO, Sergio, «Prólogo», Índice del *Aquí Vamos*, Centro de Documentación y Archivo Histórico de la UANL, Guadalupe (N.L.), 2000.
- CORTÁZAR, Julio, «Casa tomada en *Bestiario*», *Cortázar: 100 años*, Ministerio de Educación, Buenos Aires, 2014.
- DORFMAN, Ariel, *Imaginación y violencia en América*, Universitaria, Santiago de Chile, 1970.
- ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, María Pons Irazazábal [trad.], Lumen, Barcelona, 2007.
- ELIOT, T.S., *Lo clásico y el talento individual*, Juan Carlos Rodríguez y Pura López Colomé [trads.], UNAM, México, 2013.
- ENCISO, Froylán, *Nuestra historia narcótica. Pasajes para (re) legalizar las drogas en México*, Debate, México, 2015.
- ESCALANTE GONZALBO, Fernando, «Las prácticas de lectura», en *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 133-197.
- ESQUIVEL, Laura, *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*, Debolsillo, México, 2016.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves, «Lo grotesco en Baroja», en *Actas X*, Asociación Internacional de Hispanistas, 1989, pp. 1741-1749.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Carmen Martín Gaité [trad.], Origen, México, 1983.
- FRAZER, James George, *La rama dorada. Magia y religión*, Elizabeth y Tadeo I. Campuzano [trads.], FCE, México, 1981.
- FRENK, Margit, «Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica», discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, 23 de noviembre, 1993, consulta 8 de diciembre de 2015 (disponible en: <http://www.academia.org.mx/SesionPublica&id=49>).
- FUENTES, Carlos, *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, México, 2012.
- GALINDO, Sergio, «El retrato de Anabella», *Material de lectura*, UNAM, México, 2008, pp. 9-22.
- GARCÍA DELGADO, Elpidia, *Ellos saben si soy o no soy*, Ficticia, México, 2014.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Círculo de Lectores, Bogotá, 1983.
 ———, *Cien años de soledad*, Diana, México, 2005.
 ———, *El amor en los tiempos del cólera*, Diana, México, 2003.
- GARDEA, Jesús, *Sóbol*, Grijalbo, México, 1985.
- GARRO, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México, 2017.
- GINZBURG, Carlo, «Montaigne, los caníbales y las grutas», en *El hilo y las huellas*, Luciano Padilla López [trad.], FCE, Buenos Aires, 2010, pp. 73-108.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, Lucía Graves [trad.], Ariel, Barcelona, 2007.
- GUZMÁN, Nora, *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009.
- HERRERA, Jorge Luis, «Lo grotesco en “Chac Mool” de Carlos Fuentes: vestigios prehispánicos de la violenta conquista cultural de México», en Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro, Marta Rodríguez-Manzano [eds.], *Tuércele el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)*, Renacimiento/Universidad de Sevilla, Sevilla, 2016, pp. 345-358.
- HOFF, Pablo, *El Pentateuco*, Vida, Deerfield, Florida, 1978.
 ———, *Libros poéticos. Poesía y sabiduría de Israel*, Vida, Deerfield, Florida, 1998.
- HOMERO, *Ilíada*, Origen, México, 1984.
- HÖRISCH, Jochen, «Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico de la literatura», en Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich [comps.], *Literatura, cultura, enfermedad*, Paidós, Buenos Aires, 2006, pp. 47-72.
- HOVING A., Kirsten, «Conclusive Bodies: The Grotesque Anatomies of Surrealist Photography», en Frances S. Connelly [ed.], *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, pp. 220-240.
- IBÁÑEZ HERNÁNDEZ, Luis Eduardo, «La novela neobarroca de Gardea», en Mónica Torres Torija, Ilda Elizabeth Moreno Rojas y Ramón Gerónimo Olvera [eds.], *Los placeres de la escritura en Jesús Gardea*, Universidad Autónoma de Sinaloa/Instituto de Cultura del Municipio de Chihuahua, Culiacán (Sin.), 2016, pp. 253-272.
- JITRIK, Noé, «Cuando leer es hacer», en *Lectura y cultura*, UNAM, México, 2008, pp. 11-28.
- KAFKA, Franz, «La metamorfosis», en *La metamorfosis y otros relatos*, Julio Izquierdo [trad.], Origen, México, 1983, pp. 9-72.
- KOHUT, Karl, «Política, violencia y literatura», *Anuario de Estudios Americanos*, 59 (2002), núm. 1, pp. 193-222.
- KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde [trads.], Tusquets, Barcelona, 1987.
- LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte en México*, Mario Zamudio Vega [trad.], FCE, México, 2013.
- LLARENA, Alicia, *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Universidad de Sinaloa, Culiacán, 2007.
- MAHIEUX, Viviane y Oswaldo Zavala, «El *nomos* del norte», en Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala [eds.], *Tierras de nadie*, Tierra Adentro, México, 2012, pp. 9-24.
- MANN, Thomas, *La montaña mágica*, Mirlo, México, 2017.
- MARTÍNEZ VELA, Marlon, «La imagen del tiempo en *Gonzalo Guerrero*, de Eugenio Aguirre», en Luis Carlos Salazar Quintana [coord.], *Al Norte. Estudios de literatura*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2015, pp. 183-197.

- MATEO, José Manuel, *En el umbral de Antígona: notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*, Siglo XXI/Universidad Autónoma de Sinaloa/El Colegio de Sinaloa, México, 2011.
- , «Razones de disparate: las rimas de niños y para niños como gesto del lenguaje», en Aurelio González, Mariana Masera y María Teresa Miaja, [eds.], *Lyra Minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, El Colegio de México/UNAM, México, 2010, pp. 323-329.
- MONTIEL CONTRERAS, Carlos Urani, «Historia literaria del norte de México: una propuesta de diseño curricular», en Luis Carlos Salazar Quintana [ed.], *Al norte. Estudios de literatura*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2015, pp. 255-267.
- NAVAJAS, Gonzalo, *El paradigma de la enfermedad y la literatura en el siglo XX*, Universitat de València, Valencia, 2013.
- PACHECO, José Emilio, *Morirás lejos*, SEP/Joaquín Mortiz, México, 1986.
- PALAUVERSICH, Diana, «Otra mirada a la literatura del norte», en Édgar Cota Torres, José Salvador Ruiz Méndez y Gabriel Trujillo Muñoz [eds.], *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*, University of Colorado/Universidad Autónoma de Baja California/Artificios, Mexicali, 2014, pp. 13-46.
- PARRA, Eduardo Antonio, *Nadie los vio salir*, Era, México, 2013 [1a. ed., 2001].
- , «El alimento de la tradición», en Alfredo Pavón [ed.], *Púshale un Cuento al piano (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/INBA/Conaculta/Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México, 2003, pp. 281-290.
- , *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*, Era/Conaculta, México, 2010.
- [ed.], «La tradición del norte», en *Norte. Una antología*, Era/Fondo Editorial de Nuevo León/Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 2015, pp. 9-17.
- PAYNO, Manuel, *El rosario de concha nácar*, en *El Museo Mexicano*, t. II, México, 1843, pp. 149-162.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 2002.
- PÉREZ TAMAYO, Ruy, *El concepto de enfermedad. Su evolución a través de la historia. Tomo I*, UNAM/Conacyt/FCE, México, 1988.
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, El Andariego, Buenos Aires, 2008.
- RAMÍREZ, Sergio, *El viejo arte de mentir*, FCE/ITESM, México, 2004.
- REDONDO, Agustín, «Las tradiciones hispánicas de la “Estantigua” (“Cacería salvaje” o *Mesnie Hellequin*) y su resurgencia en el Quijote», en *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*, Castalia, Madrid, 1997, pp. 101-119.
- REYES, Alfonso, «Literatura nacional, literatura mundial», en *Teoría literaria*, FCE/Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, México, 2005, pp. 132-141.
- RICO ALONSO, Jonathan, «Miguel Donoso Pareja», en *Enciclopedia de la Literatura en México*, Fundación para las Letras Mexicanas, última modificación del 28 de septiembre de 2017, consulta el 7 de noviembre de 2018 (disponible en: <http://www.elem.mx/autor/datos/108104>).
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Yliana, *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2015.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., «Desde este lado del río Bravo: frontera y narrativa», en Alejandro Mercado Celis y Elizabeth Gutiérrez Romero [eds.], *Fronteras en América del Norte. Estudios multidisciplinarios*, UNAM/Centro de Investigaciones sobre América del Norte, México, 2004, pp. 161-171.

- , «El desierto como espacio literario y cultural», en *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Monterrey, 2002, pp. 131-137.
- , «El mundo cuentístico de Ricardo Elizondo: una aproximación», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año III, vol. 3 (ene-abr, 1998), núm. 7, pp. 73-80.
- , *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo*, UNAM, México, 2003.
- , «Notas en torno al mundo narrativo de Ricardo Elizondo Elizondo», en *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*, Abraxas, México, 1998, pp. 93-114.
- , «Pautas de lectura: el cuento en el norte de México», en *Cuento contemporáneo en el norte de México (ensayos)*, UNAM, México, 2009, pp. 9-23.
- , *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México*, UNAM, México, 2006.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926.
- ROJO, Violeta *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, Equinoccio, Caracas, 2009.
- RULFO, Juan, «Nos han dado la tierra», en *Antología personal*, Nueva Imagen, México, 1982, pp. 19-24.
- , *Pedro Páramo*, Plaza y Janés, México, 2000.
- SADA, Daniel, «Juguete de nadie», en *Reunión de cuentos*, FCE, México, 2012, pp. 117-131.
- , «Un cúmulo de preocupaciones que se transforma», *Letras Libres*, 2008, núm. 87.
- , «Un cúmulo de preocupaciones que se transforma», en *Ese modo que colma*, Anagrama, Barcelona, 2010, pp. 31-49.
- SALGADO CALVO, Agustín, «Las figuraciones», en Edmundo Valadés [ed.], *Los grandes cuentos del siglo veinte*, Promexa, México, 1979, pp. 396-406.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Josué, *Perfiles de una poética: la escritura que presiente los rumores de la violencia en cuatro novelas de César Silva Márquez*, Tesis de maestría, El Colegio de San Luis, 2016.
- SANTA BIBLIA, *Edición de Promesas*, Revisión de 1960, Unilit, Miami, 2007.
- SANTA BIBLIA. *Edición de Promesas*, Nueva Versión Internacional, Sociedad Bíblica Internacional, Miami, 1999.
- SOLFSKY, Wolfgang, *Tratado sobre la violencia*, Joaquín Chamorro Mielke [trad.], Abada, Madrid, 2006.
- SONTAG, Susan, *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, Mario Muchnik [trad.], Taurus, Madrid, 1996.
- STANTON, Anthony, *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, Conaculta/Ediciones Sin Nombre, México, 2001.
- TARIO, Francisco, *Aquí abajo*, Antigua Librería Robredo, México, 1943.
- TORRES, Vicente Francisco, *A la sombra de un palmar*, Conaculta/Ediciones Sin Nombre, México, 2003.
- , «El cuento mexicano de los ochenta», en Alfredo Pavón [ed.], *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, México, 1991, pp. 141-149.
- , *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*, Leega/Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 1991.
- , «Ricardo Elizondo: Los azares del destino», *Esta narrativa mexicana*, 2ª ed, UAM-Azcapotzalco/EÓN, México, 2007.

- TORRES TORIJA G., Mónica, «La cartografía narrativa de *Placeres* en el espacio literario de Jesús Gardea», en Mónica Torres Torija, Ilda Elizabeth Moreno Rojas y Ramón Gerónimo Olvera [eds.], *Los placeres de la escritura en Jesús Gardea*, Universidad Autónoma de Sinaloa/Instituto de Cultura del Municipio de Chihuahua, Chihuahua, 2016, pp. 217-252.
- TOSCANA, David, *El último lector*, Alfaguara, México, 2010.
- , *Santa María del Circo*, Plaza y Janés, México, 1998.
- URBINA, Eduardo, «Tres aspectos de lo grotesco en el “Quijote”», en *Actas IX*, Asociación Internacional de Hispanistas, 1986, pp. 673-679.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Conversación en La Catedral*, Alfaguara, México, 2005.
- VILLARREAL, José Javier [ed.], *Nuevo León entre la tradición y el olvido. Cuento (1920-1991)*, Conaculta, México, 1993.
- VON ZIEGLER, Jorge, «Las revistas azules», en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra [eds.], *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. II. Publicaciones periódicas y otros impresos*, UNAM, México, 2005, pp. 209-222.

Diccionarios

- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 2004.
- FISHER IV, Benjamin F., «Southern Gothic», en M. Thomas Inge [ed.], «Literature, vol. 9», *The New Encyclopedic of Southern Culture*, University of Mississippi / The University of North Carolina Press, Chapel Hill (N.C.), 2008, pp. 145-151.
- HUGHES, William, «Southern Gothic», *Historical Dictionary of Gothic Literature*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, 2013.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín Farradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1986.
- STRONG, James, *Nueva Concordancia Strong Exhaustiva*, Caribe, Nashville (TN), 2002.

Entrevistas

- CANTÚ, Emma Mirthala, Casa en el centro de Monterrey, 11 de noviembre de 2017.
- CUÉLLAR, Margarito, El Colegio Civil, Monterrey, 6 de octubre de 2017.
- FARÍAS, Carolina, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 8 de noviembre de 2017.
- REYES MARTÍNEZ, Alfonso, Casa Universitaria del Libro, Monterrey, 6 de octubre de 2017.
- RIVERA, María Esther, Parque Tolteca, Monterrey, 6 de noviembre de 2017.
- SALAZAR, Humberto, Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías (UANL), 2 de octubre de 2017.

Hemerográficas y electrónicas

- ACEVES BARAJAS, Daniel, «La violencia y la muerte como expresiones del arte en México», *ArtyHum. Revista digital de Artes y Humanidades*, 1 de septiembre de 2014, núm. 4, pp. 45-50.
- AGUAYO, Ana Isabel, «Daré charlas de arte, minas y universidades», *El Norte*, 11 de enero de 1988, Monterrey, 5D.
- AGUILERA GARRAMUÑO, Marco Tulio, «70 veces 7, la novela de la nueva épica mexicana», *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre 1987, núm. 63, pp. 134-135.
- , «Relatos de mar, desierto y muerte», *La Palabra y el Hombre*, enero-marzo 1981, núm. 37, pp. 101-102.
- ANÓNIMO, «Texto de presentación del suplemento», *Aquí Vamos*, suplemento cultural de *El Porvenir*, año I (8 de mayo de 1982), núm. 1, p. 2.

- BERNARD, Richard, «The Violent Bear It Away, by Flannery O'Connor», *Commentary Magazine*, 1 oct 1960, consultado el 23 de agosto de 2018.
- BIOGRAFÍAS Y VIDAS. LA ENCICLOPEDIA BIOGRÁFICA EN LÍNEA, consulta el 28 de febrero de 2019 (disponible en: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/barba_jacob_porfirio.htm).
- BRESCIA, Pablo A.J., y Scott M. Bennett, «¿Nueva narrativa? Entrevista a David Toscana», *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 18 (summer 2002), núm. 2, pp. 351-362.
- BUSCHMANN, Albrecht, «Entre autoficción y narcotráficción: la violencia de *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo», *Iberoamericana*, año 9 (2009), núm. 35, pp. 137-143.
- CABAÑAS, Miguel A., «“Un discurso que suena”: Élmer Mendoza y la literatura mexicana norteña», *Especulo. Revista de estudios literarios*, núm. 31, 2005, consultado el 5 de noviembre de 2018 (disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/emendoza.html>).
- CAMPO, Ángel de, *La rumba*, *El Nacional*, tomo XIII, año 13 (30 de noviembre de 1890), núm. 129, p. 2.
- CARRERA, Mauricio, «Del Panteón al beyond: Nociones y tendencias de la nueva narrativa del Norte», *Casa del Tiempo*, vol. 29 (2010), núm. 3, pp. 9-15.
- DÍAZ ONTIVEROS, Josefina, «Símbolos, ecos y reflejos en la narrativa de Ricardo Elizondo», *Deslinde*, vol. 12 (enero-junio 1994), núms. 43-44, pp. 143-150.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, «Casi nunca, de Daniel Sada», *Letras Libres*, 31 de enero de 2009, núm. 121, consulta el 20 de septiembre de 2018 (disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/casi-nunca-daniel-sada>).
- DONALDSON, Susan, «Making a spectacle: Welty, Faulkner, and Southern gothic», *Mississippi Quarterly*, vol. 50 (Fall 1997), issue 4, [base de datos: EBSCO].
- DUARTE, Mauricio, «*Narcedalia Piedrotas*: el horror de la seducción visual. Costales de huesos en Colombia y México», *Connotas. Revista de crítica y teorías literarias*, 2016, núm. 16, pp. 83-113.
- DUQUE JOB, El, «Al pie de la escalera», *Revista Azul*, tomo I (6 de mayo de 1894), núm. 1, p. 2.
- EGAS, Emilia, «Gótico sureño: ¿realismo mágico en el sur de los Estados Unidos?», *Contramancha. Revista de arte*, 23 de octubre de 2012, consulta el 5 de abril de 2018, (disponible en: <https://contramancha.wordpress.com/2012/10/23/gotico-sureno-un-realismo-magico-norteamericano/>).
- ENCICLOPEDIA DE LA LITERATURA EN MÉXICO, consulta el 28 de febrero de 2019 (disponible en: <http://www.elem.mx/autor/datos/1351>)
- ESPINOSA MENESES, Margarita, «De Alfonso a Poncho y de Esperanza a Lancha: los Hipocorísticos», *Razón y Palabra, Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, febrero-abril 2001, núm. 21, consulta el 19 de septiembre de 2018 (disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n21/21_mepinosa.html).
- FUENTES AGUIRRE, Armando, «Está tres piedras», *VanguardiaMx*, 20 de febrero de 2014, consultado el 21 de septiembre de 2018 (disponible en: <https://vanguardia.com.mx/columnas-estatespiedras-1950849.html>)
- GARZA, Hernando, «Captura su novela ambiente del norte», *El Norte*, sábado 27 de noviembre de 1993, Monterrey, p. 16D.
- , «Publican 70 veces 7 de Ricardo Elizondo», *El Norte*, domingo 17 de mayo de 1987, Monterrey, p. 1D.
- , «Publican nuevos cuentos de Ricardo Elizondo», *El Norte*, 14 de noviembre de 1987,

- Monterrey, 11D.
- GONZÁLEZ CRUSSÍ, Francisco «Que la medicina no es ciencia», *Letras Libres*, marzo 2011, núm. 114, consultada el 12 de noviembre de 2018 (disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/que-la-medicina-no-es-ciencia>).
- HERBERT, Julián, «El norte como fantasma», en *Yonke* (blog que recopila textos de Julián Herbert publicados previamente en revistas, libros, otros blogs, etc.), 17 de febrero de 2010, (publicado originalmente en las revistas *Literal* y *HermanoCerdo* en 2006), consultado el 6 de noviembre de 2018 (disponible en: <http://yonkeherbert.blogspot.com/2010/02/el-norte-como-fantasma.html>).
- KRAUZE, Enrique «El método de las generaciones», *Letras Libres*, 11 de abril de 2016 (publicado originalmente en *Reforma*), consultado el 16 de abril de 2019 (disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/politica/el-metodo-las-generaciones>).
- LEMUS, Rafael, «Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana», *Letras Libres*, septiembre 2005, núm. 81, pp. 39-42.
- MÁRQUEZ MORFÍN, Lourdes, y América Molina del Villar, «El otoño de 1918: las repercusiones de la pandemia de gripe en la ciudad de México», *Desacatos*, ene-abr 2010, núm. 32, pp.121-144.
- MARTÍNEZ, Alba Nora, «Hace recordar las vivencias cotidianas», *El Norte*, 26 de octubre de 1993, Monterrey, 2D.
- MARTÍNEZ VELA, Marlon, «Los talleres de la vida de Ricardo Elizondo Elizondo», *Revista de El Colegio de San Luis*, año 8 (mayo-agosto 2018), núm. 16, pp. 367-370 (DOI: <http://dx.doi.org/10.21696/rcsl9162018830>).
- MEDELLÍN, María Luisa, «Retrata en sus personajes ironía norestense», *El Norte*, martes 26 de octubre de 1993, Monterrey, 2D.
- MORA, Vicente Luis «Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II (verano 2014), núm. 2, pp. 319-343.
- PARRA, Eduardo Antonio, «Norte, narcotráfico y literatura», *Letras Libres*, octubre 2005, núm. 82, pp. 60-61.
- PÉREZ VÁZQUEZ, Reynol, «70 veces 7: Los recuerdos de la desmemoria», *El Norte*, domingo 5 de julio de 1987, Monterrey, 4D.
- POE, Edgar Allan, «The Philosophy of Composition», *Graham's Magazine*, vol. 28 (abril 1846), núm. 4, pp. 163-167.
- RENÉE, Julieta, «Dos Quijotes, conversación con Ricardo Elizondo», *Deslinde*, vol. 12 (ene-jun 1994), núms. 43-44, pp. 136-142.
- RESINA, Joan Ramon, «La enfermedad como signo y como significación», *Letras de Deusto*, vol. 21 (1991), núm. 49, pp. 131-165.
- RIVERA GARZA, Cristina, «Norteña hasta el tope», en *No hay tal lugar* (u-tópicos contemporáneos, blog de Cristina Rivera Garza), 10 de abril de 2012 (publicado en La Mano Oblicua, columna de los martes de *Milenio*), consultado el 6 de noviembre de 2018 (disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2012/04/>).
- ROAS, David, «Poe y lo grotesco moderno», *452oF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, 2009, consulta el 26/jul/2017 (disponible en: http://www.452f.com/pdf/numero01/01_452f-mono-david-roas-orgnl.pdf).
- RODRÍGUEZ GALVÁN, Ignacio, *La procesión, El Año Nuevo de 1839*, Imprenta Galván, México, pp. 105-156.
- , *Manolito el Pisaverde, El Año Nuevo de 1838*, Imprenta de Galván, México, 1838, pp. 163-199.

- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., «El mundo cuentístico de Ricardo Elizondo: una aproximación», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año III, vol. 3 (ene-abr 1998), núm. 7, pp. 73-80.
- SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos, «La narrativa histórica de José Fuentes Mares: imaginar el pasado, vivir el presente», *Nóesis (Nueva época)*. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 20 (agosto-diciembre 2011), núm. 40, pp. 32-46.
- SILVA, Renán, «La lectura: una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier», *Revista Sociedad y Economía*, abril 2013, núm. 4, pp. 161-175.
- TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, «Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras», *Frontera Norte*, vol. 9 (julio-diciembre 1997), núm. 18, pp. 85-110.
- TORRES, Vicente Francisco, «Ricardo Elizondo: novela, destino y droga», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año 2 (octubre 1996), núm. 4, pp. 48-52.
- TRUJILLO, Gabriel, «¿Tierras de nadie?», *Milenio*, 3 de agosto de 2013, p. 6.
- VAGGIONE, Alicia, «Literatura/enfermedad: el cuerpo como desecho. Una lectura de Salón de belleza de Mario Bellatin», *Revista Iberoamericana*, vol. 75 (abril-junio 2009), núm. 227, pp. 475-486.
- ZAPATA, Mónica, «Peregrinaciones hacia lo grotesco: tres cuentos de García Márquez», *Letras*, 1994, núms. 29-30, pp. 103-112.

Teóricas

- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Julio Forcat y César Conroy [trads.], Alianza, Madrid, 2003.
- , *Teoría y estética de la novela*, Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra [trads.], Taurus, Madrid, 1989.
- BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Eduardo Molina [trad.], Siglo XXI, México, 1998.
- , *S/Z*, Nicolás Rosa [trad.], Siglo XXI, México, 2001.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Montesinos, s/l, 2002.
- BERGSON, Henri «Laughter», en *Comedy*, Wylie Sypher [ed.], Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980, pp. 61-148.
- BLANCHOT, Maurice, «La obra y la comunicación», en *El espacio literario*, Editora Nacional, Madrid, 2002, pp. 171-185.
- BOURDIEU, Pierre, «El nuevo capital, introducción a una lectura japonesa de *La nobleza de Estado*», en *Capital cultural, escuela y espacio social*, Isabel Jiménez [trad. y ed.], Siglo XXI, México, 2007, pp. 108-124.
- , «¿Qué hacer con la sociología?», en *Capital cultural, escuela y espacio social*, Isabel Jiménez [trad. y ed.], Siglo XXI, México, 2007, pp. 77-97.
- CHATMAN, Seymour, «La comunicación narrativa», en Enric Sullà [ed.], *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1996, pp. 201-205.
- CONNELLY, Frances, *The Grotesque in Western Art and Culture. The Image at Play*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012.
- CLUFF, Russell, «La omisión conspicua en Juan Rulfo y Salvador Elizondo», *La Palabra y el Hombre*, abr-jun 1991, núm. 78, pp. 274-279.
- DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Víctor Goldstein [trad.], FCE, México, 2012.
- EDWARDS, Justin D., y Rune Graulund, *Grotesque*, Routledge, Nueva York, 2013.
- FOUCAULT, Michel, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Francisca Perujo [trad.], Siglo XXI, México, 2001.

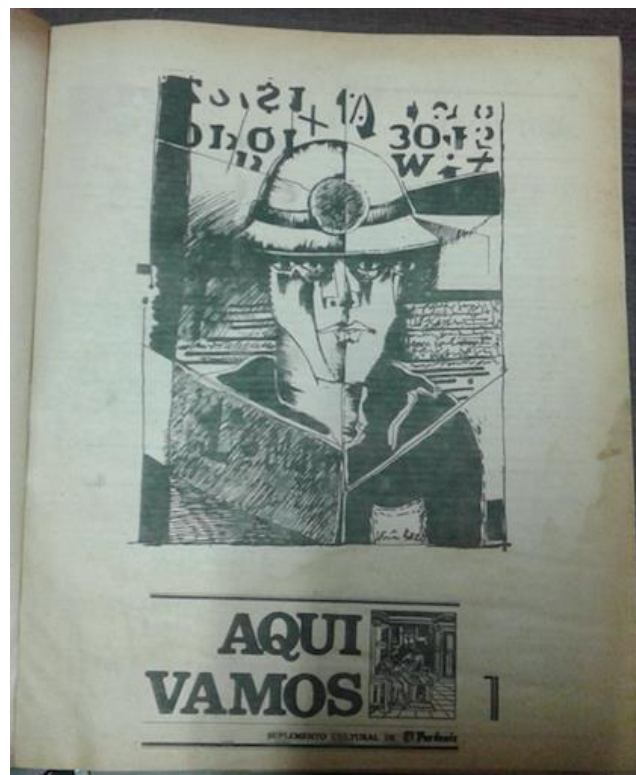
- , *Los anormales*, Horacio Pons [trad.], FCE, México, 2006.
- FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconciente*, vol. 8 (1905), *Obras completas*, [eds.] James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey y Alan Tyson, José L. Etcheverry [trad.], Amorrortu, Buenos Aires, 1991.
- FROMM, Erich, *El miedo a la libertad*, Gino Germani [trad.], Paidós, Buenos Aires, 2005.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, Edison Simons [trad.], Monte Ávila, Caracas, 1977.
- GARLAND THOMPSON, Rosemarie, «Introduction: From Wonder to Error —A Genealogy of Freak Discourse in Modernity», en Rosemarie Garland Thompson [ed.], *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York University Press, Nueva York, 1996, pp. 1-23.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, «El narrador», en *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 2007, pp. 105-155.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Carlos Manzano [trad.], Lumen, Barcelona, 1989.
- , *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto [trad.], Taurus, Madrid, 1989.
- GIANNINI, Humberto, «Homenaje a Enrico Castelli», *Revista de filosofía de la Universidad de Chile*, vol. 15 (1977), núm. 2, pp. 99-108.
- GIANNINI ÍÑIGUEZ, Humberto, *Tiempo y espacio en Aristóteles y Kant*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1982.
- GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Joaquín Jordá [trad.], Anagrama, Barcelona, 1998.
- HARPHAM, Geoffrey Galt, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton (N.J.), 1982.
- HUTCHEON, Linda, «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía», Pilar Hernández Cobos [trad.], *Poétique*, Ed. du Seuil, París, febrero 1981, núm. 45, pp. 173-193.
- JAUSS, Hans Robert, «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», en *La historia de la literatura como provocación*, Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu [trads.], Península, Barcelona, 2000, pp. 137-163.
- JIMÉNEZ, Alfonso Martín, «La imitación y el plagio en el Clasicismo y los conceptos contemporáneos de intertextualidad e hipertextualidad», *Dialogía*, 2015, núm. 9, pp. 58-100.
- , *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Peter Lang, Berna, 2015.
- , *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993.
- KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Elisabeth Palma [trad.], Premiá, México, 1989.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1964.
- KLEINMAN, Arthur, «The Meaning of Symptoms and Disorders», en *The Illness Narratives. Suffering, Healing & the Human Condition*, Basic Books, New York, 1988.
- KRYSINSKI, Wladimir, *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin*, Vervuert/Iberoamericana, Madrid, 1998.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, París, 1983.
- ROSENKRANZ, Karl, *Estética de lo feo*, Miguel Salmerón [ed. y trad.], Julio Ollero, s.l., 1992.
- SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos, «Sintaxis imaginaria del tiempo», en *La estructura simbólico-imaginaria del Quijote: sistema expresivo y valor poético*, Visor/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2015, pp. 110-113.

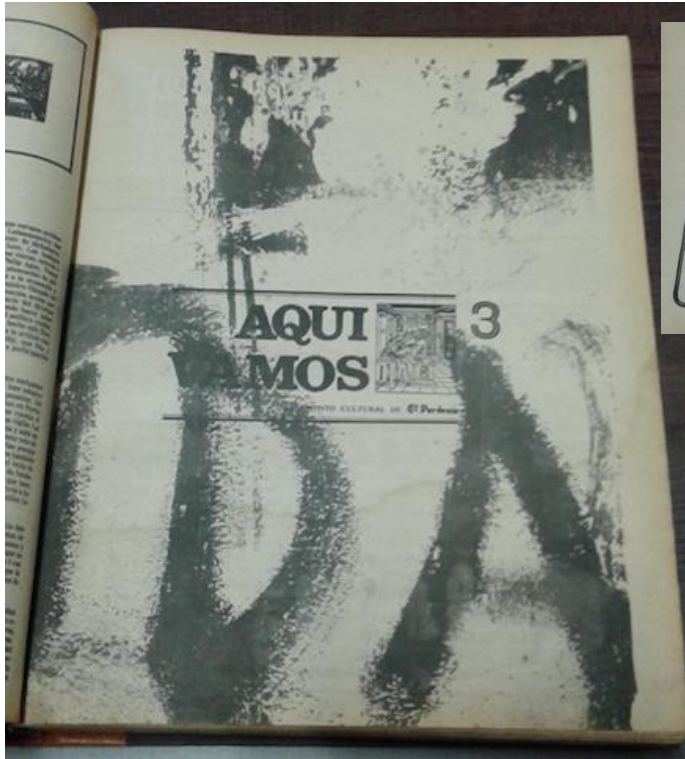
- SARDUY, Severo, «El barroco y el neobarroco», en César Fernández Moreno [ed.], *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1984, pp. 167-184.
- SARTRE, Jean-Paul, *El ser y la nada*, Juan Valmar [trad.], Altaya, Barcelona, 1993.
- TITTLER, Jonathan, *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, Carmen Barvo [trad.], Banco de la República, Bogotá, 1990.
- TODOROV, Tzvetan, “II. El análisis del texto literario”, en *Poética estructuralista*, Ricardo Pochtar [trad.], Losada, Madrid, 2004, pp. 45-149.
- WHITE, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Stella Mastrangelo [trad.], FCE, México, 2005.
- YATES, Wilson, «An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations», en James Luther Adams y Wilson Yates [eds.], *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*, William B. Eerdmans, Grand Rapids, Michigan, 1997, pp. 1-68.

ANEXOS



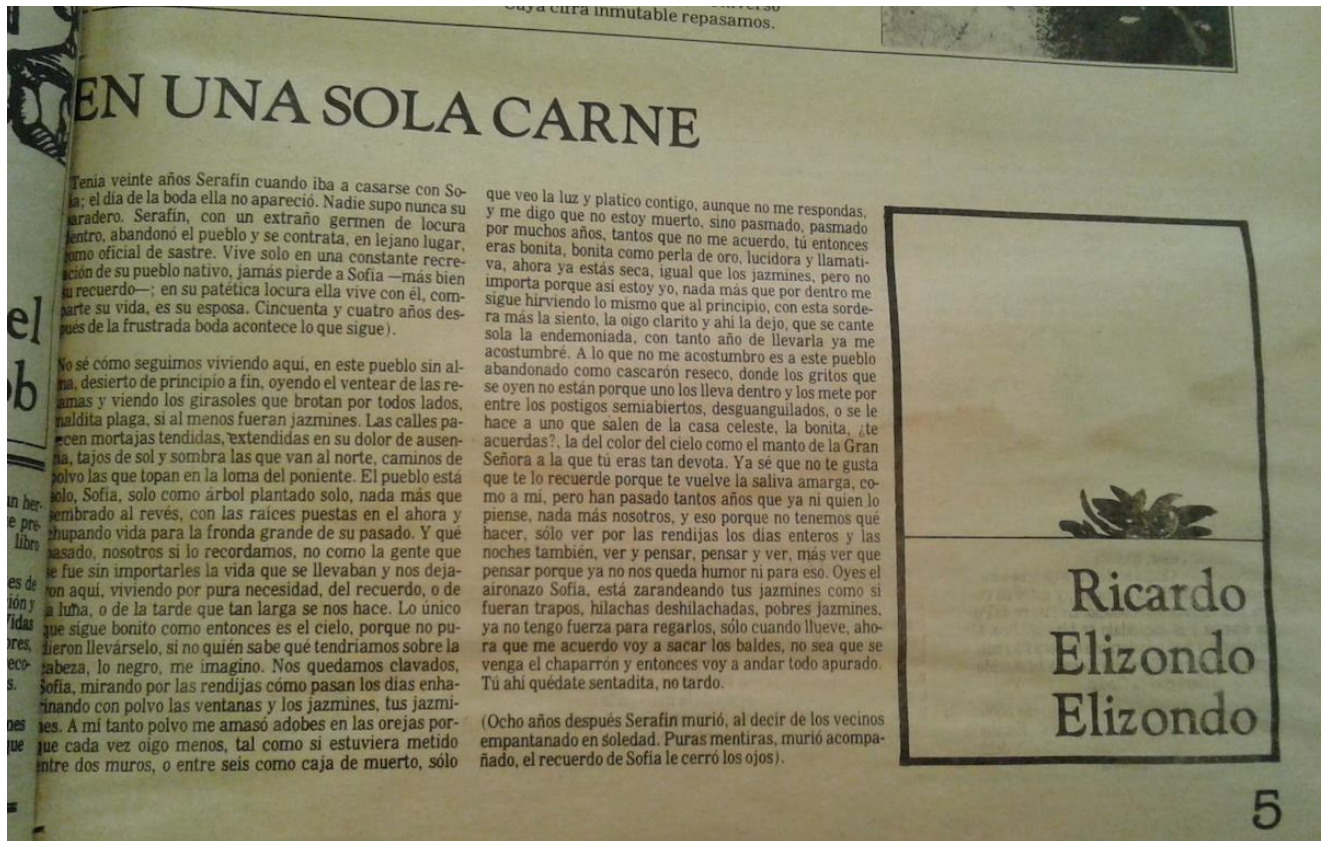
Caricatura de Ricardo Elizondo elaborada por Óscar Estrada de la Rosa para *Aquí Vamos*, año II (29 de abril de 1984), núm. 104. A la derecha: portada del primer número del suplemento cultural.





FRANCOTIRADORES
 CLODIA, MATRONA IMPUDICA / Marcel Schwob (Versión de Eduardo Paz Leston)
 POEMAS / Jorge Canrán de la Garza POEMA / Jaime Sabines
 LOS TRABAJOS DEL MAR / José Emilio Pacheco
 EN UNA SOLA CARNE / Ricardo Elizondo Elizondo
 CUESTION DE DECISION / Arturo Garza Villarreal
 ¡ VIVE, VIVE ! EXCLAME PARA MI / J. Margarito Cuéllar
 POEMA, SENTENCIA Y MUERTE de Luis de Carvajal (El Mozo)
 CON LAS DAMAS DE LA ZONAJA / Cris Villarreal Navarro
 LOS DESIERTOS DEL AMOR / Nazario Sepúlveda E.
 BECKET — ELIOT EN MONTERREY / Fernando Garza Quirós
 CONGRESO DE FILOSOFIA DE LA HISTORIA / Gerardo de León Torres
 " LOS PESEROS " / Jesús Angel Sepúlveda
 LIBROS / Horacio Salazar Herrera . Humberto Salazar

Izquierda: portada del número 3, en que publicó por primera vez Ricardo Elizondo en el suplemento. Arriba: colaboradores del ejemplar. Abajo: Relato publicado en *Aquí Vamos*, año 1 (22 de mayo de 1982), núm. 3, p. 5.



Guadalupe Posada

SUMARIO

JARDIN BOTANICO / Francisco Hernández ● MAURILIA MALDONADO / Ricardo Elizondo ● DESDE EL FONDO DE TI (SER CURS) EN MEXICO / Carlos Monsiváis ● EL LENGUAJE Y LOS CHOLOS / Amando Moreno Colunga ● BONAMPK: LA CAPILLA SIXTINA DE AMERICA / Ana P. de Berner ● PENETRACION CULTURAL Y EL CULTO AL PROGRESO / Rogelio Flores de la Luz ● Y EN LA LUCHA POR LA VIDA: LOS HABITANTES DEL NUEVO REYNO DE LEON / Cris Villarreal Navarro ● VARIACIONES SOBRE UNA CRUCIFIXION / José González Quijano ● TODA DESNUDEZ (Y OTRAS PELADECES) SERA CASTIGADA / Nazario Sepúlveda E. ● LA JUVENTUD CONTRA LA GRAN COSTUMBRE / Humberto Salazar ● HOMENAJE POSTUMO A LA REGLA DE CALCULO / Fernando Montoya ● CINE. ● MUSEOS Y GALERIAS ●

[3]

MAURILIA MALDONADO
ricardo elizondo elizondo



Maurilia visitaba a sus dos amigos los viernes y los lunes, nunca otros días y siempre a las cuatro de la tarde. Se quedaba una hora; tomaba café, platicaba de la casa, de las matas y los pájaros y ya para salir decía la mucha pena que le daba ser tan molesta. Nunca comentó, ni por asomo, alguna alegría o sufrimiento extraordinarios, algo al menos novedoso en su conocida y gris madurez de solterona, tan carente así de color, que ni siquiera figuraba en los diceres del pueblo. Cerrada como su casa, tranquila como los hehechos de su patio y desabrida como sus guisos, Maurilia Maldonado era, sin más, una solterona.

La señorita Maldonado pasaba de los treinta y ocho, y tenía veinte de vivir sola, porque huérfana de madre al nacer, se quedó sin padre a los dieciocho. Afortunadamente su malogrado padre —carnicero— le dejó suficiente para vivir; dos casas y tres huertas que Maurilia rentaba. Tuvo un novio cuando joven, pero la muerte del padre la vistió de negro hasta el tuelano; sus divertimientos desde entonces fueron la visita a sus dos únicas amigas —las Pérez López— y los tres meses que se pasaba en la capital, nadie sabía con quien ni dónde, ni tan siquiera qué meses del año serían. De pronto, un día, corría la voz de que Maurilia, vestida de lunares y con sombrero y guantes, llamando a Ruperto, dueño del coche de alquiler, habiale ordenado llevarla hasta Estación Jazmin y ahí había esperado por el tren que la llevaría a la capital. Así, sin dar aviso, se ausentaba, hasta la tarde, tres meses después, en que Baltazar, dueño del coche de alquiler de Estación Jazmin, traía de vuelta a Maurilia con el mismo vestido de lunares, guantes y sombrero.

Arriba: colaboradores del número 16. Derecha: relato de Maurilia Maldonado en las páginas 3 y 4. Abajo: portada del ejemplar en turno.

—Mire, señor Alcalde —decía Lucía Pérez López— como todo el mundo nos enteramos cuando Maurilia se fue...

—Porque ha de saber —la interrumpió su hermana Bertha— que aun siendo sus únicas amigas, jamás nos ha participado sus viajes y...

—Déjame terminar Bertha. Le decía, señor, que como todos, nos enteramos cuando se fue, pero ya son cinco meses y nunca Maurilia se había tardado tanto...

—Y como no tiene a nadie en el mundo, estamos preocupadas...

—Estoy hablando yo, Bertha. Lo que dice mi hermana es cierto, por eso venimos...

—A que nos autorice a hacernos cargo de su casa y de las huertas; ya es época de cosecha y es nuestro deber vigilar al menos que los inquilinos paguen y que el arrendador de los frutales dé la participación que le corresponde, porque la pobre de Maurilia es con lo único que cuenta...

Dos horas estuvieron las señoritas Pérez López con el Alcalde; de esa plática obtuvieron un papel donde consta que se convertían en vigilantas y cobradoras de los bienes y rentas de Maurilia Maldonado. Nadie en el pueblo sospechó entonces —ni ellas mismas— que aquella obligación habrían de cumplirla por casi treinta años.

Una nublada tarde de agosto las Pérez López doblaban sábanas en el corredor. Lucía vestía de betún carmelita. Bertha de rameados en negro. Ambas enchongadas, encanecidas y con zapato cerrado, como se debe a su edad.

—Entre más vieja te haces, Bertha, menos me dejas hablar, cada vez que voy a decir...


—No es que no te deje hablar, lo que pasa es que si no lo digo se me olvida, y no se me olvida por vieja, porque si a esas vamos tú estas peor, dentro de tres años cumples setenta.

—Y tú sesenta y siete.

—La edad que tú tienes ahora, lo que significa que no estoy vieja porque si no tú estas peor y déjame ir a abrir porque están tocando.

Tan fuerte fue el grito que dio Bertha que Lucía casi se deshidrata, donde estaba, porque padecía de la vejiga. Ya una vez aliviada, con un frasco de alcohol corrió a la puerta tan solo para llegar, enterarse y volver corriendo para aliviarse de nuevo. Maurilia Maldonado había regresado. Después de veintiocho años había regresado. Igualita, con el mismo vestido de bolas, sólo que más vieja y flaca, pero con guantes y sombrero.

De nuevo Maurilia visitó a sus amigas los viernes y los lunes a las cuatro de la tarde, nunca otro día ni a otra hora. Se quedaba un rato, hablaba de las matas, los pájaros y el tiempo y jamás, pero jamás, mencionó alguna alegría, algún secreto, algún recuerdo, algún sufrimiento, cualquier cosa que calmara la curiosidad vuelta angustia de las Pérez López, que se fueron del mundo como nos quedamos nosotros, sin saber qué hizo Maurilia Maldonado esos veintiocho años.



EL LENGUAJE Y LOS CHOLOS / amando moreno colunga ● BONAMPK: LA CAPILLA SIXTINA DE AMERICA / ana p. de bernier ● JARDIN BOTANICO / francisco hernández ● MAURILIA MALDONADO / ricardo elizondo elizondo

AQUI VAMOS
SUPLEMENTO CULTURAL DE

LA MUERTE POR TODOS TAN TEMIDA

ricardo elizondo elizondo

Cuando yo tenía seis meses un hermano mío llamado Guadalupe —rubio, de siete años y con ojos verdes— fue atropellado y muerto. Dice mi tía Belén que Lapito cruzó la calle alborotado para mostrarme tres nueces justas pegadas a la misma rama. También dice que mi madre enloquecida sacó el cadáver de entre las lantás y que caminé al hospital, en un mismo regazo iban el niño destrozado y el nene de seis meses. Fue la tragedia más profunda que jamás ha vivido la familia entera; lo fue tanto que nadie nunca volvió a hablar de ello. Cuando yo crecí, Imelda y Eduardo, mis hermanos mayores que lo presenciaron todo, me contaban la historia a hurtadillas y en secreto. Lo más que recuerdo es que uno de ellos me dijo que en el instante más alto —tan alto que llegaba al techo— de la ropetería de una de las recámaras, estaba la ropa que había sido de Lapito. No sé por qué, pero mi mente calenturienta imaginó que se trataba de la ropa que traía en su accidente y pensaba que si yo metía las manos en aquella caja mi padre se enteraría porque se me llevarían de sangre, de sangre fresca y bien sabe Dios que aún en medio de mis peores rebelías, yo jamás le renovería intencionalmente el dolor aquel. Ahíera, después de treinta y dos años, creo que pueda mencionarlo, pero entonces todo se conjugaba para que resultara imposible. Nunca nadie me habló de que mi padre sufriera por la desgracia, pero yo lo sabía y sobre todo lo intuía. Otra que la primera vez que lo conocí fue cuando él —mi padre— me enseñó con sumo detenimiento cómo cruzar una calle. Recuerdo que me tomó de la mano y me llevó a la esqueta en la mera esquina, ahí se detuvo y mil veces me repitió que antes de dar un paso adelante, debería mirar siempre hacia la izquierda y luego hacia la derecha y que sólo cuando sintiera totalmente seguro de que no venía ni coche, entonces y sólo entonces avanzara. También me dijo que jamás cruzara a media calle, jamás distraído y corriendo, jamás por detrás de un carrilón, jamás tras de una pelotilla, jamás persiguiendo una mariposa. Entonces sentí que mi padre tenía miedo, un miedo espantoso de que la historia se repitiera y de luego de nuevo entre sus brazos una carne de su carne sin sonrisas, sin preguntas y dormida para siempre.

Con mi madre sucedió algo parecido pero por razones muy distintas. A ella sí de vez en cuando los ojos se le volvían líquidos, se le lechaban en silencio y jamás me respondía cuando yo le preguntaba; fue hermética también en lo del accidente. Pero mi madre era una mentemata estupefacta, inventó para mí el cuento del Caballito de Colores, un animal extraordinario y dotado de poderes para remediar cualquier injusticia o maldad. El caballito tiene —me decía— todos los colores del arco iris y además los colores que sólo los niños ven y para los cuales no existen nombres. El caballo

entraba siempre en cualquier emergencia que se me pudiera ocurrir, desde hacer Dover hasta hacer que el sueño viniera (al parecer, desde aquel entonces el muy maldito me ha considerado siempre su enemigo). Lo doloroso estaba en que cada vez había que renunciar al caballito, porque —irremediablemente— moría en cada hazaña realizada. No había escapatoria, yo sabía que por muy buena que fuera la causa, el caballito terminaría muerto y un día lo hizo definitivamente para dar su color a las cosas del mundo, así que lo dije ella, amenazándome con que si lo hacía volver todo sería blanco y negro. Yo, imitando la nobleza del caballito, opté por sacrificarlo con tal de que los colores siguieran existiendo.

Otra historia que me contaba —ésta no la había inventado, la había heredado— era la del Judío Errante que vagaba por los montes cargando sobre el hombro un costal con los huesos de sus padres. (Quince años después García Márquez me alarmaría al encontrarse en su obra estos dos hechos). Recuerdo que ella me decía que el Judío había sido un mal hijo, que había matado de dolor a sus padres y por eso traía ese castigo. Un día, un portonero por un costal loco a la casa, le preguntó que si él era el Judío Errante y me conté que sí, entonces lo corrí con todas las palabras que mi hermana me había enseñado. Me castigaron por maldiciente y grosseiro, nadie comprendió que lo hice porque era un hombre que había sido muy malo con sus padres.

Otros cuentos que me contaba —como el del niño extraviado y el de la Llorona que buscaba por los ríos del mundo los cuerpos de los hijos que ella misma había ahogado— tenían siempre, ahora que lo medito, un mismo común denominador: la muerte, una muerte tan natural como la vida, como las ilusiones, sin carga alguna de morbosidad.

Por eso pienso que desde siempre he sido amigo de la muerte, ella estuvo presente en mi infancia y está presente en mi vida de adulto. Las comunes asociaciones con la muerte, tales como la soledad y el silencio, generalmente repudiadas, las objetivo y siento completamente naturales. Mi familiaridad con el sentido mortal —carísimo obsequio que mis padres inconscientemente me dieron— me hizo casi invulnerable al dolor de la partida, tanto la propia como la ajena; me dio además una total conciencia de lo efímero de las cosas y, curiosamente, me hizo querer apasionadamente cada minuto de vida, porque la buena amiga, la muerte por todos tan temida, puede presentarse en cualquier momento, y yo, mortal como soy, nada puedo contra ella.

(Mi trabajo literario está fundamentalmente basado en chorros de vida y ríos de muerte; han dicho que soy necrófilo, en el sentido de ser amante de la muerte; les aseguro que mienten. Lo que pasa es que fui educado sin el temor a la muerte. Así como lo digo y no de otra forma, sin temor a la muerte.)



EL NOMBRE DE LAS COSAS

ricardo elizondo elizondo

A B R A C A D A B R A
 B R A C A D A B R
 R A C A D A B
 A C A D A
 C A D
 A

HACE

unos días, los del Centro de Cálculo — hombres apacibles, con la serenidad y seguridad que da la ciencia que manejan— convocaron —en plural porque fuimos varios— a un trio de culteranos amantes de y amados por la palabra. Ellos querían bautizar un producto que sólo existe como impulso electrónico pero que es capaz, una vez que el hombre lo fecunda con requerimientos, de dar un amplísimo abanico de respuestas, todas justas, precisas: sabías en cuando pueden serlo. El tal producto —programa— fue primero concebido y luego elaborado; al final (antes de ser acabado y para poder serlo), requería un nombre, un nombre que lo definiera. Fue entonces que pensé en el nombre de las cosas y me maravillé.

El nombre de las cosas. Sin él no habría comunicación: no existiría religión, ni ciencia, ni buen humor; no habría buena cocina, ni películas, ni insultos, ni bellezas

como "... entre ambos fuegos me consumo". Ato mágico es el nombrar —en el sentido de identificar— las cosas. Precisamente por serlo es por lo que aparece en todas las mitologías y luego en las religiones: como don o gracia de propiedad absolutamente humana. Sólo el hombre —como especie— puede dar nombre a las cosas, con ello claramente establece una jerarquía de control y dependencia. "Trajo ante el hombre —Adán— todo cuanto formó de la tierra, para que viese cómo los llamaría y fuese el nombre de cada uno el que él —el hombre— les diera. Y dio el hombre, nombre".

Si bien es cierto que la jerarquía existe y es clara, no por ello hay un control físico efectivo. Aclaremos: las cosas nombradas, no por el hecho de serlo, nos obedecen. Este ha sido uno de los sueños más perseguidos por la humanidad. Desde siempre el hombre ha ambicionado poseer la palabra cuyo solo pronunciamiento haga obedecer a todo lo existente, pero es definitivo que no hay tal palabra. Como quiera que sea y en el intento por encontrarla, se han creado verdaderos trabalenguas. Desde el conocidísimo abracadabra, que es árabe y cuyo mérito según decían, estaba en la colocación:

—nótese que puede leerse en varias formas; además, dependiendo de la maldad o bondad de lo que se prentendía dominar, la construcción iba hacia arriba o hacia abajo—, hasta el que Evangelina Elizondo popularizó y que a mi generación llenó de ilusión:

SABA CAMULA
 SAL SI COMULA
 DIBIDI BADIBI DU.

TODO SE LOGRA CON SOLO DECIR:
 DIBIDI BADIBI
 DIBIDI BADIBI
 DIBIDI BADIBI DU.

Pensándolo bien, qué bueno que la tal palabra —o sonido— no exista; el control que ejercería sería inaudito. Por otro lado, a lo mejor el secreto de la obediencia está en la frase de Agustín de Hipona, quien dijo: "Ama y después haz lo que quieras". Ya se entenderá que quien ama no pedirá cosas imposibles. A lo mejor ni pide. ¿Acaso lo sabes tú, Puente de Piedra? □



Arriba: ensayo publicado en *Aquí Vamos*, año II (26 de febrero de 1984), núm. 95, p. 1. Izquierda: portada del citado ejemplar, cabe señalar que este año tuvieron que realizar ajustes al formato del suplemento.

ENTREVISTAS

En esta parte de los anexos incluyo algunas entrevistas que realicé en una estancia en Monterrey del septiembre a noviembre de 2017 gracias al apoyo del Conacyt. Me interesaba encontrarme personas que hubieran estado cerca de Ricardo Elizondo, ya sea como amigos, colaboradores o trabajadores. Además, ofrecen información que compartí en el cuerpo de la tesis, las dejo aquí por si tienen interés acerca de alguno de los entrevistados o de los temas que se despliegan de ellas. El orden en que aparecen es en el que pude obtenerlas, es decir, están colocadas de manera cronológica: Humberto Salazar (a él lo entrevisté en dos ocasiones distintas, pero las dejo una después de otra por tratarse del mismo personaje), Alfonso Reyes Martínez, Margarito Cuéllar, María Esther Rivera, Carolina Farías y Ema Mirthala Cantú.

ENTREVISTA AL MTRO. HUMBERTO SALAZAR (PRIMERA)⁵⁴⁷

Humberto Salazar es poeta, además, está encargado de la Dirección de Humanidades e Historia en Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías. Él conoció a Ricardo Elizondo Elizondo en el suplemento *Aquí Vamos*, en el que los dos colaboraban.

Le platico acerca de mi tesis y lo que me interesa.

Humberto Salazar: Te comentaba que como que él no hizo grupo. No se integró con otros jóvenes en alguna de las camadas o de las generaciones literarias que había aquí en Monterrey. Vamos a decir que pertenecería a una generación que empezaría a publicar en los setentas, cuando él tiene 20 años, ¿verdad? Así empiezan más o menos los escritores. Hay una generación literaria que es mayor que él y otra de más jóvenes. Entre las generaciones está como perdido, además como que nunca se integró a ninguno de los grupos, ni de la universidad (UANL) ni del Tecnológico (ITESM). Pero luego, en el 75, curiosamente, de repente es director del Archivo General del Estado, sin que sea historiador de profesión o que haya estudiado la carrera de historiador, que se creó hasta el 74 en la Facultad de Filosofía. Entonces, realmente no sé cómo llegó ahí. No sé si tenía un vínculo con un profesor del Tecnológico. Tal vez estudió Letras en el Tecnológico, ni siquiera de eso estoy enterado. Tal vez llevaba alguna amistad con el Arq. Manuel Rodríguez Vizcarra, que fue quien restauró la Casa de la Cultura en los setentas y era como el jefe de la institución cultural en el Gobierno del Estado.

A la par de su puesto de director del Archivo, publicó algunas cosas relacionadas con la historia local, la historia del estado, concretamente un trabajo que escribió sobre las

⁵⁴⁷ Entrevista realizada en la oficina del Mtro. Humberto Salazar, encargado de la Dirección de Humanidades e Historia en Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías (UANL), 2 de octubre de 2017.

supervivencias de la cultura sefardí en los pobladores de Nuevo León. Porque muchos historiadores de aquí decían que teníamos algunas costumbres y formas de cocinar que se parecían a las de los judíos y que eso se debía a que los fundadores de la ciudad y del estado eran portugueses, esos falsos conversos que les llamaban y que por eso había esas reminiscencias. Y Ricardo publicó uno de sus primeros trabajos sobre ese tema en los años ochenta. Y luego empezaría a publicar sus libros de narrativa, propiamente. Que no publicó mucho, pero con esos tres o cuatro tuvo para llamar la atención de los críticos.

Le hablo de mis búsquedas en las que encuentro los textos historiográficos de Ricardo Elizondo en Vida Universitaria y Cátedra.

HS: Probablemente se derivaban de su trabajo en el archivo, cuando estuvo ahí porque estuvo varios años como director del Archivo General del Estado. Y luego, después, en los ochenta, es director de la Biblioteca Cervantina del Tecnológico. Entonces, tuvo esa parte como de documentalista, como bibliotecario, como archivista junto con la de escritor, pero la de escritor siempre la manejó como una afición. Una cosa privada. Hasta hace un par de años que falleció era una persona muy activa, estaba como consejero ciudadano de Conarte, que es el Consejo para la Cultura y las Artes del Estado, que tiene un consejo, que es un órgano de gobierno y tiene miembros ciudadanos y ahí me tocó coincidir con él.

En realidad, como que no había mucha relación entre su obra y sus trabajos profesionales. Lo único es que como en el trabajo como historiador y como bibliotecario, obviamente que tenía acceso a las fuentes sobre la historia de Nuevo León. Finalmente, su narrativa se nutre mucho de eso, de que los nuevoleonenses tenemos cierta forma de ser y esa cierta forma de ser, se deriva de la historia, de lo que fue el proceso histórico del estado; un proceso que se desarrolló a espaldas del centro, de la capital y con un espíritu medio separatista. Incluso hubo conatos de hacer la República de la Sierra Madre. Siempre, los regiomontanos como que traemos eso: a espaldas del centro, aislados por las sierras y

olvidados del centro, también, en cuanto a ayuda y, por lo tanto, siempre con el orgullo de que nos hicimos solos. No necesitamos que nos ayudaran y, al contrario, contribuimos a los grandes procesos políticos, la Reforma, la Revolución, con muchos líderes. Que esos liderazgos del norte, de Vidaurri, de Escobedo, todo eso se deriva en este proceso de desarrollo, hasta cierto punto, autónomo, del estado de Nuevo León. Sobre todo, en el siglo XIX y luego en el XX.

Entonces, todo eso que era muy conocido de Ricardo, de manera documental, tenía acceso a esas fuentes, pues como que le sirvió y nutrió su obra. Y la prueba de que todo eso lo estudió con mucha seriedad, pues es el diccionario, el *Lexicón* que hizo sobre el habla del noreste; realmente es una aportación. Yo diría que él, realmente, era un lexicógrafo o lexicólogo, no sé cómo se diga. Para mí, es una aportación a la lexicografía nacional. No sé si haya otros, de otros estados, pero está muy bien hecho y, aparte tiene el componente y la gracia del sentido del humor. Es una obra realmente destacable.

Es como un subproducto de sus estudios de la historia y del habla regional que, obviamente, de eso se nutre su narrativa porque ahí se da mucho eso de recrear, no solamente las formas del habla, sino las formas de ser de las personas del noreste.

Le menciono que revisé un texto en que aparecen dos revistas que podrían ubicarse como la generación de Elizondo: Salamandra y Caligrama. Sin embargo, él no aparece en la nómina de autores.

HS: Pues mira, *Salamandra* era una revista de los que son mayores que él, que nacieron en los treinta y principios de los cuarenta. El director de *Salamandra*, Alfonso Reyes Martínez, nació en el 43, entonces se publica en los años 70, pero es una revista que no publica veinteañeros, sino treintañeros, entonces era una generación mayor que él, y no alcanza a publicar con ellos. Y *Caligrama*, es de la generación un poco menores que Ricardo, aunque Javier Araiza, que es como el líder de ese grupo, también es de 1950, exactamente, igual que

Ricardo, pero era una publicación de izquierda, marxistas; entonces, Ricardo no tiene nada que ver con ellos. Absolutamente nada que ver.

Más bien, te voy a decir una cosa, Ricardo, que nació en el 50, forma parte aquellos que en los años setenta empiezan a visibilizarse, ya que comienza a hablarse de la cultura del noreste. Incluso, el adjetivo norestense surge en los años setenta para hablar de que hay una cultura compartida de Nuevo León, Coahuila y Tamaulipas, porque más o menos los tres estados funcionan como una región natural, incluso, con el estado de Texas. Que también tienen un proceso compartido desde los inicios, en el siglo XVI y XVII. Entonces empieza a haber estudios sobre las culturas populares, sobre las artesanías, los muebles y los utensilios que existen acá en el noreste. Y de esta como corriente nueva que empieza a interesarse por la cultura regional, forma parte Ricardo. Él también tenía mucho ese interés, que no era académico, era un interés personal. Hay otras personas que empezaron a hacer eso también.

El primer planteamiento del ser sobre la gente de Nuevo León como algo especial o como algo específico, diferente de otros mexicanos, empieza en 1964 con un texto que se llama *Teorema de Nuevo León* de Raúl Rangel Frías. Allí, él trata de explicar por qué somos como somos, a partir de lo que ocurre en la historia. Un desarrollo casi autónomo, a espaldas del centro. Como que la historia del país iba por un lado y la de Nuevo León por otro. En 1971 se publica *Los mexicanos del norte* y lo escribe un psicoanalista, Hernán Solís Garza. Ahí trata de explicar también por qué somos como somos y que somos una sociedad medio matriarcal, según él, bueno, derivado del psicoanálisis. ¿Por qué las mujeres juegan un papel tan importante? Las mamás, ¿verdad?

Y luego ya en los setenta empieza a haber una serie de publicaciones, se empieza a estudiar la arquitectura vernácula, o sea, la popular y también las construcciones. Y empieza todo un estudio que ahorita tiene ya una bibliografía muy amplia. Pero eso no se da antes. En los años cincuenta y sesenta, la gente que se interesa por la cultura, se interesa por la cultura

nacional: Alfonso Reyes, Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, para saber cómo somos los mexicanos. Estas personas empiezan a decir: ‘pérate, nosotros no. Nosotros somos mexicanos, pero acá fue otro el proceso histórico. Entonces, hay que explicar la especificidad de nosotros como mexicanos, pues no nos sentimos identificados con la cuestión, por ejemplo, de que acá no hubo culturas indígenas como allá, sí hubo culturas indígenas, pero nómadas y casi desaparecieron.

Todo eso va a comenzar a estudiarse en los años setenta. Y es cuando se crea la carrera de Historia y es cuando comienza un desarrollo más profesional de la Historia, porque antes los historiadores eran médicos, abogados, ingenieros, cualquiera podía ser historiador. De hecho, todos los historiadores que hubo en el siglo XIX y XX, eran historiadores por *hobby*, en realidad, tenían otra profesión. Muchos eran médicos. Y aquí en los años setenta empieza la profesionalización de la historia. Y empieza el estudio ya más detallado de la Historia de Nuevo León y de las particularidades de la cultura. Y, si te fijas, los años setenta, son los años cuando Ricardo está joven y todo eso está en el ambiente. Se organizaron unas que se llamaron «Jornadas de Cultura Norestense» en los años ochenta y toda la gente que invitan es la gente que está trabajando esto, están tratando de estudiar las particularidades de la cultura de Nuevo León: unos la cocina; otros, las artesanías; otros, la arquitectura vernácula; otros, el habla; etcétera, la música. Ése es el contexto un poco, que explica bastante por qué a Ricardo le empiezan a interesar esas cosas. No fue el único, ¿verdad?

Le comento el nombre de Marco Tulio Aguilera porque es quien escribe las primeras reseñas de los libros de Ricardo Elizondo.

HS: Marco Tulio Aguilera, colombiano. Estuvo varios años aquí en Monterrey, en 1975, 76, 77. Fue maestro en el Instituto de Artes y coordinador de un taller literario. Y luego se fue a Veracruz.

Le digo que encontré una reseña de Marco Tulio Aguilera en La palabra y el hombre, en la que menciona una anécdota acerca del taller en el que él estaba y que ahí conoce a Ricardo.

HS: Marco Tulio tuvo un taller que se llamó Artefacto. El que conoce bien la experiencia de Artefacto es Margarito Cuéllar. ¿Sí conoces este diccionario de Israel Cavazos? Una de las cosas es que el que fue director del Archivo muchos años, escribió este *Diccionario biográfico* y luego tiene otro diccionario de escritores y una de las cosas extrañísimas es que no está Ricardo Elizondo. Luego me acordé, claro, si no se caían bien. Es que Ricardo era muy socarrón, muy burlón. Y como que le hacía burlas a don Israel, ni siquiera lo incluyó. O sea, el ninguneo: no existes.

Le comento acerca de mi estancia de investigación con el Dr. Víctor Barrera Enderle y que él me había recomendado buscar a Margarito Cuéllar.

HS: Margarito conoce bien esa estancia de Marco Tulio y tal vez iba a ese taller. Margarito es un poco mayor que yo.

Me dio la dirección del Centro Cultural Universitario Colegio Civil.

HS: ¿Por qué te interesó Ricardo?

Le explico un poco mi experiencia hasta llegar a Ricardo Elizondo. Me comenta que conoció a Jesús Gardea. Y le comento cómo algunos los relacionan, incluyendo a Daniel Sada y a Gerardo Cornejo, incluso algunos hablan de Severino Salazar. Destaco algunos aspectos llamativos para su época como la fragmentariedad, la importancia de las mujeres. Además, añado una anécdota en la que a los escritores jóvenes les parece un autor aburrido.

HS: Se le reconoce su lugar, pero como que no es muy gustado. También te voy a decir por qué. Él retrata un noreste pueblerino, de los pueblos, de los municipios, y pues Monterrey es otra dinámica, urbana, otras cosas. Y él nunca accedió a retratar la sociedad de Nuevo León más actual, a lo mejor en la que él vivió de niño, a lo mejor en su familia las mujeres sí fueron

muy importantes y por eso en sus novelas los personajes son las tías, las abuelas, las mamás, en la mecedora y así.

Destaco la composición narrativa elizondiana.

HS: Y también está la cuestión de la recuperación de cómo habla la gente. Eso se ve que lo estudió súper bien. En otros lados lo hizo, por ejemplo, Ricardo Garibay. Eso de tratar de retratar cómo habla la gente, sí, hasta los balbuceos.

Le señalo la novela Los talleres de la vida, ubicada a mediados del siglo XX regiomontano.

HS: Pero también te fijas que tiene esa preocupación medio lingüística, un poco de sociolingüística.

Fíjate, no sé si tengas la referencia, pero los últimos años trabajó mucho con la gente del Fondo Editorial de Nuevo León. Ahí lo tenían como una especie de asesor. Le tocó trabajar muchas cosas. Publicó muchas cosas que tienen que ver con el Tecnológico, ediciones conmemorativas y esas cosas. Y luego también, trabajos por encargo. Incluso una biografía de Isaac Garza, prohombres aquí de las empresas, pues él, medio lo reescribió porque el original no estaba muy bien. Y, entonces, trabajó mucho con la gente del Fondo Editorial, que pues yo pienso que es el mejor editor que hay ahorita en Monterrey, que es de Gobierno del Estado. Y quien está ahí como editora es Carolina Farías. Los últimos cinco años de su vida convivió mucho con ellos, porque preparó muchos trabajos ahí. Ahí salieron publicados.

Le comento acerca de la idea que tenía yo de las hipótesis que podrían surgir a partir de la revisión de la biblioteca personal de Elizondo.

HS: Como que era una mezcla de muchas cosas. Otra cosa que también le gustaba hacer y que estoy seguro de que eso le nació de su contacto directo, escribió varios prólogos o textos de presentación de libros de fotografía antigua. Como que le gustaba mucho eso. Pues ya te lo puedes explicar, porque ahí en la Biblioteca Cervantina está la fototeca. Lo que ahora es

la Fototeca del Tec y donde está el Fondo Sandoval Lagrange, que es un fondo fotográfico de miles de negativos y también de impresiones de dos fotógrafos muy importantes de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX. Entonces, él ha hecho un montón de prólogos de libros de fotografía antigua. Y era muy observador.

Ahora ya ves que está de moda la Historia de la vida cotidiana, pero cuando él empezó no. Como que era eso lo que le gustaba mucho: la cuestión de la cotidianidad, y así como en la Historia le interesaba mucho la vida cotidiana, no los grandes políticos ni las batallas, no, la historia político-militar; le interesaba la microhistoria o el día con día y por eso la fotografía, que muchas veces capta eso. También hay fotografía de los prohombres, pero más bien le interesaba la de los niños muertos y eso. Y era muy bueno para hablar sobre eso. Seguramente que leía libros que se ocupan de eso. Citaba a Roland Barthes y a otros así, Susan Sontag; de la fotografía como testimonio, de la cotidianidad, de la gente común y corriente, por decirlo así.

Le vuelvo a preguntar por Margarito Cuéllar.

HS: Sí, él debe de saber algo. Ha escrito varias cosas acerca de la literatura de aquí. Puede saber si Ricardo anduvo en otros talleres, o de dónde salió. Yo no conozco los orígenes de Ricardo. Sí conviví con él y todo, pero no fui muy cercano. ¿Hablaste con Edmundo Derbez? No tanto porque haya tenido contacto, sino como Edmundo fue periodista de culturales durante diez, quince años, entonces, pudo haber entrevistado a Ricardo. Porque como es historiador, además de comunicólogo, puede tener buenas referencias. Está aquí mismo (en la biblioteca Rangel Frías).

Le hablo del libro Desde el Cerro de la Silla en que Ricardo Elizondo criticaba la publicación en suplementos, por lo efímero de su vida, en una entrevista que le habían realizado a Rosaura Barahona.

HS: Rosaura conocía muy bien a Ricardo Elizondo. Bueno, Ricardo publicaba mucho en el *Aquí Vamos*. Fue un suplemento de los años ochenta en *El Porvenir*.

Saca el libro y lee la referencia.

HS: Ella lo conocía muy bien porque trabajaban en el Tec. Bueno, pues es otro mundo aparte del Tecnológico. Comunícate con ella.

Me pasa su correo.

HS: Y bueno Rosaura nace en el 42. En el 82 se funda un suplemento cultural, el *Aquí Vamos*, y dura diez años, hasta el 92 y entonces ahí publicó mucho Ricardo. Ahí fue donde publicó bastante. Ricardo tenía 30 años, Rosaura publicaba mucho, incluso en un tiempo ella lo dirigió. Entonces ahí coincidimos. Incluso, hay una foto donde estamos varias personas y ahí está Ricardo, ahí está Rosaura y otros colaboradores. El suplemento estaba encartado en el periódico *El Porvenir*. Sé que Alfonso Reyes Martínez tiene los primeros cinco años empastados, que fue el diseñador del *Aquí Vamos* los diez años. De él te pueden informar en la Casa del Libro Universitario. Si hubo un lugar donde publicó fue en el *Aquí Vamos*. Sí publicó otras cosas sueltas en otros medios, pero ese fue donde publicó.

Le comento acerca de Los talleres de la vida.

HS: Es el único que no he leído de él. Un día lo vi ahí en el Fondo. Lo que te digo, le gustaba mucho eso, los hijos de vecino. No sé por qué le atraía tanto, pero bueno.

MMV: Dicen que los historiadores son muy chismosos.

HS: Era, pero súper chismosísimo el Ricardo. Y bien burlón y bien socarrón que era. Imitaba a don Israel Cavazos muy bien. Era muy pícaro. Pero siempre con mucho fundamento. Una persona estudiosa. Era un escritor estudioso. Muchos escritores dejan descansar el peso de su obra en el talento y en la orfebrería con las palabras y él no, era de esos que documentaba mucho lo que quería hacer. Era un escritor que estudiaba para escribir sus obras de creación. No todo mundo lo hace.

Le refiero lo que el mismo Elizondo cuenta a Nora Guzmán acerca de la investigación que él dice hacer para representar un bongosero en Los talleres de la vida.

HS: Para poderlo narrar bien, no imaginándolo, se documentaba. Por eso te digo que era alguien que se ponía a estudiar para escribir sus cosas.

Aquí se puede apreciar el contexto en el que Elizondo empieza a realizar sus primeras incursiones en la literatura. Además, se da cuenta de otras personas que conocieron y tuvieron relación con este escritor.

ENTREVISTA AL Mtro. HUMBERTO SALAZAR (SEGUNDA)⁵⁴⁸

Marlon Martínez Vela: Me interesa mucho el tema del suplemento Aquí Vamos. Por lo que se ha dicho, parece que se trata de un suplemento paradigmático. Parece que después de éste no ha habido otro que conjunte tantos intereses, tantas plumas tan diversas. Además, es una especie de bisagra, ya que había autores con una trayectoria larga, otras con una mediana y los jóvenes.

Humberto Salazar: Fue una experiencia importante. En primer lugar, porque duró mucho. En México ha habido como que varias generaciones, hubo varias generaciones de suplementos culturales, como los primeros dirigidos por Fernando Benítez en el *Novedades*, *La Cultura en México* y *México en la Cultura*. O sea, desde los años cuarenta, cincuenta, hay suplementos y llegaron hasta los años ochenta, noventa, en los periódicos de México. Acá no, acá empezaron en los años sesenta, muy pequeños, una página o una parte de una página. Como una sección. Pero sí hubo suplementos desde los años sesenta en *El Porvenir*. Uno que coordinó Hilda Moreno, otro que coordinó Jorge Villegas en el 68 y hasta que apareció un suplemento en forma que fue *El Volantín*, que lo dirigía Luis Martín en *El Diario de Monterrey*, en el 81. También había habido uno en el 62, fue el primero, se llamó *El Grillo Verde* y se publicó en *El Porvenir*, entre finales del 62 y principios del 63, duró como cinco meses, nada más. Pero ahorita vas a ver por qué es importante el *Aquí Vamos*.

El Volantín, en el 81, era como una página en *El Diario de Monterrey* y no estaba muy bien diseñado. Un poco así como lo diseñaban los del periódico. Los mismos que diseñaban las páginas del periódico, pues diseñaban el suplemento. En el *Aquí Vamos* hubo varias cosas. En primer lugar, estaba muy bien organizado desde el principio, con secciones

⁵⁴⁸ Entrevista realizada en la oficina del Mtro. Humberto Salazar, encargado de la Dirección de Humanidades e Historia en Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías (UANL), 7 de noviembre de 2017.

y todo, tenía su propio diseñador, Poncho Reyes Martínez, y tenía a Jorge (Cantú de la Garza) como director, que había regresado de México el año anterior en 1981 con muchos proyectos. Entonces, aparte de eso, duró diez años, lo cual quiere decir que se publicaron más de 500 números, ¿verdad? Multiplicado por el número de páginas, a veces llegó a tener 16 o más. Entonces, son miles de páginas. Yo pienso que el *Aquí Vamos* fue el primer medio de profesionalización de los escritores de Monterrey.

¿Por qué de profesionalización? Primero, porque pagaban. Antes, al escritor que le publicaban algo, le hacían el favor de publicarle algo. Entonces, la posibilidad de que te pagaran por la colaboración, de que te leyeran miles de lectores, porque iba encartado en el periódico. Yo no sé si hacían todo el tiraje del periódico equivalente en el suplemento, pero si no era así, vamos a suponer que *El Porvenir* tirara unos 50 mil ejemplares el domingo, a lo mejor aparecían 30 mil suplementos. De todas maneras, eran muchísimos lectores. Antes de eso, hay que recordar que los escritores publicaban en sus revistitas y en libros. Los libros se imprimían mil ejemplares o menos; las revistas, igual. Y ahí andaba el artista compartiendo, tratando de vender o de colocar sus revistas. Entonces, de un día para otro había esa posibilidad, semana con semana.

También sirvió para que los escritores se dieran cuenta de que tenían que producir; o sea, si querían ser colaboradores, tenían que estar produciendo: poemas, ensayos, artículos. Y también se empezó a dar una especie de especialización de los escritores, sobre todo de los comentaristas: los que hablaban de cine, los que hablaban de música, de danza. Ya había esos especialistas en las páginas de los periódicos, pero ahora lo iban a poder hacer en un medio que iba a salir cada semana y además que, francamente, estaba muy bonito, muy bien diseñado, era todo un suplemento cultural en forma.

El Volantín siguió saliendo, pero desde que salió el *Aquí Vamos*, pues digamos que se convirtió en el principal medio donde todos queríamos publicar. Luego, años después,

también *El Norte* sacó una página que se llamaba «Ensayo», como un suplemento cultural, que también tenía colaboradores, pero los colaboradores principales estaban en el *Aquí Vamos*. Ahí estaban los que tenían más lectores, tenían más el hábito de escribir. Bueno, gente como Rosaura (Barahona), que ahí se dio a conocer de manera masiva. En ese momento ella era colaboradora de *El Porvenir*, en *El Norte* no colaboraba. Y también gente como Cristina Villarreal (Cris Villarreal), y todos los que estábamos jóvenes tuvimos la oportunidad de publicar poemas, reseñas, artículos, traducciones, en fin.

Y fue una experiencia muy buena. Creo que a partir de ahí muchos escritores se dieron cuenta que podían, pues no vivir, pero sí podía ser un medio para allegarse recursos y muchos, que son más bien periodistas, pues viven de eso. Incluso, gente como Arnulfo Vigil, tiene una revista que tiene como treinta años o no sé cuántos años saliendo, pues ya vive de eso, realmente. Logró encontrar el modelo de hacer una revista que circula y vive de la publicidad que vende; incluso tiene una editorial. Entonces, sí fue muy importante. No solamente para los que entonces estábamos jóvenes, sino para los que ya estaban grandes y que habían escrito durante veinte o treinta años, pero en medios muy reducidos. Eran conocidos, casi todos los escritores eran maestros universitarios, cosas así. Se dedicaban a otras cosas. Entonces sí fue muy importante. A partir de ahí como que se hizo un *boom* de la literatura y coincidió con el surgimiento de esta literatura del norte que le llaman. A partir de los años ochenta. Y que tuvo también mucho apoyo en políticas culturales nacionales, como lo de cultura norte y cultura sur, los talleres literarios, el INBA, apoyaron mucho las dinámicas que se dieron en las regiones y luego el Conaculta lo siguió haciendo, tenía incluso una Dirección Nacional de Descentralización, donde estaba Eduardo Langagne. Y sí había mucho vínculo entre los escritores de aquí y los de México. Venían mucho y también nos invitaban a ir allá. Nosotros, los que empezamos en los ochenta, conocemos a todos los escritores de la generación nuestra en México, incluso tenemos amistad. Desde esos años en que se dio ese *boom*. Por lo menos

se dio acá en el norte como no se había dado antes, ni en los sesenta ni en los setenta. Y ahorita sí hay mucha actividad cultural; hay muchas instituciones que la promueven. Ya no es nada más la universidad, ya son muchas. Ése es el valor del *Aquí Vamos*.

Subrayo la importancia de las publicaciones de escritores reconocidos, gracias a los permisos conseguidos por El Porvenir o el director Jorge Cantú de la Garza para reproducir textos que habían aparecido en Vuelta, La Jornada, El País, entre otros. Algo que quizá no se aprecie en la actualidad por las posibilidades que da internet, pero que en ese momento no existían.

H.S: Digamos que servían para redondear la oferta del periódico. Porque en realidad, para nosotros era muy importante leernos entre nosotros y que nos leyera la gente de aquí de Monterrey. Desde luego los escritores siempre están leyendo lo que se hace en otros lados, lo que se hace en México. Pero sí, a Jorge le gustaba mucho como que completar o meter... por ejemplo, eso de Gil de Biedma, era uno de sus autores favoritos, aparte, en Monterrey no lo conocíamos, como a muchos otros no conocíamos. Era como un complemento, nada más. No era la parte medular del suplemento.

El suplemento siempre estuvo centrado en la producción de aquí, local, regional. Aparte, había autores que no eran de la universidad, sino del Tecnológico, de la UdeM y de otras partes. Había, por ejemplo, una colaboradora, de todo el primer año, no la conocía y todavía no la conozco, Ana Portnoy, que escribía sobre temas de judaísmo y de cosas así, extrañas, para uno, para mí, por lo menos. Y sabía mucho de arte sacro y esas cosas, que los demás no. Entonces, sí fue un medio que logró aglutinar, convocar gente de muy diferente procedencia, ideología, intereses y generaciones. Fue una combinación de mucha gente que se complementaba entre sí, que también nos hizo darnos cuenta de que había mucha gente especialista en la ciudad; simplemente que no tenían un medio para dar a conocer lo que sabían o lo que habían estudiado. Pues sí, ése fue el *Aquí Vamos*.

Destaco la apuesta más cultural y no solamente literaria del suplemento, ya que se publicaban textos de historia, sociología, de teatro; de distintos temas.

HS: Abarcaba todos los géneros artísticos, las humanidades y un poco de ciencias sociales. Solamente ciencia, no, muy raro. Hubo una columna que escribía un hermano mío, que firmaba luego como Fernando Montoya, y que era de divulgación científica, salvo eso, más bien era de cultura, humanidades y ciencias sociales.

Subrayo el diseño del suplemento, el buen gusto y la presentación espléndida. Le comento que el Arq. Alfonso Reyes Martínez me había señalado que conocía a los pintores.

HS: Eso sí se hacía desde las revistas. El grupo de Poncho Reyes, el grupo Apolodionis, le dicen. En las revistas siempre colaboraban los pintores de Monterrey, porque eran amigos los pintores y los escritores. Eran de la misma generación, se habían formado juntos desde los sesenta y entonces, siempre colaboraban en los periódicos de la universidad. Entonces acá siguió esa fórmula, esa mancuerna de artistas visuales con escritores. Y Poncho en medio que era el diseñador y que las revistas que él había hecho eran siempre las mejores que se habían hecho, las más bonitas. Pero, claro, ahora era un periódico el que sostenía esto y lo sostuvo durante diez años. Pues *El Norte*, que tenía muchos más recursos lo hacía en una medida mucho menor. *El Porvenir*, realmente, le apostó porque el suplemento, realmente, no vendía publicidad, ni podía captar algo de recursos. Además de lo que implicaba el costo de imprimir los 30 o 40 mil ejemplares, todavía había que pagarle a los colaboradores, al coordinador y al diseñador. Realmente fue una medida generosa de *El Porvenir*.

MMV: ¿Pudieron constatar la recepción del suplemento?

HS: Sabes que el mundo es un mundito, pero sí nos permitió que más gente que el propio mundito se enterara de lo que hacíamos.

MMV: A mí recuerda la labor de los escritores en el XIX, quienes escribían en periódicos y por eso más gente los conocía, ahí leían sus textos, como a Nájera o Nervo, por mencionar un par.

HS: Porque la gente leía puro periódico, casi nadie editaba libros. La obra de Justo Sierra se imprimió en los setenta, ochenta, estaba toda dispersa en periódicos como la de Altamirano, de todos los escritores. Era muy raro que alguien publicara libros porque eran costosos y casi nadie compraba libros. Acá en Monterrey era igual. En Nuevo León, desde el siglo XIX hasta los años cincuenta o sesenta está en los periódicos y en unas cuantas revistas. Libros, muy rara vez, quizá el gobernador, los rectores, muy pocos autores. De hecho, los autores más importantes de Nuevo León, no tienen toda su obra completa publicada. La obra de Rangel Frías, que es uno de los principales, apenas salió hace unos dos o tres años. Recién la universidad se ocupó de publicar las obras completas del humanista mayor que ha habido aquí en la universidad, que ha sido Rangel Frías, como en México Alfonso Reyes, por poner un símil. Aparte como era más breve, eso permitió que Monterrey conociera a sus escritores. No nada más la gente del mismo medio, sino los ciudadanos que compran el periódico el domingo y lo leen. Para todos nosotros fue una plataforma de proyección y de profesionalización.

Desde el principio, Jorge no quiso que el suplemento fuera puramente literario, porque hay gente que le interesan otros temas. Los escritores pueden tratar otros temas o comentar situaciones que no sean la pura creación literaria: el poema, el cuento, el teatro. Entonces, muchos nos habilitamos en diferentes temáticas. Por ejemplo, comentar libros, cine, etcétera. Y sí recuerdo que desde el principio él ponía condición para colaborar que el texto estuviera comprensible, porque es cierto, sociólogos, historiadores, economistas o incluso, filósofos, pueden escribir para puros especialistas. Ese tipo de colaboración no le interesaba tanto. Aquí había filósofos que hablaban con un lenguaje muy especializado.

Cuando se acercaba un sociólogo, un historiador, le decía: nomás que tiene que estar muy bien escrito. Incluso, había un jefe de redacción, al principio fue mi hermano, Horacio, y después fue Sergio Cárdenas, José Jaime también fue secretario de redacción, antes de ser director. Siempre se revisaban los textos, sobre todo de ese tipo de colaboradores, que a veces no se les entiende muy bien. Muchos de los que escribían las columnas especializadas ya tenían oficio, por ejemplo, Nazario Sepúlveda ya tenía mucha práctica, ya había estado en muchos medios; Roberto Escamilla sobre cine, también, no se diga, también escritor; Rosaura, mi hermano Horacio ya era también periodista en *El Porvenir*. Entonces, siempre se procuraba que estuviera muy comprensible, que lo pudiera entender cualquier persona. No se trataba de hacer algo muy elevado, muy académico, eso es en la universidad. Si quieres que la gente lea más y se acerque a la cultura, entonces, ponte de modo, no te pongas para que no te entiendan, que, claro, muchos lo hacen deliberadamente para sentirse que sus conocimientos son muy elevados y no están accesibles para todos, pero ahí no se trataba de eso. Y siempre los comentarios eran que estaba interesante lo que se publicaba, lo que se escribía, y se comprendía. Se cumplieron ahí varios propósitos.

Esta entrevista arroja luz sobre el *Aquí Vamos* y su principal labor de profesionalización de los escritores de Nuevo León y del noreste. Este medio fue importante porque aquí empezó a publicar Ricardo Elizondo y otros autores de la región norestense.

ENTREVISTA AL ARQ. ALFONSO REYES MARTÍNEZ⁵⁴⁹

Alfonso Reyes Martínez es poeta y arquitecto, fue el diseñador del suplemento cultural Aquí Vamos y quien conocía a los diferentes pintores y artistas plásticos de Nuevo León y del noreste. Conoció a Ricardo Elizondo Elizondo en el entorno de la publicación.

Marlon Martínez Vela: ¿Cómo surge el suplemento Aquí Vamos?

Alfonso Reyes Martínez: En ese tiempo había mucha inquietud entre las gentes jóvenes que escribíamos. Y tuvimos la suerte de que Jorge Cantú, que también era de aquí de Monterrey, se vino de México. Se vino a vivir a Monterrey. Y entonces empezó con las publicaciones y con el *Aquí Vamos*, definitivamente.

Entonces, hablamos con el director de *El Porvenir* y estuvo de acuerdo. Se hizo un diseño, etcétera y empezamos tamaño tabloide, que es ese que está ahí (apunta a uno de los encuadernados que me prestó para la investigación). Entonces, la idea era hacer el suplemento y convocar a la gran mayoría de gente, de autores, pintores también. Y que esto fuera lo más variado, por secciones, en fin, entonces empezó esto. Entonces a mí me habló, me dijo Jorge que yo hiciera esto, y sí, yo era director artístico. Y nosotros estuvimos exactamente cinco años. Nunca dejó de salir.

MMV: ¿Cuál era la periodicidad del suplemento?

ARM: Cada semana, salía en el periódico, era un cuaderno aparte y se metía en medio, el domingo, pero luego nos dijo Chuy, que era el director, que no, que ahora tenemos que hacerlo, grande, y eso fue todo un lío, porque de una semana para otra, y había que hacerlo. No había de otra, más que hacerlo. Y ya hicimos éste (señala el otro encuadernado de mayores dimensiones al primero). Éste era de dieciséis, este chiquillo (durante el primer año), de 16

⁵⁴⁹ Realizada el 6 de octubre de 2017 en las instalaciones de la Casa Universitaria del Libro de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

páginas. Y éste era de ocho (del segundo año en adelante). Éste era tabloide, o sea, la mitad de ese. Y ese es tamaño diario. O sea que ese ya venía integrado a *El Porvenir*, al periódico de los sábados.

Y Jorge Cantú es uno de los hombres más talentosos que ha habido aquí de la literatura. Muy especial. Poeta de altos vuelos y muy entusiasta. Pues él fundó aquí el Centro de Escritores, y salieron muchas gentes, bueno las gentes que estaban vieron a dónde ir y todo eso. Antes no había nada de eso.

Era un lío con el nombre porque todos decían, no pues que este otro. Él mismo dijo: «pues aquí vamos». Entonces cada año él decía, escribía un texto y decía: Año II, número 1, *Aquí Vamos*.

MMV: ¿Cómo hacen la convocatoria? ¿Invitan de manera personal?

ARM: Personal, sí. Luego nos llegaban textos de Monsiváis, de allá de México. *El Porvenir* tenía relación con ellos, con publicaciones como *Proceso*, José Emilio Pacheco y nos llegaban artículos y los metíamos, claro.

MMV: ¿Se los enviaban expresamente a ustedes?

ARM: Primero los mandaban a *El Porvenir*, y luego los enviaban al suplemento y luego se hicieron más.

MMV: ¿Y las traducciones? Vi que había varias traducciones en el suplemento. Varios de los autores eran traductores.

ARM: Sí, había muchachos. Bueno, un hermano de Beto (Humberto) Salazar —el que te mandó— firmaba como Fernando Montoya, pues se llama Horacio Salazar. Él estuvo también con nosotros. Él hace cosas de ciencia. Un muchacho muy brillante. Él hacía a veces traducción. Jorge Cantú también hacía traducciones, claro. Miguel Covarrubias, claro, del francés, y otros.

MMV: En el índice pude ver colaboraciones de otros escritores extranjeros, pero no pude leerlos.

ARM: Lo que pasa es que Jorge vivió mucho tiempo en México y tenía mucha relación con ellos. Jorge era un hombre que trabajaba en el cine. Era publicista, como del cine. Había una cosa que se llamaba Procinemex. Entonces él trabajaba ahí y le daba publicidad a las películas, entrevistas y con la prensa. En fin, donde quiera andaba con eso.

Eso era una, y la otra es que él estuvo en el Centro Mexicano de Escritores. Entonces ahí conoció a muchos. Y de esos que él conoció, también escribieron aquí, por Jorge. Y otros que yo conocí aquí. Y otros que se fueron añadiendo. Por ejemplo, Margarito de ahí salió; Humberto, el que viste, el también. Se metieron de lleno, de cada semana.

Y aparte juntamos ahí a los pintores. Y órale: viñetas. Yo tengo mucha relación con los pintores de toda la vida. Mi padre —Alfonso Reyes— fue el fundador de la Escuela de Artes Plásticas de aquí de la universidad. A todo mundo lo conozco muy bien. Y a darle.

Uno de los éxitos, aparte de todo lo que te he dicho es la buena presentación; sin eso, estás en la lona. Pueden ser buenos textos, pero si están mal cuidados, mal diseñados, no pasa nada. Entonces, yo me esmeré mucho y di todo lo mío, lo que tenía en esos cinco años.

MMV: Otra cosa que me llamó la atención es que Margarito Cuéllar me comentó que les pagaban las colaboraciones.

ARM: Esa es otra de las cosas: que nosotros logramos que se pagaran las colaboraciones escritas y gráficas. Porque antes era de que «todo esto es gratis» aquí en la universidad. Así era y no había de otra. Entonces no, señor, se paga y se paga. El periódico pagaba. No me acuerdo cuánto les pagaba a los que escribían y cuánto a los ilustradores, pero sí había un pago por número. Eso fue, de alguna manera, conciliando más gentes.

MMV: He estado buscando textos que hablen sobre el suplemento, pero no he visto, no sé si exista alguno.

ARM: No creo. Sobre el suplemento, no. Ha habido consultas, así como tú vas a hacerlo, pero que yo sepa, un trabajo especial del *Aquí Vamos*, no.

Y había algo bien importante que te voy a decir: que nosotros no hemos sido nada más escritores, sino que tenemos compromisos políticos, fuimos en la universidad luchadores, gentes de izquierda, por supuesto.

Aquí hay una entrevista —señala el suplemento—, aquí un texto sobre teatro, cine, eran los escarceos.

El viernes era la formación. Había que estar ahí temprano. Y tenía que salir el mismo viernes. No hay de otra. Y para entonces debías tener todas las viñetas, debías tener los textos y ya revisado, todo en limpio, y ahora sí. Salían las tiras del texto, ya a columna, en rollos extendidos, papel extendido. Entonces, nosotros ahí las encerábamos por atrás y entonces empezaba la cortadera. ¿Por qué con cera? Porque con esa quitas y pones. Así no pasa nada. Al principio era un cuete bruto, pero bueno. Y participaron, además, muchos pintores, compañeros nuestros. O tomábamos algo de artistas ya fallecidos. Y todavía tenía el miedo de publicar portadas a color, porque era muy caro. Pues era un periódico. Después salieron, no muchas. A mí, en lo particular no me gusta mucho usar color, pero había veces que sí, y tenía que estar todo adentro del arte.

El periódico *El Porvenir*, uno de los que lo hizo fue Porfirio Barba Jacob, el poeta, Ricardo Arenales. Él estuvo aquí en Monterrey y junto al señor Jesús Cantú Leal, fundaron *El Porvenir*, a inicios del siglo XX y nunca se detuvo. El hijo, don Rogelio Cantú, cuando surgió esto —el suplemento— él era el director, pero ya estaba grande; entonces, en realidad el que vino a impulsar esto, el que dijo que se hiciera esto, el que propuso y todo eso, fue el hijo, Jesús Cantú Escalante, que ahorita escribe en *Proceso*. Lo que pasa es *El Porvenir* tenía mucha relación con *Proceso*, por la cosa de las agencias periodísticas. Con él, con Chuy fue con quien habló Jorge primero, y con él fue con quien se hizo todo esto.

MMV: ¿Y ustedes estuvieron cinco años ahí?

ARM: Sí, luego siguió Rosaura Barahona, y otro muchacho, que ahora se me olvidó el nombre, y luego se acabó. *El Porvenir* sigue, pero impresos casi no. Es más bien digital.

MMV: Me interesa el suplemento porque ahí publicó Ricardo Elizondo Elizondo, porque he encontrado otros textos, pero son de historia o de otros temas.

ARM: Sí, porque Ricardo fue de la Sociedad de Neoleonesa de Historia, Geografía y Estadística. Estuvo en el Archivo y luego en la Biblioteca Cervantina.

MMV: Humberto Salazar me dijo que podía entrevistar a Rosaura.

ARM: Sí, porque estuvieron ella y Ricardo en el Tec, ahí daban clases. No estoy seguro de que esté aquí. Ella colabora en *El Norte*. Ahí te pueden dar alguna pista. Hace tiempo que no la veo. La última vez que la vi fue aquí (en la Casa del Libro Universitario de la UANL) en una presentación. Yo la conozco desde hace mucho. A ella y al esposo que se llama Roberto Escamilla, es cineasta, él es quien hizo un documental sobre un pintor que murió muy joven, aquí en Monterrey: Manuel Durón. Es de los primeros aquí en Nuevo León, muy especial. Rosaura luego dio clases aquí en la uni, a mí me dio clases en la maestría.

Yo entré ahí y estudié la mitad, nada más. Porque yo estudié Arquitectura, y luego me fui a Letras, y luego el relajo del movimiento. Anduvimos en todo eso.

MMV: ¿Cómo fue su salida del suplemento?

ARM: Simplemente dijimos hasta aquí, que siga otra gente. Teníamos otros compromisos. Digo estaba la cosa diferente. No hubo ningún problema. Son amigos todos nuestros. José Jaime... que fue el que siguió a Rosaura.

MMV: ¿Villarreal?

ARM: José Javier Villarreal, ese se formó también aquí, y la esposa, Minerva Villarreal, que es la directora de la Capilla Alfonsina que está ahí en la Ciudad Universitaria. Empiezas a verle y todos estuvieron aquí de alguna manera.

MMV: ¿Sería viable hacer una edición de algún tipo sobre el suplemento?

ARM: Nosotros hicimos una edición facsimilar de *Armas y letras* y de *Kátarsis* de la universidad. De *Armas y letras* se hizo todo, desde el 44 hasta los 60's, 70's. Es una revista grande, como de ese tamaño, luego se redujo.

MMV: Yo pregunté en El Porvenir, y ahí no tienen nada y luego pregunté en la Hemeroteca de la UANL y tampoco lo tienen porque dicen que los suplementos no se los mandaban. Lo que se juntó fueron los puros periódicos. También le pregunté al Lic. Edmundo Derbez y me dijo que quién sabe si alguien los tenga, porque lo único que tienen es el índice.

ARM: Lo que pasa es que yo siempre publicaba el índice al final, cada año. Al principio del año se publicaba el índice del año anterior.

Hojea el suplemento y comenta:

Ella murió. Dulce María (González). Carmen (Alardín) colaboraba con nosotros, pero ella era más grande que Jorge y que un servidor. Para donde voltees y siempre se va para *Aquí Vamos*. Hubo otro que se llamó *El Volantín* que dirigía Luis Martín, ese fue de *El Diario de Monterrey*, lo que ahora es *Milenio*, ahí también publicaban.

MMV: Este otro suplemento ¿de qué época era?

ARM: Más o menos de la misma época. Y Jorge pues murió aquí en Monterrey. Se vino a vivir a Monterrey. Un hombre muy, muy inteligente. Igual que Ricardo. Yo no intimé mucho con Ricardo, pero sí lo conocí.

Le hablo sobre mi proyecto de tesis y mi doctorado en El Colegio de San Luis.

ARM: Había un caricaturista que se llamó Luis Chessal, que era también director de una revista que se llama *Letras Potosinas*. Bien famosa esa revista. Un hombre ya grande, murió hace mucho. Luego yo conocí a un hijo de él que era pintor. Ah, pues aquí viene una caricatura de Ricardo.

Le refiero la anécdota que leí en voz de Rosaura Barahona sobre el comentario que Ricardo Elizondo le había hecho sobre las publicaciones periódicas, ya que él decía que al final sólo servían para envolver zanahorias.

ARM: Era corrosivo ese canijo.

Ahorita estoy editado la revista *Vuelo*.

Esta entrevista permite conocer ciertos detalles del suplemento cultural *Aquí Vamos* en el que Elizondo publicó sus primeros trabajos y en el que ensayó la poética que desarrolló posteriormente en sus libros de relatos y en sus novelas.

ENTREVISTA A MARGARITO CUÉLLAR⁵⁵⁰

Le explico el propósito de mi estancia de investigación y le comento que me llama la atención que Marco Tulio Aguilera hubiera mencionado que Ricardo Elizondo asistió a un taller literario en el que coincidieron. Le pregunto también si conoció al autor de Setenta veces siete.

Margarito Cuéllar: Bueno, en esa época (década de 1970) aquí todos confluíamos. Yo llegué a principios de los años 70; en el 73 llegué y la época de los talleres que menciona Marco Tulio Aguilera es en 1979. Es un taller que Marco Tulio coordinó, él había llegado de Colombia y se había integrado aquí a la Universidad Autónoma de Nuevo León, donde estuvo dando un taller que se llamó Artefacto. A ese taller iba, eventualmente, Ricardo Elizondo, por eso él señala esas fechas: finales de los setenta. Es cuando empieza a acercarse.

A partir de los ochenta es cuando yo lo conozco, mi generación, nos contactamos, tenemos, de alguna forma, vínculos, sobre todo, de carácter literario por la cuestión de que él estaba en otra institución, yo estaba en otra, en la universidad, y él, en el Tec, pero siempre había una comunicación, sobre todo quienes hacíamos investigación sobre autores del siglo pasado, íbamos a la Biblioteca Cervantina, biblioteca que él dirigía. Entonces, tuvo la oportunidad de desarrollar su trabajo en un ambiente, me parece, de mucha tranquilidad, en el Tecnológico. Y eso le daba acceso a documentos del siglo antepasado, del siglo pasado y los utilizaba en sus novelas, porque sus novelas están llenas de referencias a épocas que no es la actual, sino a épocas como principios del siglo XX, mediados del siglo XX. Momentos muy distintos a los que él vivió. En esa atmósfera él desarrolla su trabajo literario. Entonces,

⁵⁵⁰ Entrevista realizada en las instalaciones del Centro Cultural Universitario Colegio Civil, Monterrey, Nuevo León, 6 de octubre de 2017.

por eso nos conocemos; por el ambiente de los talleres. Yo también estuve en ese taller de Marco Tulio; no recuerdo las veces que vi, porque yo también fui poco, a Ricardo, pero sí concretamente nos conocimos en el suplemento *Aquí Vamos*, donde colaborábamos.

Marlon Martínez Vela: ¿El taller era de Marco Tulio, entonces?

MC: Sí, era el que tenía Marco Tulio en el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ya no existe. Estaba por aquí cerca, a unas cuadras. Ahí íbamos algunos, eventualmente, que estábamos en otros talleres. Ahí iba alguna gente del Tec, entre ellos, Ricardo.

MMV: Ahorita me comentaba que Ricardo era de otra generación que no es la suya, ¿de cuál es usted?

MC: Es la de los cincuenta, pero él era mayor, nos llevaba unos seis años de diferencia. Era como un hermano mayor, pues. Digamos que yo estaba más enfocado en la poesía y a él lo veíamos como a un maestro, digamos. Él pertenece a la generación de Jesús Gardea, que es también narrador fronterizo, de Chihuahua. Jesús Gardea, Ricardo Elizondo y Severino Salazar, yo creo que son una generación de narradores del interior del país que no publican en el centro, pero que, desde el interior, de alguna forma, retoman la herencia literaria, sobre todo, de Juan Rulfo y otros autores ya más contemporáneos. Y que, desde ahí, enfocan una narrativa, pues no costumbrista, sino una narrativa que rompe con la anterior forma de narrar; crean sus propios esquemas narrativos. Eso es lo que hacen Ricardo Elizondo, Severino Salazar y Jesús Gardea. Cada uno, es muy distinto, Gardea lo hace desde Chihuahua, Severino Salazar lo hace desde Zacatecas y Ricardo Elizondo lo hace desde aquí, y con buenos resultados. Ricardo Elizondo es un excelente narrador, a mí me parece; recoge lo mejor de la literatura del *boom* y hace su propia temática y su propio desarrollo formal.

MMV: Hace un instante mencionaba que hacían investigación ahí donde trabajaba Elizondo, ¿de qué tipo de investigación se trataba?

MC: Sobre todo, porque esa biblioteca tenía o tiene mucho material de autores del noreste que no circularon habitualmente. Y ellos tienen una colección que se llamó Ediciones Sierra Madre, que recoge más de 200 títulos de poesía, sobre todo del norte de México, y que si no es ahí, no la encuentras en ninguna parte. Yo que estaba haciendo investigación sobre autores de Nuevo León y de otras partes, para mí era importante consultar ese acervo: ¿quiénes habían publicado?, ¿en qué momento? Creo que esa es una colección de libros que salió en los años sesenta y principios de los setenta. Nosotros estábamos todavía muy jóvenes y él era el responsable de cuidar todo ese acervo en la biblioteca que él dirigía. Y no solamente esos documentos, sino documentos de otros autores, potosinos, norteros y de Nuevo León, que no se consiguen en ninguna parte.

Le cuento que quisiera consultar la biblioteca personal de Ricardo Elizondo, pero que no la he encontrado.

MC: Fíjate que eso no lo sé porque nunca tuvo contacto con su familia. Hace poco murió Fidel Chávez, que también era amigo de él. Seguramente la gente del Tecnológico, no sé, los rectores anteriores que todavía viven, deben haber tenido un vínculo de amistad con él y deben de saber qué habrá pasado con su biblioteca.

Le refiero la entrevista de Nora Guzmán en que menciona que le gustaba leer poesía.

MC: Yo nunca supe qué leía, pero, evidentemente, en la obra de él ahí está la vena poética en la forma de narrar. Y yo le regalaba mis libros, yo sé que era un buen lector de poesía porque me encontraba y preguntaba alguna cosa sobre tal libro, pero no sé cuáles autores eran los que leía. Pero, al menos, los autores de su época los leía, nosotros lo leíamos a él y él nos leía a nosotros. Yo debo de tener todos sus libros, dedicados, incluso. Muy silencioso. Él era muy apartado. Lo ubicábamos como parte de los escritores del Tecnológico. Siempre participaba en los seminarios, en las conferencias, en las presentaciones, como autor, como presentador; siempre lo invitábamos y él participaba, pero él era un tanto apartado, un tanto

solitario y no tenía algo así como un grupo. Yo lo ubico con esos tres autores que son más o menos, generacionalmente, similares y porque su forma de abordar y rescatar la parte de la frontera, la parte del entorno histórico está muy en ellos, sobre todo en Ricardo Elizondo. Y Ricardo Elizondo es de los me parece es más cercano a lo que fue el *boom* latinoamericano, él sería un discípulo de la generación del *boom*, yo diría. Es decir, yo puedo ser un lector del *boom*, pero él fue un discípulo porque asimila esa forma de narrar y crea su propia forma narrativa, pero sus maestros fueron ellos.

MMV: ¿Cuáles serían los poetas referentes de Monterrey o del noreste?

MC: Es por épocas. Digamos que los poetas contemporáneos son los que empiezan a publicar a partir de los cincuenta y sesenta. Y ahí estaría, por ejemplo, un Miguel Covarrubias, una Carmen Alardín, un Gabriel Zaid, un Alfonso Reyes Martínez, Gloria Collado, esa es la generación de poetas que son como los padres nuestros o los maestros. Luego ya viene una generación más cercana a Ricardo Elizondo, estarían ahí Guillermo Meléndez, Eligio Coronado, son de esa época. Y luego ya viene nuestra generación, que es muy abundante en cuanto a número, ahí entra Humberto Salazar, Minerva Villarreal, José Javier Villarreal, ahí estoy yo también, los nacidos en los cincuenta, pero más cerca de los sesenta. Y luego viene ya una irrupción de cantidad de autores. Pero, más o menos, sería ese orden, de ahí para acá. Ahorita hay una cantidad de autores nacidos en los sesenta, setenta, ochenta, noventa; de alguna manera, están ahí apuntalando a nivel región, a nivel país. Muchos de estos que te menciono somos migrantes. Yo me vine de San Luis Potosí para acá, otros vienen de Tamaulipas y de otras partes, pero aquí han desarrollado su obra.

Le pregunto por algún estudio acerca del suplemento cultural Aquí Vamos.

MC: Yo creo que si alguien aborda ese tema sería alguien de Filosofía y Letras porque ni de la Facultad de Comunicación creo que haya tesis. Casi ni suplementos quedan. Humberto tenía una colección, pero no sé si se deshizo de ella. Fue un espacio muy importante. Fue un

espacio en el que nos formamos varias generaciones, cobrábamos por colaborar, leíamos, teníamos entre 25 y 30 años, fue un despertar, estaban todavía los maestros vivos. En esa confrontación creo que nos formamos.

En esta entrevista se pudo ver un poco la dinámica de los talleres, de las generaciones literarias y de poetas en Nuevo León. Asimismo, se aprecia que los escritores se agrupaban o en la universidad o en el Tec y se conocían entre ellos.

ENTREVISTA A MARÍA ESTHER RIVERA RIVERA⁵⁵¹

María Esther fue asistente de Ricardo Elizondo Elizondo y su entrevista muestra la vida de este autor como director de la Biblioteca Cervantina. Su mirada al jefe puede servir para apreciar el carácter profesional del escritor.

María Esther Rivera Rivera: Fui asistente del doctor 24 años. Lo conocí desde que entró al Tecnológico. Entró un año después que yo. Él entró en el 79. Era una persona sumamente agradable, accesible, y pues, por lo que yo lo conocí, muy sabio. Estudioso de todos los días. De hecho, cuando él llegó, la Biblioteca Cervantina no tenía secretaria y yo era secretaria en la Rectoría, entonces, él desde el segundo día que llegó, subió, porque había mucho contacto, en ese tiempo, entre el rector y el director de la biblioteca, porque las donaciones se hacían, estrictamente, a través del rector. Desde el segundo día subió y me dijo: le voy a dictar. Como si yo fuera su secretaria, desde el primer día, me inauguró como su secretaria y yo lo hice con mucho gusto.

Así era él, muy seguro en sus actos. Esos primeros diez años no fui su secretaria, pero él me llevaba sus escritos porque escribía en manuscrito y quería que yo se los hiciera, en ese tiempo, a máquina porque no había computadoras. Lo que él llevaba escrito en papel, se lo pasaba yo en máquina. Y luego él corregía. Hasta ahí sabía yo, nunca sabía nada. Luego, otra amiga muy querida de él le hizo a máquina la primera versión, toda ya en limpio de la primera novela, *Setenta veces siete*, la señorita Teresita Quintanilla, ella le hizo esa versión primera a máquina.

Marlon Martínez Vela: ¿Entonces él escribía siempre a mano?

⁵⁵¹ Entrevista realizada en el Parque Tolteca, Guadalupe, Nuevo León, el 6 de noviembre de 2017.

MERR: En un principio escribía primero a mano, y luego alguien se lo tecleaba después. Aprendió a escribir a máquina, luego ya escribía a máquina, pero sí escribía mucho a mano. Luego se le tecleaba. Ya con la computadora se volvió muy independiente. Todo lo hacía ahí y a mí, en lo personal, me pasaba: corríjame, o lea este capítulo, esta versión; es más, ni decía capítulo, le mandé un archivo para que lo lea. Nunca dijo para que lo corrija. Entonces, yo lo leía, le ponía acentos si le faltaba, ortografía, si estaba mal, errores de dedo, cositas así. Y ya se lo regresaba.

MMV: ¿Entonces usted hacía una labor de correctora?

MERR: Algo así, nunca correctora de estilo. Él no permitía que se le cambiaran sus cosas, pero sí, en la prisa de escribir o al transcribir del manuscrito, alguna palabrita o errores de dedo, cositas así. Y cuando las primeras computadoras, pues no hacían acentos, entonces había que poner los acentos a mano. Algunos signos, también a mano. Entonces, eso se le hacía.

MMV: ¿Usted estudió alguna licenciatura?

MERR: Yo estudié la Normal, para educadora, pero cuando vine a Monterrey, como mi carrera había sido estatal, en Querétaro, aquí no era válida. Entonces, empecé a buscar con qué mantenerme y me recibieron en el Tec. Por eso, trabajé allá todo ese tiempo, hasta que me jubilé. Fueron tiempos muy bonitos. Y, sobre todo, conocí muchas personalidades... tan especiales.

MMV: ¿Teresita Quintanilla era amiga de él?

MERR: Teresita Quintanilla era amiga de él, ellas eran un grupo de secretarías ejecutivas, eran la secretaria del rector, ella era la secretaria del rector de Finanzas, las secretarías de las direcciones grandes. Eran las secretarías, que así se decían ellas, secretaria ejecutiva. Y Teresita era la secretaria del Vicerrector de Finanzas y, pues sí, amiguísima. Todas eran amigas de él.

Cuando tuvo algún enemigo, porque sí los tuvo, pienso que fue algún enemigo gratis, alguna persona o que le tenía mucha envidia o que, definitivamente, no lo conocía. Era muy sociable, muy respetuoso y muy de marcar el límite; o sea, soy tu amigo, pero hasta aquí.

Le refiero lo que me han comentado otros entrevistados, acerca de su humor.

MERR: A veces decía las cosas como que como eran. Y decía las verdades en forma fría. No se fijaba si molestaba a alguien. Era también parte de su forma de ser. Nunca decía lo que no era.

Le señalo la omisión que hizo Israel Cavazos en algunos libros en los que no incluye a Ricardo Elizondo.

MERR: Con el profesor Cavazos siempre hubo una rivalidad. Yo nunca supe por qué. Pero como que el profesor nunca le perdonó que él fuera director de la Biblioteca Cervantina. Pienso que cuando lo hicieron director de la Biblioteca Cervantina, al profesor como que no le gustó. Y es que antes fue director del Archivo. Era muy joven. Él era muy honesto. Por decirle, si un libro de la biblioteca llegó con la nota de compra o con una notita, el material se guarda tal cual; si, por ejemplo, llegó un legajo con documentos, los documentos se numeraban con un lápiz muy tenue en una orilla y así tenían que permanecer. No era de que yo lo puse acá porque creí que... no. Si tú vienes a investigar el documento y para ti te funciona en otro orden, entonces tú investigalo en el orden que a ti te conviene, pero el material físico no me lo vas a mover. Entonces, parece que en el Archivo con el profesor Cavazos no era así. Como que él sí faltaba al respeto al material y empezó cierta rivalidad. Sí, así como llegó el material, así se tenía que quedar.

En la Biblioteca Cervantina hay archivos de correspondencia privada y así se quedan. Entonces, lo que se hacía eran índice, fichas, así las fichas se colocan por orden cronológico y con el número de la carta, ya usted la busca en el orden en que el donador entregó el material. Y ya estudiando él la lógica de por qué está así, llegaba a descubrir por qué se

colocó así el material, por qué lo tenían acomodado de esa forma. Él era sumamente respetuoso de los archivos, de los materiales, de los libros. De la Cervantina, pues él era el dueño, prácticamente, y jamás sacó un libro de Cervantina. Porque los libros de ahí no pueden salir. Entonces él leía el libro, el archivo, lo que fuera ahí dentro y lo dejaba separado en una mesa y hasta ahí. Nunca se dio ese privilegio a sí mismo de decir: ah, pues yo aquí mando, yo me lo llevo. Jamás.

MMV: ¿Y qué era lo que más le interesaba, porque sé que le interesaba la fotografía del XIX, por ejemplo?

MERR: Mire, cuando él empezó a escribir, según yo sé, que he leído todo lo que él ha escrito, él escribe literatura regionalista. O sea, todos sus personajes, todo es sobre su tierra, de México. Entonces, según yo, a él no le gustaban las fotografías. A él no le interesaban las imágenes. Entonces, un día alguien llevó un montón de fotografías de muchas cosas, del Tec, los cerros, edificios, los sorteos, así y la verdad, él nunca les dio importancia y se guardaron ahí en un lugar. Me decía: lleve eso a un lugar porque eso no... Pero todo ese material lo había retratado, en parte, un compañero del Tec; creo que fue el primer graduado o no sé qué, el señor Librado Rosales que fue mucho tiempo director de Comunicación. Y, entonces, éramos tocayos de cumpleaños, y yo decía cómo voy a quitar ese material si es de mi tocayito. Y alguna persona vino un día y yo le platicué y fue él a ver un arquitecto y luego ya le dijo: oye es que ahí tienes un material muy valioso; mira, ya te separé estas fotos, las fotos del cerro y cuando empezó todo esto, el Tec, los edificios y todo esto. Y a partir de ahí le empezó a interesar la fotografía. Sin embargo, ya había hecho antes un trabajo con otra persona del Tec y habían seleccionado unas fotos, porque el Tec quería que hubiera una colección itinerante y entonces eran estas fotos. Algunas fotos estaban en unos cuadros, entonces estas fotos iban a algún lugar y luego venían; me da la impresión de que por gusto del donador o de alguna persona. Entonces ya que él empezó, me imagino que a visualizar las imágenes en

forma, empezó a darle importancia a las imágenes. Trajo las fotos éstas y las metió en otro libro. Hizo otro libro con las imágenes de los edificios y todo eso. Y luego, cuando iba a hacer su tesis de Doctorado en Historia, la primera versión que iba a hacer él, era sobre la correspondencia privada, como que tipo la vida cotidiana. Por ahí empezó la tesis. Y luego en los archivos de las correspondencias se pasaba las horas y los días, y yo creo las noches se iba ahí. Y acabó haciendo su tesis sobre la historia de la fotografía en el noreste de México. De sus primeros intereses no era la fotografía.

MMV: Como él tiene presentaciones de libros de fotografía, prólogos, comentarios, muchos...

MERR: A partir de ahí él empezó a leer la fotografía. Pero lo del gusto yo creo que esa persona le abrió los ojos a las imágenes.

MMV: En un libro dice que empezó en el 68.

MERR: Pero él entró en el 79 al Tec.

MMV: ¿Él estudió la licenciatura en el Tec?

MERR: Estudió contador. Y luego se fue a México; entiendo que allá hizo una licenciatura en Historia, pero de eso no hablaba nunca. Y luego estudió aquí la Maestría en la UdeM. Maestría en Humanidades y luego estudió el Doctorado en la Universidad de Saltillo, Doctorado en Historia.

MMV: ¿Él estudió la maestría ya cuando estaba en el Tec?

MERR: Sí. Ya tarde, también. Aunque soy muy mala para las cronologías.

Le digo que no se preocupe, que así son las charlas y que un poco es lo que se aprecia en la composición narrativa de Elizondo.

MERR: Sí, tiene ese estilo. Y luego, de repente como si estuviera platicando en pasado, pero los personajes hablan en presente. Ahora, para mi forma de ver su obra, cada personaje tiene un pedacito de él, se refleja, pero muy bien en cada uno de ellos.

Le hablo un poco de la anécdota del taller Artefacto, dirigido por Marco Tulio Aguilera, en que participó Elizondo.

MERR: Mire, de la vida social o de sus amistades fuera del Tecnológico yo sé muy poco, porque, yo creo que nos leíamos la mente, todo lo que usted quiera, pero no era la comunicación así, ay, todo lo que me pasó o lo que hice, yo te lo platico, no. Yo empezaba: qué cree que el fin de semana... Y entonces decía: si me hace una cita con no sé quién... en qué irá lo de no sé qué... y me interrumpía. No daba pie y muchísimo menos a platicar él de su vida, pues no sé si llamarle personal o social o qué. Mi conocimiento es exclusivamente de ahí.

MMV: Me decían que no pertenecía a ningún grupo.

MERR: Lo que sí apreciaba yo, era que una temporada como que trataba alguna persona, estarían haciendo algún proyecto, alguna cosa. Y ya se terminaba eso, se terminó. Luego venían otras personas, otros maestros o así. No era tampoco muy dado a «mira, yo te comparto lo que sé». No. Era más dado a «¿quieres saber? Estudia». Entonces, uno se veía obligado, me incluyo yo, a aprender todos los días porque no sabes lo que va a pasar. Aquí la biblioteca no era un departamento con presupuesto, entonces, la computadora llegó muy tarde, después de que ya todo mundo tenía. Entonces, hay que aprender Word, hay que aprender Excel y que no sé qué. Y que hay cursos, para ir a tomarlos. Y mandaba el Tecnológico a que asistiéramos a los cursos. «No, pero también hay manuales» y me llevaba los manuales. «Es que no puede ser, yo no puedo». Pues a leer. Y tenía yo que ponerme a leer porque para él esa era la forma de aprender. No ir a que te digan cómo. Entonces, le digo, no era dado a «mira, lo que yo sé, úsalo». No.

Le comento que veo ciertas lecturas de literatura decimonónica, tanto mexicana como europea.

MERR: Leía mucha filosofía.

MMV: ¿Recuerda cuáles autores o qué corrientes o temas?

MERR: Es que siempre traía sus libros. Siempre decía: lo primero es aprender filosofía. Sí, lo que decía es que lo primero que hay que estudiar es filosofía. Y cuando ya su mente no esté bien, hay que ir a que la configuren, o no sé qué palabra daba, un psiquiatra. Decía: el psiquiatra es el que le reestructura la mente, así en una patada (trueno los dedos).

Le comento acerca del gusto de la poesía de Elizondo, referido en palabras de Nora Guzmán, quien solía encontrarlo en las bancas del Tec con algún poemario.

MERR: Sí le gustaba mucho la poesía, pero yo pienso que la romántica no tanto, como que la poesía... más filosófica, a lo mejor. Le fascinaba Borges, yo creo que Borges era su adoración.

En la biblioteca había un índice, un archivero, ya sabe usted, por autor, por título, por materia, todo eso, pero había materiales que no tenían ninguna identificación ni nada. Entonces, a mí me daba mucho trabajo porque llegaban los investigadores y yo les daba la caja del material y pues no sabía, se lo llevan, no se lo llevan, ¿qué ven? ¿qué hacen? Yo no podía estar ahí, sí les echaba el ojito desde acá, pero para mí era difícil. Entonces, aprendiendo eso de la biblioteca, empecé a hacer índices de todo. Porque otra de sus cualidades, pues era que «aquí estás, aquí trabajas, pues busca el trabajo». No era de que ahora tienes que hacer esto, tienes que hacer lo otro. Pero sí veía y sí identificaba uno que estaba detectando qué haces. Entonces, yo al principio le decía ya hice esto. No. Me dijo: «ni usted puede andar detrás de mí ni yo puedo estar detrás de usted, entonces haga lo que se tenga que hacer». Entonces yo, a lo mejor por justificar mi tiempo empecé a hacer índices de todo, que esta caja, que los títulos chiquitos. Y luego, pues sus libros. Me trae el libro de no sé dónde. Y yo buscando, pues ¿dónde está el libro? Así que dije un día los voy a meter en un listado. Así me los pide. Y luego les ponía una etiquetita con un numerito para identificarlos. Lo que yo hice no tenía ningún orden de autor de tema ni de nada; sencillamente, como estaban ahí

colocados donde él los tenía. Porque eso sí si aquí dejaba una hojita y pasaba un mes, un año, ahí debía estar la hojita. Por eso, mejor yo hacía índices. Ya luego que él se vino a su casa él lo completó.

Le pregunto por la biblioteca personal de Elizondo. Y me contesta que no sabe y que probablemente la familia la guardó.

MMV: ¿Él consiguió donaciones para la Biblioteca Cervantina?

MERR: No. Llegaban, pero sí las estudiaba. Por ejemplo, la Colección Ignacio Bernal. Están ofreciendo la colección. Los consejeros, no sé si las compraban o qué. Por ejemplo, la Conde Zambrano, sí la compró el señor Zambrano. Entonces él iba donde estaba la biblioteca y la analizaba, decía sí nos conviene, no nos conviene. Por lo que siempre se pensó, al traer más colecciones era por el espacio, porque, por ejemplo, la Ignacio Bernal fue a dar allá a la Biblioteca Grande, en un área, así en el centro que la acondicionaron. Y como que así acondicionada, para ese tipo de libros, no estaba. Entonces, sí sufrían los libros. Y eso era algo que a él le podía. Y, aparte, la colección Ignacio Bernal es, por decirle, un cincuenta por ciento es lo que ya se tenía en las otras colecciones, pero sí hay un cincuenta por ciento que no estaba estudiado, que yo creo que todavía ni estudian muchas cosas.

Era una persona muy, cómo le diré, no sé qué palabra decirle, pero le voy a platicar la anécdota. Cuando ofrecieron la Ignacio Bernal fue a estudiarla allá donde estaba. Iría una o dos veces. Luego vino e hizo todo el escrito de la colección Ignacio Bernal. Entonces ya dijo: «Está colocada en tantos metros lineales. Si esa biblioteca viene cabría en tantos metros cúbicos. Cuando venga tendría que venir, si un tráiler mide tanto por tanto, serían tantos tráileres, se necesitarían tantas personas para bajar la colección». O sea, todo bien medido, bien señalado, bien calculado. Y «la colección tiene esto y esto». Lástima, que parece que en la Biblioteca Cervantina, este nuevo director no lo apreció. Entonces, yo no sé si guarden

todos los archivos de la biblioteca. Pero bueno, esa es otra historia, que no es ni personal de él, ni literaria de él. Nomás como parte de su personalidad.

Bueno ya vienen los metros cúbicos de libros en los metros cúbicos de tráileres. Ahora, van a salir de México a tales horas. Suponiendo que van a llegar aquí a las ocho de la mañana, voy a pedir que lleguen por Luis Elizondo. Cuando lleguen a Luis Elizondo se van a tardar tanto tiempo en llegar al Centro Estudiantil. Es un tramo de tantos metros. Ocupó un auditor a tantos metros de distancia». Para entonces el local ya estaba fumigado, con tarimas para que los libros no estuvieran en el suelo, por aquello de las humedades y eso. Entonces los libros llegaron a la hora que él dijo, se ocupó el tiempo que él dijo para bajar todo el acervo, que los metros eran iguales. Se le apostaron los auditores donde él dijo. Todo exactamente como lo planeó. Era muy meticuloso. Así fue cuando recibimos esa colección.

Cuando se recibió la Conde, esa me tocó recibirla a mí, con un auditor. Entonces, ya vino el señor Zambrano y la colocamos. Se desocuparon estantes para ponerla, pero el problema era el espacio para las colecciones que llegaban.

Cuando ya le interesó la fotografía, sí consiguió donaciones de las colecciones de fotografías. Y ahí es donde entra Diana Aguilar. Diana es la que sabe todo lo de las fotos. Ella le puede contar de la fototeca que él formó, que él empezó a formar. Y que le dio mucho trabajo que le dieran aquellas fotos para la fototeca, porque se suponía que eran propiedad de la biblioteca, la Biblioteca Grande, le decían. La Biblioteca Grande y la Biblioteca Cervantina. Aquella es la general para todos los estudiantes y ésta es especializada en Historia y Cultura de México. Y hay, porque a lo mejor ya se lo contaron, la versión o la impresión de que él no dejaba entrar a nadie, que no dejaba entrar a la Cervantina, que tenía todo como que encarcelado, secuestrado; eso no era cierto. Eso no es cierto. Lo que pasa es que venían personas y querían lo que nunca hizo, o sea, vengo a que tú me des tu conocimiento.

Entonces, él les decía, no, pues aquí está, tú ponte a investigar. Nunca se le negó la entrada a nadie.

Hay libros especializados en la biblioteca que les llamamos de doble llave, por seguridad y por cosas de donación se mantenían con doble llave y esa llave dos la tenía el departamento de auditoría. Esos libros se revisaban con la supervisión de un auditor. Cuando algún investigador, que fueron muchos, pidió ver libros de esos: «¿Cuándo viene, profesor?», porque a todos les decíamos profesor, «No, pues que el 13 de octubre», «¿Cuántos días va a estar?», «Cinco». Para el 13 de octubre, a las ocho de la mañana había un auditor en la biblioteca, dispuesto a estar con el investigador el tiempo que necesitara. Nunca, tampoco, auditoría nos negó el servicio. Siempre se atendió de esa forma a esas personas. Pero sí hubo personas envidiositas. No sé por qué somos así los humanos. Luego crearon esa versión de que él era cancerbero de la colección y no es así.

MMV: Era muy celoso de su trabajo.

MERR: Más que celoso de su trabajo, era celoso de su conocimiento. O sea, esto que yo aprendí es mío y si yo quiero exponerlo en algún lado, pues yo lo hago. Pero, como le digo, no iba usted y le decía oye, ¿sabes qué? quiero saber sobre los sefarditas, y que él se pusiera fijate que así... No. Este, sí, mira, hay un libro así y así, ahí en el fichero hay un apartado sobre sefardíes en Nuevo León, ahí puedes investigar todo lo que tú quieras. Entonces eso disgustaba, a veces.

MMV: ¿Y de qué platicaba cuando había ocasión de hacerlo?

MERR: Pues de todo, de lo que él sabía, de todo. Le gustaban mucho las recetas de cocina; también tenía colección. Le gustaban las plantas, la jardinería. También meticoloso, en qué día, qué hora, cuánto, la jardinería le gustaba mucho. Y leer y leer.

MMV: ¿En su casa practicaba la jardinería?

MERR: Sí. Tenía una persona que le ayudaba, pero siempre tenía hermoso ahí, su pedacito. Y, por ejemplo, así como que yo aprendí el Word en manual, él también. Entonces, como yo ya sé Word, usted también; como ya sé Excel, usted también tiene que saber; como yo ya sé Access, usted también tiene que saber. Hasta Access, que casi nadie lo utilizaba. Es para hacer bases de datos.

MMV: ¿Y él cocinaba también?

MERR: También cocinaba. Y le gustaba mucho que uno fuera. Mientras él no estuvo enfermo. En esta nueva casa, en la que falleció, en la que estuvo enfermo, yo fui a su casa a comer. Como que a mí me daba pena. Ya que estuvo acá, en algunas ocasiones me invitó. Siempre me invitaba, pero casi no me gustaba; me gustaba ir, pero no que yo comiera, porque se me hacía muy... sobre todo ya cuando estaba malito, que él tuviera que cocinar para mí. O sea, no. Entonces yo le decía sí voy, pero no voy a comer. Y luego como que ya entendió. Me decía: «Sí, venga, pero vamos a pedir comida». Entonces ya iba. Pero le encantaba y le encantaba que la gente disfrutara lo que hacía. Porque también era con medida y cálculo y todo. Sí, así era. Y, pues, toda una personalidad. Yo, pues, me quedaba callada. Porque yo creo que parte de su obra no se conoce, muchos artículos, todos los artículos de periódico; escribía para el periódico sobre valores, sobre el noreste, variados temas. Luego, mucho tiempo que hizo los discursos para los rectores, o para dos de ellos. Todo eso, a lo mejor es cosa que no, que, bueno, él no iba a decir «le hice el discurso al rector». Igual el rector le podía cambiar. Y todos sus artículos periodísticos que escribió durante mucho tiempo.

MMV: Yo vi algunas revistas de Vida Universitaria, en Armas y Letras salió algo, en Cátedra, hasta en Milenio vi una crónica de un viaje a China.

MERR: Sí, fue a China en vacaciones.

MMV: ¿Fue en su sabático o juntó vacaciones?

MERR: No, juntó las vacaciones ese año. Se fue un mes a China, que es lo que correspondía, es un decir porque él se podía ir cuando él quisiera. Pero nunca hizo sabático, nunca mencionó que quisiera usar un año sabático, de que le tocaba irse, sí le tocaba, pero me da la impresión de que él pensó que le iban a decir te vas a quedar como director honorario siempre, y no fue así. Él nunca lo dijo, pero, conociéndolo, yo pienso que le dolió mucho que no le invitaran a ser parte, desde afuera apoyo, desde afuera consejo y no. Entonces vino este director extranjero con ideas completamente diferentes. La colección se fue al catre, era un desorden, por ejemplo, las cositas que vienen en los libros, porque había investigadores que venían a buscar «la hojita que viene en la página tal de tal libro» y sabe qué fue lo que él mandó a hacer: me revisan los libros y todos los que traigan hojita se lo sacan. Ya había más personal en la biblioteca, ya no nomás era yo, ya era el grupo de catalogadoras que vinieron y decía yo «¿por qué hacen eso?» y «¿dónde lo ponemos?», «no pues ahí los echamos en un sobre» y yo infartada, pero nadie pudo hacer nada.

MMV: ¿Y él se enteró?

MERR: Sí, yo le expliqué, le escribí a los rectores y les dije, pero nadie hizo nada. Es que no le ponen mucha atención. El doctor Elizondo se enteró, pero qué hacía. Yo le escribí al rector, y el rector se lo mandó al otro rector y el rector al jefe del nuevo director y ese jefe a él, entonces lo que yo escribí fue a dar a ese nuevo director y claro que no me quería ni ver.

Luego hay panfletos y revistitas que son muy importantes, material que no se rescata. Luego los estantes de la biblioteca son de cedro para que no lleguen los bichos. El olor aumenta los pescaditos de plata y todo eso.

A veces él hacía lo del librito que le voy a dar, por ejemplo, selección de frases del Quijote, investigaciones como de este tipo. También hizo algunas obras de teatro. ¿Supo de sus obras de teatro?

MMV: Supe que hizo dos: El indio muerto y Chanclas de oro.

Le señalo de algunos libros que no he podido conseguir y le pregunto por la editorial Leega.

MERR: Ese Leega fue un editor que le hizo mucho mal, porque se llevaba su material y nunca le pagó nada. Como todo lo teníamos ahí (en el archivero) ni él ni yo le poníamos atención, sin imaginar que se iba a enfermar y que todo el mundo se nos iba a quebrar.

MMV: ¿Y de qué se enfermó?

MERR: Se enfermó de cáncer, dos años, pero una cosa... ay no, no. Tremendo, muy agresivo y él hizo toda la lucha, pero no fue posible. Haga de cuenta que el mundo se nos quebró. Él quería tener cuando menos dos veces todos sus libros, entonces algunas de las cosas que yo tenía, se los di porque él era así, decía yo ya me los sé de memoria, y no se fijaba... yo le decía: «Doctor, es que nada más hay dos ejemplares», «pues dele uno»; y ya nos quedábamos sin nada. Y son investigación de una telefónica nacional y ya no hay, porque nomás editaban 200 y ya no hay, el Fondo de Cultura es el que ha editado más como para tener en existencia, no sé ahorita qué tengan. Y ahora el Fondo Editorial de Nuevo León editó el de *Talleres*... y no sé si vaya a editar otro que alcanzó a terminar. Es que ya al último cuando estaba enfermo tiene uno que ser muy respetuoso. Ese de una investigación que hizo de una telefónica que hubo aquí entre Coahuila y Nuevo León, y luego la telefónica grande se la comió, ésta la hizo para esa empresa, la historia de telefónica nacional.

MMV: ¿Entonces estuvo desde el 79 hasta qué año?

MERR: Hasta el 2000, creo que sí.

MMV: Pero después de que deja de ser director, ¿cuánto tiempo después se entera de que estaba enfermo?

MERR: Como al año, en el 2009. No disfrutó nada. Ya no volvió a hacer viajes, él hizo esa casa y estaba ahí pues disfrutando la casa y yo creo que sí planeaba viajar, pero se vino abajo el mundo.

MMV: ¿Y viajaba mucho?

MERR: Le gustaba viajar, viajó mucho, sí fue a Egipto, a Europa, China, y en México dicen que fue a todo Nuevo León, a cada partecita, y al extranjero Inglaterra, Nueva York, pero ya no volvió a viajar.

Tuvo dos casas aquí, una allá por el Tecnológico, la otra aquí en el fraccionamiento Buenos Aires. Ahí pasaron ellos su infancia porque su padre trabajó en la Fundidora. Después de mucho regresó ahí, su familia decía, cómo volver al pueblo, como que no, pero ahí hizo esa casa y él pensaba disfrutarla mucho pero no fue posible.

MMV: ¿Ahí es donde tenía su biblioteca?

MERR: Sí, porque al principio todos sus libros se los llevaba al Tec. Ha de haber tenido en su casa, en la otra casa yo conocí así donde se recibe, ya en esta conocí la biblioteca y era un estudio, dos paredes de libros, tampoco era así como que pasillos.

Y en la música tocaba el piano muy bonito, la música también le gustaba. La maestra que tuvo, y que ahora es mi amiga, le enseñó con ese método americano, que le llaman, entonces son canciones clásicas mexicanas, no tanto el clásico europeo que se aprende. Y también meticoloso era para eso. La maestra es Ema Mirthala, ella es actriz también. Ella es la protagonista, la buena de la obra de *El indio muerto*. A mí me mandó varias veces a buscar la película y no la encontré, como que editaron y no sé qué problemas tuvieron en la Universidad y ahí quedó. La maestra conoció al doctor de otra forma, no como yo empleada-jefe, que es mi admiración, fue mi guía, mi segundo padre. En el Tec tuve padre y madre, mi otra jefa fue Alicia Quintanilla y también mi guía.

Las novelas yo me puse a estudiar, a volver a leer y de cada personaje, por ejemplo, en *Narcedalia* se puede hacer una historietita de cada personaje, si usted lo va siguiendo en la novela y entresaca lo del doctor, lo de Narce, o nada más lo del Venado, o Juana, es una historia independiente. Entonces yo saqué lo de la religiosa y ya sé que se puede hacer. A mí me da la impresión de que esa de *Talleres* fue lo que él vivió en su infancia, por decir, vamos

a hacer las calles, ahora la colonia, los números de que no nos vayamos a equivocar y a Leticia la ponemos donde vivía la otra y así. Hay un plano, me sé el plano, las canciones, las novelas, todo, de hecho, ya tengo que ponerme a leer porque se desconecta uno y se pierde.

MMV: Esa novela la menciona antes de que se publique, en una entrevista que le hace Nora Guzmán y dice que era tan meticuloso que se ponía a investigar acerca del bongó, qué tenía que hacer, los ejercicios...

MERR: Eso sí, cada cosa que escribía la investigaba, en qué fecha, área, cronología, lugar físico, cuando mandaron la primera portada del *Lexicón...*, mandaron una portada con unos cactus que son largos, pero de otra región y dijo no, esto no es de mi tierra, cómo me vas a poner una portada que no es de mi tierra. Y estas ilustraciones de cada letra se las hizo una pintora especialmente para la letra, fueron hechas por Graciela González en exclusiva para mostrar esto.

Pienso que su biblioteca ha de estar en cajas, guardada. Yo pienso que el dolor de la pérdida del hermano los sacó del mundo también a ellos. En su tiempo de enfermedad lo estuvo atendiendo una prima.

Quizá tienen alguna información Diana Aguilar, quien fue su asistente, o Paul Martínez, quien también fue su alumno.

MMV: Encontré que estuvo colaborando tanto como escritor y parte de la mesa de redacción del suplemento Aquí Vamos, que salía en El Porvenir y duró del 82 al 92, diez años, pero él nada más estuvo los primeros cuatro años y no sé por qué ya no publicó, no sé si no le interesó o se dedicó a otras cosas. Yo lo que creo es que se dedicó a sacar los proyectos de sus novelas porque la última publicación es en el 86 y ya no regresa a publicar. Me dijeron que podría platicar con Rosaura Barahona.

MERR: Acaba de fallecer.

MMV: Sí.

Le comparto una anécdota que cuenta Rosaura en una entrevista en Desde el Cerro de la Silla en que Elizondo decía que no entendía por qué publicaban en periódicos y suplementos si al final sólo servían para envolver zanahorias.

MERR: Al principio la actividad en la Cervantina no era mucha, ya cuando él entró y que empezaron a darle más actividades, eso también le quitaba tiempo y que empezó a escribir más, aparte, escribió mucho.

En esta entrevista se aprecia el lado del bibliotecario, preocupado por los acervos que tenía bajo su mando. También denota la personalidad que tenía de alguien que se apasionaba por el conocimiento en sus distintas facetas o en su diversidad, pero que no le gustaba que los demás se aprovecharan, sino que prefería que cada quien aprendiera por su cuenta. A saber, tenía una idea epistemológica muy clara en cuando a la experiencia individual.

ENTREVISTA A LA DRA. CAROLINA FARÍAS⁵⁵²

Carolina Farías es la editora del Fondo Editorial de Nuevo León, fue quien pidió a Ricardo Elizondo asesorías y colaboraciones para los libros que publicaban ahí. Además, fue amiga de este escritor.

Le platico acerca de mi proyecto de investigación, así como de que estoy enterado que ella estuvo a cargo de la edición de la novela póstuma de Ricardo Elizondo Elizondo, Los talleres de la vida (2015).

Carolina Farías: Sí, nosotros estuvimos haciendo esa edición y la coeditamos con el Fondo de Cultura Económica (FCE) y con el Tecnológico de Monterrey (ITESM). Y con la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) coeditamos *Setenta veces siete* (2012). Bueno, ésa ya había aparecido con el FCE y con otras, pero él hizo una revisión en la que ya estuviera todo bien. Entonces, dejó otra obra, porque *Los talleres de la vida*, la vio él totalmente terminada, pero dejó otra: *Santa Teresa de las Golondrinas*. Ésa nos la dejó y estamos en trámites para poderla publicar. Bueno, eso en cuanto a la obra narrativa con la que tuvimos que ver, porque también está *Narcedalia Piedrotas* (1993). Bueno, también tenemos de él, en la colección de *Norte. Una antología* (Eduardo Antonio Parra [ed.], 2015) salió «El fenómeno físico». Y fue seleccionado junto a uno de Eduardo Antonio Parra, «La botella verde». La editamos así para un tiraje de 33 mil ejemplares para las bibliotecas de Aula, porque fue una selección nacional. Nosotros ya la habíamos hecho aquí, pero aparte se hizo ese cuento ilustrado (el de «La botella verde»). Aquí está la edición nuestra, porque esa es la edición masiva. La selección de *Norte* ya no la alcanzó a ver, ya nos la autorizó su

⁵⁵² Entrevista realizada en las oficinas del Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 8 de noviembre de 2017.

hermano. Pero ya lo había publicado en el Tec y no sé si también con el FCE, esa colección de cuentos; digo, en donde está «La botella verde».

Marlon Martínez Vela: La de Relatos de mar, desierto y muerte y en Maurilia Maldonado y otras simplezas.

CF: Sí. Y queríamos hacer la edición de sus obras completas, pero no hemos podido avanzar en ese plan, todavía. Primero queremos sacar *Santa Teresa de las Golondrinas* y después empezar sus obras completas, pero todavía no tenemos un trato específico para ello. Y con nosotros, aparte, hizo una serie de introducciones a textos, sobre todo a textos históricos. Publicamos un libro que fue su tesis doctoral, *Pliques en la membrana del tiempo*.

MMV: En la biblioteca de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ) tienen un ejemplar y le di una revisada somera.

CF: Bueno. Pero también te voy a decir otra cosa: Ricardo tenía una memoria, tal vez visual también, pero notablemente auditiva porque él a la hora de platicar, tal cual, como escribe en los libros, y si un día oyó a alguien contar algo, lo puede repetir, casi parece que actuado o arremedado y tú puedes morir de risa, y dices: algo que no quiero que repita, no se lo voy a decir, de mí, porque lo va a contar exactamente hasta con la tonada; bueno, no es exactamente lo que pone en los libros, ya eso está novelado, pero digamos, él podía tomar todas esas características, sesgos del lenguaje, todo para reproducirlo o para tomarlo de ahí y crear personajes. Claro, su parte de historiador le fue, seguramente, muy útil. Podía volverlo narrativo.

Le refiero que platicué con María Esther y que me contó acerca del celo con que desempeñaba su labor de bibliotecario y encargado del Archivo General del Estado de Nuevo León, ya que no quería que se moviera el orden que tenía alguna caja con documentos, por ejemplo.

CF: Eso que te cuenta María Esther, que estuvo con él todo el tiempo, a mí me tocó verlo también en la Biblioteca Cervantina, porque Ricardo, bueno, todos los años que la dirigió, pero en ese tiempo había como un intento de que fuera más gente, que más gente consultara, y él se negaba, decía que no, que no era para propiciar que muchos fueran, que, por supuesto, que fueran, pero las personas dedicadas a ello, que iban a cumplir todas las reglas de uno por uno y porque estaban haciendo un trabajo, porque si no, el riesgo de perder materiales era muy alto. Él tenía discusiones con otros maestros que querían promover a que investigaran más y mandarlos, como: «venga toda la clase aquí». No, bueno, le podía dar algo.

MMV: ¿Hasta qué año estuvo como director de la Biblioteca?

CF: Sería 2010, María Esther puede saber...

MMV: Dice que no se acuerda bien, que salió y al poco tiempo enfermó y fue muy agresivo su...

CF: Cáncer. De *Ocurrencias de don Quijote*, primero hicimos este libro. Luego los niños lo ilustraron. Y luego éste: *Un Quijote para cada ocasión* y está ilustrado por Damián (Ontiveros), fue idea de él (Ricardo Elizondo) que pusiéramos al día. Entonces, a lo mejor ya no estaba en la Biblioteca Cervantina, ya no estaba a cargo, pero todavía hacía muchas cosas con ellos; por ejemplo, esa propuesta del libro.

Me muestra un disco compacto.

CF: En el cd es distinto porque él había hecho una edición de estas mismas *Ocurrencias* con el Tec. Hay otro libro.

Abre su correo electrónico. Y lee.

CF: Este de *tinieblas* (asunto) es de 2012, pero de abril... que se enfermó y llevaba como un año.

Hacemos una pausa.

CF: También tenía amigos cercanísimos, que lo querían siempre; pero, de pronto era, bueno, destrozo absoluto, y daba mucha risa si uno estaba del lado de él, porque podía captar el detalle que iba a resumir todo lo que había ocurrido. Para nosotros aconsejarnos o decirnos, a ver cuéntenos cómo están las cosas, para considerar, ya te fijaste en esto. Todas las cuestiones políticas, todo lo que decíamos, a lo mejor ahí estaba callado, pero mira pasa esto y pasa esto. No te has dado cuenta de tal cosa, ¿verdad? Muy agudo, perceptivo. Memorioso, como no te puedes imaginar. Imitaba a todo el mundo y podías llorar de risa.

Le pregunto si sabe algo de la editorial Leega, donde le publicaron las primeras obras a Elizondo, y me dice que no. Que eso fue anterior a que ella lo conociera.

CF: Creo que llegó a ser hasta el 2010 que se retiró, porque a fines del 2010 se enfermó y llevaba un año ya fuera de la dirección de la biblioteca, aunque seguía trabajando con el Tec. Sobre todo, como a nosotros, con algunos textos. Algunos nos ayudaba a corregirlos, y otros iban con su firma, los hacía por encargo.

Le comento de lo que platiqué con María Esther acerca de Elizondo como director de la Biblioteca Cervantina.

CF: Él era muy correcto con todas esas reglas, pero más allá de que porque así dice la regla, era más bien porque así se conservan los archivos. Él aprendió toda esa parte de la investigación con Luisa Stein y estuvo también en la biblioteca en tiempos de Eugenio del Hoyo. Entonces, esa parte de investigador, y esa agudeza, bueno esa agudeza la traía él por sí mismo. Yo lo conocí cuando comencé a trabajar en el Conarte (Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León) en el 95; poco después, en el 96, seguramente. Antes había oído hablar de él, y todo eso, pero no me tocó que me diera clases u otras cosas así.

MMV: Supe que dio clases y María Esther me consiguió un contacto de alguien a quien le dio clases.

CF: Porque Nora Guzmán hizo una tesis sobre él. ¿Sí la conoces?

Me muestra la edición en libro y le comento que ya la leí. Y que la había contactado, pero que no pudimos platicar porque estaba de viaje y ya está jubilada. Le señalo que leí, además, un artículo y vi una charla que dieron a propósito del fallecimiento de Ricardo y que Nora apunta una anécdota sobre el gusto que tenía Elizondo de la poesía.

CF: Yo estuve con él, casi hasta el final de su vida, del 2010, 2011, 2012 y parte del 2013, ya estando él enfermo, para un taller de poesía; fue al final. Empezó con un taller de análisis de lectura de Proust, *En busca del tiempo perdido*. O sea, que acompañó, en ese seminario, la lectura de Proust, de todos; con todo y la enfermedad, no fallaba.

MMV: *¿Dónde fue ese seminario?*

CF: Estuvo en varias partes: nos juntábamos en un restorán, nos juntábamos en casa de alguien, en su casa (la de Elizondo) y, por mucho tiempo, en mi casa, con un grupo.

MMV: *¿Y eran amigos?*

CF: Sí, eran personas interesadas. Había hecho eso con otros grupos antes. También otro grupo por tres años leyó *En busca del tiempo perdido*, otro seminario con acompañamiento. Y cuando alguna persona ya se quería agregar, entonces ya iba muy avanzado, y dijo: «Bueno, hagan otro grupo». Éramos entre cuatro y ocho personas, en el grupo de nosotros; en el anterior, hubo otras tantas, ¿Julia Estela?

MMV: *¿Pero también había sido sobre Proust y En busca del tiempo perdido?*

CF: Sí, con ellos luego fue sobre Joyce y con nosotros de poesía. De eso sí tengo apuntes. Porque no sé si hayas platicado con Julia.

MMV: *No.*

CF: Julia Estela Ponce, no tengo su teléfono. Sólo tengo su correo. Porque con ella también tuvo una relación entre la investigación y el periodismo, y ella estuvo en el primer taller de Proust que duró otros tres años. Yo estuve en el segundo taller de Proust, perdón, seminario se llamaba: Seminario de Proust y Seminario de Poesía.

MMV: *¿Y estos seminarios duraban tres años?*

CF: Sí, el de Proust, aproximadamente tres años y luego, todavía, duramos como un año con el de poesía. No sé si fueron dos o fueron tres, pero por ahí.

MMV: *¿Estaba preparando uno de Joyce o ya lo había impartido?*

CF: También lo había dado al primer grupo. Yo tomé el de Joyce con él, pero era para leer el *Ulises*. Él tenía todos estos apuntes. Ahora, en cuanto a su biblioteca, su familia la resguardó, pero la guardó. Porque en algún momento pensaron en abrirla y hubo gente como que quería, pero los hermanos veían que, no es que fuera una biblioteca completa, organizada, tenía sus libros preferidos. Yo te puedo decir cuáles recomendaba, por supuesto, para los de poesía, para que los consiguiéramos.

MMV: *¿Como qué libros recomendaba?*

CF: Ahora te digo, porque además tenía que ser una edición específica, si era traducción, traducción específica.

MMV: *¿Cuánto duraría el seminario de Ulises?*

CF: No sé si lo terminaron, pero unos dos o tres años, porque para leer *Ulises*, si tú sabes mucho te va a dar mucha risa, pero si no, te la vas a ver bien difícil.

Sí, mira, 24 de marzo de 2010 empezó el Seminario *En busca del tiempo perdido*, y aquí está cuántos iniciamos: once, pero yo creo que nunca fuimos once, iban a ser once y quedamos ocho. Digamos, los que pasamos el primer año.

MMV: *¿Esto seminarios cómo los organizaba? ¿Invitaba de manera personal?*

CF: Por ejemplo, yo no conocía a los demás cuando empezó. Pero me dijo: «estoy organizando». Yo creo que Manuel Zavala le pidió participar, y entonces, entre las personas que Manuel conocía que estaban interesadas, a mí me dijo, y yo me anoté también. Miriam Guerra que también hace mucho trabajo, tiene talleres de literatura, está siempre muy

interesada en todo esto y Cecilia Segovia, al ser amiga de Manuel y tener interés por la literatura. Ellos fueron los que invitaron a más gente.

MMV: ¿Él pedía algo antes de entrar? Por ejemplo, que hubieran leído algo, que conocieran algo...

CF: Que tuvieran interés en leerlo. A lo mejor algunos lo habían leído ya, otros lo iban leyendo. Que compraran los libros en una buena edición y que los leyeran.

Mira te quiero dar las notas de la *Eneida*.

Lee en voz alta de su correo electrónico: «Aquí van las notas por libro de la Eneida, recuerden que van a elegir uno de los libros, el que más les agrade, para luego leerlo en verso y comentarlo en clase. La próxima sesión será sobre Canto general. Les recomiendo que alquilen la película El cartero, para que se informen un poco». Bueno, esto es de 2013. Había empezado y es enero.

MMV: Pues estaba trabajando mucho hasta el último momento.

CF: Y con mucho dolor. Mira, cuando lo operaron, le pusieron un tubito para emitir la voz, de la garganta. Perdió la voz por completo, porque estaba en las cuerdas el tumor. Y entonces, así sin voz, luego podía hablar muy quedo, cuando ya tuvo un tubito especial para que la voz saliera directa de la garganta. Bueno, así venía al seminario. Fue recuperando la voz, porque parecía que no la iba a recuperar. Bueno, pues en esas ocasiones en que casi no podía hablar, hacía la proyección completa de lo que iba a hablar, entonces ya le preguntábamos y escribía las respuestas a gran velocidad, proyectadas en la pared. También leímos la *Iliada*. Bueno, es que luego sí hicimos muchas cosas.

Le comento que me llamaba la atención el comentario que había hecho Nora Guzmán sobre las lecturas de poesía de Elizondo, pero le señalaba que no tenía yo idea ante las posibilidades diversas que puede suponer el género.

CF: Pero te digo cómo lo contaba (*lee un fragmento de su correo electrónico*): «Queridos todos: Con un costurón que va de la nuez de Adán al huesito detrás de la oreja, con tirones de piel, escozor en la garganta a toda hora, dolor a veces, pero eso sí, sin dejarme vilipendiar por la enfermedad, porque me baño cada mañana, me rasuro a como puedo, me cambio y si no me perfumo es porque los aromas por el momento me dan náuseas. Así que sigo con mi silla muy bien puesta. Lo intento. Leo poesía, leo prosa, toco el piano cada vez más mal, recorto los rosales sin zangolotearme mucho y los días van pasando. Pronto seré un sexagenario de 67 kilos, más o menos saludable, pero eso sí con una nutrida provisión de amigos, amigas queridos como ustedes. Todavía seguiré navegando por los puertos en busca de mercancías bellas. Ítaca, aunque es la meta, aún es un pueblo lejano, al que algún día, quién sabe cuándo, arribaré. En cuanto a la propuesta respuesta de Manuel, debo asegurarles que, ahora mismo, ustedes ya son una suerte de élite en el mundo, su lugar se lo ganaron a pulso y lectura, al terminar Proust. En el mundo encontrarán muchos bloferos que dirán que lo leyeron de pe a pa, pero con gran facilidad los desenmascararán y sentirán compasión porque ellos se lo pierden. Ahora bien, así como una vez, hace ya casi tres años confiaron en mí, les pido que lo hagan de nuevo. He pensado en relajar un poco, pero un poco solamente la disciplina de lectura en el caso de que elijan como futuro tema la poesía. Así pues, en lugar de pedirles que lean todo lo escrito por Homero, les pediré solamente una parte que les dé sabiduría por un mes; otro tanto haré con Virgilio, con Dante, con Petrarca, con Garcilaso, así hasta llegar al último número de la revista *Poesía* que se edita en Estados Unidos. Les aseguro que si Proust les dio amplitud de miras y atención hacia la naturaleza humana, la poesía los hará habitantes en conciencia de amor, desde el macro al microuniverso». Ya estaba operado y esto es en junio de 2012. También había elegido un poema de Wislawa Szymborska. Te tendría que mandar la listita por correo. Leímos en inglés *Poetry for Dummies* (*lee de nuevo del correo electrónico*): «Además del libro de tontos, por favor vayan

agenciando tener estos dos: algún libro de preceptiva literaria, todos dicen lo mismo, por eso no les pongo el autor. Quizá en algún libro que llevaron en la primaria aparezca la explicación de la preceptiva. Busquen algo simple, pero sabio, si se les dificulta busquemos algo para todos. Creo que en la web debe venir muy bien explicado». Creo que nos dio un impreso; lo voy a buscar al rato. Y luego: «2. Hay dos posibles ediciones de la *Ilíada*, pueden ir buscando y pedirlos para el grupo, cualquiera de los dos, la introducción de José Alcina, la traducción en verso de Fernando Gutiérrez; la de Bonifaz Nuño» que fue la que conseguimos. Y luego: «La *National Geographic* tiene un mapa sobre el trayecto y la expedición de la *Ilíada*, creo que lo pueden pedir y se los mandan a la frontera». Creo que pedimos algo. «No se asusten, no vamos a leer todo». Un poema de Bonifaz Nuño, para que viéramos qué buen poeta era él. No, éste era de Wislawa Szymborska. «Para que vayan buscando o encargando los libros. Hagan una lectura. Voy a ser muy estricto». Aquí está: «*Muerte sin fin* de José Gorostiza con ilustraciones de Gironella. El libro de los *Cantares* de Ezra Pound, *Personae* de Ezra Pound. *La canción y muerte del alférez Christoph Rilke* de Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, también de Rilke». Y eso es lo que pidió de pronto.

Tenía una memoria impresionante. Toda esa parte del oído, te platicaba que fue a Monclova y entró en un bar y ahí se encontró a fulana de tal que no sé qué hacía en el bar, o si ofrecía sus servicios, o lo que fuera, pero él te iba contando las voces, hacía cada gesto, que decías: parece que estoy oyendo a la mujer ésta. O sea, verdaderamente, cómo te puedes acordar de tanta cosa. Hacía representación y te repetía la plática tal cual, de todo lo que habían platicado en un bar, en no sé qué pueblo cercano a Monclova, hacía cinco años. Y yo: no puede ser, no puede ser. Con una memoria prodigiosa. Pero sí decía, porque a nosotros también nos hacía trabajos, que te digo, muy bien hechos por eso se los pedíamos, introducciones de los libros. Decía: pero éstos los puedo hacer bien, lo que no puedo es hacer

mi trabajo creativo. Eso sí necesito aislarme. Necesito otra actitud y poder concentrarme tanto en sacar eso de dentro mí, que es muy difícil.

Le recuerdo lo que había señalado Elizondo en la entrevista que le hizo Nora Guzmán en que él investigaba para los detalles de sus obras y sus personajes. Como en el caso del bongosero que aparece en Los talleres de la vida (2015).

CF: Recalcaba mucho la gran habilidad de Proust de conocer *En busca del tiempo perdido* completo porque en el volumen uno podía hacer algo que luego en el último recordaba, lo escribió a lo largo de muchos años; pero esa estructura la tenía Proust, por supuesto. No olvidaba, de aquí para acá y para allá y te va llevando a todo lo largo de esos tomos para construirte algo que te vas a explicar muchísimas páginas después y creo que él tenía así pensadas, como en cajoncitos puestos, pero una idea muy completa de lo que quería.

En esta entrevista pueden apreciarse sus gustos literarios de Proust a Joyce, así como algunos autores o libros de poesía. También se evidencia su labor magisterial fuera de las aulas. Unido, por supuesto, a su trabajo editorial.

ENTREVISTA A EMA MIRTHALA CANTÚ⁵⁵³

Ema Mirthala Cantú es actriz de teatro con una gran trayectoria, así como maestra de piano. Participó en *El indio muerto* (2005) de Ricardo Elizondo, como Loreto. Fue amiga del escritor. La entrevista con ella puede ayudar a entender otra faceta de este autor.

Le comento cuál es el propósito de la visita y acerca de mi proyecto de investigación. En esta ocasión me acompañó María Esther Rivera, quien me contactó con ella.

Ema Mirthala Cantú: ¿Cómo le digo? Podía resolver cualquier cosa, aparte de lo bueno que era en tantas disciplinas.

Le señalo que vi la grabación de la puesta en escena de El indio muerto (2005).

EMC: Fue hace años. Duró muy poco en escena. ¡Ay, Loretito! Un personaje muy importante. Pensábamos qué pasará con Loreto ahora que se dio cuenta de que el indio ése era hijo de su esposo. ¿Qué será, cómo va a ser? Pensábamos que había urdido tanta mentira alrededor de sí misma, que o se enclaustraba totalmente o perdía la razón. Quién sabe qué solución le hubiera dado Ricardo, nunca se lo pregunté. ¿Tú nunca le preguntaste —se dirige a María Esther—, qué hubiera sido de Loreto, qué fue de Loreto después? Porque el asunto termina justamente cuando ella lo descubre. ¡Que no lo maten!, decía, cuando el rato anterior de tantos días estuvo poniendo gorro de que lo mataran, ¿verdad? Qué terrible. Son personajes tremendos. Y al menos siempre tratamos eso, una personalidad tan compleja como era la que ella armó y lo que ella pretendía que la hacía enojar. Era increíble, de veras.

⁵⁵³ Entrevista realizada en la casa de la actriz y maestra de piano, en el centro de Monterrey, Nuevo León, 11 de noviembre de 2017.

Ahora, hacía personajes muy especiales porque Narcedalia Piedrotas tiene lo suyo. Narcedalia, cómo recibió con piedras a no sé quiénes. *Le da risa*. ¡Qué bárbara! Bueno, en realidad, hacía personajes muy interesantes. *Me pregunta*: ¿Ya vio algo relacionado con el juego de Juan Pirulero, ¿cómo se llama? La última obra que sí le publicaron.

María Esther Rivera: Sí, ya vio lo de *Talleres*.

EMC: *Los talleres de la vida* (2015). Yo digo, nada más para imaginar dónde vivía cada uno de los personajes, al final que les hace una especie de mapa. Increíble, increíble. ¿Cómo pudo? ¿Dónde estaba uno, dónde estaba el otro? Y si nosotros queremos, podemos ir a esa dirección, ¿verdad? Increíble, increíble. Pero era sumamente astuto. Entonces, cuando pensaba Ricardo, decía cosas: «sucedió esto y sucedió aquello». Y yo trataba de recordar, ¿cuándo sucedió, eh? «Porque qué chiste tiene contar las cosas como fueron», así decía. Hágame el señalado favor. Entonces yo andaba en una situación bastante problemática; él pensaba y hacía cosas relacionadas con la memoria y entonces él contaba cosas que yo no viví.

Anduvimos juntos en tres viajes. Fíjese que fuimos primero a Jerusalén y luego fuimos a Egipto y luego hicimos un viaje a Cuba, y después cogimos otra vez la onda de las playas y fuimos dos o tres veces a Cancún. Entonces estaba un poco enfermo Ricardo, pero no de lo que lo llevó a irse, no. Entonces, Ricardo estaba en una situación de que acababa de jubilarse, que traía tantos planes en su cabeza y que desgraciadamente todos se fueron y no pudo resolver nada, ¿verdad? Entonces, sobre todo los viajes que hicimos allá lejos, lejos, sí contaba las cosas de diferente modo. Por supuesto que yo andaba: ¡pero qué bárbara, ya perdí la memoria!, decía yo. ¡Nada!, bandido astuto como él solo. ¡Nada! Él andaba en sus cosas, que qué chiste tiene contar las cosas como fueron. ¡Qué bárbaro!

Era muy enojón. Pero como cerillo. Así como se enojaba rápido, rápido, se contentaba rápido, rápido también. Y andaba, ya había hecho su numerito de estar enojado y entonces

veíamos que recobraba rápido su manera normal. No sé si a ti te sucedió —se dirige a María Esther—, a mí me sucedió algunas veces.

MER: Yo cuando sabía que había algún problema, sabía yo. Pero que gritarme a mí, no. Una vez me regañó, creo que nomás esa vez. Llegó una persona que era muy imprudente ahí al Tec, pero imprudente a más no poder y entonces, se metió a la sala. Y ahí estaba, él ofrecía productos de no sé qué. Y yo así, en la puerta de la biblioteca, en la reja, así, viendo. Y el otro, pero sentado así, despancado ahí. Y hable y hable y hable. Pero el doctor, yo que quería morir, me sentía roja, de todos colores. Y le dice al hombre: «salga inmediatamente de la Biblioteca Cervantina». Sí, sí, sí, cómo no, y ya se fue el hombre. «¡Entienda que la gente es mala!». Fue todo, pero para mí fue un gran regaño. O sea, detectaba a las personas con mucha facilidad. Por ejemplo, había un muchacho en el departamento de enfrente y pues, Pedro, joven, guapo, como que se veía un muchachito bien, exalumno y lo contrataron ahí en el Fondo de Pensiones. Y luego llegaba, y llegaba Pedrito, cuando llegaban después de las ocho. «Pedrito, Pedrito, bonito, bonito, les va a sacar un susto». Y decía yo: ¿por qué? Y luego decía otro día: «Pedrito, Pedrito, bonito, bonito, les va a sacar un susto». Pues sí, les robó quién sabe cuántos millones, porque trabajaba en el Departamento del Fondo de Pensiones. Ahí, pues era de dinero, de tratos con los bancos y todo eso. Y sí defraudó al Tec con quién sabe cuántos millones. Un día llegó con una camioneta y luego una moto, arriba de la camioneta. Y como siempre andaba muy bien vestido, exalumno, y él lo detectó. Era muy listo para eso. Un día se asomó y dijo: «Vero está embarazada». Y Vero no estaba casada. Y estaba embarazada. Y luego, no sabemos si la casaron o le compraron un esposo a Vero.

EMC: En realidad, fue un hombre sumamente culto. Y sí sabía, nomás, para él era muy interesante sentarse y ver pasar a la gente. Entonces, eso de que él veía, era increíble cómo atinaba, justamente, en los problemas de cada una de las personas, conocidas o no. Era muy

especial. Yo lo admiro, todavía, aunque hace ya, sorprendentemente, cuatro años que se nos fue. Pero para mí es un personaje inolvidable. Él, por cómo lo mire, era, pues así, muy enojón, rápido para enojarse y rápido para contentarse. Como que usaba esa visión que él tenía, la tenía ya muy aguda y sí se daba muy bien cuenta de ciertos indicios. Mire, las personas que escriben tienen un área así que no contienen los demás mortales, ellos tienen una más, nos llevan ventaja; para eso son autores, ¿verdad? Para describir a los personajes esos y darse uno cuenta del meollo. Eso pasa en *Setenta veces siete* (1987), mucho. Con cada uno de los personajes, los manejó increíble. Pero, yo le soy sincera, personaje así como Ricardo, yo creo que él fue único, para mí.

MMV: ¿Cuánto tiempo lo conoció?

EMC: Mira, me dijo él mismo que él había entrado muchos años atrás a tomar clases conmigo. Yo no lo recordaba. Dice que estuvo y luego me trajo el libro que teníamos y resulta que ahí venían con mi letra las fechas en que había él empezado a leer el libro que uso, el primero. Y luego, nos unió el teatro, en realidad, yo lo conocía muy poco. Ya después lo conocí poco, pero una vez me dijo: «Ven, vamos a ver *El indio muerto*». Y lo puso en computadora y ahí estábamos. Y yo, desde que me di cuenta de la edad de Loreto, le dije: yo te voy a hacer ese personaje. Ese puede ser con la edad que yo tengo. O puedo disimular más o menos. Fueron creciendo las ocasiones en que nos veíamos y luego empezó a tomar otra vez clases conmigo de piano. Se compró un pianazo de cola y tenía otro pequeño ahí en su estudio. Y en ese tocábamos, generalmente en ése era. A mí no me gustó nunca mucho el piano de cola. Le voy a decir que son los pianos más fuertes que se hacen, para aguantar pianazos, pero increíbles.

En una ocasión, yo fui maestra de un muchacho muy talentoso que siguió estudiando, después de completar todo el curso que yo doy. Él siguió tocando, se fue a tocar música clásica, increíblemente. Él era un pianista de nacimiento, muy talentoso el muchacho. Y una

vez, ya faltaba muy poco para cuando se fue; falleció de un segundo infarto. Y este muchacho se puso a tocar aquí y de repente, ¡ay, María Esther!, pero todo se movía. Le dije: ¡No! Es la última vez que te invito a que toques en mi piano, me lo vas a desbaratar. Por eso se hacen los pianos de cola, porque esos sí que son fuertes. Pero de veras, yo estaba asombrada. Aparte no conocí lo que estaba tocando. Él andaba con autores sumamente modernos; no fueron nunca conocidos por mí. Yo de eso no sé nada.

Pero en el que tocábamos era el otro, eléctrico que tenía en su estudio ahí. Tanto tocó él como yo. Y hubiera sido muy bueno, digamos, con el pasar del tiempo estaba ya estudiando, iba ya muy adelantado, en realidad. Creo que ya iba en el tercer libro; el cuarto es el último, pero el tercero también tiene lo suyo. Quiero decirte que va siendo sumamente difícil. Del uno al dos, o del dos al tres existe un álbum pequeño que generalmente se escribe o se fotografía, como ahora se fotografía todo. Entonces, ya iba muy adelante. Y luego le dio con que, mejor puras piezas. Ok, dije yo. Tengo un repertorio muy amplio. Tengo muchísimos años de ser maestra. Todo cuanto vino a mí, lo conservé; cuando no había modo de fotografiar, yo escribía, escribo muy bien. Pero, fíjese que ahora no escribo tan bonito, porque tuve una parálisis y tuve un Parkinson, más bien, que le llaman medicamentoso. Y entonces yo tuve una temporada que no podía escribir. Entonces, yo pensaba que iba a hacer una línea recta y me salía mal. Entonces, batallé mucho, pero tuve la suerte de ser correctamente diagnosticada y entonces, escribo muy bien, pero ya no tan bonito. Escribo bien, es muy raro que no me entiendan una cosa que yo hice, es más, siempre me entienden. Y él tenía ya un repertorio muy grande. Yo pienso que Carlos —el hermano de Ricardo— debía de haberme dado a mí su material, porque a él no le va a servir. ¿Quién sabe a quién pensaba dárselo?

MMV: ¿Qué piezas le gustaban más?

EMC: Curiosamente le gustaba mucho la música popular, pues yo creo que de los cincuenta, de los cincuenta para acá. Pues los boleros. Tenía una cantidad enorme de disquitos con música de aquellas épocas. Sabía más él, que yo, de los que andaban, en qué año andaban, los que cantaron más esa música. Entonces, si yo le decía: oye, vamos a ver algo de los inicios de Agustín Lara, por ejemplo, y entonces, pues se sabía todas. Las conocía, las canturreaba. Y no, «pues que no te acuerdas que...». No, no, no, a mí no me andes diciendo con que me acuerdo, de qué te acuerdas tú. Pues él hablaba de cantantes que a mí no interesaron en aquella época. Estaba yo joven y tiene uno ciertos gustos, y otros los consideraba yo, hubo una etapa, en que, cómo le digo, vulgar, de los boleros. Había un hombre, Manuel Paullán, luego había otro de más atrás, ¿cómo se llamaba? No, ése ya lo olvidé. Pero, él sabía y conocía todos los cantantes de aquella época. Y luego, cuando ves tú la colección de discos que tiene, curiosamente, no tenía los más recientes. Tenía de aquéllos, que fue una etapa, pienso yo, para él, pues él la vivió mucho más intensamente de lo que yo, porque sí recordaba a los cantantes, yo algunos, ¿verdad?, pero no todos.

MMV: Es la música que aparece en Los talleres de la vida, ¿no?

EMC: Claro.

MMV: Por ahí va intercalando estrofas o hace alusión a algunas piezas.

EMC: Sí, pues quizá empezó allá por los años cuarenta o cuarentaiocho. Yo me recibí en el cuarentaiséis. Él se sabía todo. Tenía memoria, así muy precisa con relación a dónde, cómo en qué etapa y todo. Y nosotros cogimos la costumbre de todos los sábados de ir a comer juntos. Y siempre, los temas que pescaba hasta me sorprendían. Pero entonces no andaba el maestro así, cómo le diré, presumiendo. Él empezaba a platicar cosas que sucedieron y era siempre muy ameno. Y nos íbamos a cualquier lugar. Lo mismo sería que estuviéramos en el Ancira o en el Ambassador o en cualquiera. Nos acercamos mucho al, cómo se llama el restaurant que está a la entrada... el Rubio, que era famoso y trabajaban las veinticuatro

horas. O sea, que íbamos al Rubio bien contentos. Muy bien, o sea que no hacía distinción. Nos íbamos con su amigo, el de la Quinta Calderón, era extraordinario restaurant. Creo que Manuel vendió El Tío. A ti no te dijo —se dirige a María Esther—. Bueno, esos no eran temas.

Pero tenía unos amigos muy empingorotados, perdóname el término. Gente que se mueve en esferas muy altas, que obviamente yo no sé ni conocí ni quiero ni me interesa, pero él sí estaba mucho muy enterado. Trabajaba en Conarte y ahí en Conarte se veían personas, también de la aristocracia de aquí de Monterrey. Todavía Carolina Farías está ahí. Era un medio muy diferente; el mismo medio de Ricardo y el mío, muy distintos. Luego yo que hacía teatro y eso. O que hago teatro, puedo decirlo en presente. No tengo mucho de haber hecho algo de teatro, pero fue una lectura extraordinaria, una obra de *El taxidermista*, muy buena obra, por cierto, me dicen que la quieren hacer en teatro. Ojalá porque salen muchos autores nuevos. Ahorita hay mucho más apoyo. Yo empecé a hacer teatro en el 55. Pasaron muchos años y en una ocasión se le hizo un homenaje al Piporro y como él escribe o escribió mucho del norte, decía: «pero el noreste no es nada más el Piporro». Por supuesto que no. Él conocía mucho el lenguaje de la gente que somos de acá del noreste, la franqueza con que abordamos alguna cosa. Y algunos lo tenemos muy acentuado y otros no tanto. Él estaba sumamente enterado de esta zona. El lenguaje con que hizo una de sus obras, el *Lexicón*, claro. Los términos que usaba hasta mi abuela se los sabía él. Se le llenaba la boca con «es de que no es nomás el Piporro». A mí el Piporro me divierte mucho, pero yo no lo vi como él lo veía, como estandarte así de la gente norestense, no, no, no. Le gustaban ciertos aspectos. Y sí, tenemos un lenguaje propio y alguno muy chistoso. Usa uno términos que sólo sabiendo ahí el mentado *Lexicón* ése.

MER: Fue muy humilde cuando le iban a editar el *Lexicón* porque él conseguía palabritas y la gente que veníamos de otro lado, nos brincaban y que nos dábamos cuenta de que esto qué

y fue armando su colección de palabras. Llegó el momento en que él ponía la definición que se le daba aquí. Y la maestra Blanca López le dijo: «así no es Ricardo. Necesitas tú comprobar, cotejar tu palabra». Y se cotejó creo que con tres diccionarios, la de la Real Academia Española, el de Mexicanismos y no sé qué otro, «para que tu investigación sea científica». Dado que él no era muy dado a aceptar. Y la maestra lo enseñó a que hiciera esa investigación y estuviera bien respaldada, «no nomás porque te dijeron que esa palabra es de acá». Y en ese proceso muchas palabras se perdieron. O sea, muchas palabras no pasaron.

EMC: Ese cedazo. Porque eso fue lo que hizo. Ahora, justamente, en ese homenaje que le hicieron al Piporro fue cuando él se acercó un poco más, a través de otra gran amiga y actriz, en su tiempo también, que se valió de Conchita Hinojosa para acercarse a algunas personas que no queríamos prestarle nuestras fotos. Porque foto que prestas, foto que se pierde, ¿verdad? Y no. Fue Conchita y me dijo: «sí te las devuelve, vas a ver y que no sé qué». Yo no lo conocía nada. Y sí, con el tiempo, confié en él. Creo que publicó una así de artistas de teatro. Pero también ahí hubo errores. Muchos errores. En el de teatro, me dijo a mí Virgilio, otro actor muy bueno, me dijo: «fíjate que se confió Ricardo en personas que creyó que le podían ayudar y no le ayudaron», no sabían, no estaban tan preparados, como Ricardo creyó. Entonces sí hubo varios errores. En ese libro, la verdad, tenía que haber ahondado mucho más si se hubiera acercado a gente de teatro de la inicial, de aquellos tiempos heroicos que hacíamos teatro sin saber ni dónde iba a salir la lana ni qué, pero para hacerlo, no para ganar. Yo gané dinero, pero para vivir no, ¡n'ombre!, ¡qué esperanzas! Era una cosa para nosotros, o yo no supe hacerlo de manera de negocio. Y claro, se hicieron algunas ocasiones. Nos dimos cuenta, justamente de las obras de teatro que podían dar dinero.

Algunas personas sí supieron hacer dinero. La «Nena» Delgado, por ejemplo, aunque al principio hizo teatro muy serio, pero se dio cuenta de que el dinero podía salir de un teatro facilón que era, en cierto modo, teatro ingenuo. Era casi siempre dirigido a un personaje que

se repitió y se repitió: «La Nena». Le funcionó bien. Tiene una familia muy numerosa y todos están inmersos y muy conectados. Todos tienen trabajo o tienen dinero por el trabajo que ella hace. Yo le dije varias veces que la admiraba por lo trabajadora que es, pero no sabía que era la cabeza, fuente de trabajo y de dinero de mucha gente, de su familia.

Y a Ricardo nunca le interesó ese tipo de teatro. Narcedalia es mucho más cómica, ¿verdad? Es un personaje que, aunque es muy repetitivo, le gusta a la gente, mucho. «La Nena» jamás descansa. Comparando con *El indio muerto*, está a años luz de distancia. Y no hubiera sido, definitivamente no. Él tiene esta de *Los talleres de la vida*, yo no tenía idea. A mí no me hablo de ella. A ti —se dirige a María Esther— debe de haberte hablado mucho de *Los talleres de la vida*.

MER: No me hablaba, me ponía a leer todo lo que hacía. «Lea esto», me decía. Así que desde las primeras versiones leía yo. Luego ya se corregía. No me platicaba, me ponía a leer lo que él hacía. En donde creo que sí agarró cosas que yo le dije, es en el personaje de sor María, en *Narcedalia*, porque a mí me formaron las religiosas. Desde que terminó mi infancia, secundaria, prepa, Normal. Pasé esos añitos en un internado. Entonces, como soy muy metichita, andaba yo en todos lados y me sabía yo todo lo de las monjitas. La que entrara, aunque fuera a estudiar, le pedían que se quedaran con ellas. Entonces, sí me preguntó mucho de la vida con las religiosas. Sí me preguntó casi todo, pero también leyó, cuando hizo ese personaje, lo de las monjas, un libro que se llama *Coronación de monjas*, sobre las monjas de convento, de claustro, y leyó varios libros de conventos para ubicar a sor María.

Les refiero lo que me platicaba Carolina Farías acerca del buen oído y el humor de Ricardo Elizondo.

EMC: Así fue, para mucho susto de su servidora. *Suelta una carcajada*. En la torre, me está yendo muy mal a mí.

MER: Pues las hermanas cuentan que desde niño leyó muchas cosas. Que se imaginaba todos los monitos como en un teatrillo. Con una fantasía muy aguda.

MMV: He pensado en varios asuntos, pero quisiera saber por qué se podría enojar, o ¿qué lo hacía enojar?

EMC: Mira, de repente, yo ya no lo tomaba muy en serio. Porque, la verdad que se enojaba de *por ahí te voy*. Mira, andábamos en La Habana y de repente me di cuenta de que ya estaba hasta los tuétanos de enojado. Pero muy enojado. Porque yo iba delante de él, y él no podía caminar al paso de él, porque yo iba adelante, ¡cómo diantres me iba yo a dar cuenta de que yo le estorbaba para que diera su paso normal! Podía él haberse movido, decía yo. Y se vino el borlote. Y, entonces, andábamos en un lugar donde encontramos varios libros de viejo, libros del año de la canica. Entonces, le dije: mira, te voy a regalar este librito que acabo de conseguir que se refiere a Ernesto Lecuona (Ernesto Lecuona, un gran autor, tiene muchísimas, hacía piezas de una manera tan especial. Muy difícil de tocar, algunas cosas. Como autor, a veces terrible. Se necesitaría alguien que tocara todas las piezas difícilísimas que él hizo, con un estado así ya como Gerardo, el que te digo que por poco me desconchinfla mi piano). Ricardo admiraba mucho a Ernesto Lecuona. Le digo: acabo de conseguir un librito de Ernesto Lecuona, y él, negro de coraje. Entonces, te lo voy a regalar, le dije, a ver si borra eso de lo cual me estás tú culpando y que yo no siento que haya hecho nada mal, pero ten, a ver si se te quita. Y sí se le quitó, en menos de lo que te platico. Pero mira, pues qué le costaba moverse, si él venía atrás de mí. No le permitía que diera su paso normal. Pues cámbiate de lugar, con una caramba.

Llegamos a ser amigos, pero muy íntimos, pero siempre con la admiración enorme que yo le tuve. Y él, fíjate que sí me admiraba, desde el punto de vista musical. Yo no pretendo y ahora mucho menos, porque yo, durante algún tiempo, unos diez o doce años no pude tocar ni pude hacer mucho porque ya mamá no estaba muy bien de salud, era muy

mayor y, entonces, si yo estaba dando una clase, tenía un ojo puesto allá donde está mi televisión, porque por ahí estaba mamá. Yo no me concentraba muy bien. Entonces, dejé de acercarme mucho al piano. Ahora, cuando tocaba, tocaba del repertorio de mamá, para que ella fuera feliz recordando en qué condiciones y cómo hizo cada cosa que hizo musicalmente. Nada más que ella tocaba la mandolina. Todo lo que se refiere a mandolina, a que yo la acompañara y todo eso, sí lo tenía yo muy claro y muy reciente, pero no tocaba yo cosas de las mías. Empezaba a tocar una mía y me decía: no, no, no, tócame ésta, de la música que ella recordaba. Entonces, me alejé mucho. Después ya no pude recobrar toda la habilidad que yo tenía. Tengo, si me propongo y en unas dos o tres ocasiones, ya lo resolví, está bien todo, pero en aquel entonces no.

Después de que murió mamá, pronto me recuperé y empecé a hacer teatro otra vez y empecé a aceptar alumnos. Por eso volvió él —Ricardo—, ya mamá había fallecido. Entonces, ya yo estaba concentrada justamente en estar tocando. A veces me resultaba muy fácil recordar algunas cosas y a veces no. Yo desde entonces decía: yo soy profesora de primera, pero pianista de segunda, porque yo misma sabía mis limitaciones y cómo me estaba yendo y todo. Estaba yo muy consciente. Ahora fíjese, mamá murió en el 97, terminando el siglo pasado. De entonces para acá, sí pude con la cosa de las clases, pero así, volver a tocar, todo lo que yo podía tocar no, no lo recobré. Son cosas que yo digo, son círculos y a veces se nos cierran y ya hasta ahí llegaron. Está muy cerrado. Pero si tengo alumnos, tengo que acercarme quiera o no. Y entonces, es lo que me mantiene más o menos en forma. Por ejemplo, yo tocaba Lecuona, eso le parecía extraordinario. ¡Ay, Ricardo! Las difíciles de Lecuona ya no las tocaba yo, para eso se necesita estar y estar. Yo ya no tenía tiempo para eso.

Pero a veces también me llevaba con sus amigotes para que yo tocara. A sus amigotes todavía los recuerdo bien, excepto Chuy, no sé de nadie más. Chuy y Carolina. No sé si terminó el trabajo del señor Sada. ¿Lo terminaría? —se dirige a María Esther—.

MER: Creo que no. Estaba haciendo la biografía de don Eugenio Garza Sada. La familia nunca aceptó que se hiciera biografía. Ellos tenían una biografía hecha de un autor y esa era la oficial. Y parece que finalmente quisieron hacer la biografía de don Eugenio. Yo sabía que iba —Ricardo— con alguna persona, pero yo sentía al mismo tiempo que no le interesaba. A mí me da la impresión de porque él ya sabía que nunca iba a aterrizar eso. Y según me dijeron luego, que alguna otra persona siguió, pero igual quedó inconclusa.

Hizo, por ejemplo, la biografía de don Humberto Lobo, el fundador del grupo Protexa. Y para esa biografía de don Humberto, también entrevistó a cada persona de la familia. Pero, en la familia también: sí queremos que la escribas, pero nunca se va a publicar. Ellos tenían una constante: siempre se van a decir cosas buenas; si vas a hablar para decir algo negativo, mejor no lo digas. Entonces, hizo la biografía. El hermano de Ricardo trabaja en Protexa, es gerente de alto nivel. Y también después trató de que aterrizará eso, pero la familia nunca lo aprobó.

MMV: ¿Qué otros compositores tiene en su repertorio, o de qué época tocaba más?

EMC: La música popular, muchos autores. De todos los autores de México; curiosamente no tengo de Juan Gabriel, pero sí tengo de Manzanero. Manzanero y para atrás, n'ombre hubo extraordinarios. Y entonces, también le gustaban a Ricardo. Los muy atrás que te puedo decir de Alfonso Esparza Oteo o de Lerdo de Tejada o de José Sabre Marroquín, Gabriel Ruiz, Gonzalo Curiel, que es hermosísimo, ¡qué bárbaro!, de María Griebler tengo mucho, ¡claro! Agustín Lara. No te puedo precisar. También tengo mucho de música americana, pero la música americana era la que para mi sistema funciona. Yo la adapté un poco para la música mexicana, que, claro, al alumno no le va a interesar mucho que le ponga «Main» a que le

ponga «Esta tarde vi llover». «Esta tarde vi llover», la va a preferir, ¿verdad? Pero «Main» es para lo que mi trabajo funcionaba. Yo lo adapté para que funcionara para la música mexicana. A él le gustaba mucho una pieza que se llama «Pobre mariposa». «Pobre mariposa» era una canción bien simple, ¿verdad? Claro, es una metáfora, que se quemó con la luz, etcétera. No te sé decir muy bien, pero yo tenía un repertorio muy grande. Pero entonces, fíjate que sí se publicaba la música y ahora no, ahora viene para computadora. Y en la computadora, yo creo que consigues 95% de todo lo que andes buscando, pero no vienen correctas vienen con muchos errores. Como que las personas que hacen eso no están tan bien.

Me muestra los materiales con que imparte sus clases de piano.

Aquí hay una cantante muy buena, muy simpática, se llama Marilú Treviño. Las canciones que usamos en *El indio muerto* son de las que canta Marilú, la de la tortilla, las muchachas se juntan empiezan a cantar eso, comienzan a tortear y total que toda la canción es una cuarteta y terminan cuando la van a poner en el comal. Y esas cosas son, quizá, del siglo XIX, más o menos. Y Marilú las tiene, el repertorio de Marilú es ese tipo de canciones. Y se cantó con el grupo El Tigre, que es muy bueno. Se tocaron las canciones que se usaron, usamos la de la tortilla, la del águila, los lirios, porque él pensó que «Dos lirios» era la más adecuada, si la miras, si la escudriñas, se puede aplicar al amor que había entre las dos mujeres. Súper mal visto, ahorita, ya más o menos se tolera, ¿verdad?, pero entonces no. Entre Lupe y no me acuerdo cómo se llama el otro personaje, pero una de ellas quiere mucho a Loreto. Es un personaje que siempre ha cuidado a Loreto y la otra, no; ella fue casada. Total, a la hora de la hora «Dos lirios» habla de un amor que puede aplicarse para dos personas del mismo sexo, que ese es el otro tema.

Algunas de esas las escribí porque no existen partituras, si no las escribe uno se van a ir al olvido. Y claro, esa de la tortilla es muy ingeniosa, justamente: caracún can cun can, fíjate nomás, caracún can cun can (*canta mientras palmotea como si torteara la masa*),

cantan todas y termina, justamente, cuando ya la pones en el comal. Otra vez y sale otra cuarteta. Las puso Ricardo cuando se reunían porque había horno de piedra, cuando alguien necesitaba, primero resolvía su problema y luego todo el pueblecito se acercaba y terminaban siempre, cuando ya se iba a apagar ponían el maíz para hacer pinole. Entonces, toda la noche permanecían ahí y al día siguiente estaba en punto de hacerlo pinole. Y cada quien traía que las empanadas y que las cemitas, y pues, claro, lo último era hacer pinole.

Filmaron *El indio muerto*, y estaba el horno que está en la Hacienda San Pedro. Y eso como que rescata, también, ciertas usanzas, ¿verdad? En una de las vigas escribieron: esto se terminó de construir en mallo de 1850, por ahí, mallo, con doble ll. Es hermoso, me gusta mucho. Disfruté eso de estar grabándolo allá en la hacienda. Fue para mí extraordinario, extraordinario que se filmara, porque esa es la época en que sitúa Ricardo a *El indio muerto* y aparte, pues, los entornos. Yo abro la película esa, caminando y dándole golpazos a las piedras, lo que podía, con mi bastón, fue un bastón que conservo, un bastón de bugambilia, se hacen tan raros. La muchacha que me dijo: éste va a ser su bastón. Pero fenomenal. Los magueyes, tan grandes, mucho más grandes que mi estatura. Las retamas, tanto que se dan acá en el noreste llenas de florecitas amarillas, o si no de las mentadas vainas de las retamas. Bueno, la cosa es que disfruté mucho que la hiciéramos ahí. El ambiente que para Ricardo era el adecuado, el lugar más propio para filmar *El indio muerto*. Y lo hicimos en dos días. La teníamos memorizada para teatro, pues en un triquitraca se cambiaron algunas cosas, porque si íbamos a la cocina y se tenía que adecuar el lenguaje, pero era muy poco lo que hubo que cambiar. Y todo, unas viven aquí, otras viven allá. La que las traía unidas era Loreto con sus mentiras porque ella se imaginó que esas eran sus verdades. Y en todo estaba equivocada, el marido la dejó, se fue, nada de que se lo atraparon y se lo llevaron, él se fue mejor a vivir allá con los indios y conoció a una damisela india y con ella tuvo al indio muerto, que era el único que sabía la cancioncita que toca en la flauta. Y cuando oye ésta la

música, empieza a atar cabos, también. Y Jesús, María y José, qué cosa tan terrible, darte cuenta de que tienes cincuenta años de estar totalmente equivocada. Y que ahí está la verdad. Su verdad, no la que ella inventó. Y el que le podía haber dicho, lo mataron en ese momento. Imagínate, ¡que no lo maten!, grita. El otro lugar muy importante es la cantina.

MMV: Ya nos contó un poco de los viajes. ¿En Jerusalén qué visitaron o qué vieron?

EMC: Mira, no hace mucho de eso. Tiene uno que señalarlo porque viven en guerra. Están en guerra siempre. Y cuando nosotros fuimos no pudimos ir a Belén. Queríamos ir a todos los lugares donde pudiera haber estado Cristo, que nació y todo lo que tú digas; sin embargo, no pudimos ir a Belén. Mira, yo visité en tres o cuatro ocasiones la Iglesia del Santo Sepulcro. Pero fíjate que no me contiene las cosas que nos dicen con lo que nosotros sabemos. Imagínate una gran piedra que todos los días ungen con perfume porque ahí lo pusieron cuando lo bajaron de la cruz, pero luego llegas a otro lugar donde estaba la cruz. ¡Oye, pues está lejísimos de aquí hasta acá! Aquí estaba la cruz. Hay muchísimas cosas colgantes: candelabros, así. Cosas extraordinariamente diferentes y a la vez, a mí, me parecen bellas. Ahora, fíjate que nuestro guía era judío y entonces él nos llevó a ver cosas judías. Para mí, una experiencia extraordinaria estar en el Mar Muerto. Lo primero que me dijeron: cuide sus ojos, que no le entre agua a sus ojos. Quiero que sepas que fue lo primero que me sucedió. El asunto es que te dicen: vas a flotar. Porque tiene tan alta la densidad por la sal, que automáticamente te levanta. Sí, es cierto. Pero no te levanta así (*es decir, de manera uniforme*). Te levanta un brazo, te levanta una pata (*suelta una risa*). Necesita saber uno cómo entrarle a esa cosa, para más o menos hacerle uno al muertito ahí. Lo primero fueron los ojos, ¡madre santa!, es un picor increíble. Me dijeron: sálgase. Me tallé mucho mi cuerpo con esa agua tan salada. Una cosa muy densa, muy pesada se siente, no sé. ¿Y aquí hay regaderas? Claro. Aquí me voy a arreglar. Pero el agua salía a 44 grados, todo se maneja con tecnología, la más moderna, pero cómo te limpias, si no aguantas. No fue solución para mí.

No me podía enjuagar los ojos. Cuando ya regresamos al lugar de origen, una especie de hotel, pero tiene también aguas termales. Entonces, me meto a las aguas termales y ahí me pude limpiar mis ojos porque estaba tibia el agua. Y por supuesto, eso que no entiende uno muy bien: puras mujeres, puros hombres, en todos lados. En la pared de lo queda del templo que hizo Salomón, en donde se le ponen recaditos a Dios y los vas y los insertas entre los adobes enormes aquellos y ahí lo pones, como un deseo que quieres que se cumpla; ahí dan un espacio muy grande para ellos y uno pequeñito para nosotras. No me gusta la idea. Entramos a otra iglesia y nos dijeron por este lado las mujeres y por este lado los hombres. La de San Esteban, uno de los primeros mártires, el que mató san Pablo. Lo mató y momentos después quedó ciego. Y estuvo ciego hasta que no fue con no sé quién y se dio cuenta. Es decir, la conversión de san Pablo fue muy emotiva. Perdió totalmente la vista después de que mató a san Esteban y hasta que no estuvo con no sé quién allá pasaron días y le vuelve la vista, pero él empieza a reconciliarse con Jesucristo. Ya había pasado todo lo que conocemos: la vida y pasión y muerte, todo, de Jesucristo. Y esa iglesia, enorme. Ahora, me tocó ir a Masada y me tocó ir a los cerros esos donde encontraron los pergaminos del Mar Muerto, en Qumram. Eso me dejó a mí muy impactada. Eso es del Antiguo Testamento, es lo que nos enseñan los judíos. Me llevaron a un *Bar Mitzvah*, y ¿qué crees? Sale alguien con clarinete tocando, haz de cuenta, como estos muchachos de El Tigre, de la misma forma. Ya mero me paraba yo a bailar, era una cosa fenomenal. Ya había pasado la comida. Nos sirvieron nieve. Como el del clarinete. Tenemos ciertas raíces. Nos hermanamos con la música, igualito se oía. Ya me habían dicho a mí de ciertas cosas, en música, ¿verdad?

Y ahora, donde vi los manuscritos, pues sí. Los cerros con agujeros y de este lado una persona que se ocurría que quería pasar una piedra por aquel agujero. Sabes que la puso, pero se le devolvió. Tocó algo que hizo que la piedra regresara y éste avisó. Y subieron y ahí estaban los manuscritos del Mar Muerto. Hay otro lugar que no sé cómo se llama, donde

aparecieron también, donde alcanzaron a ver una argolla de un gran perol y entonces, pues le siguieron escarbando y ahí estaban los papiros. Aunque nosotros no somos judíos, pero nos leen, la primera lectura es del Antiguo Testamento, en misa, y la segunda lectura es del Nuevo Testamento. Yo disfruté mucho esos lugares. Y con la salvedad de que no pudimos ir y también, que andábamos cerca de Gaza, me dice: mira, allá están guerreando. Y entonces te encuentras alrededor del Santo Sepulcro, cantidad de pulgas, como aquí las pulgas, en donde quiera te venden cosas, alrededor, como que no respetan. Ahí venden hasta lo que no te imaginas. Es muy pequeño el lugar por donde caminó Cristo, y no sé si entonces hubiera pulgas, porque ahora hay de este lado y de este otro lado. A mí me dijo Ricardo: «tú y yo sabemos que muchas veces las cosas son diferentes a como nos las cuentan». Y sí. Y en esa ocasión también quién sabe por qué diantres andaba enojado conmigo y me dijo: voy a estar aquí, no me vayas a hablar, no te me acerques cuando estemos en el museo. Yo bien sumisa: sí. ¡Porque este carancho! Ya no volvería ir a Jerusalén, pero sí volvería a Egipto, que también estaba en guerra y también hay muchos problemas. Y me dijo él: «yo no soy especialista en historia de Egipto, yo no». Algunas cosas sabemos, por lecturas, por lo que sea. Nos impresiona mucho la estatura que tienen las pirámides, pero lo mismo pasa con los templos, mira, están enormes, las columnas, un montón de hombres así con las manos abiertas para poder rodear la columna. No nada más las pirámides, todo es colosal. Es una cosa que se queda uno bien, pero bien sorprendido. Hace mucho calor, vamos a otra parte. Nos esperamos a la noche, pero todos habían tenido la misma idea y estaba todo lleno.

Aquí termina la entrevista con Ema Mirthala Cantú, quien permite acercarse como amiga de Ricardo Elizondo a sus gustos musicales, sus intereses por las antiguas culturas, así como algunos rasgos de su personalidad.