

Los narradores de los cincuenta en busca de su tiempo perdido

Jorge Antonio
Muñoz Figueroa
CEPE-UNAM

Como mínimo homenaje, dedico este texto con admiración, afecto y amistad a mi maestro Jorge López Páez, quien por medio de sus textos fue decisivo para iniciarme en los estudios sobre las narraciones que reviven la infancia, que la vuelven presente y dinámica, placentera y dolorosa.

A finales de los años cuarenta, pero con manifiesta claridad en la década siguiente, aparece un nutrido grupo de escritores que, como se ha dicho repetidamente, multiplicaron y desarrollaron con gran calidad los nuevos derroteros que enriquecieron temas y géneros de la literatura en nuestro país.

Para efecto de las presentes líneas nos sirve reconocer que esa promoción literaria ofrece un enorme campo de estudio para los investigadores del periodo por la variedad de experimentaciones formales y por la introducción de nuevas líneas temáticas en la narrativa mexicana; entre las aportaciones más destacadas, hallamos una importante y significativa mirada a la infancia, veta que deseo destacar.

EL MEDIO SIGLO Y LA MIRADA INFANTIL

Al revisar las primeras décadas del siglo pasado, observamos en la prosa el dominio de la Novela de la Revolución y resulta evidente que la colectividad personificada acapara las páginas de buena parte de la narrativa; en esta vuelta a la literatura épica, el pueblo, el ejército o la clase política, por ejemplo, son objeto de las reflexiones por parte de los autores-narradores. A partir de la década

- 1 Por supuesto, no debemos dejar de mencionar las narraciones de Agustín Yáñez con esta orientación infantil y de adolescencia (aunque diferentes en los recursos narrativos) como *Flor de juegos antiguos* y *Archipiélagos de mujeres*.

de 1940, José Revueltas y Agustín Yáñez incorporan y trabajan con éxito técnicas narrativas que en otras tradiciones literarias habían desarrollado Virginia Woolf, James Joyce, John Dos Passos o Marcel Proust; así, aunque permanezca el tema de la Revolución (como en *Al filo del agua*, 1947), gracias al tratamiento, la elaborada profundidad de trabajo tras los pensamientos de los personajes y a cómo transmiten la información diegética los enunciadores, se establece un claro deslinde entre la narrativa de la Revolución y lo que encontramos a partir de Revueltas y Yáñez.

Narrar la infancia, o crear la ilusión de que se narra desde la infancia, es un recurso que deciden explotar, y lo hacen con gran fortuna, tanto escritores como escritoras del inicio de la segunda mitad del siglo pasado, marcando un filón que con anterioridad había sido escasamente aprovechado.¹ La crítica, en general, apenas ha mostrado interés por esta vertiente. Revisemos las consideraciones que han realizado algunos autores sobre el tema.

Los especialistas Mario Muñoz y Edith Negrín estudian breve pero significativamente la irrupción de la infancia como un asunto que ocupa a varios de los narradores y narradoras de Medio Siglo. Muñoz señala que hace falta una organización de los temas y variaciones, así como de las estructuras, del cuento moderno de la década del cincuenta. Por otro lado y con respecto al primer libro de Sergio Galindo, Muñoz identifica y trabaja como textos de iniciación los primeros cinco relatos de *La máquina vacía*, donde se puede rastrear una de las siete variantes que dicho crítico propone para el periodo 1950-1953: el realismo psicológico.

Por su parte, Negrín destaca a Guadalupe Dueñas y Jorge López Páez, entre otros, en las “perspectivas infantiles” generadas durante el periodo 1954-1957; observa el tratamiento desde la óptica del infante que realiza Dueñas en cuatro relatos (“Las ratas”, “Mi chimpancé”, “Los piojos” y “El correo”) publicados en *plquette*, titulada *Las ratas y otros cuentos* (1954), y la alta calidad de los tres relatos que integran *Los mástiles* (1955) de López Páez, en los cuales se da cuenta de las diversas emociones que moldean las vidas de los jóvenes protagonistas.

En este mismo tenor, otra especialista de dicha década es Luz Elena Zamudio Rodríguez, quien trabaja a dos autoras de nuestro interés: Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila. Es obligado precisar, como lo hace Negrín, que en 1954 se publica *Las ratas y otros cuentos*, esos mismos textos son incorporados al libro *Tiene la noche un árbol*, que aparece en 1958. No sabemos si es debido a que Negrín ya había mostrado las virtudes de estos relatos, pero Zamudio omite el tema de la infancia y no realiza comentario alguno sobre el que, a nuestro parecer, es el relato mejor logrado en cuanto a las técnicas narrativas que exploran la infancia: “La tía Carlota”. Zamudio sólo se lamenta de que Dávila sea encasillada en la literatura fantástica (juicio con el que estamos totalmente de acuerdo), pero deja de lado el tratamiento de la infancia que realiza Dávila en “Alta cocina” y “Tiempo destrozado”. Imaginamos que los objetivos perseguidos por Zamudio eran otros, pero se echan de menos sus reflexiones sobre el tema.²

Por cuestiones de extensión, aquí sólo se abordan cinco autores (Galindo, López Páez, Melo, Dueñas y Dávila) representados cada uno por un texto, pero la lista de creadores que hacen de la infancia la materia prima para sus relatos a partir de 1950 es mayor: Sergio Magaña (*El molino de aire*, 1954); Emilio Carballido (*La veleta oxidada*, 1956); Rosario Castellanos (*Balún Canán*, 1957); Carlos Fuentes (“La muñeca reina”, 1964); José Emilio Pacheco (“El principio del placer”, 1972, *Las batallas en el desierto*, 1981), por mencionar a algunos. Definitivamente, llama la atención que a partir de tal década exista un gran interés por el tema, y más que “aniñar” los relatos, hay una preocupación de los creadores por darle el tratamiento adecuado al tipo de anécdota, como lo veremos más adelante. El viejo binomio fondo y forma no pasa de moda.

“LOS RECUERDOS SON OLVIDOS DISFRAZADOS”³

Como dice Alfredo Pavón, hacia la década del 50 los narradores, entre otras preocupaciones, emprenden el “análisis de la compleja naturaleza humana”. Uno de los

- 2 Cf. Mario Muñoz, “En los umbrales de medio siglo: 1950-1953”; Edith Negrín, “Cuentos para vencer a la muerte: 1954-1957” y Luz Elena Zamudio Rodríguez, “Varias direcciones de escritura: 1958-1961”, en *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón.
- 3 Frase del maestro Sergio Fernández pronunciado en una cátedra en la FFyL de la UNAM.

- 4 Néstor A. Braunstein, *Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia*, p. 11.
- 5 A veces ocurre, como en el relato "Hormigas" que se verá más adelante, que efectivamente la enunciación la realiza un personaje infantil, pero con tal orden, con tal acierto, que es un artificio más del autor para que creamos que es un niño el que narra con tal eficacia.
- 6 Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 98.
- 7 *Ibid.*, p. 99.

camino es examinar la infancia, pues como señala Néstor A. Braunstein:

La vida es una novela [...]; es, también, una aventura imprevisible. Cada existencia incluye una cantidad variable de vaivenes, de vericuetos que desvían del camino, siempre sinuoso [...] que trazan una biografía llena de misteriosos puntos de silencio y de incompreensión a los que suplantamos con alguna clase de pegamento para que no se nos descosa, para quedar cosidos, para armar y encolar los fascículos ensamblados de ese "volumen" que entretejemos con jirones de la memoria. Somos los costureros y los encuadernadores de nuestras vidas. Con recuerdos nos vestimos... o nos disfrazamos.⁴

Los narradores elegidos revisan cuándo y cómo se les rompió el disfraz, cómo tuvieron que remendar sus vestidos. Baste un marco general para revisar las técnicas narrativas empleadas para tales fines y su peculiar funcionamiento en los relatos.

La focalización y la oscilación entre narración consonante y disonante son las responsables de que un buen número de lectores, cuando se acercan por primera vez a algunos de los textos elegidos para este trabajo (y a otros más), declaren sin vacilar que quien narra los acontecimientos es el protagonista al momento de participar en la diégesis; es decir, que es el niño o niña quien relata los acontecimientos, lo cual, por supuesto, no ocurre.⁵ Es notable la tendencia a atribuir la enunciación al personaje infantil y no al narrador adulto. La focalización, que es "un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo",⁶ adquiere una relevancia notable en la configuración del relato, pues el narrador adulto filtra la información por la mente figural de un personaje, como lo hacen los narradores de nuestros relatos, y así "restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas, perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural".⁷

Ahora bien, la focalización interna fija tiene diversos grados de convergencia entre el narrador y la conciencia focal. Así, se puede distinguir o no la personalidad del narrador de la del personaje desde el que se focaliza, lo que

resulta en una narración *disonante o consonante*. En el primer caso, se puede disociar la personalidad del personaje de la del narrador, mientras en el segundo caso “el narrador se pliega totalmente a la conciencia focal”.⁸

⁸ *Ibid.*, p. 105.

Tenemos otro caso posible. A veces la enunciación corre por cuenta de un narrador en “tercera persona” (extra-heterodiegético: que está fuera del nivel narrativo en el que se ubica el protagonista y que no participó en las acciones que relata) y así resulta más evidente la distancia entre quién cuenta y quién actúa; sin embargo, este tipo de narrador, dado que goza de una focalización cero y puede adoptar cualquier tipo de restricción según convenga al efecto que desee otorgar al lector, limita su percepción de los acontecimientos, de tal suerte que por momentos entrega una focalización interna, la cual tiene los efectos anteriormente descritos. Así, de varias maneras, encontramos la mirada del narrador adulto mediatizada por la mente del niño que explora y trata de aprender (y aprehender) el mundo adulto.

Estos recursos, el tipo de focalización y la ilusión de una narración consonante (en “primera” o “tercera persona”), son utilizados por Sergio Galindo (1926-1993) en varios cuentos (“El trébol de cuatro hojas”, “¡Sirila!”, “Pato”, “Ana y el diablo”) de *La máquina vacía* (1951); por Jorge López Páez (1928) en *Los mástiles* (1955) (“Aguas frescas”, “Hormigas”, “El chupamirto”); por Juan Vicente Melo (1932-1996) en el cuento “¿Por qué lloras?” del libro *La noche alucinada* (1956); por Guadalupe Dueñas (1920-2002) en varios relatos de *Tiene la noche un árbol* (1958), pero especialmente en “La tía Carlota”, y, a mí parecer, lo hace también Amparo Dávila (1928) en el magistral relato “Alta cocina” incluido en *Tiempo destrozado* (1959). Otro cuento de este mismo libro que posee por momentos dichos recursos es el que da nombre al volumen de relatos: “Tiempo destrozado”. A continuación, procederemos a estudiar el empleo de la focalización y la narración consonante en los textos elegidos.

⁹ Sergio Galindo, “¡Sirila!” en *Cuentos*, pp. 43-44.

“¡SIRILA!”: CUANDO EL CASTIGO NOS VUELVE BUENOS...
O NO

Apenas rebasada la mitad de la centuria pasada, Sergio Galindo nos entrega en *La máquina vacía* (1951) un puñado de relatos que llaman la atención por el tratamiento de la infancia. Nos centraremos en “¡Sirila!”: narra la historia de un niño llamado Luis que está creciendo, que cambia de una escuela donde él era de los mayores a una donde es de los más jóvenes (suponemos que del kinder a la primaria, por las actividades y los pensamientos del protagonista); este niño se vuelve “incómodo” para los adultos pues pregunta acerca de varios temas, sobre todo del mundo de los grandes:

El aire de aquí arriba es mejor, sopla con fuerza, con frío. Pero a la azotea no se va solo. Los niños no van solos a ninguna parte, tienen que ir cogidos de la mano de alguien. Cuando sea del tamaño de Cuca (una cuarta arriba de su cabeza) podrá ir solo; para entonces Anita y Enrique serán todavía niños y él los llevará de la mano.

—¿Es bonito ser grande?

No responde. Las gentes mayores siempre están ocupadas en cosas que los niños no entienden. Hoy no hay tantas nubes en el cielo, no están aborregadas; cuando es así, el siguiente día será caluroso, eso ya lo sabe. Camina. De la barda menor se ve el jardín. La banca de madera bajo el viejo encino. Desde aquí, uno está tan alto como los pájaros que vuelan en las ramas. ¡Ah, si los niños volaran! Le gustaba la azotea porque se está muy lejos del suelo, especialmente de las bodegas.⁹

A pesar de que el narrador es extra-heterodiegético, es evidente cómo se pliega a la conciencia focal del personaje y recrea las impresiones del chico. El conflicto del protagonista deviene cuando los adultos de su familia consideran que está dejando de ser un niño bueno, debido a los cuestionamientos continuos que realiza; por el contrario, en su nueva escuela los estudiantes mayores le dicen que es “inocente”, clara forma de excluirlo. Ante el panorama de no sentirse parte ni de la familia ni de la escuela, Luis encuentra la solución para que lo reconsideren “bueno”: cuando era más pequeño, su padre amenazó con llevarlo como castigo a ver a una serpiente

llamada “Sirila” que tenía guardada en el sótano; la idea de enfrentar a tan terrible animal lo espantó de tal manera que su comportamiento cambió para bien. Por eso, para ser bueno nuevamente, Luis decide que debe enfrentarse a Sirila (con todo el simbolismo que implica este animal) para que el miedo (y el castigo) lo regrese a su estado anterior de hijo obediente (cumpliendo una expiación). Sin embargo, ocurre lo que menos desea:

—Papá... ¿qué hay allá?

—¿En dónde?

—Hasta el fondo, en donde está negro que no se ve.

—Un hoyo.

—Papá... ¿quieres enseñármelo?

El hombre sonrió, dejó a un lado el órgano caminando hacia la oscuridad. Luis lo siguió de cerca. Se detuvieron. A la temblorosa luz de la vela pudo ver las paredes verdosas de humedad, los ladrillos y un hoyo enorme en el que se veían tierra y piedras.

—¿Ya lo viste?... eso es todo.

—¿Y Sirila?... ¿dónde está Sirila?

Su padre rió posando su recia mano sobre su cabeza.

—¿Aún te acuerdas?

—Sí. ¿En dónde está?

—Sirila no existe; fue un embuste que tuve que inventar para que ustedes fueran buenos niños. Ninguno de tus hermanos quiso ser llevado dos veces. Tú eres el primero que desea verla, ¿es que a ti nunca te asustó?... Mira bien para que te convenzas de que no hay nada, y vamonos.

El jardín tenía los mismos árboles, la banca seguía allí, los pájaros anidaban en las ramas, sus hermanos corrían tras un aro. Era igual que ayer y anteayer, y todo era distinto.

—Papá, ¿entonces no todo es cierto?... lo que sé... lo que a veces pienso... ¿qué hay que hacer para saber?

—¡Oh, oh!... Anda a jugar con tus hermanos. Mientras más crezcas más irás sabiendo, no ganas nada con saberlo ahora todo.

—¿Tú sabes todo?

—Corre, ten un dulce y ve a jugar.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 48-49.

La tarde fue larga y triste; los juegos tontos y las risas y disgustos de sus hermanos, ajenos a sus sentimientos. Cuando Carlota los llamó a lavarse las manos para la cena, se alegró de que el día hubiese acabado. Quería irse a la cama y dormir muchos días.¹⁰

Asistimos al descenso de un niño para enfrentar su miedo, para tener un castigo que lo redima y ser aceptado de nuevo, en cambio, para su mala fortuna, regresa a la superficie como los grandes héroes que viajan al Hades, al Infierno o al Inframundo, con un conocimiento que cambiará su vida: los adultos mienten, su papá miente y utiliza el miedo para controlar. Lejos de recobrar el Paraíso del que poco a poco ha salido, acelera su expulsión y queda solo frente a un mundo que se empeñaba en conocer y que ahora rechaza con temor y miedo.

“HORMIGAS”: CUANDO EL MIEDO TE VUELVE PEQUEÑO

Jorge López Páez inicia en *Los mástiles* una de las principales temáticas de su narrativa: la infancia. Si en los otros autores es una etapa de su escritura o incluso un tema que aparece varias veces en su obra, en el caso de este veracruzano es una de las constantes más sólidas y mejor logradas en su larga trayectoria.

Los relatos de *Los mástiles* registran la vida en tierras tropicales, con costumbres rígidas y con las diferencias sociales muy marcadas. Los protagonistas se enfrentan al mundo adulto y a las incomprensibles actitudes de los mayores, así como a los rituales que imperan en ciertas sociedades, cerradas y tradicionales.

Para observar el uso que hace López Páez de la focalización y la narración consonante, elegimos el relato “Hormigas” para revisar cómo intenta evadirse el personaje principal de una inminente pelea:

(Me va a pegar. Sí, me va a pegar. Si pudiera irme. Un dolor de estómago. Sí, un dolor de estómago, pero muy fuerte. No me lo va a creer Nicanor. Va a decir que le tengo miedo. ¿Cómo me podré ir, sin que él diga que soy un marica y que le tengo miedo? ¿Y si vinieran de mi casa a buscarme?)

Mi papá... Puede pasar por aquí, pero... nunca ha venido por mí... Mi mamá: no sale en las mañanas, aunque su comadre Chole vive por aquí y ella vendría a visitarla, cuando acabara la visita podría decir: "Voy por Joaquín", y así no podría decir nada Nicanor. Si viniera mi mamá... Lo malo es que nunca sale en las mañanas y a su comadre Chole no la visita, sino al contrario ella es quien visita a mi mamá. Ya saben los otros que nos vamos a pelear. Rodolfo está haciendo papelitos y se los pasa a Conchita. Me va a pegar Nicanor...¹¹

11 Jorge López Páez, "Hormigas", en *Los mástiles*, p. 26.

Joaquín, el narrador-protagonista, desea que algo extraordinario ocurra para que no se lleve a cabo la pelea que tiene "pactada" con Nicanor a la típica hora de la salida (piensa en un terremoto, en la muerte de algún familiar, en lo que sea para huir de ese trance). Ese es el conflicto principal en apariencia, pero a lo largo del relato nos percatamos de que el personaje resiente la falta de atención por parte de sus padres, y que esto se potencia cuando desea (aunque sabe que no ocurrirá) que alguno de ellos pase por él a la escuela para evitar la pelea; asimismo, el miedo al ridículo y la mala imagen que ante sus conocidos se generará cuando pierda la pelea —más allá de perder o salir golpeado— lo tiene totalmente aterrado, pues Nicanor es más fuerte y habilidoso para luchar.

Finalmente decide correr, escapar a pesar de la opinión pública y del costo que esto implica:

Ahí van, cada quien se va por distinto lugar. Han de decir que así mientras agarro a una la otra se puede escapar. ¿Para qué habré corrido? Me hubiera pegado Nicanor. Si me hubiera pegado y me habría visto Lolita y Rodolfo. Y los peluqueros de la esquina corriendo y yo tirado en el suelo o ¿hubiera corrido después? Los peluqueros siempre van cuando se pelean en la esquina y hacen rueda y gritan y los empujan. "Mójale la oreja", "tú no te rajas", "mójasela de nuevo". ¿Cómo habría acabado? ¿Alguien nos habría apartado? ¿Agarrar una piedra, sí ya llorando y darle con ella? Ya se trepó ésta en la cascara de naranja. Se comen lo blanco ¿cuál será de todas estas? Ya ni se acuerda del viaje en la hoja. Corrí como loco y Nicanor me gritaba. Sí me gritaba. Pude pararme y devolverme. Se oye feo eso que me gritaba, pero ya había empezado. ¿Qué dirá Lolita? ¿Y Rodolfo? Si no hubiera colegio, si yo no viviera aquí. Si fuera hormiga, así que se me olvidara todo, como es... a ¿cuál será? Nicanor. Venía a jugar aquí. El día que le pusi-

¹² *Ibid.*, pp. 36-37.

mos el cohete al hormiguero. Los huevecillos blancos. Como una bomba. El colegio. Mañana. Lolita. Si una de esas se acerca la subo, hasta que se llene la hojita y venga el hundimiento. Una... dos... tres... cuatro... cinco...¹²

El narrador intercala dos tiempos en su relato, dos actividades: 1. El “juego” que hace con las hormigas y 2. El asunto de la pelea y las ensoñaciones de escape que vienen a su mente para, aunque sea de esa manera, salvarse. Resulta interesante el paralelismo que establece López Páez entre el débil e indefenso Joaquín y las minúsculas hormigas. El protagonista, a pesar de que es más grande y fuerte que las hormigas, se encuentra en una situación de indefensión similar, pues está expuesto a fuerzas y situaciones que lo superan, que lo manejan sin compasión como lo hace él con las hormigas que pone a prueba para ver si se ahogan o no.

La focalización interna fija y la narración consonante están empleadas al máximo: la enunciación en varios tiempos, la reproducción del caos en la mente del personaje y la sucesión de temas, ideas, configuran un relato donde tanto las hormigas como el protagonista avanzan inseguros en un mundo que parece juega con ellos, que en cualquier momento los puede ahogar.

“¿POR QUÉ LLORAS?”: CUANDO LA INGENUIDAD SALVA

Juan Vicente Melo aparece en el panorama literario con el libro *La noche alucinada*, donde como lo han señalado varios críticos, se perfilan los temas que serán recurrentes en el resto de su obra. El caso que nos ocupa ahora es el relato “¿Por qué lloras?”, donde los personajes principales son un matrimonio, un doctor, un niño que es hijo del matrimonio y un cerdito.

El doctor acude al llamado del esposo para, en apariencia, tratar las complicaciones del embarazo de su esposa; desde la focalización del médico, se juzga la pobreza y suciedad del lugar. El personaje infantil (que no entiende por qué el doctor viste de negro, color que asocia con el luto) entra en acción y participa en las acciones sin entender lo que ocurre, ya que nadie le explica. Esta

exclusión de los acontecimientos y la incomprensión de los mismos son producto de las limitaciones perceptuales y cognitivas del niño:

Se le acerca y pregunta tan quedito que apenas si se oye:

—¿Fue su mamá?

—¿Qué dices?

—¿Que si fue su mamá la que se murió?

—Anda, vete a dormir, me estorbas.

—No tengo sueño.

¿Por qué se ha de ir a dormir si no tiene sueño? Nada más se pondría a dar vueltas en el petate con los ojos abiertos, rascándose por todos lados. Siempre lo mandan a dormir. Cuando ellos se acuestan juntos, muy apretados; cuando hablan y hablan de todos estos años de sequía; cuando dice que tiene hambre y empieza a contar que él es el único niño que nunca ha matado un pajarito; cuando su padre anda como loco tropezándose por todo el cuarto, diciendo palabrotas, pegándole a su mamá y oliendo como huelen los guantes. Y luego, ¿qué tanto toca ese viejo regañón provocándole a su mamá unos quejidos como si tuviera algo atorado...? ¿Y por qué llora...? ¿Y por qué su papá, que antes los quería tanto, ya ni habla y está todo triste y viendo el cielo?

¡Hay tantas cosas que no comprende! Sólo que aquí no llueve, que cosas malas pasan, que tiene hambre, que siente algo que adivina que es miedo.

En el cuarto hay mucho calor. El hombre de negro toca y toca, tuerce la boca y mira a la mujer que está acostada en el catre. Desde el rincón la bruja observa atentamente, casi sin respirar, con las velas encendidas, la cara arrugada y asimétrica.

El hombre de negro habla con el padre. Él no puede oír lo que dicen porque su mamá llora ahora tan fuerte que impide escuchar nada. Se queda sentado en un rincón, rascándose por todos lados y preguntándose si ese señor se habrá enojado porque le preguntó si estaba de luto por su mamá.¹³

El niño vive las circunstancias de su casa, de su medio: la pobreza de su familia, la ignorancia, el alcoholismo del padre, la violencia intrafamiliar que presencia y sufre, pero no sabe cómo interpretar tales situaciones y así lo consigna el narrador, que aunque enuncie en "tercera persona", adopta la perspectiva y las restricciones del personaje para recrear el mundo infantil ante las

¹³ Juan Vicente Melo, "Por qué lloras" en *Cuentos completos*, pp. 174-175.

acciones de los adultos. A pesar de su buena conducta, el chico no recibe recompensa alguna y parece estar confinado a la soledad, al aislamiento y a la tristeza.

No obstante la diferencia de edades, el doctor y el niño (detalle muy interesante en el relato de Melo) muestran su incomprensión del mundo que los rodea y no se explican las acciones y las conductas de los dos esposos, quienes paradójicamente, son los más ignorantes y al mismo tiempo son los que muestran pensamientos más claros en los momentos en que la esposa sufre las complicaciones del parto: el esposo le pide al doctor que salve al cerdito, porque está enfermo, y le explica que si lo pierden no tendrán para comer; si la esposa pierde al hijo no importa, vendrán otros, esos los manda el Cielo, pero el cerdito es lo único que poseen y los dejará en la miseria si muere, lo cual ocurre al final.

Siguiendo con la paradoja, el narrador casi no da espacio textual para los pensamientos de los esposos, sólo en algunos diálogos, pero son el médico y el niño quienes llevan de alguna manera la voz narrativa, ya sea en diálogos o en forma de reflexión, para mostrar cómo los personajes parecen condenados a la incomunicación (el doctor) o a la soledad (el niño) por la falta de comprensión del y hacia el otro.

En menor medida, Melo ocupa este recurso en el cuento que da nombre a su primer libro, “La noche alucinada”, cuando hablan el niño, el abuelo y la noche (en discurso directo). Como apunte, deseamos destacar que Juan Vicente Melo retoma y depura esta técnica narrativa en una parte trascendental de *La obediencia nocturna*, su obra más importante, cuando el desorientado narrador adulto busca la explicación de su presente en su pasado y regresa hasta la infancia para recobrar los datos que le faltan para armar el rompecabezas en el que se ha convertido su existencia.

“LA TÍA CARLOTA”: CUANDO LA SOLEDAD DUELE

Como se ha consignado líneas arriba, Guadalupe Dueñas publica cuatro relatos en *Las ratas y otros cuentos* (1954), mismos que se caracterizan porque el lector recibe los

acontecimientos cotidianos mediatizados por la visión infantil de los protagonistas. Hacia finales de la década, Dueñas recoge en *Tiene la noche un árbol* (1958) los relatos ya publicados y agrega otro que, a nuestro juicio, es el que más explota la narración adulta que recupera el quehacer y la perspectiva de la niñez: “La tía Carlota”. En este texto, la protagonista cuenta en presente sus impresiones sobre la espantosa experiencia que significa vivir en casa de su tía, quien abiertamente demuestra su rechazo a la niña y la empuja a deambular solitaria por la casa, por la vida:

Siempre estoy sola como el viejo naranjo que sucumbe en el patio. Vago por los corredores, por la huerta, por el gallinero durante toda la mañana.

Cuando me canso y voy a ver a mi tía, la vieja hermana de mi padre, que trasega en la cocina, invariablemente regreso con una tristeza nueva. Porque conmigo su lengua se hincha de palabras duras y su voz me descubre un odio incomprensible.

No me quiere. Dice que traigo desgracia y me nota en los ojos sombras de mal agüero.

Alta, cetrina, con ojos entrecerrados esculpidos en madera. Su boca es una línea sin sangre, insensible a la ternura. Mi tío afirma que ella no es mala.¹⁴

Aunque la enunciación sea en presente, es claramente una narradora adulta (por el lenguaje y las estructuras que utiliza en su razonamiento) la que recrea el tiempo en que vivía con la tía Carlota. Evoca la narradora la furia que tiene su tía contra su padre porque dejó la vocación religiosa por seguir a una mujer, la madre de la protagonista; si tenía que casarse, tendría que haber sido con alguien de su clase. La niña es víctima del enojo de la inflexible tía y destaca que se trata de “un odio incomprensible”, pero claramente perceptible. Sobre todo cuando tiene que presenciar las quejas permanentes de la tía, en voz alta o en silencio:

Por un momento calla. Desquita su furia en las almendras que remuele en el molcajete.

Lentamente salgo, huyo a la huerta y lloro por una pena que todavía no sé cómo es de grande.

Me distraen las hormigas. Un hilo ensangrentado que va más allá de la puerta. Llevan hojas sobre sus cabellos y

¹⁴ Guadalupe Dueñas, “La tía Carlota”, en *Tiene la noche un árbol*, p. 7.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 8-9.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 13-14.

se me figuran señoritas con sombrilla; ninguna se detiene en la frescura de una rama, ni olvida su consigna y sueña sobre una piedra. Incansables, trabajan sonámbulas cuando arrecia la noche.

Atravieso el patio, aburrida me detengo junto al pozo y en el fondo la pupila de agua abre un pedazo de firmamento. Por el lomo de un ladrillo salta un renacuajo, quiebra la retina y las pestañas de musgo se bañan de azul.¹⁵

Resulta interesante observar las actividades que tienen los personajes niños para evadirse de la pesada realidad que les toca en suerte (como observar el cielo en “¡Sirila!” o también las hormigas en el relato de López Páez). Deteniéndonos en algunos fragmentos citados en este trabajo, podemos indicar la cercanía de los infantes con la naturaleza (en lugares abiertos o en jardines) con esos pequeños paraísos que se empeñan en conservar y en donde se refugian, los espacios que los narradores adultos extrañan desde que tuvieron que salir para enfrentar la realidad.

Pese a los escapes de los protagonistas, tienen que confrontar los hechos y a veces no es de la mejor manera posible:

—¡A mí nadie me quiere, nunca me ha querido nadie!

El canónigo se turba y mi tía llora enloquecida. Empieza a decirme palabras sin sentido. Hasta perdona que Rosario no sea mi madre.

Me derrumbo sin advertir lo duro de las tablas.

Ella me bendice; luego, de rodillas junto a mi cabecera, empieza habla que habla:

Que tengo los ojos limpios de aquellos malos presagios. Que siempre he sido una niña muy buena, que mi color es de trigo y que hasta los propios ángeles quisieran tener mis manos. Pero por lo que más me quiere es por esa tristeza que me hace igual a mi padre.

Finjo que duermo mientras sus lágrimas caen como alfileres sobre mi cara.¹⁶

Los personajes adultos, a pesar de que buscan interactuar con los pequeños, parecen aislarlos aún más con sus conductas, con sus órdenes. La protagonista de “La tía Carlota” sólo obtiene agresiones, incluso cuando intentan ser cariñosos con ella. Y no hay otra explicación posible: el rechazo ha sido constante (incluso de sus pa-

dres, que la han dejado con su tía en lugar de criarla ellos mismos) y la única razón que encuentra es simple: nunca la han querido. Como si fuera un eje temático de una numerosa generación o de un momento de la literatura mexicana, aparece la soledad con insistencia en los relatos en que los infantes ocupan los roles protagónicos.

17 Amparo Dávila, "Alta cocina", en *Muerte en el bosque*, p. 66.

"ALTA COCINA": CUANDO LA COMIDA ES UN TORMENTO

Para cerrar con esta revisión veamos el caso de Amparo Dávila, quien poco antes de que termine la década estudiada publica *Tiempo destrozado* (1959), excelente volumen de cuentos que ha sido estudiado por varios críticos y destacado por inscribirse en la literatura fantástica con notable calidad.

Además de lo anterior, nos parece que existen algunos relatos que sin bien pueden responder a una orientación general (lo fantástico, lo extraño, lo raro), también lo pueden hacer en otros sentidos, como "Tiempo destrozado" y "Alta cocina", este último que es del que se ocupa este trabajo.

Como en otros relatos de Dávila, los seres con los que conviven o contra los que luchan los protagonistas son indeterminados ("Moisés y Gaspar", "El huésped", por mencionar un par de ejemplos) y "Alta cocina" tiene también seres indefinidos por el narrador:

Quando oigo la lluvia golpear en las ventanas vuelvo a escuchar sus gritos. Aquellos gritos que se me pegaban a la piel como si fueran ventosas. Subían de tono a medida que la olla se calentaba y el agua empezaba a hervir. También veo sus ojos, unas pequeñas cuentas negras que se les salían de las órbitas cuando se estaban cociendo.¹⁷

La diferencia con los otros relatos es que el narrador adulto recrea la angustia y el sufrimiento que le provocaba pensar en los "seres" que guisaban en la cocina, mismos que no quedan tan indefinidos como en los otros cuentos, y que podemos deducir sin tanta dificultad que son caracoles. Da la impresión que Dávila no desea subrayar tanto el aspecto extraño de los animalitos, sino la pena que le causaba al personaje saber que los estaban matando:

¹⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹⁹ *Ibid.*, p. 68.

Desde mi cuarto del desván los oía chillar. Siempre llovía. Sus gritos llegaban mezclados con los ruidos de la lluvia. No morían pronto. Su agonía se prolongaba interminablemente. Yo pasaba todo ese tiempo encerrado en mi cuarto con la almohada sobre la cabeza, pero aun así los oía. Cuando despertaba, a medianoche, volvía a escucharlos. Nunca supe si aún estaban vivos, o si sus gritos se habían quedado dentro de mí, en mi cabeza, en mis oídos, fuera y dentro, martillando, desgarrando todo mi ser.

A veces veía cientos de pequeños ojos pegados al cristal goteante de las ventanas. Cientos de ojos redondos y negros. Ojos brillantes, húmedos de llanto, que imploraban misericordia. Pero no había misericordia en aquella casa. Nadie se conmovía ante aquella crueldad. Sus ojos y sus gritos me seguían y, me siguen aún, a todas partes.¹⁸

Es claro que los caracoles no emiten sonido alguno, pero en la mente infantil del protagonista así ocurría y, como una extraña fijación que lo persigue como adulto, sigue asociando las gotas de lluvia adheridas en las ventanas, sobre todo en la oscuridad, con los ojos que lo siguen y lo culpan también por ese sufrimiento. Recordemos cuando al protagonista lo enviaban a comprar caracoles, regresaba sin nada pretextando que no había, pues trataba de evitar que los siguieran preparando.

Según él, ningún adulto de esa casa reparaba en el sufrimiento de los caracoles, y sólo él, desde la sensibilidad infantil, era considerado con “las víctimas”, aunque de nada servía; el narrador adulto describe cómo la preparación del platillo que todo mundo festejaba como el mejor que se podía comer, era en realidad una tortura y una muerte lenta para los animalitos:

Quando el agua se iba calentando empezaban a chillar, a chillar, a chillar... Chillaban a veces como niños recién nacidos, como ratones aplastados, como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres histéricas...¹⁹

En la cita anterior observamos cómo los “chillidos” que emiten los caracoles bien pueden remitirnos a los sonidos de un mundo infantil (aunque hay algunos verdaderamente terribles, como “los ratones aplastados” o “los gatos estrangulados”) y que por eso se realiza tal asociación. No hay sonidos particulares, sino comparaciones de los ruidos que el niño conoce y que son desagradables,

de tal suerte que los asocia con el sufrimiento y los identifica como lo más desagradable posible, como seguramente era la muerte en la olla.

Como hemos visto en los fragmentos de los otros cuentos, existe una relación interesante entre la naturaleza, los animales y los niños; en “Alta cocina” funciona la asociación entre los seres indefensos: el niño y los caracoles. Por último, remarquemos la impresión tan honda que deja la elaboración del guiso en la mente infantil: hasta el presente de la enunciación, el adulto sigue sintiéndose “perseguido” por los ojos de las víctimas y cómo la lluvia funciona como detonador para que, una vez más, evoque esos momentos de la infancia.

CONSIDERACIONES FINALES

Como hemos podido observar en los textos y autores señalados, el tema de la infancia tiene una preponderancia tanto en la década estudiada como en otras obras posteriores de los mismos autores y otros que se sumarán a la exploración de los primeros años para entender su presente. A la par de tantas narraciones que indagan sobre la naturaleza humana (ya sea regresando al lugar de origen buscando al padre, escribiendo libros vacíos o a través de lo fantástico), buscarse en sí mismo es una tarea del “yo narrador” que parece cumplirse en el “yo narrado”, impresión que resulta por el uso de las técnicas narrativas revisadas y que tienen como resultado recrear, evocar lo máximo posible, la idea de estar viendo o escuchando a un personaje infantil que examina sus acciones, sus pensamientos y que logra vislumbrar dónde se rompió el equilibrio que preocupa y ocupa tanto al narrador adulto.

Nos parece válido cuestionar las implicaciones de que sea en la década de 1950 cuando brota un legítimo interés en la literatura mexicana (que ya ha abandonado varios senderos y se encamina por otros) por contar y recontar la infancia, cuando tanto escritores como escritoras de diferentes generaciones, promociones o grupos, se lanzan por los caminos de la memoria para indagar otra vertiente más de la naturaleza humana y entregan

narraciones donde el lector no debe permanecer pasivo ante los relatos de carácter moderno que le exigen que se involucre decididamente. Queda como apunte si por comodidad siguen siendo efectivos los cortes generacionales en la crítica, o podemos, como ya lo hacen varios investigadores, agrupar la obra de los creadores por sus afinidades temáticas o por sus propuestas estéticas.

Por otro lado, cabe preguntarse: ¿para qué utilizar tales restricciones de percepción en este tipo de relatos? Para recrear cómo el personaje está incapacitado para interpretar su mundo circundante, pues parece que los recuerdos de los narradores contienen historias ajenas a ellos, impresión lograda por las limitaciones cognitivas y perceptuales que configuran las estructuras de los cuentos, en apariencia sencillas, pero que en esa transparencia y simplicidad se encierra un trabajo más elaborado por parte del autor. Por eso, la modulación de información, “como lo vivió” el personaje y ahora lo recuerda el narrador, es, significativamente, una búsqueda de ese “yo” perdido.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAUNSTEIN, Néstor A., *Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia*. México, Siglo XXI, 2008.
- DÁVILA, Amparo, “Alta cocina”, en *Muerte en el bosque*. México, FCE / SEP, 1985.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (tomo I). México, FCE, 1996.
- DUEÑAS, Guadalupe, “La tía Carlota”, en *Tiene la noche un árbol*. México, FCE / SEP, 1985.
- GALINDO, Sergio, “¡Sirila!”, en *Cuentos*. México, FCE, 2004.
- LÓPEZ PÁEZ, Jorge, “Hormigas”, en *Los mástiles*. México, Los presentes, 1955.
- MARTÍNEZ, José Luis y Christopher DOMÍNGUEZ, *La literatura mexicana del siglo XX*. México, Conaculta, 1995.
- MELO, Juan Vicente, “Por qué lloras”, en *Cuentos completos*. Veracruz, Conaculta / Gobierno del Estado de Veracruz / Fondo Estatal para la Cultura y las Artes / Instituto Veracruzano de Cultura, 1997.

- MONSIVÁIS, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx", en *Historia general de México* (vol. 2). México, El Colegio de México, 1998.
- MUÑOZ, Mario, *et al.*, *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*. Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala, UAT / INBA / CNCA / ITC, 2004.
- PATÁN, Federico, *El espejo y la nada*. México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 1998.
- PAVÓN, Alfredo, "Prólogo", en *Cuento mexicano moderno*. México, UNAM / Universidad Veracruzana / Aldus, 2000.
- PEREIRA, Armando, *La Generación de Medio Siglo*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI / UNAM, 1998.
- ZAVALA, Lauro, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México, Nueva Imagen, 2004.

