

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA OBRA LITERARIA DE SERGIO GALINDO

TESIS

que para optar el título de

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

presenta la alumna

BRIANDA DOMEQ COOK

MEXICO, 1978

ESTE LIBRO
NO SALE DE
LA BIBLIOTECA



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

L A O B R A L I T E R A R I A D E
S E R G I O G A L I N D O

B r i a n d a D o m e c q

*a fernanda, peter
y fernando,*

*gracias a ellos, todo
esfuerzo cobra sentido*

-

P R O L O G O

Todo prólogo es un abuso del escritor hacia el lector, en el que pretende justificar lo que no debería necesitar justificación, explicar lo que debería ser autoexplicativo y disculparse por lo que debió corregir. Éste no es una excepción, pero trataré de ser lo más breve y menos abusiva posible.

Dividí el estudio de la obra de Sergio Galindo en dos partes que constan de: I) ocho capítulos dedicados al análisis de cada uno de los libros que componen la obra, y II) una conclusión general en donde reviso aspectos esenciales (temas, obsesiones, personajes, estructuras y técnicas narrativas). De esta manera, pretendo ofrecer el panorama más amplio posible de toda la producción galindiana, para que sirva de base para estudios futuros más amplios.

No utilicé ninguna teoría literaria ni sistema de crítica. En primer lugar, siento que de haberlo hecho no se habría logrado el alcance que este estudio pretende y se habría caído en una innecesaria monotonía. Además, considero que el mejor método crítico es el sugerido por el texto en el momento de su lectura. Don Dámaso Alonso lo pone así: "... para cada poeta, para cada poema, es necesario una vía de penetración distinta".

El problema de los agradecimientos es infinito. De ser sincera tendría que comenzar por mis maestros y terminar con la última persona que accedió de buena manera a "volverme a llamar más tarde" durante la interminable redacción de este trabajo. Sobre todo, quiero agradecer la valiosa guía de la maestra Aurora M. Ocampo, la colaboración entusiasta de Angela G. de Galindo quien me permitió ilimitado acceso a los recortes de periódico que, junto con el fichero de la maestra Ocampo, permitieron la conformación de la bibliohemerografía final de este estudio, y a Sergio Galindo por facilitarme publicaciones agotadas o fuera de circulación y por responder tan amablemente a todas mis preguntas. En general, agradezco el entusiasmo, apoyo moral y hasta físico de familiares y amistades, cuya paciencia y comprensión me han permitido llevar a feliz término este estudio.

Brianda Domecq

P R I M E R A

P A R T E

UNA HISTORIA SECRETA

El tiempo, entonces, no tenía la prisa de ahora; la historia se hacía en pausas, largas pausas en las que parecía no ocurrir nada.(1)

Con Polvos de arroz, publicado en 1958, Sergio Galindo se incorpora, junto con Emilio Carballido (El norte) y Carlos Fuentes (La región más transparente), a la lista de jóvenes escritores mexicanos. A pesar de ser su primera novela (2) califica entre lo mejor de su producción. Breve hasta la exactitud, de prosa limpia y directa, Polvos de arroz hace alarde de un equilibrio y una armonía que desmienten la aparente sencillez del relato. Aunque hay quien califique su desenvolvimiento de parco en cuanto al desarrollo de posibles temas o personajes (3), es indudable que el acier

(1) Sergio Galindo, Polvos de arroz, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1958, p. 22 (Col. Ficción, núm. 1). Todas las citas son de esta edición. Está próximo a aparecer una segunda edición en Joaquín Mortiz, ilustrada por Marta Palau.

(2) La justicia de enero, que se escribió con anterioridad según declaración del autor, no se publicó hasta 1959.

(3) "Este tríptico de agonistas se hubieran encargado de proporcionarle al autor material más que suficiente para construir una gran novela. Con todo, o venció en el escritor la desidia, o, quizá, decidió someterse al plan general que de la obra se había trazado antes de comenzar a desarrollarla." César Rodríguez Chicharro, "Los Libros Nuevos" en La Palabra y el Hombre, p. 226. Esta opinión también la comparte John Brushwood, México en su novela, p. 72.

to de Galindo reside, precisamente, en esa capacidad de sugerir más de lo que dice.

La anécdota que mueve el relato es engañosamente sencilla. Una solterona provinciana, Camerina Rabasa, de edad indeterminada pero peso específico (98 Kgs.), sufre un despertar repentino y tardío de sus impulsos amorosos, y entabla una correspondencia con un joven "Indeciso" por medio de la revista Confidencias. Al pretender hacer realidad su senil fantasía romántica Camerina sufre un rudo y humillante despertar ante la realidad del tiempo y la vida. La acción se desarrolla durante unos días en la ciudad de México, en casa de la sobrina, Julia, mientras Camerina se debate entre llamar o no al pretendido Juan Antonio para concertar la primera cita de amor. La risa burlona de los hijos de Julia pone fin a sus ilusiones haciéndola enfrentar el número real de sus años en una bien preparada sorpresa final.

En este breve lapso de tiempo, Camerina reconstruye, mediante recuerdos fragmentados, los hechos importantes del pasado. Después de la muerte de su madre, ella y su hermana mayor, Augusta, se encerraron con las constantes borracheras del padre, Don Teodoro, y su "continuo saqueo del pasado... que además poseía el poder de tergiversar a su antojo" (p. 24); ambas iban para "quedadas" cuando llegó Rodolfo Gris, rico heredero poblano que que encaja perfectamente bien en este vivir fuera del tiempo de la familia Rabasa. Pero, a pesar de la desesperada insistencia de Augusta, ni Camerina ni Rodolfo parecen tener prisa por cambiar y casarse. Por consiguiente, la "traición" de Augusta con Rodolfo, cuyo fruto es Julia, da lugar al silencio y al encierro

definitivo de la hermana mayor. No obstante este suceso, la relación de Camerina y Rodolfo sigue unos años más, hasta la intempestiva muerte de éste. En adelante, Camerina parece contentarse con su vida de encierro, limitándose en "esa cadena interminable de tardes" a tejer con la hermana "muda" y repasar recuerdos gratos de tiempos pretéritos, hasta que la visión inesperada de los carpinteros hace surgir en ella toda la fuerza del deseo y escribe la primera carta a Juan Antonio.

Ésta es, por lo menos, la historia que se cuenta, pero varias cosas deben señalarse antes de seguir. En primer lugar, es la historia de Camerina: tan es así que el narrador, aunque en tercera persona, toma el punto de vista de la protagonista. Por lo tanto, esta versión no es ni objetiva, ni necesariamente sincera, si se toma en cuenta la capacidad de Camerina de engañarse a sí misma. Así, Camerina sugiere que Augusta es, en gran parte, culpable de su desgracia. En cuanto entabla correspondencia con el joven Juan Antonio, cambia de recámara para sentirse "libre de Augusta" (p. 29); en otro lado confiesa que "deseaba su muerte para librarse de su presencia fantasma" (p. 51); le esconde su amor por Juan Antonio por temor a perderlo porque, como le dice a Julia cuanto ésta le ofrece ayuda:

Eso me decía Augusta, y no era cierto, me traicionó me engañó, y la perdoné de todo... (p. 69)

En otra parte, Camerina reniega del sacrificio que ha hecho por la hermana:

Tiene bronquitis -se dijo-, pero no me importa. Bastante me he preocupado años y años por ella. (p. 57)

Tan convincentes son los argumentos de Camerina que algunos críti

cos toman partido. José de la Colina juzga la actitud de Augusta como de "una egoísta insensibilidad" (1); otro (2) opina que Camerina siente encontrar en Juan Antonio Ulloa el amor y la comprensión que durante tanto tiempo le han sido negados; y aun Benedetti afirma que "Polvos de arroz (1958) es la historia de la solte^{ra} ría femenina no buscada" (3). Brushwood tiene razón en decir que "el desarrollo individual de Camerina ha si^{do} impedido por el marco de relaciones en que vive" (4), pero el uso del sujeto pasivo indica el grado en que aun este crítico, ha aceptado la versión de Camerina. Sin embargo, la mentira o el engaño subyacente en el punto de vista de la protagonista se revela con un simple comentario de Facunda, la sirvienta de toda la vida de la familia Rabasa:

-...si no fuera por el tejido ustedes dos se pasarían el día mordiéndose... Oiga su tos, nomás para decir que está allí, como si no lo supiéramos.
-Cállate, Facunda. (p. 58)

En cuanto al aspecto social, éste, por supuesto, existe (5): la situación de Camerina no se habría dado sin la concurrencia de un ambiente represivo y sofocante. Pero Camerina es más que una simple víctima de una situación social: es también cómplice, y este aspecto tímido y miedoso del personaje que le imposibilita manejar su vida, es lo que más le interesa a Galindo. Desde el

- (1) José de la Colina, "Novelistas mexicanos contemporáneos" en La Palabra y el Hombre, p. 586.
- (2) Walter M. Langford, "Sergio Galindo, Novelist of Human Relations" en The Mexican Novel Comes of Age, p. 171
- (3) Mario Benedetti, "Sergio Galindo y los rigores de una sencillez" en Letras del continente mestizo, p. 177.
- (4) John S. Brushwood, "Afinidades y procedimientos en Sergio Galindo" en Revista de Bellas Artes, p. 28
- (5) Véase las "Conclusiones", pp. 177-178.

punto de vista social, las dos hermanas son víctimas; como individuos, ambas son cómplices de su propio destino. La complicidad de Augusta es franca y definitiva; la de Camerina, que aquí me interesa, es velada y sutil. Aunque ella misma admite jamás haber luchado por nada y atribuye a esto su infelicidad, no se da cuenta, realmente, del grado de su propia pasividad al "no vivir en el tiempo", al negar el paso de los días, al identificarse tan plenamente con la vida vegetativa de su jardín (1):

Ella, a fuerza de vivir entre esas paredes que rodeaban la casa y el jardín, había aprendido a amar cada hoja, cada flor, cada ruido (no las orugas que siempre le producían repulsión y a las que con el palo de una escoba tiraba al suelo y luego pisaba), como parte y prolongación de sí misma. (pp. 19-20)

Conversa con las matas de claveles pero se da cuenta de que esto no está bien, pues se avergüenza cuando Augusta la descubre.

Camerina no es tan inocente como le gustaría dar a entender y es este aspecto el que Galindo subraya una y otra vez. Tanto el punto de vista narrativo que sólo permite conocer la versión de Camerina, como las pistas que Galindo pone para sugerir que Camerina no es del todo una víctima del medio ni de su hermana, apuntan a la existencia de otra historia, una historia secreta que debe descifrarse.

¿Nadie se ha preguntado sobre el significado de aquella mujer estoica y su férreo silencio? Es extraño si se toma en cuenta el dominio psíquico que ejerce sobre Camerina, al grado de con

(1) Apunta a los aspectos freudianos del problema el hecho de que Camerina busca la luz y los colores del jardín para olvidarse de la vieja bodega llena de "cajas vacías y muebles rotos" en donde no se atreve a entrar por temor a "esas arañas pequeñas, negras, venenosas", que en contraste con la bodega llena y fértil de su juventud, viene a simbolizar su temor al inconsciente y a los deseos reprimidos. (p. 28)

vertirse en la voz de sus reproches:

Se juzgó y recriminó con las frases que Augusta (si hubiera hablado) le habría dicho. (p. 49)

Ella es protagonista de la otra historia, la de dos hermanas, una oportunidad desperdiciada y una terrible venganza. La tragedia real de la novela tiene lugar unos cuarenta años antes de la acción presente, en la callada y terrible batalla entre las dos mujeres, revelada de golpe cuando Augusta grita:

*--Tú crees que no haces nada... Parece que no haces nada, que eres muy buena... ¡Pero no! ¡Hipócrita...!
¡Ya ganaste! (p. 53)*

Después de esto, Augusta no vuelve a hablar; pero queda al descubierto la existencia de una lucha enconada y secreta, cuya trascendencia se puede medir por la magnitud de la venganza.

¿De qué acusa Augusta a Camerina? Es una de las grandes incógnitas del libro. Todo lo que se arguye al respecto termina en mera conjetura. Camerina misma desconoce la existencia de una lucha: "Augusta, yo no quiero ganar nada, yo te quiero mucho..." (pp. 53-54), pero Camerina es capaz de desconocer muchos aspectos difíciles de la realidad. Sólo habla, en adelante, de la traición de su hermana, para ella lo único concreto y tangible. ¿Por qué le llama hipócrita Augusta? ¿Por qué "parece ser buena" y no lo es? La respuesta estriba en el principio de dualidad que rige la novela. Toda ella está estructurada en base a una serie de dualidades, divididas en repeticiones y oposiciones. Para empezar existen dos historias: la presente repite, con variantes, lo sucedido en la pasada. Hay dos personajes centrales (1), las dos hermanas

(1) César Rodríguez Chicharro pone a don Teodoro a la altura de las dos hermanas y afirma que Galindo crea un tríptico; sin embargo don Teodoro, en realidad, queda como personaje secundario al igual que Rodolfo Gris ya que ambos influyen en Augusta y Camerina sin sufrir cambios ni influencias recíprocas.

tan opuestas como blanco y negro (y un hombre llamado "Gris" que queda en medio). Camerina es pasiva, timorata hasta la exasperación, fantasiosa, con un miedo a la vida que la obliga a encerrarse y a no querer ver ni oír nada en relación con la realidad. Augusta, en cambio, es activa y vital, dispuesta a enfrentarse al padre y a la vida, realista en cuanto al paso del tiempo y a la premura para actuar, y dispuesta a jugar el todo por el todo, como en efecto lo hace. Ambas están atrapadas en un ambiente familiar sofocante, regido por don Teodoro, el padre, borracho y obsesionado con el monótono e inútil reconstruir del pasado. Y de repente... surge una sola posibilidad de liberación: Rodolfo Gris. Augusta, más atrevida y realista, se percata de esto y moviliza todas sus fuerzas:

De ese tiempo, el de Rodolfo fue el más bello. Aun Augusta había creído en eso. Ella la animó. Ella la obligó a corresponder su amor y aceptar que viniera a pedir permiso a don Teodoro. Y fue también Augusta la que suavizó la oposición de su padre y hasta obtuvo su permiso. (p 16)

Hasta qué punto éste es un acto altruista en favor de la hermana y hasta qué punto Augusta está viendo por sus propios intereses nunca se aclara. Hay elementos que apuntan a ambas posibilidades. Cuando Augusta ha conseguido el permiso de don Teodoro para las visitas de Rodolfo, comienza a utilizar el plural ("Tráelo mañana mismo. Tenemos que aprovechar" (p. 22)) que indica su propio interés en el asunto (1). Éste se constata también en las

(1) Más adelante, durante la Revolución, Augusta dice: "-¡Híncate! Pide por Rodolfo: que nos lo devuelva Dios con Bien." (p. 27) (El subrayado, en ambos casos, es mío)

visitas, gozadas por ambas y en el cariño que Augusta tenía al gato, regalo de Rodolfo. Sin embargo, yo no llegaría al extremo de afirmar, como Luisa Josefina Hernández que:

Augusta, la hermana mayor, la fea (sólo sabemos que tenía "el cabello lacio y seco") vive con un designio: arrancarle a Camerina el amor de Rodolfo Gris...(1)

porque existen también pruebas de la buena intención de Augusta y su verdadero cariño por Camerina. La evidencia apunta, más bien, a un terrible drama interno: Augusta, por ser el personaje de más carácter y la hermana mayor, se convertía en la responsable de los demás:

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

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

-¡Y qué importa lo que yo diga! ¿Por qué me haces caso? ¡Y él -volvió a reír- ¡No me digas que él también me hace caso! (p. 31)

Debió haberle parecido "insoportable ser la esperanza, la salvación de alguien" (p. 70), como dice Julia (2) más adelante, y sobre todo si ese alguien era totalmente incapaz de salvarse por sí misma. Ni Camerina, ni Rodolfo Gris muestran aversión alguna a que la situación se eternice. Camerina se abandona a la gordura, ya que para huir de la realidad adulta del amor y el sexo (3) necesita refugiarse nuevamente en el seno materno simbolizado por

(1) Luisa Josefina Hernández, "Tres novelas cortas de 1958", p. 36.

(2) En gran medida, los actos de Julia son indicios de lo sucedido con su madre; por ejemplo, cuando Julia amenaza forzar la situación de su casamiento diciendo que está embarazada (p. 39) repite con éxito lo que Augusta había pretendido hacer con Rodolfo Gris.

(3) Cuando don Teodoro comienza a platicar "verdaderas porquerías" de la madre, Camerina, para no escuchar, piensa en "las cuentas del gasto, en Rodolfo, o en las latas de leche condensada" (p. 33) o sea que niega la sexualidad de la madre porque no puede aceptar la propia.

las "latas de leche condensada, una leche rica, espesa y dulce" (p. 32). De este modo se hace cada vez menos atractiva para un novio de por sí indeciso. Rodolfo, por su lado, ha perdido gran parte de su patrimonio debido a la Revolución y tiene cada vez menos posibilidades de llevarse a cualquiera de las dos hermanas. Y por último, Augusta se da cuenta de que Camerina está completamente ciega al angustiante triángulo y no tiene ninguna intención de cambiar la situación:

...Yo le digo que no se preocupe, que a mí no me hace falta nada y que, en último caso, podemos vivir aquí...
-¡Aquí no!... No; no lo tomes así. Te quiero mucho.
Pero es necesario otro hogar, que te ponga tu casa. (p. 33)

No es de sorprenderse que Augusta juegue su carta más desesperada. Sin embargo, fracasa. ¿Por qué? ¿Prefirió Rodolfo quedarse con Camerina? La exclamación, "tú ganaste", parece apuntar a esto, y también el hecho de que la relación entre Camerina y Rodolfo sigue durante unos años más. Pero esto no aclara el resto de la acusación de Augusta: ¿por qué "hipócrita"? ¿qué es, exactamente, lo que hace Camerina?

Son importantes las revelaciones que Camerina hace sobre sí misma, aunque no necesariamente la interpretación que ella les da. Es probable que la "bondad" de Camerina ("Yo no he luchado, ni he hecho mal. Al contrario, siempre he sido buena" (p. 58)) sea la muy conocida "abnegación", una actitud pasiva en apariencia, pero en realidad una forma solapada de dominio por medio de la culpa. Ella misma admite haber sido "la fuerza" cuando todos los demás habían sucumbido (sus padres a la muerte, Augusta a su silencio), y al pensar en Augusta, revela la forma absorbente de su cariño:

Un cariño viejo que ya acompañaba sus primeros recuerdos y que creció con ella en cada situación, especialmente a la muerte de su madre. Desde ese día se dedicó a mimarla y trataba de adivinarle el pensamiento, de quitarle el trabajo. (p. 52)

Camerina sustituye a la madre por Augusta, y a la posibilidad de independencia por una nueva dependencia en la que ella debe seguir, abnegadamente, cuidando a la madre sustituta.

El orden de los elementos descubre su significado y es la única clave para una posible interpretación; inmediatamente después de la cita anterior, sigue la acusación de Augusta: "Parece que no haces nada, que eres muy buena... ¡Pero no!... ¡Hipócrita...!" Camerina es hipócrita no sólo porque su cuidado de la hermana debe más a sus propias necesidades que a un verdadero cariño, sino también porque su aparente bondad encubre su miedo a la vida. En otra parte de la obra galindiana se encuentran ejemplos del efecto nocivo del autosacrificio y de la sobreprotección en la relación entre Cecilia y su madre, Marcela, en La justicia de enero; y también del efecto desmoralizante de quitar a alguien todas sus responsabilidades en la relación entre Esther y su madre en El Bordo. Por otro lado, la "bondad" de Camerina habrá dado a Rodolfo Gris la excusa para no casarse con Augusta, como más tarde la enfermedad de Augusta lo salva de la boda con Camerina:

Pero así, supongo que tú no querrás dejarla sola ahora, no sabes si esa enfermedad se vuelva algo peor... Uno no sabe, confía en que estas cosas pasan con facilidad, y luego, de pronto... (p. 55)

Como haya sido, el "triunfo" de Camerina, da inicio a la larga y extraordinaria venganza de Augusta, que la convierte en un personaje digno de ocupar su lugar en los anales del realismo mó-

gico latinoamericano (1). Mas, la venganza en esta novela cumple una doble función: presta una sutil ironía a todo lo sucedido, y permite el desarrollo de uno de los motivos estructurales básicos: VER - OIR.

La venganza de Augusta resulta irónica por varios motivos: en primer lugar, al quedarse en la casa familiar, olvidando completamente el mundo exterior Augusta acata los deseos más profundos de Camerina: "No es que hubiera perdido las esperanzas, es que estaba allá tan contenta, tan a gusto en mi casa, y me parecía que no había más, nada más..." (p. 72). En este sentido Camerina "gana". En segundo lugar, Augusta, la hermana activa y dinámica, se torna más pasiva que la misma Camerina:

...Augusta no era una persona, era una cosa que cada día comía menos y dormía más. Algo que, por inalterable, podía llegar a remedar la eternidad. (p. 15)

Esto va a obligar a Camerina a ser la "fuerza", a responsabilizarse por la casa y por la hermana, y aquellos cuidados que habían empezado a hacer por "gusto, un deseo de halagar" se convierten en "una obligación ineludible, pues, Augusta, no volvió a preocuparse por la casa" (p. 52). Sin embargo, el cumplimiento de la venganza va a tardar años en surtir efecto y Augusta, como el árabe, se sienta a esperar sabiendo que el tiempo nunca aprovechado por Camerina será el instrumento vengativo. El tiempo estará a favor de Augusta porque ella sí vivió, aunque fugazmente, y tuvo una hija que fue su reivindicación al lograr liberarse, Camerina, en cambio, ha vivido siempre con un simulacro de vida y fe-

(1) Pienso en Amaranta de Cien años de soledad, por ejemplo.

licidad ("en cierto modo estaba contenta y cuando estás contenta crees que eres feliz"), un simulacro, a fin de cuentas, vacío.

La venganza también se cumple en forma irónica. Con el enamoramiento senil de Camerina, ella repite, a destiempo, lo que Augusta misma hizo y sintió con Rodolfo Gris. En aquel momento, Augusta pretendió detener a Rodolfo Gris, "salió" de la casa, "abrió" las ventanas al exterior; pero, al verse derrotada por la pasividad general, "entró" y se encerró, no sólo en la casa, sino también dentro de sí misma. Camerina en aquel entonces hizo lo contrario: mientras Augusta buscaba salir, ella se contentaba encerrándose, protegiéndose del mundo exterior, negándolo, y viviendo de los recuerdos y el pasado al igual que su padre (1). Ahora, demasiado tarde, será Camerina la que busca salir, librarse, pretender lo que Augusta había pretendido años antes. Camerina "engaña" a Augusta como fue engañada por ella:

Sí te quiero y no me molesta, "por rectitud", como tú dices, engañar a mi hermana: no me importa hacerlo y me place a veces. Me encanta que no sepa que existes. Luego me hago la ilusión de que sufre con el engaño y yo gozo, eres más mío, te quiero más." (p. 59)

Con esto deja de ser la "buena" y comprende que:

...la felicidad, si existe, debe ser algo por lo que se lucha mucho y se hacen cosas malas. (p. 58) (2)

El texto mismo confirma el carácter repetitivo de la experiencia de Camerina cuando ella se da cuenta de que "el presente parecía vivido hacía mucho tiempo y la realidad una repetición monstruosa e inacabable" (p. 68), y la presencia de Augusta como verdugo es

(1) El hecho de repetir actitudes de otros en la obra galindiana, tiene connotaciones negativas: generalmente se repite lo negativo. Véase por ejemplo, lo que repite Cecilia en La justicia..., Esther y doña Joaquina en El Bordo, etc.

(2) Esto remite a la "maldad" de Lorenza en El Bordo.

indudable: "era como si Augusta estuviera allí dispuesta a privarla del futuro..." (p. 69). De esta manera se cumple la venganza, pero no es Augusta sino los años, el tiempo, que la deja "con las manos vacías, con el vientre, con los ojos, inútilmente estériles" (p. 78)

La otra faceta de la venganza también tiene su aspecto irónico además de estructural. Camerina, en su miedo a la vida, nunca ha querido ni ver, ni oir la realidad. No escucha cuando don Teodoro cuenta las "porquerías" de su mamá; no ve la relación entre Augusta y Rodolfo Gris; tampoco desea contemplar su propio cuerpo en el espejo; niega los cambios nacionales cerrando las ventanas y aun su propia condición de muerta en vida no la ve hasta que ya es muy tarde. Ese no ver va a determinar que Camerina quede al final con "el vientre y los ojos inútilmente estériles" (p. 78). Pero si bien no ve, en el silencio inmutable de Augusta no podrá dejar de oir, y los sonidos vitales irán depositándose insidiosamente en su cerebro desde la tentación primera hasta la desilusión final; lo que no quiso ver de su propio cuerpo en el espejo, lo oírá en la risa humillante de los jóvenes. Desde antes, mientras se cree a salvo entre las paredes de su jardín, le llegaba "aquella música (que) venía a rasgarlo todo y a permitir en la ruptura que ella alcanzara una emoción extraña" (p. 30), y en la siguiente cita los sonidos anteceden la visión decisiva de los carpinteros y son definitivos en el despertar de Camerina:

Abajo en la casa del carpintero, se oía una canción. voces cálidas, sensuales. Todo era fuerte y decisivo... zumbaban las moscas, y las avispas, sonaban los martillos, las sierras, las voces de los hombres...

Abajo, como nacidos del infierno, surgieron dos carpinteros desnudos de la cintura para arriba: unos cuerpos

hermosos, morenos. Algo que una señorita no debía ver... Camerina sintió rabia... Desaparecieron dentro de una galera. Siguió oyendo sus voces, pero no los veía y eso resultaba peor que cualquier exceso o impudicia. (pp. 49-50)

La cita, aunque larga, muestra perfectamente bien cómo Galindo utiliza el juego del VER y OIR para sugerir indirectamente el despertar, repentino y urgente, de Cámerina. Aun en la última conversación (1), en donde Camerina oye su desgracia, hay una confusión de los dos sentidos:

Camerina deseó dormir, no escuchar, apretó los ojos con ese mismo afán con que un chico de dos años se cubre la cara o cierra los ojos con la intención de desaparecer de la vista de los demás. (p. 76)

En ese momento Camerina desea fervientemente oir la tos de Augusta, único sonido con el que se interrumpe el silencio de la hermana, para salvarse y no tener que escuchar la verdad. Al anhelar Camerina caer en el silencio profundo de la hermana, se cumple la venganza con un sutil sentido de justicia poética y queda la impresión de que finalmente entendió el sufrimiento desesperante de Augusta tantos años antes.

Una historia que se desdobra en dos: la del enamoramiento patético y senil de Camerina, y la de la terrible venganza de Augusta; dos personajes principales: Camerina protagonista e indirectamente (2) narrador, y Augusta, sombra omnipresente que indirectamente dirige y determina la acción. La estructura también se ma-

- (1) No es por demás observar que Galindo prepara cuidadosamente esta última escena. Hay dos instancias anteriores (p. 13 y p. 20) cuando Camerina oye las voces de Lucio y Perla en la sala, nuevamente la técnica de las repeticiones con variantes.
- (2) Al ser narrada la historia en tercera persona, no se puede considerar a Camerina narrador, propiamente dicho; pero por ser la que determina el punto de vista, sí lo es indirectamente.

neja por medio de dualidades: oposiciones (ver-oir, adentro-afuera, calor-frío, luz-oscuridad, (1)), y repeticiones. Así, esta breve novela o nouvelle, encuentra un perfecto equilibrio en el principio de la dualidad, que le da la armonía y la exactitud de una joya cristalina y brillante.

(1) De las oposiciones sólo he analizado la más importante; las demás apoyan esta idea de dualidad.

Así afuera
luz
día = Vida
calor

adentro
oscuridad = Muerte
noche
frío

DE LO ABSOLUTO Y LO RELATIVO

Y además ni entonces hubo ni ahora hay sorpresa. Uno lo planea todo. Es cierto. Uno define su seguridad y tranquilidad segura y tranquilamente. Yo no soy más que el producto de mis victoriosas claudicaciones. (1)

La justicia de enero (2), considerado por algunos críticos como la mejor novela de Galindo (3), fue escrita antes que Polvos de arroz, aunque pulida y publicada después bajo los auspicios del Centro Mexicano de Escritores que otorgó una beca al autor para el año de 1958-59. Sea o no mejor novela que El Bordo es un antecedente tan necesario como Polvos de arroz. No sólo se trata de una novela en la que Galindo desarrolla técnicas y personajes que encontrarán eco en libros posteriores, sino que también es la novela

(1) La comparsa., p. 10

(2) Sergio Galindo, La justicia de enero, México, Fondo de Cultura Económica, 1959 (Col. Letras Mexicanas núm. 45). (Todas las citas están tomadas de esta edición).

(3) "El hábil contrapunto, la amenidad de la narración, el vigoroso dibujo de los personajes, la herencia interna y la necesidad de su desenlace ponen a La justicia de enero varios codos por encima de otras producciones del mismo autor donde el círculo sigue estrechándose," Rosario Castellanos, "Novela Mexicana Contemporánea", en Hispania, p. 229. John Brushwood en cambio considera El Bordo la mejor novela de Galindo, (México en su novela, p. 79)

en la que establece sin lugar a duda sus obsesiones temáticas por el individuo y sus relaciones con los demás. Tanto el tema como el lugar de la acción en La justicia de enero son adecuados a la creación de una novela social, de aspecto amplio y dimensiones épicas. Galindo no lo hace. Sigue preocupándole más la capacidad del individuo para enfrentar el medio, que el medio en sí. Todo es interior. El individuo sufre, lucha, se comunica o se aísla del mundo, de sus seres queridos y odiados, de sus propios sueños e ideales. Aunque el medio lo haya conformado, el personaje galindiano no sueña con cambiarlo, sino simplemente con sobrevivir. Por lo mismo, se limitan las descripciones del ambiente externo a uno o dos pincelazos, apenas lo suficiente para dar a los personajes existencia y movimiento en el espacio. Tampoco hay descripciones físicas detalladas de los personajes. Cecilia, por ejemplo, actúa y piensa de tal modo que el lector se adentra en su dilema, pero nunca sabe si tiene los ojos negros o verdes, si es gorda, flaca, alta o chaparra, y, lo que es más, no interesa. Cecilia existe plenamente como una conciencia individual y atormentada, capaz de ocupar cualquier fisonomía desconocida en las calles de una urbe moderna.

Existen algunas diferencias importantes entre esta novela y el resto de la obra. Primeramente, se sitúa en la gran ciudad, y esto contribuye a caracterizar a los personajes, como también a determinar ciertas escenas y formas de pensar. Ausente está la mentalidad provinciana, el arraigo a un lugar, a una familia, aunque tampoco se encuentra la enajenación total de la novela existencialista. Se desarrolla más bien un término medio de soledad, de

búsqueda de definición, de anhelo de protección en la característica indiferencia de la ciudad. En segundo lugar está la preeminencia de personajes masculinos. Otras novelas galindianas se caracterizan por ser predominantemente femeninos; La justicia de enero brilla por su creación de personajes masculinos. Sólo Cecilia alcanza una importancia equiparable a la de los hombres. En cambio, de los cinco personajes masculinos, tres ocupan un lugar de primera importancia. La jerarquía de los personajes, coloca, en primer lugar a Héctor Loeza y Cecilia. Inmediatamente abajo, siguen Pedro Ruiz y Víctor Rivas también considerados personajes centrales ya que sufren un cambio importante en el curso de la acción. En un segundo nivel están las historias de Gregoria Ferat y Alberto del Campo, extensas pero no trascendentes en cuanto a mensaje. Sólo en un tercer lugar de importancia aparece Mercedes y posiblemente, Marcela y Clara (madres de Cecilia y Héctor, respectivamente). Etna y Elisa tienen poca historia propia y los demás personajes son meramente ilustrativos. Claude Rennie es un personaje hilador; su caso se trata más adelante.

Otra diferencia estriba en la existencia de un ámbito que no es familiar. En Polvos y en El Bordo los personajes sólo se mueven en familia; ni aun los hombres hacen más que breve mención de su trabajo (1). En La justicia de enero, en cambio, el ambiente del trabajo es tan importante como el de la familia; existen entre ambos una interacción importante para el desenvolvimiento de

(1) En El Bordo el trabajo de Hugo y Gabriel consiste en cuidar las propiedades de doña Joaquina, y para realizarlo no necesitan alejarse del seno de la familia.

la trama. (1)

La justicia de enero se destaca, también, por ser la novela más compleja de Sergio Galindo, no sólo por la multiplicidad de personajes, sino también por la variedad de historias que deben relacionarse mediante un eje central, o sea, el trabajo de agentes de migración que los cinco agonistas realizan en común. Esta multiplicidad permite al autor ahondar en las almas humanas y desarrollar diversos niveles de relación: la relación entre los compañeros de trabajo, la relación entre cada personaje y su familia, la relación de los agonistas con su pasado, y la relación de los mismos con las ideas de justicia y culpa, etc.

En este punto el autor trasciende el nivel puramente psicológico de la novela, e introduce un tema central trascendente: la búsqueda del absoluto y el encuentro de todos los relativos que lo anulan. Este tema es fundamental a la visión galindiana del mundo y aquí se representa por dos conceptos opuestos pero mutuamente necesarios: la Justicia y la Culpa. La existencia comprobable de la Culpa permite la ejecución perfecta de la Justicia. Pero la Justicia es sólo un abstracto; lo que se da, en cambio, es la relación concreta de los diversos personajes con el funcionamiento real de la justicia en la oficina de inspectores de migración. En este juego entre ideal y práctica se establece la imposibilidad del hombre medio de trascender lo cotidiano, o sea, de alcanzar el absoluto, y su necesidad de buscar una supervivencia llevadera en

(1) De esta dualidad comenta Brushwood: "En La Justicia de enero existen dos obvios planos de relación -uno controlado por los deberes laborales, otro por la vida familiar- y para Galindo la transición de lo externo a lo interno significa el medio de revelar la invasión de estas dos líneas", J. Brushwood, "Afinidades y procedimientos en Sergio Galindo" en Revista de Bellas Artes., p. 26

las "victoriosas claudicaciones" de las que habla Bartolomé en La comparsa.

Por medio de cinco historias entrelazadas Galindo logra expresar, casi en su totalidad, sus ideas y obsesiones a base de contrapuntear, en una sucesión hábilmente manejada de fragmentos solteados, las existencias individuales de los personajes con su participación en una labor colectiva. Yéndo y viniendo entre lo particular y lo colectivo, entrelaza diversos niveles narrativos sin perder jamás ni el ritmo, ni la tensión dramática del relato. En la historia de Héctor, por ejemplo, a nivel de realización individual el factor determinante es la experiencia infantil del pájaro muerto. En aquella instancia, la madre, Clara, había castigado injustamente al hijo que, en seguida, comete el crimen prejuzgado:

-¿Por qué lo hiciste?

-Me pegaste por matar un pájaro y no había matado ninguno. Ahora ya lo hice. ¡Pégame otra vez!
Lo maté para castigarte a ti. No fuiste justa.
¡Pégame, anda, pégame! (pp. 54-55)

La obsesividad de los patrones infantiles se observa cuando el personaje repite, paso por paso, esta temprana experiencia en su relación con Cecilia. Así, cuando la ley encuentra a Héctor inocente en relación con la muerte del soldado, Cecilia no acepta el fallo y siente la necesidad de castigarlo por su crimen. Puesto que Héctor cree en la Justicia como absoluto, en la división maniquea del Bien y el Mal, es fácil entender que a pesar de ser culpable de un asesinato pueda considerarse inocente por el solo hecho de haber sido juzgado así por la ley:

Fue una buena labor; nadie se enteró en la oficina. "Razón de más para estar a gusto -dijo Pedro-. ¿O tienes algún conflicto de conciencia?" Héctor lo miró indignado.

"¡No seas tonto! ¿Por qué había de tenerlo? El jurado me declaró inocente." Y tú lo has creído -pensó Pedro-. Verdadera fe en la justicia. (p. 40)

Por lo tanto, el juicio a posteriori de Cecilia es tan injusto para él como fue el de su madre respecto al pájaro muerto. Y cuando Cecilia lo castiga con el abandono, él responde con el asesinato, consciente e intencional, del francés, Claude Rennie Vossler. Héctor mismo señala la relación entre este acto y el abandono de Cecilia (el castigo) cuando admite que la recuperación del amor de Cecilia le sería suficiente para olvidar el asunto del extranjero:

Él supo que era hoy, precisamente esta noche, la última oportunidad, y que mañana al perderse los efectos del alcohol volverían a amurallar las reticencias y nunca más trataría de acercarse a ella. Aceptaba las vacaciones que le ofrecía Castor. Olvidaría al francés. Todo por ella... (pp. 191-192)

Sin embargo, este hecho no sólo funciona a nivel de una repetición psicológica, sino que ilustra también la relación desesperante de Héctor con la idea de la Justicia comp absoluto. La persecución y ajusticiamiento de Claude Rennie Vossler revela, en este caso, la actitud maniquea del personaje que lo hace buscar el absoluto aun a costa de convertirse, él mismo, en su contradicción:

Llegó a la esquina y encendió un cigarro. Le dio una fumada y lo arrojó al suelo. Ahora estaba seguro: era un asesino. Él era la justicia de este mundo. Pero no estaba arrepentido... sin embargo, se sentía un poco solo. (p. 202)

El acto de Héctor es contradictorio y altamente irónico porque sólo pudo establecer la existencia de la Justicia asumiendo la Culpa. Por ende, la ambigüedad de la frase: "Ahora estaba seguro: era un asesino", que puede referirse a Claude Rennie o a Héctor mismo. Su acto asegura la culpa del francés porque la ley,

representada por Héctor, no se puede equivocar; pero a la vez, lo convierte a él en un asesino también, tal como lo había juzgado Cecilia. Así, Héctor al pretender el absoluto, se convierte en su negación.

Pero la búsqueda del absoluto en Héctor tiene otra motivación no tan heroica: el deseo de poder y dominio, que se nota aun en la escena infantil cuando Clara se da cuenta de que jamás dominará al hijo. El mismo personaje reconoce estas motivaciones al aceptar el trabajo policial:

Estaba convencido de que no servía para trabajar más que en un lugar donde pudiera ejercer la fuerza y aterrorizar a la gente. Le gustaba dominar y ser respetado. (pp. 57-58)

De esta manera, Héctor no sólo es víctima de un recto afán justiciero inalcanzable en la sociedad actual, sino también cómplice del fracaso de este mismo ideal.

En contraste con Héctor está el personaje de Pedro Ruiz. Al principio, ambos parecen concordar, pues Pedro Ruiz también está convencido de la culpabilidad del francés y de la necesidad de apresarlo. La diferencia estriba en sus motivaciones. Héctor establece a priori la existencia de la Culpa y por lo tanto, también la de la Justicia para convertirse en su fanático defensor; Pedro Ruiz en cambio, espera lograr, con la captura y enjuiciamiento de Claude Rennie, la prueba necesaria para creer en la justicia que, como ideal absoluto, daría trascendencia a su vida:

Porque eso había pasado; había buscado en las vidas ajenas el interés que había perdido en la propia por estar insatisfecho de sí mismo, por pensar que la existencia debía tener una explicación más completa, un significado fijo que en él no se había dado. (p. 97)

A medida que avanza la historia, el pensar de Pedro Ruiz y

el de Héctor Loeza van divergiendo. El paulatino conocimiento del caso del francés, de las circunstancias atenuantes, de los antecedentes conformadores de su carácter lleva a Pedro Ruiz a una conclusión exactamente opuesta a la de Héctor:

*-No soy un fracasado, fracasó mi idea de justicia, desapareció. Eso es todo...
...Desde hace mucho me sentía así; pero por orgullo, por vanidad, o tal vez porque tengo más de perro de lo que suponía, me sostuve en el puesto hasta detener a Claude. Hoy te juro que no me importa su culpabilidad, porque aunque no existiera ninguna duda acerca de ella, la culpabilidad sería muy relativa. (pp. 190-191)*

Pedro Ruiz en un momento dado es capaz de ver a Claude Rennie, no como el Mal, sino como otro ser humano quizá más víctima de las circunstancias que él mismo. Se da cuenta de lo inasible del absoluto, de la necesidad de aceptar lo relativo:

No es que hubiera dejado de creer en la Justicia, no podría negarla porque, para él, tenía una raíz que se unía directamente a Dios; pero había dejado de considerarla una posibilidad al alcance de su mano, como la había creído al iniciar su trabajo. (p. 98)

Esta renuncia de Pedro Ruiz lo lleva al redescubrimiento de las posibilidades cotidianas de felicidad.

Le pareció que esto era maravilloso. Era como si hubiera regresado de un largo viaje y descubriera que las cosas queridas seguían existiendo, sucediéndose dentro de un ritmo que era el suyo propio. (p. 99)

Simbólicamente, es el mismo Claude Rennie quien le revela, en una conversación imaginada, el nuevo embarazo de Mercedes. Así como Héctor pierde su posibilidad de ser feliz al insistir en el absoluto, Pedro Ruiz logra cierta plenitud humano al renunciar a su búsqueda inútil. Esto constituye una de las "claudicaciones victoriosas" más importantes en la obra de Galindo ya que ejemplifi-

ca perfectamente bien su punto de vista sobre las posibilidades de la felicidad humana.

Aparte de oponer a estos dos personajes en forma individual, Galindo establece una contraposición entre las dos parejas, Pedro y Mercedes, y Héctor y Cecilia, muy parecida a la que se encuentra entre las dos parejas en El Bordo.

La diferente forma de relacionarse de las dos parejas centrales refleja la idea de lo absoluto y lo relativo. En el caso de Héctor y Cecilia, ambos buscan una relación basada en una idea extremosa y rígida de lo que debiera ser la otra persona. Cecilia cree que:

Héctor es bueno. Sin embargo, necesitaba probarse y comprobarse que lo era. Tan pronto como llegaba lo observaba ansioso; recordaba lo que le decía su madre, pero estaba dispuesta a creer en él, aunque esto la nulificara. (p. 74)

El necesidad de nulificarse para poder transformar a Héctor en lo que ella desea, contrasta con la actitud de Mercedes que por medio del matrimonio se encuentra a sí misma y se siente "equilibrada y satisfecha". Las diferencias siguen: Cecilia desea "vivir al margen de la vida" porque "tiene miedo de sufrir", mientras que Mercedes, por medio del sufrimiento y el dolor ha cobrado fuerza y seguridad en la vida y en sí misma:

Se lo debía al dolor: a los partos; al sufrimiento de ver a Pedro tantas veces sin empleo, sin saber qué hacer, a ratos desesperado y a ratos perdido para ella. A los días de infidelidad que adivinaba en el más duro silencio, dispuesta a callar. Y esos otros días, los de penurias, en que no había más remedio que acudir otra vez a la ayuda de sus cuñados... Y de todo esto ella nació, se hizo fuerte. Eso era. Seguía de sí misma. (p. 92)

Si bien Cecilia es "una niña necesitada de cuidados y de que hubiera alguien a su lado para evitarle dolores y tristezas" (p. 110),

Mercedes es una mujer que:

Sabía que toda alegría no era más que un reflejo distinto de la misma causa: amar a Pedro. Amaba todo en él, hasta sus fracasos, porque de ellos había nacido su fuerza; porque así había podido ayudarlo. (p. 93)

El contraste entre Héctor y Pedro Ruiz es similar. Héctor pretende mantener la mentira que Cecilia se cuenta, creyéndose meritorio de su fe absoluta y su entrega incondicional:

Se había prometido darle la vida que ella había elegido. Él, con su fuerza, podía levantar las murallas necesarias para que ese mundo (donde habite la belleza, la tranquilidad) sobreviviera a cualquier dolor y desgracia. (p. 61)

Para que esto pudiera ser, Cecilia tendría efectivamente que nulificarse, nunca pensar, nunca preguntar, jamás escuchar. En cambio, Pedro y Mercedes han buscado un equilibrio en lo relativo. Ambos tienen necesidades que el otro debe llenar y éstas son recíprocas. Mercedes es más vieja y necesita de los halagos físicos como reconfirmación; pero a la vez es más lista y gana más dinero, y debe cuidar de no estárselo recordando a Pedro. Ambos tienen sus "pequeñas traiciones" al otro, sin que éstas lastimen la relación. En el fondo de lo que se trata es de la diferencia entre una relación recíproca entre dos iguales, y una relación unidireccional entre una persona dependiente (Cecilia) y otra dominante (Héctor). Como en el caso del contraste entre las dos parejas de El Bordo, la clave del desastre está en la comunicación o falta de comunicación. Para Héctor y Cecilia, cuya relación está basada en una mentira, en una irrealidad, no puede haber comunicación. Héctor, dominante, es incapaz de confesar sus sentimientos (aunque

los admite para sí mismo) porque esto sería dejarse dominar. Cecilia, en cambio, no es capaz de comprender los sentimientos de Héctor, y requiere de la reconfirmación verbal que él no puede darle:

Si me hubiera besado o me hubiera dicho algo. Pero no lo hizo. Se fue. Y ella quedó allí, sola, con el equipaje listo que le recordó a Bernardo. (p. 72)

Cecilia no es capaz de tomar por sí misma lo que desea; depende de la señal de Héctor y mientras no llegue, ella seguirá siendo "impotente para lograr lo que en realidad le importaba" (p. 72). Frente a esto está la prueba de la facilidad de comunicación entre Pedro y Mercedes:

Ella miró a Pedro y se asombró del enorme deseo que sentía de besarlo. Pedro la miró también, y notó que algo en su mirada tenía la intimidad de esos ratos de amor en que existían ellos dos y nada más. (p. 95)

El uso de estos contrastes permite a Galindo sugerir algunas causas posibles del fracaso de Héctor y Cecilia, sin llegar a una aseveración categórica, sino siempre dudando, siempre dejando abierta la interrogación:

(Cecilia dice:) -...Si me hubieras dicho una palabra, una sola palabra hubiera bastado para quedarme contigo ...No la dijiste y me fui.

De pronto ella tuvo la certeza de que nada de esto era cierto y que tanto él como ella tendrían que darse explicaciones falsas. Estaban obligados a mentir, y a engañarse con todo. La verdad la sabían y no iban a decirla. (p. 167)

De nuevo el lector queda de frente al personaje y debe responder por sí mismo sobre qué es esa "verdad" que no van a decir.

Cecilia ilustra por sí sola otra obsesión galindiana: la imposibilidad de salvar a otra persona. Víctima de una madre posesiva que la separa de la realidad sobreprotegiéndola, naufraga en la

vida buscando quien la salve, quien pueda proporcionarle aquel mundo soñado (1). Tanto Héctor como Bernardo pretenden cumplir ese deseo. Ambos fracasan: no es posible salvar a otro (2); a duras penas pueden algunos salvarse a sí mismos. ¿Hasta qué punto depende esta salvación de la persona, y hasta qué punto de las circunstancias determinantes pasadas y presentes? En el caso de Cecilia, ella misma reconoce que

Las gentes dicen: la fatalidad. El destino. Pero no se alcanza a comprender, no se determina; se sabe, vagamente, que uno tiene la culpa, lo merezco. ¡Dios mío! (qué extraño decirse: Dios). Tomó la bebida hasta la mitad. No hay víctima ni sacrificio ni nada. (p. 73)

Uno de los problemas de Cecilia es que ella no es capaz de salvarse a sí misma y busca siempre que otro la salve. Cuando pierde a la madre y a Héctor, los sustituye con Bernardo y con la religión, buscando en el hombre y en Dios la fuerza de la que ella carece:

El deseo de salvarse. El deseo de olvidar que uno debe salvarse. No Héctor, por supuesto, él no. Él era de los que se podían salvar solos; de los que por lo mismo no podían comprender la pequeñez de los otros, la fragilidad de los propósitos, la miseria de los actos. (p. 76)

Ni aun Dios puede salvarla de sí misma, de su deseo de huir, de su miedo a la vida.

Otro aspecto de Cecilia, es sumamente importante en el desarrollo del libro. En ella recae la ironía trágica de la novela ya que siendo capaz de aprender de sus errores, de reflexionar y cambiar (como Pedro Ruiz), su comprensión y su cambio vienen demasia-

(1) En este aspecto tiene cierto parecido con Esther en El Bordo que también anda buscando quién la salve, quién la proteja. Este parentesco lo observa también Rosario Castellanos, Juicios Sumarios, p. 44

(2) Los ejemplos son múltiples, entre ellos, Camerina en Polvos de arroz que no puede ser salvada por Augusta, ni por Julia más tarde; Hugo también en El Bordo está más allá del poder de los miembros del resto de la familia para salvarlo.

do tarde para remediar algo. Cecilia, al convertirse en juez y verdugo de Héctor, comete un error (el pecado de soberbia, en términos cristianos); en la repetición del hecho está el elemento irónico. Bernardo también ha matado a un hombre, pero teme confesarlo a Cecilia por su reacción en el caso de Héctor; el desconocimiento de Cecilia la lleva a posponer la boda con Bernardo para ir al entierra de su madre. Mientras Cecilia está ausente, Bernardo es apresado y llevado a Estados Unidos para ser juzgado. Galindo aumenta aún más la ironía repitiendo detalles de otras situaciones: por ejemplo, no hay pruebas contra Bernardo, como tampoco las hay más adelante contra Claude Rennie; Cecilia se da cuenta de que en las dos instancias, con Héctor y con Bernardo, ha sido su madre quien la ha separado del hombre amado.

Pero a fin de cuentas la tragedia real está en que Cecilia habría enmendado su error inicial con Héctor si Bernardo la hubiera dejado:

Volvió a reírse. Era divertido que ella se sintiera destrozada, herida en todas partes, centímetro a centímetro, por su prisión (el de Bernardo). No le importaba a quién o por qué había matado. Ella lo perdonaba para huir juntos... (p. 196)

Ahora que Cecilia ha comprendido, como Pedro Ruiz, la relatividad de la culpa, ahora que ha alcanzado la capacidad del perdón, le es inútil y Bernardo será juzgado como ella hubiera querido que lo fuera Héctor en otro tiempo. Al no haber salvación, sólo queda el otro extremo, y la última imagen de Cecilia es la de una mujer perdida, borracha y yéndose con un marinero joven. Tanto Cecilia como Héctor, al haberse convertido en juez y verdugo, han perdido la oportunidad de ser felices, se han convertido en víctimas y cóm

plices del destino. En este sentido, Galindo nunca se deja llevar por un extremo u otro en la cuestión del libre albedrío y el determinismo. Si bien en todas sus novelas existen fuertes dosis de determinismo psico-social, también hay pruebas innumerables de que el ser humano decide su propio destino.

Además de la oposición Mercedes-Pedro / Cecilia-Héctor, Galindo agrega otra, de diferente temática, pero manejada con igual destreza. Con aun mayor sutilidad que en el primer caso, se plantea el contraste en las historias de Claude Rennie y Víctor Rivas. A primera vista no parecen tener nada que ver una con la otra, pero analizando con cuidado se encuentran no solo diferencias, sino paralelismos que sugieren bases de comparación y apuntan a una oposición entre un caso de determinismo y un caso de responsabilidad individual. Ambos personajes tienen una infancia lo suficientemente dostoyevskiano para justificar cualquier neurosis. Claude Rennie, hijo del primer matrimonio de Silvia Dupont, no sólo es huérfano de padre, s.no rechazado y abandonado por la madre:

Bueno, ella propiamente no conocía ni entendía a su hijo, y Claude está necesitado de comprensión. Es de esas gentes que necesitan cariño, y ella no fue una buena madre. De chico lo mandó a un colegio católico, en Roma, y lo veía cada Navidad. Luego, durante la guerra no pudieron verse en varios años, él estuvo en el ejército. Esas cosas cambian mucho a un muchacho... ¡El pobre! Tenía los nervios deshechos. (p. 21)

Como si esto no fuera suficiente, la madre es una persona totalmente inmoral que usa las amistades del hijo para encubrir su amorío con el hijastro (el hijo de su segundo marido). A Claude lo trae a vivir a México, sólo para abandonarlo nuevamente cuando se éntera de que tiene problemas graves. Por lo tanto, Claude es

una persona tan necesitada de compasión que lo pide aun a su peor enemigo:

Era la necesidad de siempre, la desesperación de no poder estar sin alguien que pudiera consolarlo y borrar la sensación de abandono en que lo habían arrojado (p. 200)

La falta de amor lo llevó a la droga, y la droga a la extorsión, y posiblemente (nunca se demuestra) al asesinato de dos ancianas. Sin embargo, Pedro Ruiz, que muchas veces funge de alter-ego del autor, no es capaz de encontrar el grado de culpa que corresponde realmente a esta piltrafa humana:

No creo que me interese castigar a nadie, como tampoco creo que Claude sea culpable por sí mismo, él solo. Su culpabilidad lo anuda a otras gentes, encuentra otros orígenes y al extenderse y complicar a tantas personas y causas -su madre, la guerra-crece la culpabilidad pero en él se atenúa, es ir hacia una culpa universal tan grande y definitiva que sólo puede comprenderse dentro del Perdón. (p. 191)

Sin embargo, frente a este personaje débil, aparente víctima de circunstancias fuera de su control, Víctor Rivas se alza como una gran interrogación; a pesar de tener elementos aún más traumatizantes en su infancia, logra por su puro tesón, liberarse y sobrevivir. Víctor Rivas es hijo de una madre conyugicida que después, en la cárcel, se suicida. Huérfano, pasa a vivir con las hermanas del padre quienes insisten en culpar constantemente a la madre. Pero él no acepta esta interpretación y juzga al padre culpable:

Lo odiaba tanto como la necesitaba y quería a ella. El recuerdo de una caricia (que tal vez había soñado), despertaba la imagen de una madre que lo amaba por encima de todo, la cual recordaba como si hubieran vivido juntos muchos años. (p. 33).

La verdad es que se convierte en huérfano muy pequeño y después todo lo que le queda es la convicción de la inocencia de la madre, el carácter miedoso que le inculcó la tía, y una pesadilla de la

que no logra librarse:

Despertaba con frecuencia en el momento en que ella iba a suicidarse por la desesperación de estar en esa celda maldita que no le pertenecía. "Ella es inocente. No dejen que se mate" -gritaba él angustiado. El sueño se interrumpía en ese punto; se secaba las lágrimas con las manos frías de sudor. (p. 33)

La diferencia entre el caso de Claude Rennie y Víctor Rivas estriba en su reacción: Claude huye mediante las drogas y la promiscuidad sexual, buscando atenuar, pero no comprender, sus angustias; Víctor Rivas se enfrenta al fantasma de su miedo, buscando dominarlo por medio de la comprensión de aquello que lo produce: la ley y sus arbitrariedades:

Se puso el arma en la cintura. Era incómoda; inútil en él. Pensó en sus padres. Conyugicidio. Debía sobreponerse. Hacer la prueba. (p. 18)

Hay un quedado heroísmo, un heroísmo de hombre común y corriente en la figura de Víctor Rivas que lo hace sobresalir como uno de los personajes más memorables de Sergio Galindo:

Rivas deseaba hacerle unas preguntas, pero no se atrevió. Repetidas veces se había explicado a sí mismo que sus torturas no tenían por qué ser compartidas. Una tormenta en un vaso de agua, algo que a los ojos de otros no tendría la importancia justa. (p. 18)

Su lucha por liberarse del fantasma del pasado toma la forma de un exorcismo, en el que se repite el hecho traumático atenuado mediante el mecanismo de la transferencia. Así, para Víctor Rivas las guardias que monta en la Estación Migratoria de mujeres le permiten hacer realidad las siempre imaginadas escenas con la madre en la cárcel. Galindo no esconde en ningún momento el mecanismo de la transferencia y abiertamente hace que Rivas identifique la Estación Migratoria con la cárcel de Tampico donde estuvo detenida la madre:

Tuvo la impresión, a mitad del camino, de que no iba a llegar a un lugar desconocido, sino que venía de regreso. La sensación de volver, tras una ausencia muy larga. (p. 34)

La nueva experiencia logra atenuar el horror porque la Estación Migratoria resulta ser un lugar agradable, a tal grado que termina por gustarle, y esa noche la pesadilla lo despierta

después del suicidio. No gritó para impedir que lo hiciera y la vio caer sobre el cemento en que habían balado las delincuentes... (p. 36)

La segunda identificación es entre las presas que vigila y la madre, a tal grado que cuando alguien le sugiere que posiblemente alguna vendrá a acostarse con él, Víctor Rivas lo considera "el más asqueroso incesto" (p. 36). Sin embargo, su liberación total se logra mediante el enamoramiento con una de las presas, Etna Vincenci:

Aunque en realidad él mismo no sabía cuáles eran sus esperanzas y cuáles sus propósitos. Alcanzaba a saber que a través de ella recobraba el mundo, no le importaba más. (p. 123)

El amor por Etna lo convenció de su inocencia, que viene a ser una confirmación de la inocencia de la madre. Pero sobre todo, la experiencia con Etna lo permite liberarse de la culpa por su propia impotencia ante la situación de la madre, y su temor inconsciente de que la madre lo recriminara por esta importancia. Todo esto lo sugiere Galindo en las últimas escenas de la historia cuando Rivas ha sido, nuevamente, impotente para impedir la deportación de la amada:

Le angustió imaginar qué habría pensado ella al no verlo más y saber que la iban a deportar. Sintió su azoro, su sorpresa; quizá en los últimos momentos había dudado de él y creído en un engaño... (p. 173)

Sin embargo sus dudas se disipan cuando le dicen que ella lloró y preguntó por él:

La noticia le llenó de alegría, y compartió por una vez más algo suyo; sintió que ella no había dudado de él. (p. 173)

No es casual que un rato después, cuando Víctor Rivas logra por fin su libertad "alejándose del centro de la ciudad" y de su trabajo de policía, Galindo sitúa "en ese mismo momento" la captura inesperada de Claude Rennie contraponiendo, así, en el texto mismo, el resultado totalmente opuesto de cada historia. Víctor Rivas como Pedro Ruiz, se liberó mediante el enfrentamiento con el problema; Claude Rennie y Héctor Loeza, en cambio, están destinados a destruirse mutuamente en la última escena que convierte al justo en asesino, al asesino en víctima.

Todas estas oposiciones entre los personajes, las repeticiones y paralelismos en las situaciones, los contrastes y las semejanzas se resuelven en un juego equilibrado de gran tensión narrativa, magistralmente entretelado como una serie de fragmentos alternados, unidos por ciertos motivos en común. La persona de Claude Rennie ha sido importante en las tres historias centrales de la novela, permitiendo al autor contrastar, relacionar y resolverlas. Pero antes de esto, también tiene una función estructural. La escena de la ejecución del francés abre y cierra la novela, en primer lugar como el sueño en el que Héctor visualiza sus deseos de verdugo, y luego como el hecho real que finaliza la persecución. Asimismo, a lo largo de la trama la persecución de Claude Rennie sirve de hilo conductor a la acción, y determina la duración temporal de la novela.

Los últimos dos personajes masculinos tienen papeles menos importantes; en realidad sirven para ilustrar dos maneras de corrupción humana: la corrupción por necesidad de dinero, en el caso de Gregorio Ferat, y la corrupción por perversión sexual en el caso de Alberto del Campo. Como ninguno de los dos personajes sufren un cambio en su pensar o manera de ser debido a algún suceso importante (como vemos que sucede con Héctor, Cecilia, Pedro y Víctor) sus historias no trascienden este nivel ilustrativo. Ferat, hijo de una madre dominante, se ha casado con una mujer idéntica; esto lo ha convertido en títere de dos mujeres autoritarias:

Las dos mujeres eran iguales. Por eso su primera rivalidad se convirtió en una estrecha alianza, en un entendimiento interior motivado e incomprendido por él. (p. 155)

Por esto, lejos de ser una tragedia es para él la salvación pues lo libera de tener que enfrentar más problemas que el inmediato de ganar dinero. Gregorio Ferat es el típico hombre anulado tanto por el medio cuanto por sus propias incapacidades. Como niño grande, no entiende cuándo se metió al círculo vicioso de la frustración constante, de "soñar la pequeña felicidad del día de pago" con "la absurda idea de que puede alcanzar para todo" (pp. 153-154). Frente a él, Alberto del Campo representa al tipo sadomasoquista que ha escogido su trabajo porque siente "el impulso de castigar" e identifica la violencia con "una larga noche de amor llena de variaciones" (p. 42); muestra fotografías pornográficas a los compañeros y les exige descripciones detalladas de sus noches de amor. Para él, el compañero ideal es Gregorio Ferat, porque es "dócil y fácil de guiar" (p. 42). En el esquema de la novela estos dos personajes ilustran la falta de moral en el mundo moderno y contras-

tan con aquellos que buscan un sentido trascendente en la justicia, aquellos para quienes la justicia es algo más que un simple trabajo. Sus historias diversifican y aligeran la estructura de la novela permitiendo a Galindo enriquecer la narración con una multiplicidad de puntos de vista.

Antes de dar por terminado este análisis de personajes, vale señalar la importancia de las madres, en general figuras nocivas en la conformación de los hijos. Tanto en esta novela como en el resto de la obra los padres tienden a brillar por su ausencia (1). La influencia materna en La justicia de enero tiene importancia en las historias de Héctor, Cecilia, Víctor, Claude y Gregorio. Lo negativo de la madre de Claude Rennie se mencionó anteriormente; Clara, la madre de Héctor hubiera querido dominar al hijo y esto, en parte, lo hizo rebelde; la madre de Víctor, con su crimen y muerte, dejó al hijo con un sentimiento de culpa difícil de superar. Pero de todas las madres, la figura sobresaliente como personaje por derecho propio es Marcela, la madre de Cecilia. Aparte de ser dominante y posesiva repite un patrón que se ha visto en otros personajes: muere en vida ante la pérdida del ser amado (doña Teresa en El Bordo, don Teodoro en Polvos, Emma en El hombre de los hongos, etc.), pero su modo de hacerlo es completamente original. Marcela detiene el tiempo en una forma digna del mejor realismo mágico, regresando en su fantasía a una época anterior a Héctor (el enemigo) y convenciéndose de la presencia de la hija perdida mediante el es-

(1) Polvos de arroz sería una excepción; doña Joaquina en El Bordo también sufre por influencia del padre; Efrén en La comparsa y Daniel en Nudo serían otras dos excepciones. Frente a ellos, está Esther, Hugo y Lorenza en El Bordo, Ivonne en Nudo, y Emma en El hombre de los hongos, más todos los personajes de La justicia de enero arriba mencionados que tienen problemas con las madres.

parcimientos de su perfume por toda la casa:

Había arreglado su mundo de nuevo, y solucionado su soledad. Vivía ahora encerrada con un fantasma. El perfume era el medio principal para sentir que ella seguía allí. Ponía dos tazas de café en el desayuno como hacía antes del casamiento. Cecilia nunca se había casado. Héctor no existía. (p. 30)

Personaje secundario, Marcela se queda allí, en la memoria, como un fino detalle de decoración en un tejido tenso y equilibrado. La madre de Gregorio Ferat, y Clara, la madre de Héctor son, asimismo, mujeres dominantes y posesivas al igual que Marcela. En la lucha por el dominio entre Clara y Héctor hay un pequeño indicio de la relación que se encuentra después entre doña Joaquina y Hugo.

Para poder manejar esta multiplicidad de ideas y de personajes, Galindo utiliza una variedad de voces narrativas, manejada con una forma fluida y coherente. Aparte del narrador onmisciente, se maneja la narración subjetiva en tercera persona y el monólogo interior en primera; el autor a veces cede la voz narrativa a uno de los personajes (especialmente a los informantes) o utiliza el recurso de los expedientes para la historia de los perseguidos, de Claude Rennie, principalmente; los diálogos no identificados entran a formar parte de los recursos de modo que el texto fluye y se mueve enlazando suavemente pasado y presente. Las escenas dramáticas se narran directamente, a diferencia por ejemplo de El Bordo en donde la técnica tiende a ser indirecta. Corresponde al tema, a la violencia del mundo en que viven los personajes. La efectividad alcanzada en dichas escenas está en los contrastes, en la capacidad del autor de pasar de un extremo de ira y violencia a un desbarajuste de ternura desgarrada, por medio de diálogos fuertes, rápidos, y transición interior a un pensar entrecortado, angustian-

te:

-¡Putá, cochina!

Más que sentirlo oyó el golpe. No es verdad -se dijo.- Nada sucede. Chocó contra la pared, perdió el equilibrio, pegó aquí y allá, con los ojos cerrados.

Sofocado, Héctor contempló su cuerpo inmóvil. Semejante a un animal acosado, furioso. Un dolor demasiado grande, que lo abarca todo. El pasado. Hoy. Inevitable ya para los días que mañana tenga... (pp. 66-67)

Si bien Galindo no utiliza técnicas vanguardistas ni herméticas para llevar su mensaje, los medios que emplea tienen una adecuación al material y una sutileza en su manejo que los hace casi imperceptibles. Es una prueba del gran oficio de este novelista que en una prosa aparentemente desprovista de artificios novelísticos se encuentran en abundancia y no sólo los que aquí he cometido, sino los que revisa Brushwood en su ensayo, y otros que sólo saldrían con un estudio más a fondo. Emilio Carballido lo dijo así:

La estructura es tal vez la que revele más inmediatamente al excelente novelista que hay en Galindo. Cuando la abundancia de anécdotas, de puntos de vista, se prestaría al caos, a los enlaces arbitrarios o a los desenlaces precipitados, lo vemos dueño de sus términos de los momentos exactos para llevarnos y traernos con sus personajes, de la perfecta perspectiva y dimensión de cada uno de ellos (1)

Mediante puntos y contrapuntos, repeticiones y oposiciones, paralelismos y líneas divergentes, Galindo va comunicando su mensaje que está a la vez por debajo y por encima de la acción novelística, de la trama concreta. Va revelando mediante su engañosa sencillez que hay mucho más que analizar en sus novelas de lo que el mismo

(1) Emilio Carballido, "La justicia de enero es todo, menos una novela policial", p. 2.

Brushwood sospechaba:

Sus procedimientos técnicos son deliciosamente fluidos, pues los aplica con tal sutileza que nos remite al todo antes de advertir sus partes. Su ficción, por con siguiente, no es de las que invitan al análisis. (1)

En el último análisis siento que todo queda dicho al cerrar la novela, y si bien no puedo calificar a Galindo de optimista, sí veo que deja un pequeño resquicio por donde el hombre pueda salvarse de la enajenación moderna, un rincón en donde posiblemente aún se encuentren algunos valores, y aún se alcance algo de felicidad. Mientras exista la familia, la compenetración de dos seres y su posibilidad de ser fecundos, Galindo sugiere que el hombre no está totalmente perdido.

(1) John S. Brushwood, "Afinidades y procedimientos en Sergio Galindo" en Revista de Bellas Artes, p. 24

TELAR DE DESTINOS HUMANOS.

Sin embargo lo difícil no era que supieran o dejaran de saber algo, lo difícil era contar ese algo; ¿qué era exactamente? Una vida-su vida-, cualquier vida podía contarse de mil maneras, opuestas y verídicas. (1)

El Bordo podría ser aquella novela que algunos críticos hubieran querido que fuera Polvos de arroz: la que analiza, recrea e indaga en las vidas de los miembros de una familia veracruzana, entretejiendo pasado y presente en una urdimbre de motivaciones y reacciones humanas que, indirectamente, reflejan también los grandes acontecimientos de la nación y las características de la vida provinciana. Más, siendo todo esto, es sobre todo una novela del destino humano. En ninguna otra Sergio Galindo indaga tan profundamente en las existencias individuales y en las relaciones familiares para cuestionar el destino trágico de algunos y la triste supervivencia de otros. Mediante oposiciones, paralelismos, repeticiones, comparaciones y simbolismos en las vidas de los seis per-

(1) Sergio Galindo, El Bordo, México, Fondo de Cultura Económica, 1960 (Col. Letras Mexicanas, núm. 59), p. 16 (Todas las citas están tomadas de esta edición).

sonajes el autor plantea posibles causas de sus respectivas alegrías o tristezas, logros o fracasos, sin llegar a una respuesta definitiva, sino dejando la última palabra al lector.

La comparación con la breve novela primera no es casual. El Bordo recoge y amplía gran parte de los temas esbozados en Polvos, recrea el ambiente provinciano, el tiempo detenido, la lucha cotidiana, la destrucción de la familia por el odio y la venganza, la incapacidad de comunicación, el miedo a la vida, la importancia de la fecundidad y la trágica esterilidad, para ir tejiendo sobre el telar de las relaciones humanas el patrón inevitable de la tragedia. También se repiten rasgos de personajes anteriores, barajeados, bajo otras circunstancias, pero aún reconocibles. Así doña Joaquina recoge aspectos tanto de Augusta como de Camerina; doña Teresa repite la actitud de don Teodoro; el temor a la sexualidad, y el deseo de ser protegida que se vieron en Camerina entran como rasgos característicos de Esther. Pero en El Bordo la gama de personajes se extiende y el tejido de las relaciones se complica como si el autor hubiera reunido en una sola novela, todas las lecciones de las dos anteriores.

También el juego de oposiciones de personajes y parejas de La justicia de enero se refina y se lleva a sus últimas consecuencias; la intercalación de diversas historias pasadas confluye en la acción presente para constituir un todo complejo y multifacético. En relación con La justicia se reduce el número de personajes, se limita el área de movimiento para indagar más profundamente en las historias individuales y llevar la narración en forma ascendente hacia la tragedia final. El autor toma mayor distancia con

su material, busca formas indirectas de abordar los momentos críticos de modo que queden eliminados todos los tonos posiblemente melodramáticos; deja mucho más sin decir, aumenta las ambivalencias, y emplea todos los medios posibles para sugerir significados ocultos, llevando su arte narrativa quizá al punto más alto que alcanza en toda la obra.

La acción central de El Borro gira alrededor del tema que constituyó la historia secreta en Polvos de arroz: la trágica lucha entre dos miembros de una familia. La enconada pugna por el dominio entre doña Joaquina y Hugo es el hilo de la acción presente que se alterna con los recuerdos importantes del pasado de los seis miembros de la familia Coviella.

La historia narrada en presente es, en sí, engañosamente sencilla, quizá aún más cotidiana y más común que la de Polvos de arroz, pero se va complicando a medida que se entretejen los hilos del pasado hacia donde se expande el tiempo novelado con la misma fluidez de las novelas anteriores. Esta capacidad de incorporar sucesos pretéritos sin interrumpir el transcurso suave y continuo de la narración es una de las características sobresalientes de la prosa galindiana. Ya ha sido comentada por Brushwood (1) quien señala por lo menos dos técnicas narrativas que contribuyen a ello: el diálogo interpolado y la transición de lo externo a lo interno. Otros son los elementos textuales de transición del tipo proustiano que permiten una asociación de ideas entre presente y pasado; la narración directa de un hecho del pasado entre un personaje y otro; el empleo de ciertas técnicas cinematográficas

(1) John S. Brushwood, "Afinidades y Procedimientos en Sergio Galindo" en Revista de Bellas Artes. Véase también, en este estudio, la nota al pie de la página 171

(visuales) como por ejemplo, la usada por doña Teresa en la misa:

La imagen del altar desapareció ante sus ojos y en sustitución apareció el semblante de Hugo con una expresión de felicidad desconocida para todos... (p. 29)

En esta misma instancia se encuentra un ejemplo de lo que puede considerarse como la técnica más efectiva para llegar a hechos remotos, que es la transición regresiva por pasos: un recuerdo cerca no remite a otro más lejano que a su vez evoca otro aun más lejano. Muchas veces el regreso al momento presente se hace de la misma manera, por pasos. Todas estas técnicas se emplean en El Bordo para lograr que la historia se deslice suavemente de un plano temporal a otro: el pasado de cada personaje va confluyendo en el curso de los sucesos que desembocan en la tragedia.

Todos buscan, en el seno de la familia y en la relación con los demás, la solución a un problema, el cumplimiento de un deseo, o la satisfacción de una carencia. El equilibrio se encuentra en una ecuación entre la urgencia de la necesidad y la posibilidad de satisfacción: en cuanto mayor sea la diferencia entre estos dos elementos, mayor será la propensión del personaje a un destino trágico.

Así, el personaje más necesitado, Hugo, es también el personaje trágico. "Hugo necesita mucho cariño" (p. 27) dice Gabriel, y al final lamenta nunca haberle dicho cuánto lo querían todos. Hugo es la pieza desquiciada y desquiciante del juego familiar. Es el único personaje que carece de interiorización; jamás se sabe cómo piensa, ni qué siente excepto por medio de sus diálogos y actos, y a través de lo que los demás dicen de él. Carece de monólogos interiores, de recuerdos propios y, por lo tanto, de iden-

tividad (1). Este problema es crucial en el desenvolvimiento de la tragedia. Sin identidad y sin pasado Hugo existe en un presente caótico buscando asirse a algo que lo arraigue. Sólo dos veces se refiere a algo del pasado. La primera hace alusión a El Bordo, lugar secreto en donde se escondía "de todos... de él mismo" (p. 83), y que Esther describe como:

... la imagen de algo ilusorio. Un panorama alucinante, sin límites determinados, por el efecto de la neblina que tornaba engañoso lo que un segundo antes era preciso... (p. 83)

Galindo sugiere un paralelo entre el accidente geográfico y el accidente emotivo que no ha permitido a Hugo situarse, ponerse límites, definirse. Esther lo identifica con la niebla:

La niebla, esa caricia de niebla que es tibia a quien la quiere, vino hacia ella con mil besos de Hugo... (p. 139)

Las características indeterminadas de Hugo lo asemejan a lo inaccesible, a la niebla, al Bordo. Dos detalles más confirman la cualidad elusiva del personaje: el hecho de que Esther se vea obligada a preguntarle a Gabriel: "¿Y tú padre? ¿Como era tu padre? Hugo me ha hablado poco de él," (p. 27) (2) y, en otra instancia, la pregunta que le hace a Lorenza:

¿Por qué? -murmuró Esther, y luego se atrevió a formular la pregunta que se negaba a hacerse a sí misma-. ¿Cómo es Hugo? (p. 60)

El acierto de Galindo estriba en no contestar esta pregunta, evitando el psicologismo cientificista y dejando al lector la última palabra sobre las causas de los diversos destinos. Los demás detalles

(1) El problema de la identidad y el arraigo en la obra galindiana se analiza en las "Conclusiones" p. 202.

(2) En este hecho también sentimos el desprecio que Hugo le tiene a su padre, una de las causas de su falta de identidad.

que tenemos sobre Hugo siempre son indirectos. Lorenza lo compara con Joaquina, mientras que Joaquina lo juzga idéntico a su padre; doña Teresa recuerda que "desde pequeño había sido demasiado inquieto" (1) (p. 22) y Gabriel afirma su necesidad de cariño.

En la segunda referencia de Hugo a su pasado hay una clave posible (nunca segura) para entender su dilema. Hablando alguna vez de Joaquina, dice:

Ella me quiere; sí, me quiere mucho. Papá me contó que cuando nació quería que yo fuera de ella. Su hijo. El que no tuvo... Tan tonto papá; ¡me hubiera dado! ¡Qué ganga para mí! Ahora sería dueño de todo esto... (p. 74)

Es de las pocas veces que Hugo se refiere a su padre y el cinismo con que lo hace revela mucho acerca de su carácter. El hijo menor puede "ser encantador" cuando quiere pero ¿es capaz de amar? Sería quizá mejor preguntar ¿ha sido amado? Joaquina pretendió comprarlo y, al ser frustrada, parece haber tratado de hacerlo suya dominándolo. Es indudable que Hugo vivió dividido entre la autoridad posesiva de la tía y la incapacidad de la madre de protegerlo. Es lo que se vé en la escena infantil donde Hugo desafía a Joaquina y le muerde la mano:

Por lo general Teresa no reaccionaba rápidamente, pero ese día salió a su alcance a la carrera para ser ella y no Joaquina la que diera el castigo. Todo fue demasiado rápido. Cuando ella llegó arriba Hugo empezaba a trepar a la barda... (p. 33) (El subrayado es mío).

El brinco de Hugo es el antecedente simbólico de su muerte posterior en El Bordo, pero la escena se repite en el enfrentamiento posterior entre Hugo, y Joaquina que termina en la bofetada y la huida del sobrino. En esta ocasión Joaquina contempla el resultado

(1) En algunos aspectos Hugo recuerda a Héctor: el carácter indómito, los extremos de crueldad y ternura, etc.

do de su autoridad con el mismo horror y sentimiento de culpa que en la escena infantil; en ambos casos Hugo regresa lastimado. Galindo está jugando con la regla de tres como hizo en Polvos de arroz, y la última y trágica escena de El Bordo, hace sospechar que el lugar es simbólico también de la incapacidad de Hugo de encontrarse a sí mismo. De nuevo, Galindo sugiere pero no afirma.

También se puede saber cómo es Hugo por oposición con Gabriel. Son físicamente muy parecidos, como descubre Esther, pero Gabriel es estable, fuerte, sólido mientras que Hugo es impredecible, caótico. Pero, en general, Hugo es la incógnita que los demás personajes no supieron nunca descifrar.

En El Bordo Galindo vuelve a jugar con la oposición de parejas (1) para analizar la diferente forma de relacionarse y los elementos que llevan al éxito o el fracaso en cada instancia. En primer lugar, Esther y Hugo padecen una dolorosa incapacidad de comunicación mientras que Lorenzo y Gabriel se entienden aun sin palabras. El autor ilustra el problema en una rápida contraposición de sucesos. Durante el viaje a Veracruz, Hugo le suplica a Esther que se vayan para siempre de Las Vigas, pero Esther sólo llega a comprender la urgencia del mensaje días después cuando es demasiado tarde, y se ha pasado la oportunidad:

No habían vuelto a hablar de eso; pero ella estaba segura de que en su súplica había habido un verdadero deseo de hacerlo, una vehemente necesidad no comprendida por ella en el momento de ser expresada. (p. 139)

En contraste, durante el mismo viaje, unos momentos después de la escena entre Hugo y Esther, se constata la calidad de la comunica

(1) Véase el capítulo II, p.30, en donde se analizan las oposiciones entre Pedro y Mercedes, y Cecilia y Hugo en La justicia de enero.

ción entre Gabriel y Lorenza cuando ella siente marearse por el exceso de alcohol:

Imperceptible ella le hizo seña a Gabriel: un ligero agitar de dedos en una extraña llamada de auxilio. Primera vez que él (Gabriel) veía esa llamada y la comprendió de inmediato y se puso de pie y avanzó con ella como si se tratara de otra cosa; como si no fuera a vomitar... (p. 134)

La sucesión en el texto de estas dos escenas indica la clara intención de destacar diferencias, y apuntar a un problema fundamental en la pareja de Esther y Hugo (1). La incomunicación juega un papel importante en la precipitación de la muerte de Hugo. Durante toda la historia se recalca la importancia de un hijo para salvar al personaje: un hijo le daría la identidad y la posibilidad de un futuro que le es vedada de otro modo (2). Sin embargo, cuando Esther por fin encarga el hijo esperado, deja pasar dos meses para comunicárselo a Hugo. Al tener una oportunidad de hacerlo, las bromas del marido la ponen a la defensiva y deja pasar la ocasión. Sólo cuando ya es demasiado tarde se da cuenta de la imperiosidad de habérselo comunicado desde el primer momento:

... corrí tras él pidiéndole que me esperara, suplicándole que no se fuera. Pero no pude alcanzarlo, y quería decirle que voy a tener un hijo... que voy a tener un hijo suyo. ¡Y no me ha dejado que se lo diga! (p. 190)

No es que Hugo, en realidad, no la haya dejado, sino que está interrumpida la comunicación entre ellos al grado que ninguno es capaz ya de percatarse de las señales de auxilio del otro.

Además de incomunicación hay una falta de armonía entre Hugo

- (1) El problema de incomunicación también es fundamental en Joaquina, pero se analiza más adelante.*
- (2) La incapacidad de Hugo de fecundar a Esther es simbólico de su incapacidad de construirse un futuro.*

y Esther que contrasta con la perfecta identidad de la otra pareja. De nuevo, esto se demuestra en escenas contrapuestas. Mientras Gabriel y Lorenza comparten recuerdos, tararean la misma tonada y se sientan juntos en el césped pensando que la vida es "a ratos- una revelación infinita de plenitud" (p. 72), a poca distancia Hugo toma de la mano a su esposa:

Esther lo acompañó sin interés. Era su primera visita y debía verlo todo. Hugo en cambio estaba encantado; le gustaba que su esposa viera en dónde pasaba las horas que no estaba junto a ella y comprendiera la importancia de su trabajo... (p. 73) (El subrayado es mío)

De inmediato se nota la falta de compaginación; Esther no se percata de la necesidad que Hugo tiene de reconocimiento, como él tampoco se da cuenta de las necesidades afectivas de ella. No sólo las oposiciones revelan el sentido oculto de los sucesos, sino también las repeticiones. Hugo pretende adueñarse de su pasado repitiéndolo. Vuelve a la casa de su infancia con Esther, en quien espera encontrar el apoyo que nunca halló en su madre especialmente en sus enfrentamientos con doña Joaquina:

De recién casada pensó que su marido la protegería de todo mal, que él sería su apoyo, su tranquilidad. No era así. Era ella el apoyo de él; era ella quien debía protegerlo... (pp. 62-63)

Pero se repiten las escenas infantiles, ahora con la participación de Esther quien se muestra incapaz de defender a su marido ya que toma las mismas actitudes conciliatorias de doña Teresa:

- (H) -No es sólo mi gusto, creo que lo merezco.
(E) -¡Hugo, cállate!
(J) -Déjalo, que siga; a ver, ¿lo mereces? ¿Por qué?
¿Cuándo lo pagaste?
(E) -Doña Joaquina, es que la culpa es mía, yo debí oponerme, pero...
(L) -¡No le des explicaciones! -gritó Lorenza.
Ahora la risa fue de Joaquina.
(J) -No. Claro está. ¡Para qué! Sois libres, sois ricos.

- (T) -¡Joaquina, no grites! Yo estoy contigo, se calmarán pronto. Ave María Purísima sin pecado concebida, cálmalos. ¡Cálmalos!
- (J) -Ningún calmarse! ¡Aquí no hay locos! Todos estáis bien cuerdos.
- (E) -...Doña Joaquina, yo...
- (H) -¡No, tú no! ¡Tú no tienes por qué rendirle! ¡Cállate! ¿Me odia, no te das cuenta? Me quisiera ver muerto, ¿verdad? (I) (pp. 89-90)

La cita es larga pero autoexplicativa. La actitud de Esther enardece y ahuyenta cada vez más a Hugo, cuyas bromas crueles a la vez, la llevan a ella a buscar la protección y el consuelo del enemigo:

Sin abrir los ojos comprendió que había dado la razón a Joaquina, que se habían hecho cómplices, se habían unido sin una palabra; había traicionado a Hugo. (p. 180)

Demasiado tarde comprende Esther que le habría tocado librar la batalla que doña Teresa nunca libró contra la autoridad impositiva y dañina de doña Joaquina.

En los demás personajes las características del pasado determinan en parte las del futuro. Esther es el primer personaje francamente desarraigado que se encuentra en la obra galindiana. Preludia a Ivonne en Nudo por la influencia de elementos extranjeros, por la temprana sensación de no pertenecer y por el rechazo de la madre que la abandona a su destino para dedicarse al padraastro. El matrimonio con Hugo no sólo le permite "pertenecer" a una familia y ser "dueña" de un hogar, sino también sustituir la figura materna rechazante por una figura materna fuerte, capaz de defenderla contra las agresiones de la realidad:

Sintió la mano de Joaquina acariciándola, pidiendo también que se calmara, y aquello en vez de aliviar la provocó más llanto, la hizo más blanda el saberse protegida por esa mujer fuerte que la acariciaba con

(1) He marcado los parlamentos con la inicial del hablante para facilitar la identificación.

ternura. Se sintió la niña mimada que nunca había sido y como niña se solazó en la atención general que despertaba, una atención, un cariño, que deseaba prolongar indefinidamente. (p. 180)

En realidad la tácita complicidad entre Esther y doña Joaquina data desde el primer día en Las Vigas cuando Joaquina le da el chal (protección) y las primeras órdenes (autoridad); desde aquella tarde en que "había decidido no contarle a Hugo lo que se había dicho antes de su llegada" (p. 43); desde que escucha las injustas acusaciones en contra de su marido y se queda muda (p. 42). Fundamentalmente Esther es de los débiles de este mundo y, como a Camerina en Polvos de arroz y a Cecilia en La justicia de enero, la domina un miedo a la vida y a la realidad (1). Le horroriza todo lo que tenga que ver con agresividad, aun la agresividad normal que exige la vida, la vida en el campo. Se espanta al ver la pistola que Hugo tiene en el cuarto para defensa propia; tiene aversión a los campesinos y la gente del pueblo; le asusta la "malicia" de Lorenza, una sana agresividad que le ha permitido defenderse de Joaquina; y hasta el mar, termina por agobiarla y aterrorizarla. Aun antes de llegar a Las Vigas siente miedo por la lucha cotidiana:

Más que temer por el rompimiento de su unión temía por el convivir con otras personas, el tener que compartir y dividirse, luchar, "si pudiera haber una tregua", se dijo; pero las treguas sólo existen en las batallas verdaderas -en la vida diaria no resultan más que breves subterfugios, negaciones. (pp. 11-12)

Las "negaciones" de Esther, como las de Camerina, revelan un deseo

(1) El carácter asustadizo de Esther provoca el desprecio de Hugo (no su comprensión) comprobando el deseo de él de encontrar en la esposa un baluarte contra Joaquina. El miedo de Esther parece despertar la crueldad del marido que no pierde ocasión para aterrorizarla. No es de sorprenderse, pues, que ella corra a buscar protección con Joaquina. De nuevo se vé que Hugo es víctima y cómplice de su propio destino.

de encerrarse en la casa, y de no ver ni oír nada desagradable:

Era la misma reacción de no querer saber, de cegarse, que había presidido de sus relaciones con Hans Meyer... (pp. 43-44)

Y otra vez,

Esther no deseaba oírlos más. Deseaba estar sorda y no oír que la discusión continuaba... (p. 180)

La comparación entre Esther y Camerina se continúa en otro aspecto. Mediante alusiones, referencias indirectas y sugerencias veladas se desarrolla el problema entre Esther y Cristóbal. Esta anécdota conlleva su propio desarrollo y cumple una doble función: sirve de pista falsa pues pareciendo el problema con Cristóbal ser la amenaza a la tranquilidad de Esther, repentinamente desaparece éste, y surge la amenaza verdadera que es el conflicto con Hugo. Por otro lado, sirve para revelar el carácter íntimo de Esther, y señalar como posible explicación de su miedo a la vida, un miedo más profundo a la sexualidad. Cristóbal representa la virilidad franca y abierta desde las primeras imágenes que Esther registra de él: "allí vieron a Cristóbal inclinado sobre los troncos" contando leña (p. 25); y "vió a Cristóbal pasar frente a ellas a galope tendido" (p. 56). Los sentimientos del trabajador hacia Esther son transparentes desde un principio, pero el sentir de Esther está tan veladamente sugerido que siempre queda un poco en duda. Cuando Lorenza dice que Cristóbal tiene los ojos verdes, Esther responde de inmediato:

-¡No! -exclamó Esther-. Son negros. (p. 57)

A pesar de ser la recién llegada, Esther se ha fijado en Cristóbal más de lo que se ha fijado Lorenza. En otra escena este sentir de

Esther se sugiere por el orden de los sucesos en el texto. Primero, Esther recuerda cómo en Cuernavaca "muchas veces sus ojos se detenían en un cuerpo masculino y se quedaban allí -ventanas abiertas a la perturbación..." (p. 69) (1). En seguida la llaman desde la casa de Alejandro y ella:

Por unos segundos había tenido la desagradable certeza de que era Cristóbal el que la había llamado; la seguridad también de un peligro inminente, cercano. (p. 68)

El recuerdo de su propia sensualidad está ligado, en la mente de Esther, a la figura de Cristóbal. A partir de este momento, la actitud de Esther frente a Cristóbal adquiere matices de culpa, de miedo, pero también de complicidad. Ella se pregunta por qué estaba tan segura de que era él quien la llamaba, y recuerda gestos y sonrojos sospechosos del trabajador. Aunque llega a la conclusión de que sólo ha tratado de ser servicial, no puede evitar pensar que, respecto a su propio comportamiento,

Lo repugnante es que la actitud posterior a esa reflexión no fue sino una reservada postura de observadora. ¿Pero observadora de qué? (...) ¿De él? ¿De mí?... Era tan ilógicamente complicado e inútil el problema. Porque amo a Hugo, porque sólo deseo a mi marido, porque estoy satisfecha con él... (p. 77)

La libre asociación (tan magistralmente manejada aquí por Galindo) lleva a Esther a aunar dos cosas que no deberían tener nada que ver la una con la otra: el aparente deseo de Cristóbal, y su propia satisfacción matrimonial. Su insistencia en cuanto a ésta sugiere que en ella existe una duda. La última escena de esta anécdota se da exactamente al revés de la anterior: Esther entra a una cabaña

(1) Esto remite a la escena en donde Camerina contempla los carpinteros desde la azotea (Polvos de arroz, pp. 49-50)

creyendo encontrar a Hugo, y se enfrenta a Cristóbal borracho quien, a diferencia de Hugo (1), no la amenaza, sino que la contempla con "una infinita súplica, un infinito amor, un absurdo amor que anhelaba ser compartido. (...) Sólo Hugo la había visto así" (p. 140). Lo extraordinario de la escena es que cuando Esther rechaza a Cristóbal llamándolo "indio sucio" y él se va, ella, en vez de sentirse aliviada, "se sintió infinitamente vacía, desdoblada, hundida en la soledad" (p. 140). La conclusión de esta tan triste historia, me hace preguntar ¿hasta qué punto es Cristóbal el alter ego de Hugo (como lo es Lola Bárcena de doña Joaquina)? Es muy posible que Cristóbal esté ilustrando la parte de sí mismo que Hugo esconde: el hombre tierno, indefenso, hambriento de amor y dulzura (2). Esto coincidiría, además, con la opinión de Gabriel quien vé en Hugo una persona muy necesitada de amor y protección, y no la persona cruel y amenazante que el hermano se muestra ser en sus acciones. Creo que esta relación Hugo-Cristóbal está sugerida en la confusión de Esther, en la repetición variada de la escena en la cabaña, y en el hecho de que al desaparecer Cristóbal (la parte tierna y buena de Hugo) se desencadena la crisis final.

Volviendo ahora al deseo de Esther de no ver ni oír lo desagradable, se puede observar cómo esto la ciega a los avisos del destino que Galindo siembra en su camino con un magistral toque

- (1) En la primera instancia, Esther se siente segura al encontrarse con Hugo, pero él termina agrediéndole verbal y físicamente.
- (2) No sería la primera vez que Galindo emplea la técnica del doble o alter ego. Aparte de doña Joaquina-Lola Bárcena en esta misma novela, está el caso de Víctor Rivas y Claude Rennie en La justicia de enero (véase p.87); más adelante, en ¡Oh, hermoso mundo!, varios cuentos tratan diversos aspectos del "doble", o del desdoblamiento de un personaje.

de ironía trágica. Por ejemplo, en Veracruz, inmediatamente después de que Hugo suplica a Esther que se vayan, aparece una mujer borracha que, como los coros griegos, anuncia crípticamente el destino:

-¡Los predestinados! ¡Los ciegos! ¡Los desvalidos!
Esta tierra de maleficios llena de luz y de saña. Este mundo de necedades metálicas, ¡esta hora que los niega! ¡A ustedes! ¡A ustedes! (p. 133)

El otro aviso es anterior al matrimonio de Esther y ella lo reconoce como tal, pero irónicamente no sabe reconocer la situación cuando se le presenta:

Recostada en un sillón de terraza observó una noche a una abeja que furiosa giraba alrededor de un candil eléctrico cuya forma era la de una inmensa rosa... La abeja zumbaba frenética sobre lo que era el cáliz; más arriba se empezaban a abrir las hojas de cristal detenido su movimiento por un absurdo capricho del fabricante. Esther estaba segura de que la abeja en unos cuantos segundos penetraría entre un hueco de los pétalos para caer directamente sobre el foco y agotar su furia sobre el fuego, su furia y muerte. Soy yo, pensó, soy yo la abeja. Cerró los ojos para no verse morir... (p. 169)

La abeja mesmerizada por la luz (el fuego) se acerca cada vez más; el aspecto engañoso de la trampa (una rosa) no le permite distinguir el peligro, y en vez de la dulzura esperada encuentra la muerte. Así, Esther, como la abeja se deja engañar por el aspecto "tranquilo íntimo" de la sala (1), y busca el calor del hogar, la dulzura del arraigo en el fuego que siempre arde en la chimenea de Las Vigas, sin darse cuenta de que las llamas son no sólo calor de hogar, sino también instrumento de la destrucción que Joaquina

(1) Con sutil ironía Galindo reitera estas características aparentes de la sala "cobijadora e íntima", donde tendrán lugar los más violentos encuentros entre Hugo y Joaquina.

se imagina:

... Joaquina a gritos imponía su voluntad y la sangre empezaba a correr por los cuellos de sus hermosas vacas suizas. Los chiqueros también serán destruidos, también allá seguiremos la carnicería y luego la casa. Junten todo. ¡Trae gasolina, rápido! Las llamas de ese fuego se confundían con las llamas de la chimenea recién atizada por Lorenza. Los ojos de Joaquina se dilataban en la contemplación del fuego. (p. 163)

La ironía trágica se recalca en el hecho de que tanto Hugo como Esther estén buscando una figura materna defensora y que Esther la encuentre precisamente en la enemiga del marido; y al final cuando Hugo desespera a Burgos, con el juego de "retrasar la entrega de un hueso, probando la agilidad y paciencia del perro" (p. 182), se percibe una velada referencia al juego de Joaquina quien, esperando la incondicional entrega del sobrino, no ha querido darle su lugar como heredero de Las Vigas; y también el juego de Esther que, esperando muestras de amor y complacencia, le ha retrasado la noticia del embarazo tan esperada. La paciencia y la agilidad de Hugo se agotan, y mata a Burgos, único ser al que le reconoce la capacidad de darle amor y comprensión; a su vez, Esther y doña Joaquina son indirecta e involuntariamente responsables de la muerte de Hugo, único ser capaz de llenar el vacío de sus vidas. Si Hugo es la pieza dislocada en la trama, Joaquina es el eje. Alrededor de ella giran los demás. Asturiana de casta campesina, mujer rígida y dominante, Joaquina usa y abusa de la autoridad, siguiendo un viejo patrón de odio aprendido a temprana edad del padre borracho y dominante que la atemorizaba y a quien hubiera querido matar:

Cuando destozaba un cerdo pensaba que igual grasa debía tener su padre en la papada, en esas mejillas redondas

y rojas de tanto beber. Lo detestaba y un día cualquiera lo hubiera matado... (p. 46)

La imagen del cerdo remite a la escena en el chiquero con las dos cochinas: una mata a sus hijos mientras la otra cuida a los propios y a los ajenos. Simbólicamente Joaquina sería la madre "mala" (en oposición a doña Teresa), cuyo instinto torcido desde la infancia la lleva ciegamente a destruir al "hijo", Hugo, a quien identifica con el padre:

Así fue mi padre; así nos tuvo toda la vida. Yo lo temía mucho y cada vez que me gritaba me ponía a temblar y me preguntaba, ¿qué cosa hice mal? ¿qué se me olvidó?... Y él soltaba a reír cuando veía mi terror. Si nosotras dejamos que Hugo siga sus instintos será así, ¡nos dominará! (p. 163)

Pero Joaquina no es una figura malévolá, un verdugo, y su propia tragedia ha sido nunca poder demostrar su capacidad de amar:

¡Sí he amado!, gritaron sus entrañas: ¡Sí amo! ¿Por qué el amor debe ser igual? ¿Por qué no es posible comprender que yo amo? (p. 202)

Contestar la pregunta de Joaquina es desentrañar su secreto, y la respuesta está sugerida en el juego que se establece con su alter-ego, Lola Bárcena. Frente a la tía rígida, severa, reprimida, intelectual y dominante, está la amiga alegre, libertina, sensual y desinhibida. Joaquina se interesa en los negocios monetarios, Lola en los negocios del cuerpo y del corazón; la una no se permite la más mínima entrega, la otra se entrega sin discreción. Son dos extremos de una misma realidad, como si Lola encarnara la parte que Joaquina ha olvidado y apareciera de cuando en cuando para llamarle la atención. Cada encuentro de las dos señala un momento clave en la vida de Joaquina. Cuando se conocen, Joaquina, liberada de su padre, se encamina hacia una nueva vida. Lola simbo

liza su nueva posibilidad de vivir y amar, y estará siempre ligada al recuerdo de Luis Larragoitia:

Y Lola estaba allí, en su despacho, ese día... La obligaba a pensar en Luis Larragoitia, en algo -una mujer- que ya no era o que nunca había llegado a ser. La obligaba a reír, a sentirse joven... (p. 99)

La segunda vez que aparece, Joaquina está feliz, casada y rica; Lola, al contrario, se encuentra triste, abandonada y pobre. Joaquina le da dinero que es lo que ella es capaz de dar mientras que Lola parece estarle anunciando el porvenir porque al poco tiempo, Joaquina se queda viuda y, aunque tiene dinero y posición, le falta el hijo que pudiera haber llenado su vida. A partir de este momento Joaquina revierte a patrones anteriores en vez de seguir por el camino posible que le señala una y otra vez Lola; se dedica a hacer dinero y asume cada vez más, las características del padre odiado hasta parecerse a él:

Y ahora, con los años, mientras más años transcurrían, sentía que sus movimientos, el timbre de su voz, sus actos, todo, era una inevitable reproducción de su padre. Un parecido interno que fluía de ella a su pesar, mientras que su marido, aunque palpable en todo lo que poseía (...) no era ni siquiera un fantasma... (p. 47)

Lola regresa algún tiempo después y le recuerda que "...los días... ¡se van, hija, se van"! (p. 98). Joaquina la desoye y a medida que se sume más y más en el mundo solitario del dinero y el poder, Lola tira para el otro extremo, entregándose al amor y a la irresponsabilidad:

Sin embargo a los treinta años... era más rica. Las proposiciones matrimoniales no le faltaron, pero nadie pudo vencerla de que era su encanto físico lo primordial. Cuando se lo contó a Lola Bárcena ella le reprochó inmediatamente su falta de consideración para sí misma: "Y tu cuerpo, ¿qué? ... ¿No te sientes vacía? ¿No te hace falta alguien?... (p. 103)

Sin embargo, es Lola la que se va con el andaluz, mientras que Joquina se hunde en la creciente envidia de la fertilidad de doña Teresa. La última vez que la ve, Lola le dice: "Babieca, en primer lugar si quieres un hijo que te lo hagan" (p. 103), ofreciéndole la posibilidad que tuvo Augusta en Polvos de arroz, pero Joquina sigue más bien el camino de Camerina. Se olvida de Lola y de sus propias necesidades para dedicarse a aumentar su fortuna. La última vez que vé a Lola ya sólo le queda darle un buen entierro. La muerte de la amiga coincide con la entrada del invierno, y Joquina, percatándose de que es el último aviso, pretende remediar los errores de toda una vida. Es demasiado tarde: ella es víctima del tiempo en el mismo sentido que lo fue Camerina, por no saberlo aprovechar:

Vivir, musitó débilmente, como si tuviera la boca llena de telarañas cuyos hilos no deseaba romper con el aliento (...). Vivir así, no. Vivir, sí, para alguien como Lola Bárcena, para alguien como Hugo. Vivir queriendo. Vivir para dar. A ellos dos no podría darles nada ya... (p. 165)

De las dos cosas que le había dado Luis Larragoitia, amor y dinero, Joquina se quedó con el dinero, y formó con él una especie de "bordo" que la incomunicó del resto de la familia. Desde la primera vez que aparece en escena se aúna con el motivo económico, en este caso en relación con las dos cochinas que parieron (1):

-Quince críos -repitió Joquina haciendo rápidamente cálculos-, no está mal. (p. 8)

El primer contacto entre Joquina y Esther es por medio de un billete de mil pesos que le da para los gastos extra del viaje, y en un brindis que Hugo hace al llegar a las Vigas dice:

(1) Efectivamente, las mismas que mencioné antes, p. 61

¡Salud! Por los recién casados, porque tengan muchos hijos, porque nos saquemos la lotería. Una de un millón.
-Porque os dé Dios un hijo -dijo Joaquina-, que el millón lo podéis hacer trabajando. (p. 17)

Pero con el dinero no se puede comprar al hijo, ni tampoco expresarle su amor. La incomunicación de Joaquina es tal que termina proyectando sólo odio donde aspira a dar amor y con acertada justicia poética, ella queda al final sola y estéril con el símbolo de su interés predominante:

Joaquina, con el rostro palidísimo, de estatua, acariciaba el bolso. (p. 210)

Frente a estos tres personajes cuyas balanzas se inclinan hacia el lado negativo de la vida, hay otros tres que parecen cosechar mejores frutos, aunque no sin pérdidas y frustraciones. Doña Teresa, que contrasta con la severidad de Joaquina, vive en el pasado. Como don Teodoro de Polvos de arroz, se pasa el día recordando al marido inventándose mentiras piadosas acerca de su muerte, rezando y esperando la muerte. Es una mujer, más que débil, infantil, inexperta con un "excesivo, enfermizo amor, idolatría" por los ojos del marido (p. 144), pero tuvo lo que Joaquina anheló, y su fecundidad parece haberla dejado tranquila en su vejez. Cuando Gabriel se lamenta de que su madre no se "hubiese muerto años atrás para conservar únicamente el recuerdo de esa madre alegre que era antes" (p. 144), revela que ella es otro ejemplo de la muerte en vida que sobreviene a los personajes galindianos que pierden al ser amado (1). En contraste con doña Joaquina a quien le faltó tiempo al final para reparar sus omisiones, a doña Teresa parece haberle sobrado después de terminar con sus obligaciones. Aunque no es una figura alegre y vital, sí representa una

(1) Véase p.192, s.

vida cumplida, que ha conocido el amor y la fecundidad, y que al saber dar también ha recibido. Su "pecado" máximo es uno de omisión: al no comprender a Hugo, nunca pudo darle el cariño que necesitó.

Gabriel, como doña Teresa, tiene un papel un tanto secundario; ambos sirven, en realidad, más como medios de contraste que como personajes activos. Gabriel representa el personaje masculino estable, frente al caos emotivo de Hugo; es firme, sólido, y exacto; parece carecer de necesidades, estar satisfecho de sí mismo, y aunque desea más bien realizarse en la ciudad que en el campo, acepta al final su destino en Las Vigas. Hay un aire de tolerancia que hace a ambos personajes amables, y que obviamente les ayuda a sobrellevar con menor esfuerzo la vida. En el caso de doña Teresa, la vemos aceptar, hasta enternecerse, a su marido cuando bebe; en cambio, Joaquina rechaza este hábito tanto en su hermano, como en su sobrino. Gabriel y doña Teresa aceptan también, el hecho de que Lorenza se haya casado por dinero porque "Lorenza era una dama y había acabado por amar verdaderamente a su marido" (p. 32), Gabriel también acaba por aceptar a su padre, personaje débil que nunca había sabido aconsejarle adecuadamente. Esta actitud de aceptación contrasta con la de rechazo tan a flor de piel en Hugo y Joaquina, y hace pensar, una vez más en las "victoriosas claudicaciones" de otros sobrevivientes galindianos (1)

Pero el personaje que más sirve de contraste a los negativos, por

(1) También en Justicia es la aceptación de la realidad, y cierta tolerancia para las frustraciones que va a salvar a Pedro Ruiz de caer en el mismo patrón destructivo de Héctor.

su propia complejidad y la posibilidad de opciones que el autor le ofrece, es Lorenza. A diferencia de los demás, ella es de una familia aristocrática venida económicamente a menos durante la Revolución. Ante la procedencia campesina de Joaquina, esto es motivo de fricción (aunque también de respeto):

¡No! A mí no me atrapan con el pasado. En este país -¡idiotas!- el abolengo nace del color; cuenta más el color... Yo soy más blanca que ella. ¡Mucho más! y sin embargo no se podría librar jamás de la superioridad de Lorenza, lo sabía perfectamente. (p. 75)

Frente al desarraigo de Esther, Lorenza pertenece a una familia que la define y le da la identidad inequívoca de ser Landero, "es decir, miembro de una de las familias más viejas de Jalapa, de las que podían considerarse aristócratas," (p. 32). Por esto a Lorenza la caracteriza "una sensación de exactitud y mesura" (p. 32). Ella es capaz de conservar su independencia dentro del grupo familiar (tiene su sala propia) y defenderse contra los embates de la tía Joaquina. Pero no es un personaje unilateral: trae también su lastre del pasado, sus miedos y problemas. El hecho de ser Landero tiene sus bemoles:

Ella hubiera podido ser feliz si no la hubiera asediado la convicción de su grandeza... Ese mito que debía reconstruir, para salvarse. ¿Reconstruir? ¿No sería una exageración monstruosa de algo simplemente más elevado del nivel común y corriente? ¡Ah, no! ¡NO! ¡NO! Los Landero... "Los Landero, hija mía, ¿qué te cuento? Eran algo muy especial, no hay a la fecha familias así..." (p. 56)

Lorenza debió haber sido varón para poder recobrar lo perdido, pero no lo fue y como mujer pretendió lograr con su matrimonio el dinero suficiente para cumplir la consigna; es su punto débil

frente a Joaquina (1). Pero Lorenza es capaz de librarse de este pasado cuando, nuevamente embarazada, se da cuenta de que su lucha debe ser para construir el futuro:

No importaba su caso. Le importaba ese ser en sus entrañas; quizás más (¿o me habré olvidado de cuando iba a nacer Eusebio?) que el primero... Era sentirse dueña de una riqueza ignorada, como si alguien le hubiera devuelto una versión más auténtica de sí misma, un camino lleno de consecuencias lineales; debía pensar en el futuro nuevamente. Aceptaba la extinción de su pasado por la presencia de otro ser que venía a asentarla en esta época de la cual se había sentido desligada y ajena. (p. 158)

Así, Lorenzo asume el tiempo real, sacrifica el mito, se incorpora al presente y se proyecta hacia un futuro, a diferencia de Hugo, Joaquina y Esther que viven entre un pasado doloroso y un presente caótico e inmediato. A partir de este momento, a Lorenza se le confiere existencia ("tú también existes"). Antes Hugo y Joaquina parecían ser "los únicos que existen"; pero la existencia de ellos dos se encamina hacia la muerte, mientras que la de Lorenza promete vida. Por esto Lorenza se convierte en eje directriz de la acción: como es la única capaz de dar vida, también es la única que puede aceptar el destino y que percibe lo inevitable de la tragedia final:

...supo que existía un peligro, que algo espantoso iba a suceder... Y que ella debía seguir allí, calmada, calmándolos, sonriendo a pesar de que era su hijo quien estaba en peligro; pero la habitaba la convicción de que nada podía salvar, que el destino lo había preparado todo, que durante muchos años habían esperado ellos estar en esa sala, atados por el miedo o por la incapacidad

(1) Lorenza tiene además experiencias infantiles desagradables, y admite haber sido miedosa (temía a los ruidos fuertes) como Esther. La diferencia está en que supera estos miedos y enfrenta la vida con entereza, mientras que Esther sigue siendo dominada por ellos.

de evitar las tragedias, y que era ella quien debía lograr que el ciclo del destino llegara a su fin... (p. 188)

Lorenza ocupa al final el lugar de Joaquino, pero es una Joaquino sin odio, fecunda, que ha llegado a términos con la vida.

Pero hay que preguntar porqué este destino, con minúscula, resultado de la "deficiencia de las relaciones humanas" y no del designio de los dioses, es de todas maneras inevitable, si sólo está escrito en el libro del diario vivir que los seres humanos van dictando con las monótonas necesidades de la convivencia cotidiana. Por un lado pesan las determinaciones (las experiencias infantiles, el lastre del pasado) y por otro, las opciones (las oportunidades del presente), pero no se sabe hasta qué punto las opciones verdaderamente lo son, hasta qué punto puede aplicarse la responsabilidad individual. Existe, sí, el juego de oposiciones que muestra las características de los sobrevivientes y las de los débiles, pero en ningún momento puede encontrarse una indicación clara de la posibilidad de convertirse los débiles en fuertes y sobrevivir. Como dice Lorenza:

Imaginamos cosas, componemos lo sucedido, pensamos en lo fácil que pudo haber sido evitar todo. Mentiras. Nada podíamos evitar. ¿Cómo? (p. 209)

Joaquina "no es culpable de nada, o lo es tanto como todos" (p. 209), porque todos son víctimas y cómplices del destino. Pienso en el existencialismo de Sartre, en las decisiones inmediatas del hombre que ignora sus consecuencias mediatas y me queda la imagen del ser que va conformado, inevitable y ciegamente, su propio destino.

Hasta aquí el análisis de los personajes, que al revelar el juego de oposiciones y repeticiones, pone al descubierto parte

del mecanismo estructural de la novela. La otra parte se da en la íntima correspondencia entre clima interno y clima externo; entre el ánimo de los personajes y el paisaje que los rodea. Por ejemplo, del paralelo establecido entre las características de *El Bordo* y la confusión de Hugo, surge un simbolismo poético de comparaciones:

Después de mucho rato de inmovilidad Esther dio un paso atrás como si hubiera estado a punto de caer al abismo. Escuchó nítidamente el gotear de un manantial, escuchó el silencio entre gota y gota; -descubrió- la inmensidad de la neblina. Un mar de niebla; exactamente eso: un mar de niebla, un monstruoso paisaje sin límites. Es divino... es mi casa... mi... Confusamente se mezclaba la alcoba de ella y Hugo con ese espacio incierto.
(p. 137)

Con una sencilla y bella comparación se sugiere toda la desesperante incomunicación en el matrimonio de Esther, y la imposibilidad de ella de penetrar en el misterio del marido.

Más adelante, el inicio del otoño, el frío, la niebla y los días oscuros preludian, junto con la muerte de Lola Bárcena, la claudicación de Joaquina, su esfuerzo anacrónico por reparar los daños, el final de sus esperanzas. "Los primeros días de octubre" cuando "el frío y la neblina se habían apoderado definitivamente del campo sumiéndolo en un letargo gris y pesado" Doña Teresa empieza "a vagar por toda la casa abriendo puertas que no volvía a cerrar" (p. 100), los perros ladran a los malos espíritus y Esther se sume en la depresión porque no se embaraza.

La pesadumbre de invierno, el frío y el silencio van cargando las relaciones humanas de tensión. Esther pide alejarse de allí; Lorenza altera los nervios de los demás hablando de fantas

mas y asesinatos; hay una irritabilidad colectiva que parece a punto de estallar. La prosa es lenta, pesada; varían los temas de conversación y abordan asuntos de muerte.

Se hace un paréntesis con la ida a Veracruz. El calor y la festividad del puerto cambia los humores y el lenguaje se adecúa a la alegría general, tornándose ligera, con frases cortas:

Todo mundo parecía feliz. Esther sonrió. La estampa correspondía a sus impresiones: alegría, ruido... Una lágrima, un beso de una anciana... Las mejillas -excesivamente rojas- de un abuelo. Otra familia; tal vez una recién casada; el rostro de ella, inocente, moreno, bello... (p. 132)

Los diálogos se vuelven más ágiles, los hablantes no se identifican, se interrumpen mutuamente dejando frases a la mitad hasta que la novela misma parece llenarse de un barrullo ajeno al silencio mortuario de Las Vigas, y la lectura se acelera.

Con la llegada de la primavera, sobreviene la fertilidad y de nuevo el tono y el ritmo de la prosa cambian:

Y he aquí que la primavera cubrió la tierra y una ola de fertilidad vino a revivir los árboles, y pareció que la nieve que Eusebio esperaba había por fin llegado a lucir su blancura en los ciruelos y perales, y que era el sol -¡había sol!- que con su color y luz volvía rosada la floración de los manzanos... (pp. 165-166)

La fertilidad del campo se comunica a los seres humanos y Esther se sabe, por fin, encinta. La intercalación de las descripciones climatológicas y paisajísticas, permiten a Galindo hacer clar de, por primera vez en sus novelas, de un lenguaje poético, de una capacidad descriptiva desconocida en libros anteriores y que no volverá a aparecer nuevamente hasta El hombre de los hongos, (1976).

UNA NOVELA DE TRANSICION

La necesidad de la obra se experimenta como una urgencia de orden, de encontrar un diseño que recoja, como en un reducto que encerrara al universo, elementos que de otra manera se perderían... (1)

Antes de abordar el análisis de La comparsa (2) hace falta establecer su relación con el resto de la obra. Aunque temáticamente podría colocarse al lado de Polvos de arroz y El Bordo, estilística y estructuralmente pertenece a las novelas de realización más complicada porque muestra un nuevo interés en el desarrollo de técnicas novelísticas contemporáneas. Ha sido descrita como una novela "conductista" (3); sin embargo, el conductismo no suele tomar en cuenta las motivaciones de los personajes; por lo tanto, los monólogos interiores de Galindo colocarían a La comparsa fuera de esta clasificación. Un posible antecedente del estilo de esta novela se encuentra en el capítulo sobre el viaje a Veracruz

(1) Julieta Campos, Función de la novela, México, Joaquín Mortiz, 1973, p. 15 (Col. Serie del Volador).

(2) Sergio Galindo, La comparsa, México, Joaquín Mortiz, 1964. (Col. Serie del Volador) Todas las citas están tomadas de esta edición.

(3) "La técnica de La comparsa se aproxima a la de la novela behaviorista. El modo de narrar de Galindo se circunscribe a la conducta de sus personajes. (Sabe de ellos lo mismo que el lector: lo que hacen)", Emmanuel Carballo, "Ni genialidad ni ineptitud: el mundo de Sergio Galindo" en "Diorama de la Cultura", p. 6.

de El Bordo (en cuanto el ritmo de la prosa se adecúa al ambiente festivo). Por otro lado, multiplica la variedad de personajes y puntos de vista analizados ya en relación a La justicia de enero. En este sentido contiene constancias y cambios que la señalan como una novela de transición.

En primer lugar, carece de protagonista. Entre los treinta o más personajes que aparecen y desaparecen alternándose, ninguno descuella como figura central. Tampoco hay una trama que se desarrolle por excelencia, sino una sucesión de incidentes y acciones que tienen lugar dentro de los límites temporales de la novela: los dos días de Carnaval en Jalapa, Veracruz. De los personajes, hay varios (Clementina, los matrimonios jóvenes) que se han desarrollado con anterioridad, y otros que aparecen en la obra posterior (Daniel y Alicia, por ejemplo). Pero en general, el desarrollo de los personajes es esquemático: unos rápidos brochazos para identificar al personaje y revelar su problema esencial, sin explicaciones ni soluciones. Cada pequeño esquema individual parece indicar la existencia de una historia que, en ese momento, no se desarrolla.

El punto de vista narrativo sufre variaciones respecto a lo anterior. Junto con lo esquemático, hay mayor objetividad, los monólogos interiores son sólo para iluminar algún aspecto importante de un personaje, y en general se prefiere un punto de vista de ojo-de-cámara, indiferente, distante, objetivo. Asimismo, hay mayor aprovechamiento del diálogo, lo que da viveza y una calidad sónica al texto.

Esta combinación de imagen y sonido se apoya, además, en la

fragmentación del texto que pasa de una escena a otra, de un personaje a otro con extrema rapidez, dando a la lectura el ritmo acelerado y caótico del Carnaval mismo.

Analizada en forma independiente, La comparsa resulta problemática, sin duda porque fue concebida como prólogo a otra novela, Las resurrecciones, que hasta este momento no ha aparecido (1). Su publicación en forma aislada y la tardanza de la supuesta secuela han obligado a la formulación de criterios, no siempre acertados, respecto a las pretensiones de Galindo en esta obra. La más generalizada es la que propone a Jalapa como protagonista central, y juzga que la finalidad del autor fue retratar esta ciudad provinciana en el momento de desenmascararse durante Carnaval.

Emmanuel Carballo dice que:

La ciudad de Jalapa que aparece en estas páginas, liberada de trabas morales por el carnaval, permite a sus habitantes manifestarse más o menos como son y no como aparentan ser...

Y más adelante:

Si se suman todos los párrafos se obtiene una historia mayor: la historia de la ciudad de Jalapa durante el carnaval... (2)

Joseph Sommers también opina que la novela "ilumina la personalidad de Jalapa" y que "Jalapa se define en términos de sus idiosincrasias".

(1) "The characters of (La comparsa), none of whom were developed in detail, are treated more fully in Las resurrecciones. In a sense, La comparsa will then constitute a prologue. He (Sergio Galindo) stated that this had been his plan from the start, although he had no doubt that La comparsa had its own identity as an autonomous novel." Joseph Sommers, "Present Moment in Mexican Novel" en Books Abroad, pp. 265-266.

(2) Emmanuel Carballo, Idem., p. 6

cias íntimas" (1). Sin necesidad de seguir enumerando se puede afirmar que casi todos los críticos llegaron a conclusiones parecidas (2), cosa que no deja de extrañar ya que de ser así habría que juzgar a La comparsa como una novela fallida por diversas razones. Una simple comparación de los aspectos principales de una novela que sí pretende y logra retratar a una localidad en todas sus manifestaciones vitales (Al filo del agua, de Agustín Yáñez) demostrará que las pretensiones de La comparsa no pueden haber sido las mismas.

En primer lugar, Galindo sigue sin hacer mucho énfasis en los aspectos externos del medio que lo rodea. Aunque los personajes se desplazan en un ambiente exterior, al contrario de otras novelas en las que casi siempre se encuentran en interiores (3), la conformación de los lugares, el paisaje y el ambiente concreto apenas merece unos breves trazos. La descripción más comprensiva es la del parque Juárez, en donde una larga enumeración de muestra el abigarrado conjunto de vendedores, mercancías y saltimbanquis allí congregados:

A casi el mismo nivel que ellos las acacias olvidaban el invierno. El resto del parque se perdía amurallado, hacinado de los puestos del carnaval: caretas, confeti

-
- (1) Joseph Sommers, "The Mexican Novel of 1964" en Books Abroad. He traducido libremente: "The novel illuminates the personality of Jalapa..." y "Jalapa is defined in terms of its private idiosyncrasies".
- (2) Alberto Dallal, Diálogos, pp. 51-52: "Percibimos sus vidas (de los personajes) que poco a poco se van uniendo hasta delinear los rasgos de una ciudad -Xalapa- contradictoria, alterada momentáneamente por las fiestas..."; Walter M. Langford, The Mexican Novel Comes of Age, p. 177: "La comparsa is a fascinating view, often amusing and occasionally eyebrow-raising, of a whole town that has collectively 'let its hair down!"; John S. Brushwood, The Spanish-American Novel, p. 276: "La comparsa deals with the whole town, but concentrates on the celebration of Carnival..."
- (3) La excepción sería La justicia de enero.

y serpentin^{as}, cervezas, juguetes de plástico, tiro al blanco (premios: botellas de habanero y de rompope, y muñecos de barro: un gordo defecando, una china poblana con los rasgos de María Félix), cervezas, collares hawaianos, máscaras, narices, anteojos, sombreritos de papel crepé... etc. (p. 24)

En otras palabras, no es una descripción que señale alguna característica de Jalapa, como tal, ni aun de Jalapa durante Carnaval, sino una descripción que podría ser la de cualquier feria o fiesta. Si se compara esta indiferencia por el medio ambiente con la cuidadosa preparación del mismo de Yáñez en el "Acto Preparatorio" de su novela, el contraste salta a la vista:

Pueblo seco. Pero para las grandes fiestas --Jueves Santo, Jueves de Corpus, Mes de María, Fiesta de la Asunción, Domingo del Buen Pastor, Ocho y Doce de Diciembre--, las flores rompen su clausura de patios y salen a la calle, hacia la iglesia; flores finas y humildes; magnolias, granduques, azucenas, geranios, nardos, alcatraces, margaritas,...; ocultamente cultivadas, fatigosamente regadas con agua de profundos pozos; nunca otros días aparecerán en público etc. (1)

La segunda diferencia importante está en la forma de manejar a los personajes. En la novela de Yáñez, las existencias individuales van confirmando y siendo conformadas por la existencia colectiva. La mentalidad cerrada y exageradamente religiosa de la población va torciendo de manera irremediable los destinos particulares hasta producir la tragedia, y cada acción individual refleja, de una manera u otra, la existencia del pensar colectivo que la produce. Los ejemplos más inmediatos son la locura de Luis Gonzaga y el asesinato de Micaela, ambos productos del torcido pensamiento religioso que domina el pueblo. En La comarsa, en cambio, la suma de las partes nunca llega a conformar un total, porque los problemas individuales no surgen en un primer plano de la

(1) Agustín Yáñez, Al filo del agua, México, Edit. Porrúa, 1975, p. 13 (Col. Escritores Mexicanos, 72)

fricción con el medio, sino de la relación individual con el pasado o con otros personajes. Esto es absolutamente coherente con todo lo hecho por Galindo hasta ahora y no había porqué pedirle que fuera de otro modo. Aunque esté ofreciendo la visión de una gama mucho más amplia de personajes, su punto de vista sigue siendo intimista e individual, no épica ni panorámica. La participación de todos los personajes en la festividad colectiva que es el Carnaval permite que cada uno, dentro de sí, solucione o esquive momentáneamente un problema personal, aunque indudablemente se cuestionan, a la vez, ciertos valores sociales. Por ejemplo el problema de Clementina Pereda, "la solterona pública más notable de la ciudad, dispuesta a sentirse Jalapa" (p. 21), se da sobre todo por las circunstancias muy particulares de ser la hija única del famoso doctor Pereda (1):

Nunca se había sentido presa por su padre. Todo lo contrario. Él muchas veces había dicho que la quería casar, que deseaba nietos. Pero a ella le daba pena. Se imaginaba el embarazo --sus ascos, su crecer del vientre, sus antojos, y luego el dolor--, y sabía que su padre iba a atenderla como lo hacía con todas las señoras importantes de la ciudad. Y entonces no... Que papá me vea... Eso nunca... ¡Mejor solterona! Además, siempre fui sosn, porque mis amigas, hasta la más mosca muerta... (p. 48)

Qué diferencia con la descripción de Yáñez:

Aun las pretensiones en forma, las relaciones cautelosas y bajo todos los respetos y disimulos, aun los pedimentos por boca del cura y apadrinados por vecinos de influencia, caen como centellas devastadoras, hienden el ánimo paterno, hacen llorar a las familias, ponen luto en las casas, ojeriza en los hermanos, cuarentena para el responsable, por ventajosos que parezcan, por esperados que hayan sido. (2)

(1) El problema de Clementina es muy parecido al de Camerina en Polvos de arroz: el temor a la sexualidad frustra la capacidad de vivir. Por supuesto, este problema deriva en gran parte de la mentalidad cerrada, provinciana hacia el sexo, pero Galindo no hace hincapié en este hecho porque su interés principal es en la capacidad individual de sobrevivir y encontrar la felicidad.

(2) A. Yáñez, Op. cit., p. 10

A esto vale la pena agregar que los personajes sólo representan cierta clase social de las diversas presentes en Jalapa; que ni los mismos personajes hacen referencia en forma general a la ciudad, y que la festividad en sí no destaca por ningún rasgo particular de la localidad. Basta con esto para ver que la intención de Galindo no parece haber sido la de caracterizar como protagonista a una Jalapa colectiva.

Mucho más cercana a la verdad está Juan García Ponce cuando dice:

Ahora, no creo que La comparsa sea una novela que nos presente la catarsis de una ciudad. Es mucho más que eso. Es una novela sobre el hombre, sobre su breve paso por el mundo y la pequeñez y la grandeza de sus anhelos y sus sueños.
(1)

García Ponce ha captado sobretodo la importancia del tiempo como elemento determinante del mensaje, "la fugacidad del instante, su inevitable precipitarse en el vacío al que conduce el tiempo" -dice en el mismo artículo. Se acerca también Benedetti al decir que "el protagonista, sí hay alguno, es el carnaval" (2), porque es el carnaval, a fin de cuentas lo que va a decidir, no sólo el plazo de tiempo que abarca la novela, sino también la aceleración de su paso y su fragmentación:

Esta noche es Domingo de Carnaval. Hay que divertirse (...)
Y los rostros las risas los gritos tienen otro sentido y otra gracia bajo esa niebla que puede hacer creer en la irrealidad y el misterio. Gente afortunada. Tiene allí, al alcance de su mano, de su carrera, de su sueño, un misterio más... En sus rostros ese enrojecimiento desbordante de la última copa que se puede soportar: un hipo que se pierde hecho grito y susurro. La niebla que torna el rostro más feo en promesa.

(1) Juan García Ponce, "Los libros abiertos"., en Universidad de México., p. 31.

(2) Mario Benedetti, Idem., p. 178.

La gente corre, chapotea en un lodo de confeti y sueños inalcanzables... (pp. 117-118) (1)

Pero más bien que protagonista, el carnaval junto con la muerte del arquitecto Falcón son las bases estructurales, los motivos unificadores dentro de la fragmentación, que permiten al autor asomarse, rápidamente, a unas ocho historias diferentes sin perder la fluidez de la narración. De los dos motivos, el carnaval funciona como principal elemento unificador, estableciendo como límites temporales (2) de la novela los dos días de festividades. Además, se unifica el ambiente general mediante la irrupción esporádica de grupos de esparcimiento tales como marimbas, bailarines y comparsas. La relación de los diversos personajes con la festividad va a revelar facetas de sus problemas personales. Así, Bartolomé, el intelectual, distanciado observador de su propia vida y emociones, lo será también de las actividades carnavalescas, a diferencia de Clementina cuya participación activa sirve de válvula de escape a su vitalidad reprimida; a Adriana, cuya reacción de temor ante el desorden y la violencia del frenesí callejero recuerda el miedo de Esther en El Bordo.

El otro motivo central es la muerte del arquitecto Falcón y

(1) La cita está incompleta porque sería demasiado larga. En algunos aspectos, La comparsa hace pensar en la descripción de la fiesta mexicana de Octavio Paz: "Todo ocurre en un mundo encantado: el tiempo es otro tiempo; el espacio en que se verifica cambia de aspecto, se desliga del resto de la tierra, se engalana y convierte en un "sitio de fiesta"... La Fiesta es una Revuelta, en el sentido literal de la palabra, en la confusión que engendra, la sociedad se disuelve, se ahoga... Pero se ahoga en sí misma, en su caos o libertad original..." El laberinto de la soledad, México, FCE., 4a. ed., 1964, pp. 42-43

(2) Los límites espaciales estarían dados por Jalapa, pero en realidad hay poco énfasis en esto, ya que la bariedad de descripción y los rápidos cambios de escenario dan la sensación de un espacio ilimitado, o por lo menos sin límites precisos.

las cuatro prostitutas. Funcionalmente, el accidente sirve el mismo fin que la persecución de Claude Rennie en La justicia de enero: mover física y emocionalmente a los personajes de modo que revelen sus actitudes vitales ante un hecho concreto. Pero sirve además para introducir un elemento de ironía y de crítica a la hipocresía de la clase media provinciana. En el lugar del accidente se reúnen los personajes más representativos de este sector de la población jalapense:

Caminaban tranquilamente, como si lo hicieran por la calle Real o por el parque Juárez.

-¡Miren, miren! -dijo de pronto don Pablo quitándose el sombrero-. ¡Todos los Rotarios!

-¡Qué bueno! -exclamó don Pedro saludando al presidente-. Estamos todos aquí. Así nadie acusará a nadie.

-¡Bueno! Si estamos todos aquí no hay nada de malo.

¡Miren, miren! -gritó nuevamente don Pablo, más alborazado-. ¡También los Leones! (p. 51)

A la vez, la muerte del arquitecto Falcón permite el desarrollo de otro tema general: la diferencia generacional. Aunque jóvenes y adultos comentan por igual el accidente, la naturaleza de sus comentarios difiere. Los jóvenes destacan el humor, lo absurdo de la situación, mientras que los mayores hacen hincapié en lo escabroso o trágico. Se trata de otro ángulo de crítica: la juventud se da cuenta de la contradicción en la actitud de los mayores. Alicia Esteva, niña rica de la novela, ejemplificó este punto al reflexionar sobre una conversación telefónica con su padre:

Y luego el modo que tomó lo del arquitecto, decir "¿Sí? Cómo lo siento." Si le he dicho que ha llovido mucho habría dicho el mismo "¿Sí? Cómo lo siento." Y después de todo qué me importa, ¡menos que a él! Le hubiera dicho que se mató con cuatro mujeres y que tal vez una de ellas era su conocida, eso sí, eso debí hacer, se hubiera quedado cuadrado: "¿Sabes, papacito? Se mató con una de tus queridas." (p. 19)



La situación permite a la joven mostrar una actitud de rechazo an

te los valores paternos. Sin embargo, no debe pensarse que la novela se apoya temáticamente en la rebeldía de los jóvenes. Esta actitud de rechazo, en la mayoría de los casos, es sólo una máscara del profundo conformismo que los hará aceptar, a la larga los valores de sus padres. Así, Daniel acepta y usa para beneficio propio el rol de las prostitutas de la sociedad, mientras que Alicia y Carmela, que hablan del amor libre y dicen envidiar la libertad de las prostitutas, en el fondo sólo desean hacer un buen matrimonio.

El tema central de esta novela vuelve a ser una de las fundamentales preocupaciones galindianas: la libertad, sobre todo la libertad interna de las trabas que uno mismo tiene para su realización total como ser humano. En La comparsa cada uno de los personajes padece de alguna limitación interna que busca solucionar en el ambiente liberador de Carnaval. Basta con algunos ejemplos claves. Clementina es el obvio y obligado ya que tiene una doble función. No sólo representa su propia capacidad de liberación, aunque sea fugaz y sólo una vez al año, sino que en su persona representa a Jalapa misma que, siendo seria y respetable el resto del año, durante Carnaval se entrega al exorcismo de todos sus demonios mediante el baile, la música y el alcohol. Así, Clementina, junto con su antiguo amigo, Borrito, de quien no siente ninguna amenaza a su virginidad ya que es maricón, se viste de bailarina de can-can y danza libremente por las calles de Jalapa, exhibiéndose sin su pudor habitual gracias a la máscara que protege su identidad. También la señora Isunza logra liberarse momentáneamente negando su identidad con una máscara

de bruja. En el caso de la señora Isunza se satisfacen deseos sexuales que su posición como ama de llaves de los señores Esteva no permite:

Él no la conocía, nunca la había visto, y aunque la misma Alicia Esteva hubiese entrado en ese momento al cuarto no habría podido reconocer a la señora Isunza: la penosa y siempre espantada señora Isunza que les servía de ama de llaves.

Ella también fue rápida para desvestirse. (p. 140)

En el caso de Daniel es lo contrario: como él busca su identidad no necesita enmascararse. Su condición de joven todavía virgen lo hace dudar de su propia virilidad; pero en el velorio de las prostitutas tiene una erección al rozarse con el cabello de Alicia:

Daniel se sintió por primera vez completo, pleno, potente. Y lo era. Su cuerpo despertaba indómito, liberado... ¡Y allí! En ese lugar que era permitido, ¡exigido! pero no... sin exigencia, como cosa normal... Y él, normalmente, estaba allí y tenía ganas, muchas ganas, y él, erecto, era la mejor prueba; la definitiva. (pp. 62-63)

Después del acto consumado con una prostituta llamada Onésima, Daniel demuestra que su liberación interior ha sido efectiva enfrentándose a su madre y resolviendo su problema edípico de identificación con el padre.

En cambio, Efrén, el joven sacerdote que rechaza al padre, se identifica con la madre y con Clementina y sigue la vocación religiosa por temor a la vida y el sexo, no encuentra liberación alguna en los días de Carnaval porque no enfrenta su problema, sino que continúa estimulando la relación edípica que jamás le permitirá asumir su propia sexualidad. Esta falta de identidad lo hace sufrir en sueños una imaginaria atracción homosexual:

El padre Efrén despertó sudoroso, sobresaltado. Se había repetido el sueño: él, Leandro, y Bartolomé; otra vez los tres, niños, en la escuela. Otra vez Leandro -niño bonito- molestándolo. Ahora sabía claramente que lo odiaba... Es que lo vi ayer, se dijo. Se apretó las sienes. Dejo el lecho, se hincó sobre las losas frías. Pero temblaba lleno de calor. Temblaba, estaba demasiado consciente de su cuerpo.

Horrorizado se mordió los labios... (p. 66)

Arnaldo Wells, soltero por decisión propia, se libera de su soledad egoísta aceptando el amor (sin máscaras) de Alma: "Yo trato de que tú no entres y entras y estás por encima de mi egoísmo" (p. 113).

Entre las muchachas jóvenes, Galindo juega nuevamente con los contrastes (como en el caso de Daniel y Efrén). Por un lado están las nativas de Jalapa, Alicia y Carmela, con sus parámetros provincianos que las hacen ávidas de experiencias sexuales prohibidas y temerosas de ser quedadas:

Alicia se había sentado. Veía el agua de la alberca. Dijo:

-Yo te juro, quisiera ser una de ésas... Quisiera que Daniel se acostara conmigo.

-Y te casaran con él.

-No; digo que Daniel y otros, muchos otros, Bartolomé ¡tantos!

Carmela se incorporó. El sol le daba de frente.

-Es mentira -dijo-. Es una picdosa mentira de solteronas modernas. Ni tú ni yo nacimos para prostitutas. (pp. 40-41)

Frente a ellas está Margarita, procedente del Distrito Federal, con su mentalidad más abierta y tranquila (1). Mientras Alicia participa en las festividades de carnaval a escondidas de la familia, Margarita escribe abiertamente a sus padres que:

(1) Hay una oposición inmediata entre Alicia y Margarita en el hecho de que Alicia sufre el alejamiento de sus padres, mientras que Margarita voluntariamente se ha alejado de los suyos. También contrasta la actitud que cada una tiene con sus respectivos padres: aceptación y amor en el caso de Margarita, rechazo y desprecio en el de Alicia.

...simplemente deseo divertirme y creo que es una buena oportunidad (p. 29)

En la primera noche de Carnaval, Alicia y Carmela rehusan la invitación de los muchachos a seguir la fiesta; en cambio Margarita se siente libre:

-Pues yo sí voy -dijo Margarita-, yo estoy acostumbrada a México. En sábado, ¡a estas horas! (pp. 67-68)

Por ello Margarita vive su primera noche de amor con Luis, su novio, mientras que Daniel, el novio de Alicia, se va con una prostituta.

De esta manera, el ambiente festivo permite a algunos personajes liberarse; otros pierden la oportunidad; otros, como las parejas de Bartolomé y Bárbara, Sara y Leandro, aparecen sólo como participantes alegres. Esta abigarrada pero fundamentalmente sencilla trama permite a Galindo liberar la forma novelística de las estructuras narrativas tradicionales, lineales y realistas que hosta este momento había seguido. Ya se dijo que hay cierto parecido de esta novela con La justicia de enero por la multiplicidad de historias y la alternancia de fragmentos enlazados por dos motivos unificadores. Pero allí acaba la similitud. En La comparsa Galindo hace más hincapié en el efecto de la forma como tal, y no solo como vehículo del mensaje. La forma fragmentada de esta novela une efectos visuales con efectos auditivos hasta producir la impresión de un moderno medio audio-visual de comunicación o de un espectáculo. La sensación de efectos auditivos deriva en gran parte del ritmo mismo del texto, cuya fragmentación, multiplicidad de historias y brevedad temporal obligan a una secuencia acelerada de sucesos. Dado que estos fragmentos en su mayoría arrancan in me-dias res, la sensación de escenas en movimiento es continuo, y o-

bliga a seguir en la lectura el paso apretado de la narración. Utilizando fragmentos cada vez más breves y agitados, Galindo logra que el ritmo de la prosa vaya en crescendo al parejo con el ritmo del carnaval.

Por otra parte, los efectos sónicos se recalcan en el nuevo predominio del diálogo. Sin sacrificar sus prerrogativas de autor, que le permiten en un momento dado hacer transiciones a monólogo interior para iluminar algún aspecto de un personaje, Galindo hace mayor uso de los diálogos entre personajes y la observación objetiva de gestos y actos. Además se ha cambiado el tono de los diálogos. Donde antes eran breves, al grano, apenas una introducción a un monólogo interior, o, como en El Bordo, dramáticas contiendas cargadas de tensión y significado, en La comparsa son intercambios rápidos, entrecortados, nerviosos o alegres, ligeros, llenos de sobrentendidos y, a veces, hasta banales. Hoy una obvia búsqueda de naturalidad que no siempre se logra y que a veces termina en repetición o diálogo innecesario; pero en general se nota una tendencia a dejar que los personajes se expresen por sí mismos. Algunos de los diálogos mejor logrados pertenecen a los estudiantes, como el siguiente:

Daniel se carcajeó.

-¡Pero esto es una mariguana! ¡

-¡Decide! -¡exigió Jacobo Páez- ¡Si, o no?

-¡Naturalmente que sí! -contestó Daniel- ¡Mil veces sí!

Alicia lo estaba observando. Su cara se iluminó

-¡Bueno! Entonces todos decimos que sí.

-¡Rápido! -Carmela hizo un ademán cómico de prisa.

-Antes -dijo Hernán- que tomen Alicia y Carmela una ginebra doble, si no se nos van a acomplejar allá.

-¡Sí, sí! -gritó Luis,

-Y también Daniel necesita una doble.

-Dos dobles -dijo Daniel.

Carmela inició una danza.

-Las lindas mariposas del amor... -y cayó al césped.

-Deja eso pa después de las ginebras -dijo Jacobo y la levantó de un tirón.

-La bebida está allá -dijo Alicia señalando hacia la alberca. Todos corrieron. Daniel la tomó de la mano: (p. 44)

El diálogo debe reflejar la alegría desinhibida del ambiente carnavalesco y ser lo suficientemente abundante para que el lector quede con la constante sensación del bullicio mismo de la festividad. La fragmentación, la fugacidad y el ritmo acelerado encuentran eco también en el lenguaje compuesto de frases cortas, incompletas, golpeadas algunas veces, entrecortadas otras, que van describiendo, sin aliento, las diversas escenas:

Daniel encendió el motor. Sonrió imprecisamente. Pensó: voy a entrar ya... no tiene caso que... Quitó el cloch, metió primera, aceleró, aceleró rápidamente, la esquivó y siguió calle abajo, ante la sorpresa de la criada. Estaba de pronto en la calle principal; la cruzaba a una velocidad tremenda; llovía, la gente salía de la primera misa, pero él no veía a nadie; corrió al lado del parque Juárez, bajó a gran velocidad por Úrsulo Galván. (p. 72)

Orciones simples, directas, sin giros, sin palabras innecesarias dan la urgencia, esa fugacidad característica al menor grado contribuye a este efecto agitado la alternancia de puntos de vista narrativos, tales como conversaciones telefónicas, recortes de periódico, intercalación de canciones y ritmos tarareados, cartas, y cúmulo de voces anónimas.

Así como el efecto sónico juega con el ritmo, el visual juega con el acúmulo de imágenes en el tiempo dando, a veces, acciones simultáneas, o repitiendo desde otro ángulo una escena clave. Un buen ejemplo de esto es cuando Leandro baila la bamba sobre una mesa y está por caerse. Primero se vé en gran acercamiento:

Casi cayó sobre ellos; sobre Bartolomé y Bárbara Bartolomé se puso rápidamente de pie y trató de detenerlo pero antes de que sus manos lo sostuvieran otras llegaron a Leandro... tres pares de manos: encapuchados... (p. 117)

La escena termina casi de inmediato, pero unas ocho páginas adelante se ve la misma escena a distancia desde la puerta del salón Emir, donde llegan Tino y Adriana:

*...Mira, allá está Leandro.
-¡Dios mío! -gritó ella-. ¡Se va a caer!
Pero tres encapuchados lo pescaron antes. (p. 124)*

El montaje de imágenes o escenas simultáneas acompaña el ritmo acelerado del segundo día de carnaval. Por ejemplo, a una misma hora de la tarde Alma Rincón espera la noche en su casa pensando en Arnoldo y luego parte hacia casa de Luis para reunirse con los demás; el grupo de jóvenes, en casa de Luis, se enteran de la relación de éste con Margarita; hay una reunión de matrimonios en casa de Bartolomé durante la que Genaro Almaza recibe una llamada de Zenaida; y Clementina y Borrito entran al ropero para buscar sus disfraces. Estos pequeños juegos con el tiempo lo encojen haciendo al lector más consciente de su brevedad y fugacidad.

Por último está la influencia de ciertas técnicas cinematográficas en la concepción de la novela. El mismo autor remite a ellas muy al principio del texto:

En dirección contraria a ella la señora Isunza corría también. Desde el balcón del tercer piso la recamarera sacó la cabeza. Vio a ambas correr, una hacia otra, como en las películas, como si fueran a abrazarse. Película a colores, crisantemos, geranios,... etc. (p. 12)

La estructura fragmentada en sí es una especie de montaje fílmico, una rápida sucesión de imágenes o, más bien, de instantáneas proyectadas para conformar una visión caleidoscópica del Carnaval. Exactamente a la mitad temporal de la novela Galindo detiene la cámara y calla el bullicio; es al amanecer del segundo día de car-

naval; el suspenso sirve para montar, en una serie de imágenes congeladas la situación de los personajes más importantes:

Margarita y Luis duermen abrazados. Hernán Lovillo, solo, ronca. Alicia y Carmela abren los ojos; dormirán más. Daniel y Onésima se abrazan otra vez y otra vez empiezan. Jacobo camina por la calle principal, ve el reloj de La Perla: las ocho y media de la mañana... (pp. 77-78)

El efecto es dividir la novela en dos mitades correspondientes cada una a un día y cada una dominada por un hilo conductor: el primero por el accidente del arquitecto, el segundo por las festividades del carnaval.

Mas, no obstante todo el material que La comparsa ofrece para análisis, y de ninguna manera se ha agotado en este ensayo, la novela carece de la profundidad que hay en los libros anteriores. Juan García Ponce también sintió esto cuando dijo:

...leí las líneas finales, cerré el libro desconcertado y pensé que le faltaba algo, que era demasiado esquemático... (1)

Sin embargo, este crítico suaviza su comentario agregando que,

...tenía presentes a todos los personajes y seguía dentro de la novela, viviéndola. Y es que La comparsa es una de esas obras que nos obliga a pensar; se nos revela hacia atrás.

Indudablemente la novela dice muchas cosas sobre la fugacidad de la vida, la pequeñez de los deseos humanos, la cualidad trascendente del amor (lo único que va a quedar cuando Jalapa vuelva a la normalidad), pero fundamentalmente es una novela que recrea en su forma la vivencia de Carnaval; es un espectáculo. Siento que Galindo ha sido sincero en reconocerla como prólogo de otra que debía indagar más a fondo en estas historias individuales aquí esbozados. En realidad

(1) Juan García Ponce, Art. cit.

La comparsa es una especie de "matriz de personajes", algunos ya desarrollados plenamente en la obra anterior (1), otros, por figurar en libros posteriores, y todavía, otros que aun están esperando. Es como si Galindo hubiera hecho, en síntesis, un recuento de su material de escritor, sacando, de una vez, bocetos de historias futuras. En este sentido La comparsa es una novela clave dentro de la obra galindiana.

(1) Pienso en Clementina con sus indudables enlaces con Camerino de Polvos de arroz; en los dos matrimonios, Bartolomé y Barbara, y Sara y Leandro, que muestran ciertos paralelos con los matrimonios de El Bordo; Adriana, forastera asustada de la vida y buscando un lugar al que pertenecer, remite a Esther de El Bordo; en cambio, Alicia tiene sus enlaces con Ivonne, de Nudo, al igual que Daniel con el personaje del mismo nombre.

- y -

RUPTURA Y CONTINUIDAD

Tú sabes cómo es la vida, va, viene, va, uno piensa que en algún momento algo se detiene y tiene sentido, pero encontrarlo o corroborarlo implica una gran tarea para la que no estamos dispuestos. (p. 33)

Uno vive. Uno no tiene la culpa de nada. ¿No crees? (p. 128)

En 1970, Sergio Galindo asume el reto de la novela contemporánea al publicar Nudo (1), en la que se combinan ruptura y continuidad, una multiplicidad de innovaciones técnicas, y una insistencia en temas y personajes conocidamente galindianos. En La comparsa se anuncia ya un nuevo interés por el aspecto formal de la novela y un acercamiento a la visión conductista; en Nudo esta tendencia se exagera y el enfoque del tipo conductista se vuelve predominante. Salvo en contadísimas ocasiones, el autor renuncia a sus prerrogativas sobre los pensamientos y sentimientos de los personajes, limitándose a observar. Por medio de los diálogos se describe esquemáticamente el ambiente; los personajes relatan sus recuerdos o sus

(1) Sergio Galindo, Nudo, México, Joaquín Mortiz, 1970. (Todas las citas están tomadas de esta edición.)

experiencias a otros personajes, hacen alusiones a momentos y sucesos que el lector ignora y hablan en sobrentendidos que hacen a uno sentirse algo intruso. En general, se comportan como si no existieran ni autor ni lector. Las intervenciones del narrador omnisciente se limitan a lo indispensable mientras que el diálogo ocupa la mayor parte del texto, y constituye una parte importante de la estructura y el mensaje, reflejando, generalmente, la honda enajenación de los hablantes. En momentos vago, alusivo, incompleto o alcohólico, en otros informativo, narrativo, lleno de recuerdos, yaún otros filosófico, cuestionador de valores y parámetros, el diálogo pocas veces logra crear una atmósfera de tensión lo suficientemente dramática para involucrar al lector. Aunque por lo general logrado con gran naturalidad, a veces resulta banal y pasa sin agregar nada al texto; otras, no se logra la suficiente justificación de un sentimiento, y lo que debería ser un intercambio de gran carga emotiva, termina por no convencer, porque al no conocer la interioridad del personaje no hay pruebas de la sinceridad de las emociones. Por ejemplo, Laura dice:

Nan... siento que te quiero mucho -a ti y a Allan- y no creas que lo digo porque ustedes dos importan mucho a Daniel, quiero decir que me importan a mí. Mucho. No es aceptar una situación, es compartirla. Me siento muy bien aquí, en tu casa... Mira, tan bien, que me voy a enfermar o quiero enfermarme. (p. 105)

Uno no conoce lo suficiente a Laura para sentir que este repentino cariño hacia Nan y Allan sea verdadero o no, sea o no importante. Se extrañan aquellos detalles exactos, aquellas percepciones íntimas psicológicas que permiten conocer tan a fondo los personajes de Galindo, involucrarse tan vivamente en sus problemas.

Sin embargo, el diálogo sí es muy efectivo como creador del ambiente enajenado en el que se desenvuelven los personajes. En todas las conversaciones se siente este buscar a oscuras el significado de la vida, este nunca saber exactamente porqué es importante el momento, el recuerdo, el acto, este vagar por la vida sin parámetros ni límites. Hay trozos enteros que parecen partir de un punto inespecífico y deambular, tocando aquí y allá sin llegar a ningún lado, un poco lo que sucede a los mismos personajes:

*Y Daniel...
¿Bailamos?
y bebes
y extiendes la mano y la pasas sobre el pecho desnudo de Allan
y sus vellos son un infinito laberinto en el que te vas a enterrar y proteger
y ya no hay Daniel
ya no hay nadie
¡Pasa un siglo para que esto suceda! Pero sucede. Los crímenes se perpetúan gracias a la providencia a la imprudencia se debe la perpetuación de la vida y de la providencia.
Uno vive. Uno no tiene la culpa de nada.
¿No crees? (p. 128)*

El diálogo permite mantener una ambigüedad mayor que en cualquier otra novela; creo que esto, en parte es su propósito (aunque se derrote un poco a sí mismo al disminuir tanto la tensión), y es lo que hace de Nudo la novela más difícil de analizar hasta ahora.

Galindo, al ceder la voz narrativa a sus personajes, incluye otras fuentes de información tales como fragmentos de un diario, cartas, sueños y una obra teatral, que funcionan como una multiplicidad de voces narrativas. Además existe una descomposición estructural que corresponde a la ausencia de identidad y ubicación de los personajes mismos. Desaparece el mecanismo de los paralelos, oposiciones y repeticiones que definió la primera producción galindiana, y lo sustituye una alternancia aparentemente fortuito de tiempos, historias, personajes y voces narrativas.

Como tampoco se encuentra ya la estrecha relación causal entre pasado y presente, entre experiencias infantiles y acciones adultas, los personajes andan al garete buscando algo que dé significado a sus vidas, que los explique, sitúe y determine. Los traumas infantiles ya no justifican los fracasos de adulto, y, si se recuerdan, es sólo como punto de referencia en el tiempo. La única excepción a esto es Ivonne y su recuerdo traumático de la travesía transatlántica que parece determinar su constante inclinación al naufragio vital:

Yo no sé, no sé, no sé cómo olvidarme de eso, cualquier noche, en donde quiera que esté regreso a ese barco y el viaje continúa y continúa sin que tú puedas impedirlo. (p. 46)

Existe, a diferencia de obras anteriores, un hecho externo determinante, en gran medida, de la vida de algunos personajes principales: la Segunda Guerra Mundial (1). Otra diferencia fundamental es que se trata de una novela abierta. En contraste con las primeras en las que el círculo se cierra limpiamente en la última página, Nudo parece no terminar, como tampoco parece iniciarse de manera definitiva. La novela, como los personajes mismos, carece de límites definidos: no se sabe qué sucederá en el futuro, como tampoco se sabe qué trascendencia tiene lo sucedido en el presente. Todo lo que podría parecer "clímax", tragedia, o suceso definitivo, termina por ser "anticlímax", indiferente o indefinido. Langford opina que esto es un defecto de la novela y comenta que

Nudo tiene menos impacto que El Bordo o La justicia de enero. Esto puede deberse al hecho de que ciertos momentos críticos del clímax no parecen estar completamen

(1) Se observan ciertas influencias de la novela de Lowry, Bajo el volcán, tanto en la temática como en los personajes.

te de acuerdo con los antecedentes. No fluyen con naturalidad de todo lo anterior. (1)

Pero si se toma en cuenta que todos los sucesos "culminantes" de la novela resultan más bien ser anticlímax que clímax, hay que pensar que esto es intencional. Existen por lo menos cuatro situaciones que debían haber sido o bien trágicas, o bien definitivas y ninguna de las cuatro lo es. A saber, el suicidio de la madre de Ivonne, que resulta totalmente indiferente para la hija; el divorcio de Daniel que de ninguna manera pone punto final a la relación con Ivonne; la entrega de Nan a Daniel que ella interpreta como trascendente pero que Allan pasa como normal. Pero el ejemplo más claro de este manejo se encuentra en el accidente de Nan e Ivonne que parecería ser la tragedia final. Allan, al creerlas muertas se desmorona:

Vagamente, como si la memoria y la conciencia fuera en él algo muy rudimentario, recordó después su aceptación de la tragedia. Del destino. Se dio una solución simple y exacta de lo sucedido como quien ve un caleidoscopio y piensa que eso que ve en ese momento es lo único, lo trágico, lo hermoso. Pero basta un ligero temblor de la mano y aquello ha adquirido otras proporciones y otras luces

(1) Walter M. Langford, *The Mexican Novel comes of Age*, p. 179: "...Nudo has less impact than either El Bordo or La justicia de enero. This seems to stem from the fact that certain critical moments of the climax do not impress as being completely in accord with the buildup. They don't flow quite so naturally from all that has gone before." No estoy completamente de acuerdo con este criterio. Aunque en definitiva, Nudo es una novela con menos impacto que las anteriores, esto puede deberse más bien a la temática y a las innovaciones técnicas que parecen haber distraído a Galindo de su habitual desarrollo de personajes. Al igual que en La comparsa, al pretender manejar gran parte de la narración por medio del diálogo, Galindo sacrifica los mecanismos de tensión dramática que le sirvieron tan bien en El Bordo y en La justicia de enero.

y otros colores. Pero, ahora, eso es lo definitivo.
(p. 173)

Pero la tragedia se disuelve en nada al revelar Daniel y Laura que probablemente estarán Nan e Ivonne en casa antes de que Allan despierte. Con esto, todo su sufrimiento se hace un poco triste, un poco absurdo, un poco inútil. Esta intencionada subversión de los clímax da un toque de sutil ironía a la novela. ¿Se burla Galindo de su lector, haciéndolo esperar un desenlace trágico que dé estatura a los personajes, para dejarlo al final con su inherente intrascendencia? Es una posible interpretación de esta más-que-ambigua novela, ya que se extraña el toque de ironía que Galindo ha puesto con tanta habilidad en las demás.

Otro punto de innovación es la incorporación al texto de frases en inglés y aun en francés, técnica que ya se había introducido en la literatura mexicana con la novela "de la onda" (1). Sin embargo, en Nudo el uso del inglés en los diálogos es muy extenso al grado de incluir frases fundamentales para la comprensión del mensaje:

-...en mis manos está la capacidad, la posibilidad cuando menos, porque soy un depositario directo de esa fortuna... todo eso... Todo eso no. Not necessarily because... Because suddenly at any moment you realized that it is almost not truth...

-Allan, please.

-Déjalo, que siga.

Allan soltó una carcajada, se volvió a él.

-Y seguiré. I swear.. I will. Mi querido, mi amado Daniel, seguiré. (p. 16)

Las razones de Galindo por incorporar el inglés difieren de las de la novela de la onda que sólo pretende recoger fielmente el habla cotidiana de la juventud citadina. Con ello Galindo refleja una

(1) Pensamos específicamente en De perfil de José Agustín (1966) y Obsesivos días circulares de Gustavo Sainz (1969)

realidad básica -la creciente transculturación de México- no sólo en el hecho de que sus personajes hablan en inglés, sino en cuanto él sabe que también sus lectores podrán entenderlo. Sin embargo, este bilingüismo no agrega gran cosa a la historia, y a veces hasta interfiere con la fluidez de los diálogos.

Además de las innovaciones técnicas se ha variado la localización de la acción. Ya no es la pequeña ciudad tradicional de provincia, pero tampoco la gran urbe desmoralizada e indiferente, sino San Miguel Allende (1) un lugar de artistas y bohemios extranjeros, ambiente perfecto para la transculturación fundamental de la novela. Allí no existen los parámetros cerrados y limitadores de otros lugares, ni la idea de tradiciones o costumbres familiares, por lo que el grupo o "nudo" que forman los personajes no tendrá más limitaciones que las establecidas por ellos mismos.

De acuerdo con estos lineamientos los personajes centrales también ofrecen una novedad: Nan y Allan son sajones; ella de Canadá, él de Inglaterra. No es la primera vez que lo extranjero forma parte de la novela galindiana, pero anteriormente siempre había tenido un papel circunstancial, nunca central. Así, en El Bordo el contacto temprano de Esther con el ambiente transculturado de Cuernavaca y el padrastro alemán va a influir en su sensación de desarraigo y su necesidad de pertenecer a la familia Coviella; en La Justicia de enero, los extranjeros son "lo otro"; para Héctor, el Mal; para Víctor Rivas, lo Desconocido; para Pedro Ruiz, lo Inasible. Tanto en Polvos de arroz como en El hombre de los hongos el

(1) Como de costumbre, hay poca descripción del lugar, pero sus connotaciones artísticas y extranjerizantes son bien conocidas.

elemento perturbador del orden va a ser extraño al ámbito familiar, por lo tanto "extranjero", venido desde fuera: en una Rodolfo Gris, en la otra Gaspar.

Nan y Allan no sólo son extranjeros, sino también llevan la marca de una guerra mundial que rompió la continuidad histórica de Occidente para aquellos que la vivieron (1). Este hecho va a determinar uno de los temas básicos de la novela: la angustia existencial representada por Nan:

-Vivimos un poco -gritó ella- sin saber por qué. Right after the war hubo años en que la supervivencia en sí nos daba la respuesta... Pero ahora ¡ni eso! (p. 17)

Para Nan, el mundo ha perdido sus valores, la vida ha dejado de significar algo:

Nan empecinada habló de que se había roto con el mundo de ayer y que no creemos en nada y que eso no nos hace felices y que lo malo es que los comunistas tampoco parecen muy felices y que dónde está la felicidad y que... (p. 18)

Casi todas sus acciones están gobernadas por este afán de encontrar un significado a la existencia. Cuando por fin se entrega a Daniel y Allan le dice que no tiene importancia, ella insiste:

-No estoy segura de que lo que me pasó a mí no sea una porquería. (p. 151)

Hay que buscar un significado, aunque sea negativo, al acto que se acaba de cometer. Igualmente, cuando se encuentra con el muchacho en el club nocturno:

-A-l-b-e-r-t-o -deletreó Nan, observándolo-. No

(1) Para los personajes latinos de la novela, la influencia de esta conflagración mundial es muy relativa: Ivonne tuvo que mudarse a América (el viaje fue traumático, pero no la guerra); el padre de Daniel se hizo rico con el negocio del hule, pero a Daniel esto no parece haberle afectado; y Laura nace después de la guerra.

significa nada... ¡Tienes que significar algo! ¡Tienes que hacer algo...! (p. 163)

Por lo mismo está muy ligada a Nan el tema de la muerte. Pero en este caso no son ni los cultos ni las reminiscencias que han habitado como fantasmas a ciertos personajes galindianos, sino la muerte sin significado, como la del pájaro que ni siquiera deja huella. Para Nan el "por qué vivo" se convierte en un "por qué no he muerto", ya que ella se ha visto rodeada por muerte desde el principio. Huérfano muy joven, conoce a Allan durante un bombardeo en la guerra (iminencia de muerte) y su "noviazgo" se pasa también en el constante temor de que él muera. Este temor se instala en la relación entre Nan y Allan como un fantasma:

-En el fondo murmuró Nan- lo que me sucede es que tengo miedo a la muerte de Allan. (p. 131)

Mientras Ivonne naufraga en brazos del chofer de nombre variable, Nan descubre que el amor es un puerto que, si bien no tiene un significado definitivo, le permite mantener el deseo de vivir:

Allan es lo sólido. Es la vida. Tú sabes bien; supongo que lo sabes, que en las noches, cuando se acaban las músicas, te queda sólo el cuerpo ajeno; el ajeno, porque el tuyo propio no significa nada; y ese cuerpo ajeno es tu ancla, tu circunstancia, tu deseo de vivir mañana: de vivir. (p. 128)

Nuevamente, la única respuesta que Galindo ofrece a la búsqueda de significado en la vida es el amor.

Con Allan, introduce un tema nuevo: el del arte y el artista. En novelas anteriores se analizan ciertas posibilidades humanas de trascendencia y se llega a conclusiones bastante poco optimistas; pero hasta este momento no se había abordado la cuestión del arte como posibilidad humana de trascender. Pero lo que se trata aquí no es un análisis del proceso creativo, sino una desmitificación del

artista. Según los demás personajes, en especial Nan, Allan por ser artista debe tener alguna respuesta que ellos desconocen:

-¿Lo sabes tú Allan? -inquirió Nan apremiante. No hubo contestación.

Se volvió hacia él-. ¿Sabes algo más que nosotros mismos? (p. 18)

Allan niega tener respuesta alguna (1); sin embargo, para los demás personajes el mito persiste. Nan necesita ver en Allan algo más estable que ella misma para poder aferrarse a él, y por eso afirma que los creadores (como Allan) "se sabían deíficamente autónomos" (p. 18). También la madre de Ivonne opina que:

...es de las pocas personas en este mundo que parecen definitivas. (p. 60)

Y más adelante, Nan:

Por eso creo, a veces, que Allan se salva (y de paso me salva a mí misma), porque la pintura es definitiva. Lo es, ¿no crees?... (p. 126)

Si el mito subsiste en la novela no es por propuesta del autor, sino como necesidad de los personajes. Allan mismo se da cuenta de la inutilidad del arte ante la pérdida del amor:

-Creo que -dijo Allan viéndola por encima de las flores- debemos brindar por el amor. Porque aún existe el amor. Es importante lo que nos sucede en este momento. ¿Y sabes qué nos sucede?... Vivimos la individualidad... (p. 149)

Cuando Nan se ausenta la primera vez, él reconoce que su voz "es mejor que mil cuadros" y llena un lienzo pintando su nombre. La rea-

(1) En este acto se equipara al autor que demuestra no saber más de lo que el lector mismo pueda conocer y Nudo se inserta dentro de la tendencia que Brushwood llama " la contemplación de la creatividad en la novela misma" (México en su novela, p. 111) y logra de manera loable, concretizar en su propia realización, el punto de vista expresado por sus personajes. Con Nudo Galindo parece negar la posibilidad del escritor de conocer a sus personajes de explicar sus éxitos y fracasos, de dar un significado a sus vidas.

lidad de Allan, su dependencia en Nan, idéntico a la de ella en él, se descubre en la última escena cuando él cree que ella ha muerto:

Se les quedó en los ojos la visión de Allan: los ojos como ensangrentados, el rostro dura barba que crece en mármol. (p. 176)

Si bien Nan y Allan introducen nuevos temas o, por lo menos, nuevos enfoques, Daniel e Ivonne remiten a lo ya visto. Daniel es una ampliación del personaje de Daniel Orozco en La comparsa; representa al joven que lucha por su liberación aunque, cuando se dá, no resulta tan completa como hubiera querido.

En realidad, Daniel Duarte sustituye una familia por otra, en la medida en que Nan es una madre sustituta. La relación ambivalente entre Nan (hermana mayor, madre sustituta) y Daniel se señala en un principio por su doble relación (de hija adoptiva y mujer deseada) con el padre, Ulises Duarte. Daniel sugiere la relación edípica cuando comenta de su padre:

-Así, así... No lo recuerdo mucho... O más bien, recuerdo esencialmente hechos no muy gratos... Por ejemplo, que fue mi primer rival... Quiso ganarme a Nan... -se rió al decirlo, pero desde luego no estaba feliz. (p. 98)

Por eso, cuando abandona su casa para irse con Nan y Allan, en realidad sólo cambia de familia. Así Nan, madre sustituta, escoge a la primera pareja de Daniel; más tarde Daniel desea que Nan y Allan conozcan y abrueben a Laura; a Laura, a su vez

Le urgía conocer a los Green porque ellos eran, en cierto modo, la única familia de Daniel. (p. 85)

Por esto Nan piensa que su relación con Daniel puede haber sido una "borquería" por sus connotaciones incestuosas. Daniel representa para ella hermano e hijo. Para Daniel este acto largamente esperado parece tener un efecto liberador, e inmediatamente él

se va con Laura. Nan parece temer esta liberación en cuanto aparece Laura, la mujer escogida independientemente por Daniel:

-¡Daniel! -gritó Nan- ¡Estoy celosa! ¿No te das cuenta?
Daniel y Laura enrojecieron. (p. 100)

Lo que nunca me he podido explicar muy bien es este cambio de enfoque en cuanto al personaje principal. Hasta este momento, Daniel había desempeñado el papel central; tan es así, que es el único personaje con monólogos interiores, y la mayor parte de la acción está contemplada desde su punto de vista. Sin embargo, inmediatamente después de la escena de amor, Nan toma el primer plano, vive su supuesta tragedia y regresa al seno del hogar. Daniel sólo vuelve a aparecer al final para revelar la inexistencia de la tragedia. Esto confunde y desespera ya que la historia importante parecía ser la de Daniel. Sin embargo, dos veces en el curso de la narración se recalca la importancia de Nan: "... Nan es el prodigio" dice Allison o Daniel al principio, e Ivonne afirma que ella ha sido la dominante en el grupo. El giro del final parecería indicar que ésta era la idea del autor, pero que en un momento dado no se transmitió con la debida habilidad.

Ivonne también encaja dentro de conocidos patrones galindianos por su infancia que nos recuerdo la historia temprana de Esther en El Bordo, en especial por dos motivos: la composición del matrimonio (mexicana y alemán) y el rechazo materno de la hija. En ambos casos, el rechazo se debe a la naturaleza física del matrimonio entre los padres que convertía a la hija en un estorbo:

Nuestro único obstáculo era la niña, que no aceptaba esa felicidad que la excluía... (p. 56)

Ivonne, también padece un trauma infantil con efectos posteriores,

aunque la relación causa-efecto no es tan obvio como en novelas anteriores. En este caso, la travesía del Atlántico en barco aúna la cercanía de la muerte con la observación de las relaciones sexuales entre los padres:

Gris no sé cuántos días. Tantos que se olvidan de ti. Y fui sola. Me aferré del segundo barrote y contemplé la muerte por mucho tiempo: es ruidosa, indiferente y no tiene límites, mientras más la ves es más grande: no se acaba nunca. Puede tragarse todo: los cuerpos, los deshechos, tu saliva, el tiempo...

Y luego, una noche empezó la asfixia.

-Tu me veux, n'est-ce pas?

-Mais oui, mais oui.

Mamá abrió la claraboya. Sentí el viento; pero era un viento nuevo, pegajoso y cobijador... Mamá se arrancó el camisón. Era muy delgada: era bonita. Ya no tuvo que hacerle preguntas a papá; él se acercó a ella y empezó a besarle el hombro y entonces me dormí sin miedo (p. 42)

Pero los dos problemas de Ivonne, la imposibilidad de una entrega verdadera con un hombre y la fijación de la figura paterna no derivan, necesariamente, del hecho traumatizante, como ha sucedido con personajes de obras anteriores. Galindo parece negar en esta novela la relación más o menos causal que había venido desarrollando desde el principio; con ello niega la posibilidad del autor de conocer las causas del fracaso o éxito de sus personajes, especialmente si ellos mismos los ignoran:

Hay un destino a secas y hay un destino premeditado, pero pese a todos los injertos racionales, religiosos o psicoanalíticos, parece que en suma sólo se cumple el primero... (p. 83)

No obstante, se sugiere que la promiscuidad de Ivonne es una búsqueda solapada del padre:

El hombre joven de cara pálida se llamaba Alberto y su amigo se llamaba Paul. Y entonces Ivonne dijo:

-No te voy a decir Paul porque así se llama mi padre y me sentiría aburrida e innecesariamente incestuosa cada vez que te nombrara... (p. 162)

Más adelante se lamenta:

¡Ah, Nan, eres un fracaso! De esto, lo único lamentable es que yo perdí a ese encanto de Oscar-papá. (p. 168)

Y luego, al darse cuenta de los sentimientos de Nan hacia Allan, Ivonne se sorprende por un deseo de ver a su padre (p. 169). La promiscuidad como búsqueda del objeto amoroso perdido (no necesariamente incestuoso) se vuelve un tema recurrente en Galindo a partir de Ivonne: Anabella y Leonor, personajes de dos cuentos de ¡Oh, hermoso mundo! lo repiten. Es más, la pequeña escena entre Ivonne y el chofer, Matías-Tim, es el antecedente claro del relato "Querido Jim". Pero lo interesante es el descubrimiento de Galindo de que en algunas instancias la promiscuidad es una forma extrema de la fidelidad (1).

No obstante las diferencias entre estos cuatro personajes centrales existen elementos importantes que los unen: el desarraigo, la enajenación, la falta de tradiciones, la transculturación y la ausencia de parámetros morales. En otras palabras, carecen de un marco existencial al cual referirse: están desligados de toda posibilidad de definición o determinación más allá de ellos mismos y de sus interrelaciones. "El compromiso es cuando menos para una vida completa" (p. 154) dice Ivonne, refiriéndose al grupo. Así, los tres, cuatro, a veces cinco personajes viven en una realidad emocional y moral cuyos límites tratan de fijar ellos mismos por medio de las experiencias vividas en conjunto. Su única defensa contra la enajenación total, la desesperación o la locura es estar

(1) En este sentido remite al cuento "Un infierno tan temido" de Juan Carlos Onetti en donde la infidelidad de la mujer es sólo una nueva demostración de amor.

tan conscientes del presente que lo puedan fijar, eternizar y sobre todo definir, explicar, justificar; deben también referirlo de algún modo al pasado para que aquello y ésto adquieran significado común.

En busca de una supuesta libertad el hombre moderno se ha desligado de todo aquello que lo ata como la familia, la moral, la sociedad, la religión, las tradiciones, etc. Pero la libertad, como descubre Allan al final, es también la soledad:

Él era viudo. Él era libre. ¿Libre, de qué? ¿Es libertad la soledad? (p. 173)

Y la libertad, como todo en la vida, tiene su precio:

-Hasta un pájaro descubre, demasiado tarde por supuesto, que no puede uno volar impunemente... (p. 9)

Por lo tanto, hay que contrarrestarla construyendo un nuevo marco referencial con los más mínimos sucesos que, por compartidos, adquieren significado. Así, el pájaro que muere en la tarde del reencuentro cobra importancia para el grupo porque marca un momento especial en el acervo de recuerdos comunes; así ha sucedido con la "Capilla Sixtina", la "noche de Venus" y otros múltiples ejemplos que forman la memoria colectiva la historia del grupo. Laura, la recién llegada, debe ser puesta al corriente e incorporada a esta historia:

Laura ya había sido arrastrada muchas otras veces por los recuerdos de él hacia el mundo de Nan y Allan, había compartido, aunque fuese a trasmano, la vida que en común habían vivido... (p. 85)

De alguna manera u otra, los miembros del grupo deben reconstruir o reinventar el mundo del cual se han desligado. Así, en la interpretación teatral de Ivonne, Nan aparece como Eva, y Allan en

una especie de disfraz de troglodita representando la pareja primigenia. Mas la construcción es imposible, amenaza caer en lo absurdo como sucede con la representación teatral. Lo único que tienen para reconstruir el terror al vacío (la muerte) y una inclinación hacia el amor. Pero cuatro seres incompletos no pueden construir un solo amor completo ¿o sí? La pregunta no encuentra respuesta y la novela termina con más ambigüedad de la que tuvo al principio: los personajes parecen eternizarse en la búsqueda, en la semi fallida esperanza de encontrarse a sí mismos a través del repetido encuentro con los demás.

Sólo a Laura la he dejado al último, porque ella es diferente y siendo la excepción, confirma la regla. Laura, con su historia de la tía Leonela es un personaje que conserva recuerdos de tradiciones familiares; se parece un poco a Lorenza, es "snob", es "segura de sí misma". Aunque no exenta de sufrimientos e insatisfacciones, en su infancia recibió cariño y conoció la alegría de su padre desordenado e impráctico; pero afectuoso. Esto aparta a Laura del grupo y determina que ella, al contrario de los demás, tenga un futuro asegurado en el texto:

Muchos años después, el súbito brillo de una jarra de plata que toma el mesero para servirles agua helada, le recordará esa calle, un brillo de esa calle cuyo nombre va a olvidar, y estará en Venecia y pensará que las distancias no existen y que estamos atados a un incongruente pasado por extraños hilos de araña que a veces están a punto de conducirnos al sitio clave y omnipotente en que sabremos la verdad de nosotros mismos... Y una mano sobre su hombro recordará esa mano que ahora... Y entonces, tal vez entonces, reconstruya íntegra esa ciudad y sus aromas y tibiezas. (p. 89)

Es la única proyección al futuro en toda la novela y no se sabe si el futuro de Laura incluye o no a Daniel: la referencia a la mano sobre su hombro parece indicar que no. Laura, dueña de un pasado

coherente de valores familiares y arraigo será también dueño de un futuro.

A pesar de todos los aciertos y no obstante la variedad de temas, los múltiples descubrimientos y experimentos, a esta novela le falta la coherencia dramática de las tres primeras. En su busca por expresar la ambigüedad de la vida y el sinsentido de la existencia enajenada, Galindo no ha logrado captar la verdadera tragedia de estas vidas vacuas. Los personajes, a los que les falta la introspección manejado tan magistralmente en las primeras novelas, no se concretizan como han hecho otros, y el único que cobra cierta realidad que dura más allá de la última página es Daniel. Nan, en cambio, nunca logra ser "el prodigio" que se afirma. Elude la definición y más que personaje, parecería ser una proyección de los deseos del resto del grupo.

Frente a ella, Ivonne es un personaje mucho más concreto, su historia personal (el suicidio de la madre y sus promiscuidad final) es una anécdota mucho más redondeada y tangible que la historia de su participación en el grupo.

Después de una novela como La justicia de enero en donde la orquestación de varias historias se logra sin una sola nota falsa, y de una novela de la intensidad de El Bordo, sorprende la falta de coherencia de algunas partes de Nudo, como, por ejemplo, la anécdota de Clotí que parece no tener ninguna importancia para el resto de la historia.

No se puede afirmar que esta falla se debe por completo a las innovaciones formales, pero es indudable que al variar sus técnicas, Galindo abandonó casi por completo la más efectiva para su tipo de

narración: el monólogo interior. Al acercarse a la novela conductista usando un punto de vista de ojo-de-cámara, abandonó la profundización psicológica de los personajes, la visión desde adentro, que le permitió crear personajes tan memorables en sus primeras obras. Los pasados individuales, el de Nan, el de Ivonne, el de Tom Hardley, no confluyen de manera natural a explicar o ensanchar el significado del presente, sino más bien forman islas de narración independientes, una serie de fragmentos que en conjunto no logran la coherencia necesaria para crear la tensión dramática que haría de la novela una vivencia memorable para el lector.

LA REALIZACION SIMBOLICA

Es un círculo completo, de la tumba del vientre al vientre de la tumba; una enigmática y ambigua incursión en un mundo de materia sólida que pronto se deshace entre nuestros dedos, como la sustancia de un sueño. Y al volverse a mirar a lo que había prometido ser nuestra aventura única, peligrosa, imposible de predecir, sólo encontramos que el final es una serie de metamorfosis iguales por las que han pasado hombres y mujeres en todas las partes del mundo, en todos los siglos, de todos los siglos de que se guarda memoria y bajo todos los variados y extraños disfraces de la civilización. (1)

La sexta novela de Sergio Galindo (2) es un nuevo ejemplo de la ruptura y continuidad que caracteriza su segunda época. En apariencia diferente a todo lo anterior, El hombre de los hongos no sólo desarrolla temas ya vistos, sino que vuelve a la estructura sencilla, directa y breve de Polvos de arroz. Aunque hay seis personajes, ninguno trae un pasado que complique la historia y su interacción es directa y fundamental. También, como en Polvos de

(1) Joseph Campbell, El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito, trad. de Luisa Josefina Hernández, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimp., 1972, pp. 19-20.

(2) Sergio Galindo, El hombre de los hongos, México, Ed. Joaquín Mortíz, 1976, (Todas las citas están tomadas de esta edición).

arroz (1), existe un sólo punto de vista narrativo: la primera persona; desaparece la combinación de voces narrativas de otras novelas. El gran cambio viene en el rompimiento con el plano tradicional de la realidad en el que se había movido el autor hasta este momento. En El hombre de los hongos se desliga la historia de un marco espacio-temporal definido, abandonando por completo el terreno de lo relativo y cotidiano; ya todo va a darse en el área de lo absoluto, de lo mítico, en donde la realidad se expresa por sus extremos de amor-odio, vida-muerte. Al moverse en este ámbito irreal Galindo desarrolla un nuevo lenguaje poético-simbólico que, ambiguo y alusivo, sugiere apenas los múltiples significados del texto. Aunque la contraportada de El hombre de los hongos lo relaciona con el realismo mágico que caracteriza una gran parte de la promoción contemporánea de literatura latinoamericana, no creo que esta novela tenga que ver tanto con lo mágico (lo racional e irracional como partes dialécticas de una sola realidad) ni con lo fantástico (lo inesperado e inexplicable dentro del orden lógico), como con lo simbólico que tiende a la creación del mito a través de la realización ritual de los símbolos (2). Renato Prada Oropeza critica a aquellos que ven en esta novela una imitación de García Márquez y también intuye que,

la última novela de Galindo oculta, en su apariencia lineal, insospechados niveles de significación que tendrán que ser puestos a la luz por una crítica acuciosa y un análisis paciente y detallado que no se contente con simples

(1) Aunque Polvos de arroz se narra en tercera persona, el punto de vista narrativo es, casi siempre, el de Camerina.

(2) "Siempre ha sido función primaria de la mitología y del rito sublimar los símbolos que hacen avanzar el espíritu humano, a fin de contrarrestar aquellas otras fantasías humanas constantes que tienden a atarlo al pasado." Joseph Campbell, op. cit., p. 18

expresiones impresionistas. (1)

No quisiera caer en un nuevo dogmatismo inventado alguna clasificación como "realismo simbólico" por ejemplo, para designar este nuevo enfoque de Galindo, pero es necesario dejar sentado que el autor da otro giro a tendencias ya conocidas (surrealismo, realismo mágico, literatura fantástica, etcétera) buscando ya no recoger, sino crear o renovar el mito mediante la expresión simbólica-ritual de ciertas realidades del subconsciente. A esto contribuyen las ilustraciones de Leticia Tarragó que acompañan al texto; no sólo lo embellecen sino que extienden y multiplican los significados latentes en el material. Con la ayuda de las imágenes, las ideas llegan directamente al subconsciente donde se anida el mensaje galindiano.

La presencia de lo simbólico no es de manera alguna una novedad en la obra de Galindo. En todas sus novelas, aun en la más realista, existen ciertos objetos, ciertas circunstancias que adquieren características de símbolo y funcionan como tal dentro del texto. En Polvos de arroz está el goto de nombre "Rodolfito" cuya muerte misteriosa marca el inicio de la venganza de Augusta; y la bodega de la casa, símbolo del subconsciente de Camerina, llena y agradable, cuando ella es joven, vacía y amenazante, llena de arañas después de tantos años de represión sexual. En La justicia de enero, el sueño de Héctor al principio introduce la idea del exorcismo, y el papel de Claude Rennie no sólo es estructural, sino también simbólico de las diversas aspiraciones de los personajes (2). En El Bordo hay símbolos ambivalentes como el fuego que represen-

(1) Renato Prado Oropeza, "El mito tras la niebla" en La Palabra y el Hombre, p. 47

(2) Véase el capítulo correspondiente.

ta el hogar y el calor, pero también la destrucción y la muerte; las dos cochinas simbolizan la madre mala y la madre buena; Cristóbal es la virilidad, la sexualidad abierta que Esther rechaza; la casa "Landro" es símbolo de la aristocracia en decadencia, etcétera. En Nudo también existen diversos simbolismos: la obra teatral de Ivonne, por ejemplo representa la existencia absurda en que han caído los del "nudo"; la muerte del pájaro que no deja huecos representa la muerte que los mismos personajes tendrán; y el "juego de espejos" que Laura pretende ver en el grupo simboliza la relación real entre los miembros.

Lo nuevo en El hombre de los hongos es que, aparte de contener símbolos, el texto mismo, en su totalidad, es elevable a nivel de símbolo. Es un libro abierto, ambiguo, que en un momento dado no se somete a una sola interpretación sino que ofrece múltiples posibilidades. Sin embargo dado el interés de Sergio Galindo por el subconsciente, por las relaciones psíquicas entre experiencias infantiles y comportamiento adulto, por las motivaciones profundas de los actos humanos, es posible aventurar una interpretación basada en los simbolismos del subconsciente. Pero hay más. El autor tampoco ha sido ajeno al tema que solapadamente aparece bajo dichos símbolos: el tema del complejo de Edipo (1), del incesto. Aunque en Polvos de arroz no aparece, ya en La justicia de enero está el caso de Víctor Rivas (2) en el que el problema del incesto y el fenómeno de la fijación edípica están claramente sugeridos. En El Bordo el amor de Joaquina por Hugo adquiere matices ligeramente in

(1) Cuando hablamos del complejo de Edipo, incluimos por supuesto el complejo de Electra, o sea, el mismo fenómeno pero en la hija.
(2) Para mayores detalles véase la p.38

cestuosas cuando insiste que al exigir el cariño absoluto del sobrino, "no pretendía nada anormal" (1). Aun en La comarso, el problema de Clementina es, en el fondo, un problema edípico. En Nudo no hay lugar a dudas: el problema incestuoso-edípico entre Daniel y Nan llega hasta la realización del acto sexual. En esta misma novela está la fijación de Ivonne en la figura paterna que la lleva a la promiscuidad. En El hombre de los hongos el tema del incesto y de la fijación edípica va a ser "la otra historia, la que se quiere ocultar tras el velo del discurso: la historia del incesto onhelado" (2).

Emma, la narradora-protagonista, es quien echa el velo sobre el tema tabú, contando lo que el principio parece ser un cuento de hadas pero termina pareciendo una historia de horror, tragedia griega o novela gótica. La forma directa y sencilla de la narración, el lenguaje poético pero sin complicaciones, la casi linealidad cronológica del recuerdo (en una sola instancia se interrumpe la progresión lineal del tiempo) contrastan de manera escarifiante con la historia que se cuenta. Sin embargo, se debe tener cuidado en tomar el texto al pie de la letra, en primer lugar porque está contado en primera persona. La narradora misma pone en duda la exactitud de su memoria:

No pretendo desde luego que mi memoria sea tan buena como para que pueda precisar todos los episodios de esa época en la que el tiempo era tan largo que los días parecían terminar y empezar miles de veces, sin noche de por medio. He olvidado mucho, y ahora al escribir, me da la impresión de que todo gira alrededor de Gaspar... (p. 15)

(1) El Bordo, p. 76

(2) Penoto Prada Oropeza, Art. cit., p. 49

Pero sobre todo, por el mismo carácter simbólico de casi todos los elementos, sucesos, y hasta personajes. Por ejemplo, Emma, como ella misma se describe, parecería ser otra Camerina, pasiva, indiferente, incapaz de luchar:

No nací para combatir y todo lo he aceptado con una mansedumbre que si no hubiera estado disfrazada de desprecio habría rayado en la estupidez (p. 17)

No obstante esta aseveración ella será la única sobreviviente de la familia, después de haber defendido hasta la muerte su amor por Gaspar. La aparente pasividad de Emma no nace del miedo a la vida (como en el caso de Camerina) sino de una tranquila y madura aceptación de las cosas, de saber dónde vale la pena gastar energías y dónde no:

Por estas líneas puedo causar la impresión de que no amé a mis padres, y eso sería falso, los amé con el debido cariño y a su debido tiempo. (pp. 17-18)

En este sentido, parece tener la madurez de la que disfrutaban los personajes femeninos más exitosos de Galindo: Lorenza y Mercedes; por lo mismo Emma, como Lorenza, es la encargada del cumplimiento del destino, tema que se introduce desde la primera escena cuando el padre llega con Gaspar y los tres hermanos corren hacia él:

Lucila, que me precedía en la carrera, se detuvo como petrificada, y esa súbita inmovilidad me impresionó como si de pronto hubiera ocurrido algo cuya explicación no me sería dada ni ese día ni en años; Sebastián, que venía detrás de mí, me sobrepasó también, y unos pasos adelante de Lucila se detuvo, aunque con menos rigidez. Sólo yo seguí la carrera hasta toparme con el caballo de papá. (pp. 11-12)

Esta breve escena simboliza no sólo la superioridad de Emma respecto a sus hermanos, sino también el futuro de los tres: Lucila, la más rígida, morirá; Sebastián se irá de la casa, y sólo Emma llegará al final. Partes de esta escena se repiten el día en que Emma

envenena a los últimos miembros de la familia:

Vi la tarde sepia. Vi a Lucila petrificada. Y comprendí que no había mentido al afirmar que el destino no puede cambiarse. (p. 148)

Lo irónico estriba en que el "destino" lo ejecuta Emma a su "antojo" como ella misma comenta:

Nada es seguro, ya que no nos es dado enterarnos del destino. Si eso fuese posible, tal vez, podríamos cambiarlo a nuestro antojo. Y no podemos. El destino se cumple a nuestro antojo, o, a pesar de nosotros mismos. (p. 130)

La "madurez" de Emma se representa también en su aceptación abierta y franca a la sexualidad y a la virilidad representadas en este caso por el leopardo Toy. Emma juega libremente con Toy, lo ama y lo cuida, a diferencia de Elvira y Lucila que le tienen miedo. Más adelante se analizan las diversas connotaciones de esta relación; por ahora, basta saber que Emma no teme a su propia sexualidad. Por último, Emma afirma su capacidad de amar cuando comenta:

Sé desde entonces que el amor es un milagro irrepetible, y que no todos llegan a vivirlo. ¿Verdad, Gaspar? (pp. 59-60)

Pero todas estas características de Emma se constatan únicamente por el testimonio de ella misma. Al no decir si Emma es digna de creerse o no, se establece un juego entre apariencia y realidad que da el tono de toda la historia.

Alrededor de Emma, la hija menor, giran los demás personajes también vistos a través de sus ojos. Everardo, el padre joven y fuerte al principio, sufre una decadencia natural en el transcurso del texto y termina, no sólo viejo y enfermo, sino con una deligro-

sa demencia senil (1).

Elvira, la madre, es una mujer superficial y vanidosa a quien "si uno necesitaba de ella corría a buscarla en un espejo" (p. 25) y que, contra toda natura, conserva su juventud hasta el final; Lucila y Sebastián son los hermanos que sí creen en la "competencia filial" y la practican hasta sus últimas consecuencias; y, finalmente, Gaspar, niño simbólico-mágico que Everardo, después de encontrarlo en un barranco rodeado de setas, regala a Emma quien lo considera "el mejor regalo que recibí en toda mi vida" (p. 126). Con estos elementos Emma relata lo que es básicamente la historia de su vida, desde la infancia hasta aquel momento cuando completamente sola, espera la llegada de "la oscuridad absoluta" (p. 173)

La narración se divide estructuralmente en tres partes, que en cierto modo dan la clave para su interpretación. Las tres partes se marcan por tres tormentas que simbolizan tres instancias de cambio importante en la vida de Emma: la primera tiene lugar en la temprana infancia, cuando recibe el regalo de Gaspar del padre y descubre la existencia del amor (no sólo espiritual, sino también físico) entre Elvira y Everardo:

(1) "Los desvaríos de mi padre, aunque esporádicos, iban en aumento. Perdía la noción del tiempo, y era frecuente que desencadenara a Toy. Una vez el leopardo de un mordisco le arancó la mano al hijo de una cocinera"(p.119.). Aunque no pretenderé analizar el texto como expresión de una locura, es una de las posibles interpretaciones sugeridas no sólo por la demencia del padre, sino por las actitudes enajenadas de todos los miembros de la familia. La falta de moral y de sentimientos humanos (ante el sufrimiento de los hombres de los hongos, por ejemplo) es característica de la enfermedad mental. Se me ocurre que Gaspar, en este marco, vendría a ser la salud mental (representada por la luz) que desaparece por completo a la muerte de todos los miembros de la familia. Según esto el texto se convertiría en la representación simbólica de la locura de Emma.

Esa noche, también por primera vez, asistí al espectáculo del amor. No sabía que la risa de una mujer puede transformar el mundo. No sabía que un hombre puede olvidarse de todo lo que le rodea y ver únicamente a la mujer que ama, como si no existiese nada más... (p. 59)

Inmediatamente después de esta revelación, tiene lugar la primera tormenta, cuando "el rugido del viento" (que remite también el rugido de Toy),

le da un aviso; un extraño Morse criptográfico, cuya clave estoy segura, podré descifrar antes de la muerte. (p. 63)

En aquel entonces de niña, Emma identifica el mensaje como proveniente de

una remota selva que avanzaba hacia nosotros sin obstáculos. Era esa selva que habita en nuestro interior... (p. 63)

Varias cosas se desprenden de estas revelaciones. En primer lugar, se establece una estrecha relación entre amor y muerte: si bien la presencia de Gaspar significa la llegada del amor a la casa y su descubrimiento por parte de Emma, también antecede a la tormenta que viene acompañado de una descripción mortecina: "quejido agónico", "diapasón maligna y monocorde", "intensidad terca, de sepulcro". Esta misma relación amor-muerte está en la figura de Gaspar. El niño milagroso nacido de la luz, que llega "desnudo" como un cubido trayendo el amor, también porta la muerte en las setas venenosas. Al preguntar Gaspar sobre el cadáver en la terraza, Lucila le responde:

-Era el hombre de los hongos. Los de hoy son venenosos -se rió-, son de los que crecían donde te halló mi padre.

Otra cosa es la simbología un tanto psicoanalítica que permea estos sucesos. El padre entrega a Gaspar a Emma, lo que equivale a despertar en ella la conciencia del amor-sexo entre él y Elvira,

Esto, a su vez, inicia en Emma el amor incestuoso por el padre que conlleva a un sentimiento de culpa; este sentimiento desencadena la conciencia de la muerte por temor al castigo. Todo esto podría estar expresado en la tormenta que proviene de "una selva que habita en nuestro interior", alusión al subconsciente y a los impulsos oscuros de eros y tanatos.

Entre esta primera tempestad y la siguiente se paso la infancia, periodo de "tregua" caracterizado por la felicidad, poéticamente descrita por Galindo en el siguiente pasaje:

La felicidad no se graba, no deja cicatrices, es como el cauce de esos arroyos cristalinos, preñados de destellos mágicos, dueños de una música suave y arrulladora que dicen que alivia enfermedades y restaura el alma. Así fueron los años que siguieron a la llegada de Gaspar. (p. 67)

La segunda tormenta marca el final la infancia; con ella Emma entra a la madurez:

Y otro amanecer -que marcó el fin de esta tregua, durante la cual terminó la infancia-, el rugido del viento me despertó. El terror, las mismas advertencias; la reiteración, piadosa, que anunciaba el exterminio. Pero ya era mayor; el pánico no se posesionó de mí. (p. 71)

En esta ocasión, la muerte aparece en la destrucción total de la huerta, en la aniquilación de familias enteras

de pequeños y desnudos pájaros cuyos padres revoloteaban cerca de (Emma) sin entender ese asolamiento que rompía el orden, y despojaba a sus críos del hogar construido amorosamente. (p. 74)

y el amor, por la orquídea "sin ninguna herida" (símbolo de la virginidad) que Emma entrega a Gaspar en una ceremonia ritual de defloración:

Yo llevaba la orquídea sostenida por las dos manos; avancé hacia él y se la ofrecí. (p. 79)

Simbólicamente, Gaspar y Emma van con Toy (1) que "había roto su cadena". En el leopardo también se juntan los elementos de amor-muerte, ya que aparece con "algunas plumas de pájaro y restos de sangre" en la boca (p. 80). A partir de la segunda tormenta se inician varias pugnas familiares: entre Emma y Elvira, por el amor de Gaspar; entre Everardo y Sebastián por la autoridad; y entre Lucila y Emma por la supervivencia, en éste caso, de Gaspar. La lucha primordial es entre Emma y su madre en la que se manejan varios elementos. La madre, por superficial y vanidosa no ha sido capaz de aceptar su edad (simbolizado en el hecho de que ella no parece envejecer), y pretende arrebatarle a Emma el amor de Gaspar. Esto puede interpretarse como el deseo de la madre de conservar el derecho al amor que corresponde a la juventud, o como la competencia que surge entre madre e hija cuando ésta alcanza la madurez y busca independizarse. Emma ya no necesita a la madre:

Mi etapa de amor hacia ella había concluído. ¡daba lástima, y la despreciaba. Cada vez que trataba de ser seductora, se veía más detestable. (p. 112)

La muerte de Elvira, en este caso, corresponde a la natural suplantación de la madre por la hija; Emma es quien ha soltado las amarras de Toy: matar a la madre simboliza el triunfo de la juventud sobre la vejez.

La lucha por la autoridad entre Sebastián y Everardo parece confirmar esta interpretación ya que es el mismo proceso, sólo que entre padre e hijo. En este caso, el padre defiende su terreno y el hijo debe apartarse para hacer su propia vida:

(1) Más adelante se analizan las connotaciones incestuosas de estas escenas, al tratarse la relación entre Toy y Everardo.

Yo soy el dueño de todo; el único que puede matar o destruir lo que quiera. En esta casa sólo hay un hombre: Yo. Tú no tienes voluntad, y si la tienes, si quieres mandar y ser dueño de los seres y las cosas que te rodean, debes irte de aquí. (p. 100)

Es, de nuevo, una ilustración del proceso normal de la vida.

La tercera lucha de este periodo de madurez es menos clara en su significado. Tiene lugar entre Lucila y Emma. Lucila, habiendo tomado el papel de la madre después de la muerte de ésta, convence al padre de que Gaspar deberá convertirse en el próximo hombre de los hongos. Con esto, Lucila, parece competir con Emma por el amor del padre; su deseo de ver muerto a Gaspar sería el deseo de matar el amor de Everardo por la hija menor. Emma hace una defensa extrema de su derecho a amar y, para proteger a Gaspar, mata tanto a Lucila como al padre con los hongos venenosos. Si se toman estas muertes como simbólicas, y no reales, corresponden al momento en la vida cuando una hija abandona a los padres para unirse al esposo. A favor de esta interpretación está la boda de Gaspar y Emma inmediatamente después del entierro de Lucila y Everardo.

La tercera tormenta marca la desaparición de Gaspar y se da como un dato escueto, definitivo, sin mayores connotaciones:

Una noche de tormenta desapareció. No sé cómo. Ya no tengo idea del tiempo ni del espacio (...). Cada día el universo se torna más negro. Creo que pronto vendrá la oscuridad absoluta. (p. 173)

Esta vez no hay mención del amor, sólo de la muerte porque la tercera tormenta simboliza la muerte del ser amado, en este caso, Gaspar. En gran número los personajes galindianos, la muerte del ser amado, significa la muerte en vida para el que sobrevive, en este caso Emma, que vive ansiando la muerte para unirse con el amado:

Busco, cada vez que despierto -al mediodía o a media noche-, un símbolo, una luz que me conduzca a él. Pero no hay luz. Pienso en los hongos, y lo busco inútilmente en ellos. (p. 173)

Según esta interpretación, El hombre de los hongos sería la realización simbólica de una vida, del proceso normal de crecimiento y desarrollo, amor, matrimonio y vejez que, a través de los símbolos toma visos de una tragedia escalofriante (1).

Sin embargo, queda la "otra" historia que requiere una interpretación diferente. Esta es la historia que no se cuenta directamente, la del incesto, la del edipo cumplido. Hay varios detalles que apuntan a esta posible interpretación, como por ejemplo, las relaciones que se establecen mediante el manejo de los símbolos. Si se toma a Gaspar como un símbolo (vida, amor, muerte) en vez de como un personaje, resulta importante que sea el padre quien se lo entrega a Emma. Esto puede simbolizar el establecimiento del complejo de Edipo en un proceso natural; pero si se sigue otra línea de pensamiento, resulta que la pugna entre Elvira y Emma por Gaspar sería la lucha por el amor del padre y, en esta instancia, contra toda natura, saldría ganando la hija, mientras que la madre moriría bajo las garras de Toy, representación de la virilidad del padre.

Desde un principio se establece la identificación entre Everardo y Toy; Toy es la virilidad (el alter ego.) del padre, a quien se le describe como "fuerte, y hermoso y cruel como leopardo, como Toy, su mascota" (p. 15). Esta identificación, se corrobora cuando Toy envejece al parejo de Everardo, y porque la muerte les llega al

(1) En la simbología del subconsciente, la suplantación de la figura materna o paterna, según sea el caso, se vive como la muerte de esta figura; toda separación también se representa como muerte.

mismo tiempo; mientras Everardo ingiere las setas venenosas, Emma escucha:

El quejido de Toy. (...) El destino. Gaspar y yo supimos, al mismo tiempo, que Toy acababa de morir. Su ciclo había concluido. (p. 158)

También la lucha por la autoridad entre padre e hijo se da sobre la cuestión de matar o no a Toy, o sea, cuestionando la virilidad del padre. Igualmente, cuando Elvira comienza a coquetear con Gaspar, cambiando de lugares con Emma se oyen "con nitidez, los rugidos de Toy" (p. 94), como protesta del padre. Ambos símbolos Toy y Gaspar, se juntan en la escena de la entrega amorosa de Emma que se realiza al lado del leopardo. Si Gaspar simboliza el amor incestuoso de Emma y Toy la virilidad del padre, la escena consiguiente constituye la realización simbólica del acto incestuoso:

Gaspar y yo quedamos solos y nos tendimos sobre la hierba.

Algún tiempo después, Toy, tranquilo y amoroso, se acercó a nosotros y empezó a lengüetearnos los rostros. En su hocico aún tenía algunas plumas de pájaro y restos de sangre. Jugamos con él. Luego, se dejó encadenar con mansedumbre. Gaspar y yo nos dimos un beso. Volvimos a la casa por distintos caminos. (p. 80)

Nuevamente está presente la muerte junto con el amor y sirve también para ligar los tres símbolos: Toy, Gaspar y la tormenta. En esta línea de interpretación, el texto entero expresa la realización simbólica del incesto. Para poder quedarse con el padre, Emma tiene que eliminar a la competencia (matar a la madre); pero a la vez, tendrá que luchar con la hermana quien, por ser mayor, tiene la primera opción a ocupar el lugar de la madre. En esta instancia, Gaspar en su cualidad mágica, sería una creación de la fantasía edípica de Emma, de su deseo del padre proyectado. Por eso, muerto el

padre, desaparece la fantasía y a Emma sólo le queda la soledad y el vacío. Así, no importaría que las muertes de los miembros de la familia fueran reales o imaginadas, porque todo el texto sería, a fin de cuentas, una invención de la mente extraviada de Emma. En otras palabras, no se podría distinguir entre apariencia y realidad, ya que como única prueba está el testimonio de Emma misma.

El contraste entre apariencia y realidad es sólo uno de los juegos de oposiciones que vuelven a aparecer en esta novela. Aparte del aspecto general en el que no hay distinción entre apariencia y realidad, existen otras instancias menores. Los hongos más apetitos, por ejemplo, son los más venenosos; Emma, que parece ser inofensiva, resulta ser la más agresiva. Pero el ejemplo más claro de oposición se da entre la realidad de los hombres de los hongos y la realidad de la familia de Emma en donde contrastan la vida y la muete, la riqueza y la pobreza, la felicidad y la desesperación:

Los amigos llegaba, elegantes y alegres. Se formaron tres o cuatro grupos y las risas apagaban los quejidos cada vez más frecuentes del hombre de los hongos. (p. 42)

La presencia constante de estos catadores de hongos parece simbolizar la presencia inevitable de la muerte: al convertirse Gaspar en el último hombre de los hongos, se transforma de portador de amor en portador de muerte. Otra interpretación lleva a la situación económica de los catadores de setas y su contraste con la opulencia de la familia de Emma que desemboca inevitablemente, en consideraciones de tipo social y sugiere que existe una posible interpretación "sociológica" de la narración. Después de todo, a pesar de su carácter simbólico e irreal, los personajes sí representan

concretamente dos clases sociales contrapuestas. Podría pensarse, por ejemplo, en la representación de una clase adinerada en decadencia y una clase pobre explotada. Sin embargo, uno tiende a rechazar esta interpretación porque redundaría en una visión terriblemente simplista de un problema bastante complejo. ¿Con qué objeto, entonces, subraya Galindo estos aspectos sociales? Es uno de los problemas de la novela. Existen algunos elementos que parecen desentonar con la impresión global de El hombre de los hongos: por ejemplo, los preparativos del viaje de Sebastián. En un marco carente de toda preocupación cotidiana y concreta, sin referencias espacio-temporales, sorprende encontrar de repente mención de ciertas realidades concretas fuera del ámbito mítico de la acción, especialmente cuando no tienen trascendencia posterior en la historia. Así, por ejemplo, Sebastián tendrá que buscar "una casa en la capital" (p. 103) y aunque "la capital" no tiene nombre específico, la referencia a un orden social lógico y conocido al margen de este lugar mítico-mágico donde reside la familia sacude al lector; el interés de Elvira por enterar a Sebastián de "qué familias debía tratar con especial deferencia, y a quiénes no valía la pena de invitar ni una taza de té" (p. 103) remite a una serie de valores sociales concretos y realistas que en ninguna otra parte del libro se mencionan. Otro ejemplo sería el de los hombres de los hongos en cuanto sugiere una realidad social concreta. Estas menciones parecen trasladar la historia a otro plano de la realidad, acercándola al realismo tradicional manejado anteriormente por Galindo, y alejándola de la región mítica-simbólica en la que se encuentra la mayor parte del tiempo. Hay que considerar que Galindo se mueve en nuevos te-

rrenos. Ciertas incoherencias, en verdad muy pequeñas, no desacreditan los avances logrados con las innovaciones.

Pero en realidad, he aventurado algunas interpretaciones de un texto que, en el fondo, se resiste a la interpretación e invita a la vivencia directa. Libro símbolo, libro objeto, El hombre de los hongos combina poesía y prosa, palabras e imagen buscando traspasar la conciencia y llegar directamente a las "voces secretas del subconsciente en un ritual simbólico que aspira a crear el mito.

EL CUENTO GALINDIANO EN SU INICIO

Una palabra para empezar a hablar. (1)

Como muchos otros escritores, Sergio Galindo inicia su carrera literaria escribiendo cuentos, que se publican en 1951 en un pequeño volumen intitulado La máquina vacía (2). Se incluyen nueve cuentos, divididos en dos partes: la primera con protagonistas infantiles, y la otra con protagonistas adultos. Los de la primera parte tienden a ser más extensos y, en general, más ingenuos que los de la segunda, pero apuntan ya a ciertas direcciones que tomará la narrativa futura de Galindo. Estos primeros intentos literarios no sólo han recibido comentarios poco alentadores de los críticos (3), sino que también han sido rechazados por el autor mismo, quien parecería querer relegarlos al más oscuro olvido. Pero en una revisión de una obra completa el crítico no puede pasar por alto las primeras

(1) ¡Oh, hermoso mundo!, p. 12

(2) Sergio Galindo, La máquina vacía, Ilus. de Fco. Salmerón Tinajero, México, Ediciones "Fuensanta", 1951. Todas las citas son de esta edición.

(3) Emilio Carballido dice que es "un prematuro tomo de cuentos" en su artículo "El Bordo, la nueva novela de Sergio Galindo"; Emmanuel Carballo afirma que los cuentos valen "unicamente como ejercicios" en Art., cit.; y Rosario Castellanos opina que aunque "se advierten ciertas cualidades de narrador, ciertas virtudes imaginativas", éstas se oscurecen "por los titubeos de la forma y la falta de dominio del instrumento lingüístico," en Juicios sumarios, p. 40

publicaciones, no sólo porque le dan pie para apreciar y medir los logros posteriores, sino también porque permiten seguir desde un principio el desarrollo de las obsesiones y temas preferidos del autor. En el caso de Sergio Galindo, no todos los cuentos reunidos en La máquina vacía merecen el olvido general en el que han caído; hay por lo menos dos que deberían volverse a publicar.

En los dos primeros cuentos, "Sirila" y "El trébol de cuatro hojas" se encuentra ya la preocupación galindiana por los traumas de la niñez, contemplados en su origen por medio de un protagonista infantil. El primero trata el problema de la confusión del protagonista respecto a los valores del mundo adulto que divide tajantemente los hechos en buenos y malos, para después aplicar estos términos a su antojo:

En la escuela era bueno (y esto era malo), en casa era malo (y esto era peor). (p. 16)

Como "ser malo" es perder el amor de los adultos, el niño busca el remedio en un método disciplinario de su infancia cuyo instrumento principal es el miedo (Sirila, una serpiente imaginaria, es el equivalente del "coco"); cuando descubre la mentira (lo "malo") de los adultos, desea fervientemente no crecer nunca. El análisis de los sentimientos y reacciones infantiles es, en general, perspicaz y efectivo, como así también la inherente crítica del método educativo empleado por la familia. La falla está en la tensión del cuento que, dividido en dos tiempos reales, pierde la efectividad que le habría dado la unidad temporal con "flashbacks" para revelar sucesos anteriores.

En "El trébol de cuatro hojas" se sigue la transformación de un niño desde el egoísmo natural de la infancia hasta el desprendi

miento absoluto al que se puede llegar en esta época, a través de los poderes mágicos que el niño confiere al trébol encontrado. El niño enfrenta la dura realidad cuando ni el padre adquiere las riquezas que le desea, ni sana la niña con quien juega. Aunque la realización de este cuento es más fluido que en el anterior, es ahora el contenido que por ingenúo y romántico no convence.

"Pato" no trasciende lo anecdótico y es sólo interesante por el giro inesperado del final. Un muchacho pobre apodado "Pato" gana dinero haciendo favores para los inquilinos del edificio donde vive. Su sueño es comprarse una caja de chocolates rellenos de cerezas que cuesta dieciocho pesos, pero sabe que jamás podrá juntar esa cantidad, pues si no es la madre, es "la cochina hambre" la que le quita lo poco que ahorra.

Cuando Pato recibe veinte pesos de un inquilino para traerle una caja de dulces, lo gasta, sin pensar, en la anhelada caja de chocolates. Lejos de lo que se esperaría, Pato no siente culpa por el robo; al contrario, el valor del sueño cumplido parece anular todas las contrariedades que podrán sobrevenir en el futuro:

No, porque él había cumplido su sueño. Ese momento quedaría, aunque todo terminara dentro de unos minutos. Luego, cada tarde recordaría aquel papel, el moño grande, rojo, y las cerezas pintadas en la caja. Eso era algo que no podría olvidársele, algo que no le quitarían. Nadie podría decirle: No pienses, no recuerdes. (p. 41)

"Ana y el diablo" recoge tonos de Henry y James al relatar el caso de una tía loca que termina por enloquecer a la sobrina con quien vive. El cuento peca de obvio y el final, ni es sorpresa ni horroriza; falta la tensión necesaria a la exitosa realización de este tipo de relato.

En "El cielo sabe" el motivo es la maduración temprana de Ber

tha por su necesidad de comprender las duras realidades de la vida, entre ellas una crisis de fe causada por la imposición de la enseñanza laica en la escuela. Bertha, en algunos aspectos es el antecedente de Lorenza en El Bordo, pero le falta una más clara ubicación social para convertirse en personaje de verdad. Es un cuento estructuralmente flojo, pero con elementos suficientes para dar credulidad a la madurez final del personaje.

A estos cinco cuentos iniciales les falta el manejo seguro y eficaz de escritos posteriores de Galindo. En general se deja poco a la imaginación, se tiende a especificar lo que debería sugerirse y se incluye información innecesaria a la acción central.

Los cuentos de la segunda parte están mejor logrados; son más breves, más concisos y en ellos ya parece Galindo haberse percatado del poder de la sugerencia. En "El mingitorio" y "La máquina vacía" se comienza a trabajar los dobles niveles de realidad, característicos de cuentos posteriores. En el primero, un hombre mata a su amante de años, con la que está tan identificado que la víctima se lleva también el ser del asesino: lo único que le queda de humano es la necesidad de orinar, necesidad que aplaza lo más posible porque su cumplimiento significa morir. La intersección de lo trascendental (la muerte) y lo cotidiano (la necesidad de ir al baño) crea una tensión especial en el cuento que lo acerca al género fantástico. El artificio de la repetición le sirve a Galindo para crear este efecto. Al salir el asesino del edificio va hacia su propia muerte:

No existían ni objetos ni intereses. Nada. Con pasos titubèantes echó a caminar sin ninguna dirección. Ya no tengo qué hacer -se dijo, ¿y ahora qué?

¿A dónde iba? ¿Derecha o izquierda? ¿O tenía que cruzar?

Y entonces se percató de que no tenía donde ir. No existían objetos ni intereses. Nada. (p. 72)

Es su propia necesidad física lo que le da "un lugar donde ir, un baño". Pero al salir del baño, vuelve a lo mismo:

*¿A dónde iba? ¿Derecha o izquierda? ¿O tenía que cruzar?
Cruzó. (p. 73)*

A mitad de la calle, encuentra la muerte. ¿Es una predestinación fantástica o psicológica? ¿Efecto mágico o producto de la culpa? Ambas posibilidades se dan, y con ello este cuento trasciende la ingenuidad de los anteriores.

En "La máquina vacía", los estados de sueño y vigilia se entre cruzan hasta confundirse irremediamente. El protagonista, al igual que en el cuento anterior y en el último, carece de nombre: es sólo un ser más, solitario y enajenado como todos en la gran ciudad. Sin embargo, él se siente diferente a los demás porque ellos

llevan al fondo de ellos mismos un resorte. Una mujer. Alguna mujer por la que hacen o deshacen su vida. ¿Qué mujer hay tras de mí? (p. 84)

Su falta de dirección en la vida se traduce en un divagar por las calles hasta subirse a un tranvía donde empieza a recordar un sueño. A medida que se vacía el tranvía, el sueño recordado se repite y va revelando su sentido oculto (el viaje en tranvía es un viaje hacia la muerte) y el hombre se da cuenta que debe bajar para salvarse, pero "no bajaba porque no tenía dónde ir". En la mente del protagonista se mezclan realidad y sueño y al despertar reacciona como en el sueño, corriendo a bajarse del tranvía:

*-¿Se le pasó su parada?- preguntó el conductor.
El lo vió.*

*-No, aun no. No es mi hora. Se necesita una mujer,
un resorte, usted sabe... (p. 86)*

El conductor parece acostumbrado a tipos enajenados, pero Galindo deja al lector con la duda de qué habría pasado si el protagonista se queda en el tranvía.

Estos dos cuentos tienen una cosa importante en común: en ambos la razón de vivir lo da la mujer. En uno, su muerte determina la falta de dirección de la vida del compañero; en el otro, el no tener adonde ir, se debe a la ausencia de una compañera. De aquí, indudablemente parte la preocupación galindiana por las figuras femeninas y su posición como personajes centrales de gran parte de su obra.

"Los muertos por venir", un cuento muy parecido a "La máquina vacía" apareció siete años después en una revista y, hasta la fecha no se ha recogido en volumen alguno (1). También aquí se entrecruzan los niveles de sueño y vigilia. Clarisa, la protagonista, imagina que va a suceder un accidente automovilístico en la avenida fuera de su departamento. También sueña que ella muere en un accidente automovilístico en el carro de su sobrino Mateo al regresar una noche a su casa.

Realidad, imaginación y sueño se juntan en una noche cuando efectivamente un accidente en la calle coincide con su sueño:

Clarisa sabía qué iba a suceder, sabía, además que estaba soñando, pero sabía también que no era un sueño.

Clarisa muere al mismo instante que las ocupantes del coche desafortunado. El relato en sí no tiene importancia, pero muestra el modo en que Galindo se comienza a preocupar cada vez más por la

(1) Sergio Galindo, "Los muertos por venir", en Diario de Yalapa, número conmemorativo, 15° Aniversario, 13 sept. 1958; y en Anuario del cuento mexicano 1959, Dept. de Lit., INBA, México, 1960

forma. En esta instancia, la narración se trabaja circularmente, abriendo con la escena del accidente (visto por la sirvienta) y cerrando con la vivencia del mismo accidente dentro del sueño de Clarisa. De nuevo, se cruzan los planos de lo fantástico y lo psicológico. Galindo sugiere que al soñar en el accidente causado por Mateo, Clarisa proyecta un temor inconsciente de que Mateo desea su muerte para heredarle; esto daría una explicación psicológica perfectamente válida al sueño de la anciana. Pero al mismo tiempo la intercalación de los planos de sueño y realidad sugiere una ubicación dentro del campo de lo fantástico.

Los otros dos cuentos de este pequeño volumen son memorables: ambos tratan de la soledad y del amor, con una delicadeza y finura que evoca la ternura sin jamás caer en el cliché ni en el sentimentalismo. Parecen dos mitades de una sola historia aunque "Cita" es más impactante y mejor lograda que "Treinta y dos escalones". Aquel cuento, brevísimo, trata de una prostituta que se enamora, tema que pudiera haber caído en el cliché de no haber sido por el hábil manejo del autor. Todo el relato desarrolla la ansiedad de la duda de Laura al ir hacia la cita concertada con el amado: ¿lo encontrará?. Mientras camina, recuerda la burla de sus compañeras:

-¡Y eso no es todo! -dijo- ¿qué creen que piensa hacer?
-¿Qué?
-No trabajar hasta que lo vuelva a ver, hasta dentro de tres días.
-Ni una señorita haría tal sacrificio. Eso es amor.
(p. 78)

Pero una de las compañeras, Clara, la anima: "a nadie le va a importar un pito lo que hiciste. Tú te mueres, eso es todo" (p. 79).

Se observa que Galindo ha cambiado su narrador onnisapiente por uno que sólo ve desde el punto de vista del personaje; así, Lauro se da cuenta de que "en Clara había algo que no lograría alcanzar..." pero no especifica qué. De la misma manera evita caer en el romanticismo de un final feliz o en el lugar común de un final triste, eternizando la duda en el último párrafo:

Casi había llegado a la esquina, «sus seños temblaban nerviosamente, dentro de unos segundos podría verlo. Y de muy dentro, toda su vida en la palabra, se preguntó:
-¿Estará? (p. 79)

El último cuento de este pequeño volumen se llama "Treinta y dos escalones", refiriéndose a los que sube el protagonista para llegar a la soledad de su departamento, después de un rato de amor pagado con una prostituta. El perfume barato le recuerda el encuentro reciente y comienza a sentirse unido a la mujer extraña por un lazo de soledad:

Pero la lástima no es sólo por ella. Es un sentimiento que nos anuda. (...) En cierto modo esa mujer y yo hemos tenido una unión más estrecha... (p. 89)

En su enajenación, el hombre busca un culpable de su soledad, de su vacuidad; su torturado preguntar sin tener a quién hacerlo le espanta el sueño. Finalmente, busca de nuevo a la prostituta y la lleva a su casa, no para poseerla, sino simplemente porque,

Queríamos oír nuestras voces y pensar que éramos escuchados. (p. 91)

Galindo reconoce, con esto, que es mucho más apremiante para el hombre poder hacer las preguntas que recibir una respuesta; la soledad absoluta es cuando nadie escucha nuestras preguntas. En la última escena, el hombre logra liberarse momentáneamente de su soledad, por medio de la ternura de una mujer:

No sé cuántas horas pasaron para lograr dormirme. Me parece, como última cosa, recordar un beso en la frente. Esto fué ayer. (p. 91)

Ciertamente, en algunos de estos cuentos existe una ingenuidad que desaparece en obras posteriores, y en otros se notan las costuras de un oficio nuevo; sin embargo, sería una verdadera lástima que se perdieran por completo los de la segunda parte, en especial los dos últimos analizados, no sólo porque son una aportación a la obra galindiana, sino también porque en ellos ya se perciben rasgos de la evolución posterior del cuento de este autor, cuyos caminos divergen de las de su obra novelística.

UN MONÓLOGO EN UN ACTO.

"Este laberinto de hombres" (1) aparece sin la forma de un guión técnico, y es sobre todo para leerse (2); tan es así que fácilmente se podría confundir con alguno de los cuentos rulfianos (se nos ocurre "Luvina", por ejemplo) cuya cualidad oral los acerca al monólogo. Entre otras cosas, esta pieza única (3) interesa porque es de los pocos escritos en los que Galindo centra su interés en lo social por encima de lo individual (psicológico), sin

(1) Sergio Galindo, "Este laberinto de hombres" en Trompeta, núm. 1, oct-dic., 1975, pp. 51-68. Las citas son de esta publicación.

(2) La nota aclaratoria al principio establece lo siguiente:
"A esta forma (nombre del personaje, guión, parlamento, las indicaciones de acción entre paréntesis y en otro tipo de letras) se han opuesto algunos: Steinbeck el más notable, que escribe "Of mice and men" de corrido, como narración practicable para la escena pero que engaña al lector (y quizá a sí mismo) dándole la composición tipográfica de una novela".

(3) Se le conoce otra pieza teatral, Un día olvidado, que recibió una mención honorífica en el concurso del INBA en 1954, pero de la que el autor reniega, rehusando admitirlo como parte de este estudio.

por eso abandonar sus temas favoritos de amor, libertad, justicia, etc.

Sin dejar de ser funcionalmente un monólogo, la pieza se estructura en base a múltiples dualidades que le profieren tensión e interés dramático. Existen dos personajes: el hablante, Gertrudis, y su interlocutor cuyas intervenciones son mínimas, apenas apoyos para la progresión del texto. Los dos personajes representan dos clases sociales bien distintas: una pobre e ignorante y otra universitaria y acomodada, aunque no rica ("Tengo que trabajar como cualquiera"). También se plantea la oposición entre el que trabaja con las manos y el que trabaja con la mente:

A ver... enséñeme sus manos... ¡Mire! Sin un sólo callo.
¡Como de vieja! ¡Pérdóneme, pero, como de marica! (p. 53)

A pesar de la poca participación en el diálogo del segundo personaje su función dramática es sumamente importante. Con su sola presencia como realidad social, contrastante y envidiada, Galindo logra crear por medio de las sutiles agresiones del hablante un ambiente de franca tensión y agresividad en el presente concreto de la obra. A nivel personal, Gertrudis pasa sagazmente de la forma respetuosa, "señor", a la forma de "señorito" que adquiere en su boca connotaciones despectivas:

¡Echese otra! Le estoy viendo que pone jeta de dolor,
y más usted que tiene cara de ser señorito... Usted es
rico, ¿verdad? (p. 53)

O, más adelante, muestra características machistas:

No se me haga el machito, que ni cara tiene, ustedes, como
nunca sufren se los dan de héroes. (...) Le digo que ustedes,
los señoritos... ¿Sabe? para ustedes siempre es fácil. Se
hacen machitos cuando les conviene, cuando pueden ser
héroes; (p. 54)

También se hacen alusiones a nivel social, de educación o dinero:

La vida como que es chipotuda, cuando menos pa nosotros; pa usted ha de ser a toda madre, ¿o no? (p. 54)

Sí; hablo tantas cosas, que en una pregunta van como diez; pero, ¡ni modo! hay pocas ocasiones de tratar con gente culta, y por eso se pone uno habla y habla, mientras no le tapan a uno el hocico. ¡Qué bueno que se jodió la pierna! (p. 59)

O simplemente se larga el insulto:

Si usted no tuviera esa carita de santo pendejo, yo no estaría aquí apapachándolo, como si yo fuera su vieja. Pero... No se me ofenda. (p. 54)

Mediante estas constantes puyas que pasan de un personaje al otro, se establece una relación no sólo a nivel de diálogo, sino también emocional, social y aun sexual, que dota de dramaticidad la pieza.

Otros niveles de dualidad se dan en el personaje principal y están simbolizados por sus dos nombres: Gertrudis y Elías:

Porque sabe señor, perdón, señorito, tengo nombre de vieja. No sé porqué se les ocurrió a mis padres ponerme Gertrudis... Aunque aquí, sólo al Chón se lo dije. Pa todos los demás me llamo Elías. Ese fue el segundo nombre que me dieron. (p. 58)

Gertrudis-Elías es mujer-hombre ("porque yo, mire, ¡marica marica!, pues eso nunca he sido"), pero a la vez representa la doble cara (bueno-malo, lucifer-santo) que hay en toda su historia, y una doble realidad existencial en cuanto tiene derecho a ambos mundos: ya cumplió su condena, por lo que puede salir, pero sigue en la cárcel voluntariamente. Junto a todo esto, el personaje descubre en su pensar y hablar, otra dualidad fundamental a la obra: la de Dios y el Diablo:

Tal vez si hubiéramos nacido sin Dios ni el Diablo seríamos mejores, pero con esos extremos nos dieron en toda la madre; eres bueno, eres malo. Yo sé que eso no es cierto. Pero tal vez por eso estoy en la cárcel. (p. 58)

Englobando todas estas dualidades, está la oposición esencial de los dos mundos: el mundo de adentro y el mundo de afuera, el mundo de los presos y el de los hombres libres. Elías-Gertrudis hace una oposición entre estos dos mundos que permite a Galindo trabajar la sátira social:

Allá afuera se juega de otro modo. Yo prefiero las reglas de aquí. No el bien y el mal. De eso no hablamos. Pero aquí adentro, uno sabe a qué le juega, o se es hijo de puta o no. (...) Pero allá afuera, en ese mundo de civilización de ustedes, allí no se sabe nada. Aquí, lo que sucede, es que somos más honestos, más directos, menos hijos de la chingada... (p. 68)

De estas oposiciones se deriva una fina parodia de la sociedad y del sentido humano de justicia. El preso juzga con sutil ironía al mundo de afuera, como los de afuera juzgarían al de adentro. En esto entra el concepto cristiano del Bien y el Mal, y se desarrollan dos momentos claves en el estado de ánimo de Gertrudis. A través de la historia que relata, se descubre que él, ingenuamente, había juzgado que si el Mal se encontraba en la cárcel, el Bien tenía que estar en el mundo exterior. Por eso, a pesar de demostrar ser hombre astuto en la cárcel, al "reintegrarse a la sociedad" (frase repetida sarcásticamente a lo largo de la obra) actúa con la ingenuidad y confianza de un niño:

Esos de ayer no eran tus cuates. Es que te vieron tu carota, como de alocado, como de menso, y no tienen la culpa ellos. Tú a cada rato querías pagar todo, y les ofrecías tu amistad, y les decías que eran a toda madre... ¡Y te carnearon! (p. 66)

Su decepción lo lleva a la conclusión de que "Allá afuera no se sabe a qué juegan. No hay reglas" (p. 68) (1), y a defender su mundo

(1) Uno de los aciertos más deliciosos de la obra es demostrar cómo el bien y el mal se definen según las reglas de cada sociedad, y la libertad, como la conoce el hombre, estriba en conocer esas reglas. Gertrudis se siente menos libre afuera que adentro de la cárcel porque desconoce las reglas de la sociedad a la que se reintegra.

con una serie de razonamientos que constituyen la base de la crítica social en la obra. La corrupción, por ejemplo, se presenta en sus dos aspectos: la de afuera, en donde los hombres son víctimas de una corrupción unilateral:

Cada nuevo gobernante tiene que hacer sus centavitos, ¡muy justo! ¿no? Pero como que se les pasa la mano. Sobre todo, porque se tienen que hacer ricos como mil o dos mil en cada cambio de gobierno. Y por eso nos obligan a nosotros a que seamos como fieras, a matar, a robar... (p. 52) (1)

y la de adentro:

Entonces, a poco andar, al director le ofrecen sus negocios y su protección. Y en el estira y afloje, si el director no es pendejo, se coje a los otros, Y si no, se lo cogen a él... (p. 57)

Aquí la corrupción es una relación dialéctica de toma y daca, que surge en forma natural de la intensa lucha por supervivencia en la prisión:

¿Usted cree que un buen hombre podría hacer algo aquí? No serviría ni pa dominar a las viejas. Aquí es obligatorio que nos manden un desalmado, (...) de esos que hay muchos allá afuera... (p. 57)

Sobre el poder, en cambio, Gertrudis no parece encontrar mucha diferencia:

Yo creo que así son todos, dentro o fuera de cárceles. Llegan al poder y se vuelven otra cosa. (p. 60)

Y sobre la justicia:

Yo, no es que me alegre, pero sí me da gusto ver que se haga justicia. Justicia entre nosotros mismos. Porque la justicia de allá afuera vale pura... (p. 61)

(1) Por supuesto, la autojustificación del crimen que hace Gertrudis es una sátira de la mentalidad que adjudica todos los males individuales a la sociedad. Este es uno de los ejemplos más claros del carácter iconoclasta de los escritos galindianos, ya que vuelve a afirmar la responsabilidad individual en una época que parece relevar al individuo de todas sus obligaciones y culpas particulares.

Aun en cuanto al amor, Gertrudis no lo encontró en el mundo de afuera aunque lo buscó entre los "cuates" y en la zona roja:

Me recorrí todas las cantinuchas de Jalapa. A veces, mientras caminaba de una a otra, como que veía la ciudad bonita. El paisaje... ¡no sé!... Algo que desde luego no tenemos en la cárcel! Pero, amigo señorito, uno debe vivir de algo más, no lo encontré. Un día, bajé a casa de la Lola, y no me dejaron entrar. Entonces iba bien borracho, que tomo un taxi que me llevó a la zona roja. ¡Y que tristeza! (p. 68)

«,

en cambio en la cárcel,

todavía hay un poco de amor... Uno ve jodido a alguien y lo ayuda. Aquí tengo a Chón y al Marcianito, que es pero que nunca lo saquen de este laberinto... (p. 68)

De esta sagaz crítica no se escapan ni el concepto de nacionalismo:

¡Los niños están cantando el himno nacional!... ¿No se le afigura que es pendejo que ellos canten eso, y que es cabrón que los celadores y las presas se los enseñen?... Si estos niños no saben lo que es México... digo el país... no saben ni lo que es Perote... (p. 58)

ni el de la religión: los directores prohíben que las presas aborten porque "son bien católicos".

Al final Galindo nivela la balanza, inclinado hasta ese momento hacia el lado de Gertrudis quien defiende el concepto de una sociedad más primitiva, más brutal pero, también, más sincera y directa. El autor, fiel a su creencia en la relatividad de todo punto de vista humano, pone su juicio sumario en boca del interlocutor, contestando la última pregunta de Gertrudis, "¿No se le hace, señorito, que somos mejores que ustedes?", con una rotunda negativa: "-No, Gertrudis, no lo son..." (p. 68) El mecanismo que permite a Galindo llegar a esta conclusión es la otra historia, o sea la del asesinato en la panadería, en la que se encierra la duali-

existencia, con las tres realidades espaciales en la obra: el mundo exterior, la cárcel, y la celda diecisiete, que podrían verse como Cielo, Purgatorio e Infierno. A este nivel se integran al texto las cuestiones existenciales tratadas por Gertrudis, como por ejemplo, la desilusión del hombre con las promesas de retribuciones después de la muerte:

Dígame, ¿en verdad en verdad, se gana algo alguna vez en este mundo? Y conste que juro por todos los diablos y por Diosito Santo que no creo en la eternidad. ¡El cielo! ¡Mamadas! A mí, que me den ahora, ahora mismo, todo lo que me deben. (p. 55)

La desilusión con las promesas cristianas de bienaventuranza sería un paralelo a la desilusión con las promesas humanas de "reintegración a la sociedad". Gertrudis-Elías sería el viajero mítico que visita Cielo e Infierno (también estuvo unas horas en la "diecisiete") y termina optando por la única realidad que le parece viable:

Este laberinto de hombres, ¿cómo decirle?, es algo del corajo. Muchas veces pienso que sólo Diosito Santo sabe lo que sucede aquí, otras, que el único enterado es el mismo Lucifer... (p. 51)

Y más adelante:

Pues le contaba, ya no soy presidiario: y va a decir usted: ¿Entonces por qué carajos está aquí? Y le puedo responder: Por eso del laberinto, por eso de que no se sabe si atribuir a Dios o al Diablo. (p. 52).

El nivel de cinismo con que Gertrudis ve el concepto cristiano de la vida se resalta en los siguientes parlamentos:

Pero el Diablo es cabrón, y Dios también... (p. 51)

... y si se muere, en realidad en realidad, nadie tuvo que ver con el asunto. ¿Acaso no dicen que no se mueve la hoja del árbol sin la voluntad de Dios? Nosotros los humanos no somos más que polvo. Y el polvo no hace daño. Si acaso ensucia, pero se trae una escoba, agua y jabón y todo queda limpiecito. (p. 55).

dad de la historia contada y la historia secreta (1). Gertrudis narra el asesinato de Matito (líder entre los presos) por el panadero, Higinio, actualmente encerrado en la diecisiete (celda de castigo). Pero en su última frase, el interlocutor revela la responsabilidad de Gertrudis en el asesinato ("¿Cómo lo mató usted?"). A lo largo del monólogo con el que Gertrudis pretende encubrir su culpa, el autor coloca claves de la historia verdadera: la terrible venganza, astutamente urdida por Gertrudis para desquitar la traición de Higinio a Chón, su amigo y amante (1). Con este último descubrimiento Galindo equilibra la defensa que Gertrudis hace del mundo carcelario demostrando que tiene sus bemoles, pero sin restar valor a toda la crítica social anterior.

En cuanto a la realización del texto, Galindo maneja hábilmente la relación entre pasado (la historia narrada) y presente (la relación entre los dos personajes) sin perder la tensión dramática, intercalando constantemente referencias a la situación del joven herido que escucha en escena el relato de Gertrudis. Esta situación constituye la tercera historia del texto: la historia que se vive a la vez que se desarrolla el texto mismo y que es el enfrentamiento agresivo de los dos individuos analizado anteriormente.

No debe pasarse por alto otra interpretación posible planteada en el texto: la mitológica-existencial. Aparte de la parodia a nivel social, se sugiere otra, a nivel del concepto cristiano de la

(1) En este último giro genial, Galindo transforma la obra en una extraña y secreta historia de amor, y logra un final pleno de justicia poética: la traición de Higinio condenó a Chón al enloquecido vicio de comer ratas por el resto de su vida, y la traición de Gertrudis condena a Higinio a vivir el resto de sus días entre las ratas del "diecisiete".

Para lo único que sirve la religión, pues, es para liberar al ser humano de responsabilidad y culpa. En este caso, la frase que cierra la obra apuntaría a la tendencia existencialista de Galindo ya que, sin borrar la crítica de la concepción cristiana, señala la responsabilidad individual al sustituir el "se muere" intransitivo de Gertrudis, por el transitivo, "¿cómo lo mató?" del interlocutor. Todos estos niveles de interpretación sugeridos, apuntan a la riqueza de este texto que es, indudablemente, entre lo mejor de Galindo.



UN GENERO RECOBRADO

Él pensó que, en el fondo, lo que nos sucede, o, lo que observamos, posee un significado que, en ocasiones, nos es dado descubrir desde el primer instante; pero en otras, el sentido se esconde, se cubre con un manto de casualidad o de incoherencia. (1)

¡Oh, hermoso mundo!, volumen de siete cuentos publicado más de veinte años después del primero, ofrece dos posibilidades de análisis: una como conjunto, a través de los signos que atan e identifican los siete relatos, y otra de cada cuento individual. Ambas son válidas y esclarecedoras; sin embargo, seguiré aquí la segunda por coherencia con el resto de este estudio y porque en la vena de la primera existe ya un magnífico ensayo de Juan Vicente Melo (2) al que puede acudir el interesado.

+ + +

"¡Oh, hermoso mundo!", cuento inicial del volumen, es una verdadera pièce de resistance en la que predominan las connotaciones por encima de las denotaciones; su lectura se torna una vivencia psíquica a nivel inconsciente (angustia pura) por la imposibilidad

(1) Sergio Galindo, ¡Oh, hermoso mundo!, México, Joaquín Mortiz, 1975, p. 115. Todas las citas son de esta edición.

(2) Juan Vicente Melo, "Me esperan en Egipto", La Palabra y el Hombre, pp. 81-83.

de racionalizar lo sucedido. A este nivel, el relato expresa la enajenación del hombre contemporáneo llevada a su extremo. En efecto, se sugieren tres formas distintas de enajenación en el texto: "¿Fue sueño? ¿Estoy borracho? ¿Estoy loco?" (p. 13)

Dada la ambivalencia de los signos, las posibilidades de interpretación se multiplican. Por un lado, está lo inmediato: "una psiquis atormentada por las fuerzas disolventes" (1), en este caso por la situación crítica de un encarcelamiento cuya causa y desenlace se ignoran. Adán, el protagonista, está obligado a vivir en un presente absoluto, pues al no poder recordar el pasado no puede prever el futuro; al ignorar la causa (asesinato o una simple borrachera) no puede calcular la extensión del efecto (encarcelamiento por unas horas o para siempre). Esta situación límite lleva a un extraordinario manejo del tiempo: el presente eternizado resulta insuportable para la mente humana. Por lo tanto, Adán, al encontrarse con "la laguna (del pasado), y sobre ella la sensación de algo espantoso" (p. 12) y la incógnita del futuro, se aferra a los objetos, a la realidad concreta tratando de construir con ella un orden imposible: los objetos sólo tienen sentido en relación con el hombre dentro de una progresión temporal lógica. El presente en sí no es lógico, sino caótico; sólo insertado entre el pasado y el futuro puede tener un lugar en la experiencia humana, como lo dijo Allan en Nudo:

-Pero así se vive -dijo Allan-, la experiencia está en el pasado o en el futuro. Nunca en el presente. (2)

En el marco del presente absoluto, algo tan cotidiano como un zapato

(1) Hernán Lavín Cerdá, "Sergio Galindo: los fetiches y el desbordamiento de lo real"; p. 58.

(2) Nudo, p. 134.

to adquiere dimensiones escolofriantes:

Miró sus pies. Sólo tenía un zapato, sin agujetas: el pie derecho en calcetín éste era un gato; asco y compasión de él mismo. Fascinado. Jamás había concebido algo tan cruel: tener solamente un zapato. (pp. 11-12)

O sirve para establecer una causalidad absurda: "Me van a tratar mal porque tengo sólo un zapato" (p. 13). El presente absoluto lleva a otros dos conceptos absolutos de tiempo igualmente desesperantes:

Para siempre sucio empequeñecido descalzo y lleno de dolor... (p. 12)

¿Y si esto no acabara nunca? (p. 17, el subrayado es mío).

Dentro del presente desligado se acaba la progresión lógica de causa-efecto, la posibilidad de la razón humana de ordenar los fenómenos y todo se vacía de significado. Galindo expresa esto en la equiparación de la existencia humana con la realidad del reloj, presencia constante en el relato que absurdamente recuerda a Adán la hora ("las cuatro y veinte,"), medida del tiempo completamente sin significado al perder relación con su marco referencial(día, mes, año, siglo). Adán, cuya "sangre viajaba frenéticamente y latía como un reloj desquiciado, en las sienas..." (p. 14), marca como el reloj el paso de un tiempo irracional.

Otros signos de presente que dominan el cuento son las descripciones minuciosas de objetos, espacios, ruidos e iluminaciones, sensaciones, y percepciones varias de los sentidos. Inutilizada la razón, el cuerpo se convierte en refugio y ancla de la mente, mientras que con los objetos cotidianos y concretos, el hombre (moderno Adán) pretende reconstruir el orden perdido, reestablecer contacto con valores (Ley, Bien, Mal, Justicia, Historia) del pasado, cuyo significado desaparece al romperse la relación entre causa y

efecto. Además, este conjunto abigarrado de objetos concretos alterna con recuerdos (vagos, desarticulados, absurdos porque han perdido su hilación) de hechos concretos, de citas literarias y de una pintura que, en su totalidad, llevan a otro nivel de interpretación. Los hechos concretos forman una especie de pesadilla en la que aparece un muerto y mucha sangre cuyo significado es indescifrable para Adán porque sólo logra recordar en forma fragmentaria; las citas literarias entran como glosa en el texto y corresponden a tres realidades inmediatas: la situación absurda de Adán que se representa con la rima infantil (Éste era un gato con los pies de trapo), el sufrimiento físico y mental traducido a versos de García Lorca y Miguel Hernández (Como el toro nació para el dolor dejando un rastro de lágrimas Como el toro estoy marcado por un fierro infernal); y la enajenación cifrada en citas de Rilke (¿Qué vida es ésta? sin casa, sin objetos heredados...). La pintura representa el suceso semi-recordado; es un cuadro de dos mujeres junto a un muerto, pero ha perdido su sentido cronológico-espacial en el momento en que se plasmó en el lienzo y se transformó en una abstracción:

Eso era el cuadro de José Martino; pero aquí, el muerto seguía sangrando. (p. 14)

Hay también el sueño-recuerdo de un suceso infantil, en el que la descomposición del tiempo y del espacio establece una equivalencia entre el sueño y la realidad del relato. Con todos estos elementos reales, soñados, literarios y recordados, Brindo concierta una pieza de angustia que, como el cuadro, los recuerdos y las citas, está eternizado por la abstracción de habérselo hecho arte.

Al mismo tiempo el nombre del protagonista señala niveles mí-

ticos de interpretación (como también el "policía-San Pedro"), en los cuales el Primer Hombre-Adán, habría sido expulsado del Paraíso-Edén-París-Hermoso Mundo, por su soberbia y sus pretensiones deificas:

*¿Qué he hecho, Dios mío, qué? Soñar en París ir a París
venir a París vivir en París. Perseguir la historia y los
sueños: La Ley La Justicia El bien El Mal París ¡Oh, París!
¡Oh, hermoso mundo! (p. 20)*

Adán-hombre-figura literaria no entiende su crimen y busca eterno e inútilmente "una palabra para empezar a hablar", para reestablecer la comunicación perdida con los "dioses".

+ + +

"Querido Jim" vuelve al relato de tipo lineal sin abandonar la técnica de ambivalencia. En este caso remite al tipo de cuento de "La máquina vacía" y "Los muertos por venir", pero ahora con la madurez alcanzada a través del oficio. Aquellos primeros cuentos se apoyaban en el binomio sueño-realidad; éste, en cambio, tendrá un binomio dual (cada polo es en sí un binomio) que funciona, uno al principio y, mediante un cambio paulatino, el otro al final. Así, el binomio fantasía-realidad va convirtiéndose en el de recuerdo-olvido. Al inicio del cuento el protagonista-narrador plantea una situación en el cual Leonor fantasea un encuentro deseado con Jim utilizando para ello la figura de Esteban, mientras que Esteban vive en la realidad el acercamiento extraño de una mujer totalmente desconocida. A medida que avanza el relato esta primera impresión se trueca en otra en la que Leonor recuerda cosas que a Jim se le han olvidado. A estos dos binomios se suma un tercero: vida-muerte, en el que Leonor está viva y con la fuerza de su deseo y su amor convoca al fantasma del amante muerto, Jim,

que ocupa paulatinamente la existencia de Esteban hasta transformarlo en el amado.

Los diversos niveles y la confusión entre ellos deriva de las técnicas formales del relato. En primer lugar, un narrador-protagonista (primera persona) cuya confiabilidad es dudosa (1):

En mi reloj eran las once; aunque para mí, para mi cuerpo, no era esa hora sino siete menos; las cuatro de la mañana, en México; es decir, mi lapso de sueño más profundo. (p. 23, el subrayado es mío)

En otro momento, mientras dialoga con Leonor, confiesa que,

Si me pongo a imaginar cosas, lo que me sucede con frecuencia, llegaría a la absoluta convicción de que soñaba contigo. (p. 26)

Esto sugiere que Esteban-Jim es tan capaz de inventar "realidades" como Leonor, y que desde el primer momento se establece una tácita complicidad entre ellos para hacerlo. Pero el elemento más constante para poner en duda la credibilidad del narrador es el alcohol:

La ginebra holandesa es espléndida, a la segunda copa estábamos dentro de una euforia tal como hacía años yo no disfrutaba. (p. 30)

La introducción de la bebida al relato es inmediatamente anterior a la transición de Leonor-fantasía / Jim-realidad a Leonor-recuerdo / Jim-olvido. Al darse cuenta de que Leonor ha hecho referencia a un suceso de su vida pasada, Jim le pregunta cómo lo sabe:

Vamos Jim, yo siempre he tenido una memoria privilegiada; en cambio tú te olvidarás eternamente de las cosas.

-Sí, es cierto, a veces lo considero una especie de defensa, o un anhelo de invulnerabilidad. (p. 30)

(1) Los narradores galindianos en primera persona o tercera persona subjetiva no han sido, hasta el momento, confiables. Véase los capítulos sobre Polvos de arroz, también El hombre de los hongos.

El binomio ha cambiado, o más bien se ha agregado otro binomio al primero, aparentemente por la intervención del alcohol. Pero a medida que progresa el cuento, el narrador-protagonista comienza a tener extraños recuerdos (como si de repente recobrara algo perdido):

También pensé que era la repetición de algo sabido, vivido una y mil veces. (p. 33)

y se va integrando cada vez más a la fantasía-realidad de su acompañante:

Entonces me di cuenta de que era muy extraño que Leonor viniese a mi lado, pues ella debía quedarse porque los hijos... y estaba junto a mí, (p. 36).

Por el lado de Leonor también se encuentran sugerencias de que ella crea, con su imaginación, la existencia de Jim proyectada en el narrador. Cuando él la ve por primera vez, junto a la chimenea se saludan a distancia, pero sin familiaridad. Ella tiene tiempo para transformarlo en Jim en su mente antes del segundo encuentro, aunque él también tiene tiempo de sobra para ponerse "a imaginar cosas" mientras baja a buscarla junto al fuego. Más adelante, cuando van al restaurante, Leonor muestra tener la facultad para transformar a quien quiera en el amado:

Era un joven indonesio de facciones angulosas; me percaté de que -por unos segundos- Leonor lo contempló como si él fuera Jim. Entonces, lo observé, y me dije que la belleza tiene mil formas de expresión. Que en este mundo, si queremos, podemos tener mil rostros. (p. 32)

El tercer binomio es el más fascinante por sus aspectos fantásticos. La idea de vida-muerte entra desde el principio y sus medios de desarrollo son el tiempo y las cuestiones existenciales. El tiempo visto desde el punto de vista de Leonor toma dimensiones infinitas, como si no tuviera principio ni fin. Al uso constante de palabras

como "siempre", "nunca", y "eternamente", se suma el instante eternizado:

Como ahora, como este momento..., ¿acaso no es la eternidad? ... Lo es para mí. Cada instante que estoy a tu lado tiene otra dimensión. O tal vez es un tiempo sin medida, incapaz de ser reducido al ritmo del reloj... (p. 25, el subrayado es mío).

Por otro lado, Jim habla de un libro en el que hay un uso nuevo del tiempo, "no flash-back, no recuerdos. Nada de eso. Es como si el reloj echara a caminar hacia atrás..." (p. 26), y aunque esto no tiene una relación directa con el manejo del tiempo en el cuento, establece la existencia y validez de un tiempo literario que no sigue las reglas del tiempo cronológico. En la cita anterior subrayé una referencia a "otra dimensión", que se apoya en una serie de menciones de la inexistencia ya de Leonor ("tuve la certeza de eso: de no existir"), ya de Jim ("Entonces me convenzo de que has dejado de existir desde hace mucho"), y del poder del amor para revivirlos: "Y de que, por mi terquedad, vuelves a la vida", y más adelante, "Amé a Leonor por devolverme a la vida". El amor es, entonces, la fuerza capaz de producir el binomio, de transformar la muerte en vida, para conservarse a través del tiempo.

Pero existe aún un cuarto binomio que no se había mencionado hasta ahora: realidad-literatura. En este caso, el narrador-protagonista es a la vez el autor (no Galindo, sino sólo un autor) cuya imaginación es capaz de convertir los seres de ficción, los sueños y los deseos en realidad. A este nivel, el personaje del cuento, o sea Leonor, conocería perfectamente bien la historia del autor-narrador, por lo menos en los momentos en que él hubiera pensado en ella como posible personaje de su relato. Cada vez que el autor pensará en el personaje (que en la realidad puede tomar cualquier figura de

mujer) correspondería a uno de los "encuentros" fortuitos; pero él, olvidadizo, no recordaría que ella había estado presente en su imaginación durante mucho tiempo (1):

-¿Desde cuándo andan ustedes juntos?

-Desde hace un siglo -respondí.

-Pero usted no es tan... Quiero decir parece mucho más joven.

-Leonor y yo no tenemos edad. (p. 37)

A la vez, al momento de crear su personaje, éste cobra vida e incorpora al autor-narrador (Esteban) al cuento como el personaje Jim. No es difícil sustentar esta interpretación en citas textuales. Hay por ejemplo la referencia del narrador a las "experiencias literarias", que vienen a suplir los signos de la realidad. En seguida Leonor afirma:

Existimos por las palabras, y, por el amor. (p. 28)

Al oír la historia del libro que Jim acaba de leer, Leonor dice:

-Me interesa lo de esa novela -dijo ella-. El uso del tiempo. Como que tiene algo que ver con nosotros, ¿no crees? (p. 27)

Tiene que ver, como se dijo antes, porque ambos casos se dan en un "tiempo literario". Los personajes también se reconocen como "una especie de seres de otro mundo" y tal vez "superiores a esas personas -semejantes a nosotros en apariencia-, que nos rodeaban" (p. 29). Aun la frase muy común de Leonor ("Tú sabes que vivo de tus decisiones") a la luz de esta interpretación tendrá un significado correspondiente a la relación personaje-autor. En la literatura también se da la "repetición de algo sabido" en cuanto la situación literaria se repite en cada nueva lectura.

A pesar de su aparente sencillez, la lectura de "Querido Jim"

(1) Cualquiera persona que conozca los procesos de la creación literaria no encontrará nada extraño en esta interpretación.

puede tornarse en una experiencia grata y llena de sorpresas, digna de repetirse.

No obstante, el cuento tiene un elemento problemático señalado por Elena Urrutia:

Sergio Galindo logra atraparnos en la magia de su relato para sacarnos de pronto, violentamente, de su hechizo y meternos, como a la fuerza, en una realidad social mexicana planteada en unas cuantas líneas.
(1)

Se refiere a un párrafo en el que, de repente, el narrador-protagonista comienza a relatar y buscar explicaciones sociales a una experiencia que tuvo en la ciudad de México donde *l* agredió un extraño:

Agredió, quiso destruir con sus pequeñas fuerzas, algo que yo represento: la gente bien vestida, la que no ha sabido nunca lo que es el hambre y la miseria. (p. 31)

Todo el párrafo, bastante largo si se toma como medida los demás, está un tanto fuera de lugar, y da la impresión, como dice Elena Urrutia, de haber sido incluido por Galindo para "mostrarse como un autor consciente de su realidad social". El problema en realidad es el tono de denuncia y la importancia social de la anécdota relatada, y no que se relate una anécdota que tenga que ver con la realidad. Este párrafo tiene una función dentro del cuento ya que permite establecer el apego inicial del narrador-protagonista a una realidad concreta ante la fantasía de Leonor. Además, Leonor no escucha este parlamento porque como personaje-literario-creación-del-narrador sabe que la anécdota contada no pertenece ni a su historia, ni aún al quehacer literario. El párrafo, pues, no está tan fuera de lu-

(1) Elena Urrutia, "Relatos de Sergio Galindo: los infiernos de este hermoso mundo".

gar como parecería.

+ + +

La carta de "Carta de un sobrino" tiene como antecedente claro la que escribió Lorenza a la tía Joaquina al final de El Bordo. En ella, Lorenza confiesa que ha llorado por la tía "a quien ahora, y se lo digo porque estoy escribiendo, quiero y comprendo más" (1). La comunicación sincera, imposibilitada por la convivencia cotidiana, se logra gracias a la distancia. En el cuento, la distancia lo da la muerte, y la carta es

la carta que nunca te escribí en vida; ahora puedo hacerlo, la muerte hace exactos los cariños, les quita asperezas y superficialidades: los descontamina del pesado lastre familiar... (p. 44)

Hay otros elementos identificables de El Bordo, tales como la tía jalapeña, el recuerdo de "trifulcas familiares", la llegada del sobrino preferido con la esposa, el hecho central de una casa que da raíces a su dueño, el embarazo y el aborto, y aun la derrapada del coche por exceso de velocidad, que recuerdan en especial motivos de la historia de Hugo y Esther. Pero hasta aquí acaban las similitudes, porque Mario no es, de ninguna manera, la figura trágica que fue Hugo; si se le puede creer, la tragedia más grande de su vida ha sido tener que tomar una decisión o verse obligado a trabajar:

...llegó el momento en que debía elegir mi futuro; pero no sabía ni quería saber cómo iba a ser mi vida. No me interesaba ser médico, ni ingeniero, ni nada de lo que me ofrecían, tampoco me tentó ser actor o cleptómano. Me gusta leer, ver cine, escuchar la sinfónica... Nada más. (p. 53)

De lector, espectador y escucha Mario no tiene que pasar, gracias a las mujeres de su familia que siempre mueren a tiempo. Sin embargo, Mario es un personaje esquivo; se escuda tras un fácil ci-

(1) El Bordo, p. 209

nismo que parece encubrir una tristeza, un vacío cuya imposibilidad de ser tragedia presta un dejo de pathos a todo el cuento.

Por otra parte, Irene tampoco se parece a Esther; no muestra tener ninguna de sus debilidades, y menos su miedo a la vida; muy al contrario, ella es

...feliz porque es fuerte, porque sabe ser generosa, y además porque está convencida de que ninguna otra mujer me interesa... (p. 50)

Así como Mario es estático, Irene es movimiento perpetuo. Por medio de la carta, pasa enfrente del lector como por una pantalla, ya bailando, ya acomodándose para pintar, ya planeando una fiesta, etcétera. En algunos aspectos es un poco como Nan de Nudo, llena de vitalidad, cosa que destaca agradablemente entre tanto objeto muerto, entre tanto difunto.

Otra diferencia fundamental con El Bordo es el punto de vista narrativo. En vez de un gran acercamiento a las emociones y vivencias de una familia, se establece una enorme distancia desde todos los ángulos. Aparte de la distancia cobrada por la forma epistolar y la distancia que la muerte ha puesto en las relaciones, está la figura misma del sobrino-narrador. Al estar escribiendo una carta, él se sitúa fuera de la acción presente, no la vive, sino que la describe desde un pose meramente contemplativo. Agregado a esto, su carácter pasivo lo hace un simple espectador de la vida, de su propia vida; y aun su única actividad (escribir la carta) es nula, puesto que nunca será leída. De esta manera, Mario es una especie de "no-ser", un ente lleno de recuerdos, de nostalgia e ironía, con los que pretende demostrar su propia existencia. Mario mismo dice, al hablar de su madre:

Fue oveja negra, se casó con oveja negra y su único hijo, yo, resulté gris. (p. 46)

Con esto el punto de vista narrativo ha girado ciento ochenta grados desde El Bordo, para retomar temas y situaciones conocidas bajo una nueva luz, más ligera, pero también más triste, más gris, porque estas vidas pequeñas están llenas de un sufrimiento cotidiano que nunca alcanza la grandeza de tragedia. Por primera vez se encuentra un toque de humor en la prosa jalapense, pero no es un humor que cause risa, ni aun sonrisa, porque hay algo triste en ello:

Aurora... Era muy linda, ¿la ves tú con los ojos que yo? Creo que fue una lástima que se haya muerto, y sobre todo, de congestión. Ese pezcuezo corto, esa pichicatería de la naturaleza. Supongo que, en el más allá, aún no se consue- la de haber perecido de algo tan común y silvestre. (p. 48)

Este humor seco, apenas esbozado, con tintes de amargura y cinis- mo ayuda al narrador a poner una nueva distancia con todo lo que relata. Pero ahora uno se da cuenta de que esa distancia esconde un dolor, un anhelo, una necesidad que poco a poco se revela en los recuerdos de Mario. La historia del sobrino, de su infancia y juventud, contrasta con el ambiente jalapense, porque está llena de desarraigo, de desamor y de abandono. Para él no hubo "hogar": hubo internado, películas repetidas en espera de una madre carpera, papá en la cárcel y amantes de mamá que daban náuseas. Mario no pertenece, y al no pertenecer tampoco puede ser (reminiscencias de Nudo). Sin embargo, hay unas raíces "adventicias" y un "cordón um- bilical jalapense" enterrado en el jardín de la tía Guillermina (p. 45) que comienza a surtir un efecto talismánico desde el momento en que la tía le hereda la casa. A medida que Mario entra en con- tacto con la estabilidad y la solidez de los recuerdos en Jalapa, comienza a recobrar (o tener por primera vez, posiblemente) el de

seo de arraigarse. Desde un principio se recupera la comunicación en el matrimonio, primer paso hacia la desenajación:

...aquí sí hemos tenido tiempo para reñir (...), y nos gritamos horrores y nos amenazamos, y también, como desde hace mucho tiempo no lo hacíamos, nos amamos plenamente. (p. 42)

Y también la autenticidad ("Irene ha perdido esa pedantería que la hacía insoportable") (p. 49). Esta vuelta a la autenticidad y la nueva comunicación, los recuerdos recobrados, hacen surgir cada vez más frecuentemente la idea de un posible "hogar", como si la experiencia en Jalapa fuera poco a poco cicatrizando heridas anteriores. Con el embarazo de Irene, Mario comienza a pensar en la necesidad de trabajar; es sólo un pensamiento, pero está señalando un impulso hacia la participación activa en la vida, un deseo de dejar de ser sólo un espectador.

Sin embargo, en la persona de Irene se representan dos posibilidades: con el embarazo está la posibilidad del hogar, de fundar una familia tradicional, de arraigarse; pero en su actividad artística está la vida bohemia de la madre de Mario. Casi inmediatamente después de embarazarse, Irene vende unos cuadros y se abre una nueva opción: París o Jalapa, que sólo se resuelve con el aborto. El narrador mantiene su distancia con la tragedia pero la pérdida que siente se trasluce en la frase: "¡Francia nos espera! Nos vamos allá porque a los niños los traen de París" (p. 57).

Hay varias cosas que valen la pena señalar en este cuento, pero lo más importante es el predominio del mundo femenino. Mario ha estado rodeado desde siempre de mujeres, sus recuerdos se llenan de ellas, si no reales, las ficticias de las películas que veía una y otra vez. La Ratita, la tía Guillermina, Irene. En cambio, las

figuras masculinas se anulan: el padre siempre estuvo en la cárcel y la madre actuaba como si no existiera trayendo amantes nuevos a la casa (Mario padece náuseas frente a esta realidad); cuando está en Jalapa el padre no existe; ninguna de las tías parece tener marido y el único otro hombre que Mario menciona, el bisabuelo Fermín, "no dejó ningún rastro" en la casa. Con razón Mario siente que:

En forma vaga, como cosa que me importa, y no, me azora que no quede ninguna huella de mi bisabuelo. Pienso en mis posibles bisnietos. (p. 43)

Con esta situación no es de sorprenderse la falta de identidad de Mario; ni tampoco el hecho de que le es necesario volver a Jalapa, buscando algo que parece al borde de descubrir cuando es arrancado de allí nuevamente. Y aunque Mario se perfila hacia una nueva aventura en la vida hay una nota subyacente de tristeza y pesimismo, la sensación de que algo se ha perdido.

+ + +

En "Relato de Anabella", Galindo juega con connotaciones literarias. Anabella es una especie de Dorian Gray al revés. En este cuento, el retrato conserva la juventud que Anabella ha ido perdiendo, con excepción de los ojos que "eran casi los de una niña, bellos e inocentes" (p. 71). Pero la diferencia fundamental entre Dorian Gray, cuyo retrato se pudre por la maldad que alberga, y Anabella, es que el retrato de ella logró captar un momento de amor y eternizarlo:

Anabella espiritual: los ojos más bellos y dulces que nunca, la boca entreabierta, a punto de hablar. Irra diaba ternura como sólo una mujer enamorada puede haberlo. No había arrugas en ella, no existía la edad, era la representación del amor. (p. 74)

y el amor "es la única receta para aproximarse a lo eterno". Ya con el juego establecido al revés del texto wildiano, Galindo puede efectuar la transformación sorpresa del final: "...poco a poco. su rostro se suavizó hasta convertirse en el mismo del retrato" (p. 77) Sin embargo, el nivel literario es solo uno de los posibles para interpretar este cuento, que vuelve a la sugerencia velada, a la ambivalencia intencional convirtiéndose precisamente en un "retrato". Como aquellos retratos antiguos que llaman la atención por sugestivos, el de Anabella deja entrever una historia cuyos contornos exactos nunca se conocen.

Anabella se yergue entre los personajes galindianos más impresionantes y memorables, constituyendo el extremo opuesto de Camerina, y de doña Joaquina, una especie de continuación de Lola Bárceña (El Bordo), de Cecilia (La justicia...), de Ivonne (Nudo), de estas mujeres contaminadas por la ninfomanía, para quienes el amor-placer es una necesidad, una vocación, una posible huida, una búsqueda; pero también, una culpa, la destrucción, la anegación total, la perdición.

Anabella constituye una especie de ave-fenix, que se levanta de las cenizas de su propia vida (la inmundicia del departamento) para constituirse sucesivamente, por medio de sus retratos, en aclamada cantante de ópera, ninfomaniaca insaciable, mujer eternamente enamorada, y representación intemporal del Amor. ¿Cuál es la verdadera realidad de Anabella? Galindo no lo aclara, pero sugiere que su enajenación total le permite recrear en aquel departamento inmundado, los momentos más felices de su existencia, de la misma manera en que aquel espacio estrecho de su infancia era ca-

paz de

albergar todas las dimensiones del mundo... Allí nacieron los más bellos sueños, allí empezó a cantar. (p. 65)

El contraste que Galindo plantea entre Mina, la sobrina, y Anabella no es tan extrema como al principio parecería; Mina está a punto de entender a la tía cuando ve el retrato de Pedro, el marido ausente, cuyos ojos

parecerían poseer el mismo secreto que los de Anabella. (...) Mina sintió una emoción extraña, ajena a ella, porque eso, sólo lo había sentido por Franco... hacía años. (p. 71)

En su miedo a ver el poster desnudo de Pedro, Mina está tácitamente reconociendo la existencia del impulso, del deseo, aunque lo rechaza. Anabella, en cambio, no duda al pretender epharse al marido de la sobrina, porque para ella:

...sólo miles de placeres, ¡miles!, pueden conducirla a uno, algún día, al amor. (p. 75)

No se sabe, pues, cuál es la verdadera cara, la real realidad de Anabella: la que vemos al principio con

el pelo alborotado, hecho nudos, la piel reseca; toda ella una absoluta desgracia. (p. 61)

o la que vemos a través de los ojos "bellos e inocentes" que dan la imoresión

de que el alma de Anabella era incontaminable, indestruible, una fuerza que podría salvarla del mayor dolor, quizá, hasta que la soledad... (p. 71)

La frase queda inconclusa ¿hasta que la soledad qué? ¿la enloqueciera? Así parece, porque de alguna manera u otra sentimos que la pérdida de Pedro con quien cometió la "máxima estupidez" de enamorarse, la ha dejado en la enajenación total del principio, y del final:

Se quedó en el umbral, desnuda, temblando, murmurando: Pedro... Pedro... y poco a poco, su rostro se suavizó hasta convertirse en el mismo del retrato. (p. 77)

+ + +

"Los Tres Compases" ofrece otras variaciones sobre el tema del amor. Se podría tomar el título como medida del cuento porque en un aspecto el amor se desarrolla a tres ritmos diferentes: el romántico de la Sister Isabel, el desprendido y maduro de Amy, y el matrimonial de Felipe y su esposa, Beatriz.

El cuento se desarrolla en dos momentos diferentes: el primer día de Felipe y Beatriz en Londres cuando descubren el pub. Los Tres Compases, conocen a Amy y su historia, y se instalan en su hotel, y el último día que pasan en Londres, en el que como despedida comen en el pub antes mencionado y escuchan la sorprendente historia amorosa de Isabel. En este instante el narrador, Felipe, cede la voz narrativa a Isabel quien desarrolla una historia tan ingenua y dulce que sólo la sencillez con que lo hace permite al lector gozarla sin ruborizarse.

La colocación, en el volumen, de este cuento inmediatamente después del de Anabella no puede ser fortuita. Se establece un contraste absoluto entre la forma de Anabella de llegar al amor y la forma de Isabel. Si para aquella "las cosas deben hacerse con pasión, sin límite, sin sombra de moral" para que el amor se alcance, para ésta la recepción pasiva del roce de una mano constituye su "primer pecado carnal":

Es muy profano decirlo, pero ninguna Comunion me había producido un gozo tan absoluto. Ahora sí, con esa mano caliente pegada a mi cuerpo, yo daba gracias a Dios por haber nacido; por permitirme la gracia de amarlo aunque fuese a través de ese contacto... mundano. (p. 100)

La referencia a Dios no es casual. Permite a Galindo un comentario, por medio de Amy, que equilibra la peligrosa dulzura de la historia con un toque de humor y justifica la forma del relato:

Dios estaba allí. Me acompañaba (dice Isabel)

Amy soltó a reír y dijo:

-¡Esto es grandioso! Isabel, adorada Isabel, nadie te creerá que en ese momento pensaste en Dios. Dios era el teniente, ¿o no?

Isabel palideció.

-Amy, si vuelves a interrumpirme, si abres otra vez la boca, dejaré de ser tu hermana, y me iré de Londres con ellos. Creí que eras capaz de comprenderme. (p. 101)

Con este genial intercambio, Galindo se anticipa a una crítica cínica del lector moderno y lo obliga a aceptar el derecho de Isabel de contar su historia tal y como lo vivió ella. Ya con las defensas abajo el lector se da cuenta paulatinamente que en esta relación romántica existe tanto o más erotismo que en la historia de Anabella:

Nos sonreímos, y nuestras manos hambrientas, se buscaron en la penumbra, se encontraron, e iniciaron su diálogo y redescubrimiento. (p. 104)

Luego él, empezó a acariciar mi piel. Yo le correspondí moviendo sobre la suya el pulgar que me quedaba libre. (p. 102)

El propósito del autor al manejar el cuento en dos tiempos distintos y distantes es lograr la caracterización de Isabel de modo que pueda contar su historia sin que ésta padezca de sentimentalismo. Para esto utiliza una técnica de contraste: frente a Isabel, está el matrimonio de Felipe y Beatriz, y la hermana mayor, Amy. El narador y su esposa son una pareja normal que viaja y desea ver y gozar todo sin prejuicios; Amy resulta ser una mujer extraordinariamente liberal cuando, al hablar de su ex-marido, dice:

El divorcio nos ha unido más. Antes me engañaba con muchas. Ahora sólo con Eva -la esposa-, lo que es una ventaja. No le tengo celos, porque sería absurdo, Fred necesitaba una mujer joven; yo ya no lo soy; y eso nos hacía tener trifulcos inútiles que se resolvieron, (...), con el divorcio. (p. 92)

Isabel, en cambio, se muestra inocente e ingenua, un ser al margen de la realidad moderna, cuyos valores y modo de pensar datan de principios de siglo. Por medio de anécdotas (la equivocación de iglesia, la amistad con el Pastor), alusiones a su chochez y a su visión cerrada de la moralidad, a cierta senilidad, a los olvidos y cierta negación de la tecnología moderna:

-El tren llegó con mucho retraso... -explicó Isabel.

-El avión -aclaró mi esposa, (p. 86)

Galindo va ambientando el mundo irreal, anacrónico de Isabel en el que puede haber historias románticas de tenientes enamorados de monjas, de generales celosos, y fugas nocturnas frustradas por seis balazos. Esta historia se menciona ya en la primera parte, como una preparación, al referirse Isabel a los sucesos centrales (se puede pensar en los "avances" de una película) de manera esbozada:

...sin lugar a dudas el mundo para mí se acabó allá por...1934...

(...)

-Cornelio Basurto era el nombre del teniente... (p. 94)

Es indudable que toda esta preparación lleva al lector a aceptar la historia de Isabel como algo coherente con ella misma, de modo que fluye de manera completamente natural cuando ella comienza a relatar. Sin embargo, el desarrollo de toda esta primera parte tiene elementos que quitan tensión al cuento, en especial todo el problema del hotel, de la falta de baño, de los planes turísticos y de la historia de Amy, que constituyen demasiados falsos arranques dentro de un sólo cuento. Aunque el diálogo es ligero y bien manejado, hay veces que no contribuye nada al relato, y se siente que lo mismo hubiera sido sin ello.

+ +

"Cena en Dorrius", el cuento más breve del volumen, cae en el área de lo fantástico. Partiendo de una situación cotidiana, el narrador va complicando el asunto hasta introducir al protagonista a tres diferentes niveles de manifestación artística: el cine, el teatro y la literatura, en un círculo vicioso en el que el final se vuelve el principio eternamente. (C)

Existen varios planos temporales en el cuento. Hay una progresión lineal normal dentro del cual David llega Dorrius, ordena y come su cena, paga la cuenta y se va. Hay otra progresión lineal que da grandes zancadas como podría darse, por ejemplo en el cine; este plano está marcado por el progresivo envejecimiento del mesero en cada aparición que lo hace pasar de ser "el joven mesero con una sonrisa infantil", a ser "un anciano que se alejaba, arrastrando los pies, vacilante...". Pero también hay un tiempo detenido, que da vueltas sobre sí mismo, de modo que la escena del principio se repite al final dando de nuevo comienzo al relato

...contempló el lugar; era grato y cobijador. En la mesa próxima -hacia su derecha- un par de viejos brindaban... (pp. 109 y 116)

La anticipación de esta repetición de escena se da desde la primera página cuando el mesero dice:

Pero usted viene con frecuencia a este lugar. No, es la primera vez. Curioso, yo estoy seguro de haberlo visto muchas otras veces. (p. 109)

La existencia y el desarrollo de los tres tiempos se posibilitan por el binomio en escena/fuera de escena, o más bien realidad/espectáculo. Existen tres manifestaciones artísticas en el relato: el

teatro, representado por la mesa de cinco jóvenes y su padre que está en otra mesa, pero hace frecuentes viajes para vigilarlos (tonos de teatro del absurdo); la pantalla cinematográfica, representada por la ventana a la calle y los transeúntes, y la literatura, que en todas las épocas y todas las naciones (Zola, Dickens, Faulkner, Rilke, Sartre) ha dado material para cine y teatro. Al final, David se hace partícipe de los tres niveles artísticos: Al levantarse de la mesa y salir del restaurante para mirar por la "pantalla", efectúa un desdoblamiento que lo coloca dentro (en el teatro) y fuera (en la pantalla) al mismo tiempo, además de ser también el protagonista del cuento (personaje de la literatura).

Las reglas del espectáculo permiten la subversión del orden lógico de modo que todo se transforma en otra cosa de lo que aparentaba ser. Así, la mesa de cinco mujeres, resulta ser de cuatro mujeres y un hombre, aunque también pueden ser "una misma persona reflejada en distintos espejos" (p. 110); en cambio, la pareja de la pantalla se convierte, primero, "en un sólo cuerpo" y después resulta ser no "dos sino tres personas", y el mismo David, es al final dos personas: el de adentro y el que "había 'entrado en escena'" (p. 117). Así, manejando hábilmente fondo y forma, Galindo subvierte la realidad, la transforma en espectáculo y vuelve a plantear la eterna hipótesis de que el mundo es teatro (y cine y literatura).

+ + +

"Me esperan en Egipto" es otra historia de desdoblamiento pero en este caso en la psique de un hombre dolorosamente mediocre. El cuento parodia la historia de El príncipe feliz de Oscar Wilde, creando un personaje que incorpora, de manera irónica, una doble

personalidad que representa por un lado, al príncipe y por otro a la golondrina. En el caso de Rodrigo Mier, el príncipe es la voz de la conciencia que le insta constantemente a hacer algo para remediar los problemas del mundo; y la golondrina es su íntimo deseo egoísta de hacer un viaje a Europa. A medida que se acerca cada vez más la fecha de la partida, la escisión interna de Rodrigo Mier es más acentuada, hasta quebrarse en una noche de caos, irónicamente no el caos final que presiente el personaje, sino una absurda y trágica riña deportiva después de un partido de fútbol. Con la crisis, sobreviene la muerte y Rodrigo Mier, golondrina-príncipe, ni llega a su cita en Egipto, ni cumple con su cometido social. Por medio de esta doble realidad literaria, Galindo incorpora a su personaje la doble realidad del hombre moderno, su impotencia ante sí mismo y ante su sociedad. Rodrigo Mier es el típico hombre asustado de la vida (1), que ha podido esconderse de ella durante años tras los libros de la biblioteca donde trabaja; su refugio ha sido la literatura y, en realidad, a través de ella ha viajado cada año a Europa. Pero, paulatinamente dos cosas comienzan a irrumpir en la tranquilidad de la "rutina": el amor que siente por Elsa Escamilla, que le hace darse cuenta de que,

(1) Existen muchos puntos de comparación entre Rodrigo Mier y Camerina Rabasa: ambos huyen de la vida enterrándose en un ambiente protegido y ficticio (Camerina en los recuerdos y en su casa; Rodrigo en la rutina y en la literatura); ambos caen tarde en la tentación de vivir y amar, de ser "otros" de los que han sido todas sus vidas; a ambos les va a derrotar la realidad que han querido negar: a Rodrigo lo mata porque no lo puede manejar y a Camerina la obliga a regresar a su muerte en vida sin esperanza. Es de notarse que ambos sufren una regresión a la época de la adolescencia: Rodrigo en su reacción interna ante las noticias (querer cambiar el mundo), y Camerina en su reacción sentimental ante Juan Antonio.

el mundo y la existencia tienen raíces más vitales, más vibrantes y enternecedoras, que las literarias. (p. 134)

y las noticias mundiales cada vez más presentes a medida que avanza el cuento.

Pero Rodrigo Mier ante sus circunstancias, cualesquiera que sean, sociales o personales, es la personificación de la impotencia:

(C)

-Acepto ser un buen hombre, pero, ¿sirve de algo serio en esta época?, y creo que nunca ha servido. (p. 131)

Mientras existía la rutina, el personaje no tuvo problemas, pero el día de su cumpleaños cuando Rodrigo decide cambiar su vida, "no soy puntual. Por primera vez voy a serlo", entra en el tiempo y en la historia, ambicioso y sueña (la riqueza, casarse con Elsa Escamilla), y al mismo tiempo se siente socialmente responsable, "Pero: ¿hacer qué? y la misma pregunta se repitió incontables veces en la comida..." (p. 131)

La técnica de este cuento es variable; a veces la voz narrativa es tercera persona omnisciente, otras un alter-ego de Rodrigo Mier que le habla de tú ("Es nuestro cumpleaños, tú y yo estamos juntos hoy,..." (p. 130)). A la descripción y diálogo se intercalan las noticias periódicas en forma de collage que cada vez irrumpen con mayor frecuencia en el texto: enfrentamiento realidad/literatura, hasta que poco a poco la realidad va desplazando la literatura,

A veces, al caminar rumbo a su apartamento -el viento frío entumeciéndole el cuerpo-, se olvidaba de la realidad y retornaba, como un naufrago, a Galdós, o a Dos toevsky. Pero terca, la realidad lo regresaba a este gris incertidumbre, que cabalga en el smog que cubre, como mortaja premonitoria, a esta ciudad. (p. 134)

Este movimiento del texto está acompañado de otro, que es el acercamiento al momento de partida, de la partida de la golondrina hacia Egipto. En este sentido también la literatura (el cuento de Wilde) comienza a acercarse más y más a la realidad, a su realización concreta (el viaje), y Rodrigo Mier siente que las cosas "empezaban a perder su valor y su ilusión":

Lo que te sucede es que sabes que mañana cruzarás el Atlántico y que unas cuantas horas después todos tus sueños empezarán a realizarse. (p. 144, el subrayado es mío).

Pero Rodrigo Mier no desea abandonar el campo literario, enfrentarse a una realidad de la que se había divorciado desde sus tiempos de adolescente perturbado, y pide que algún "príncipe feliz" lo detenga:

Hubiera deseado que alguien le dijera: No te vayas. Quédate por favor. Y gozoso se habría quedado. (p. 147)

Pero irónicamente ha escogido para amar a Elsa Escamilla, la oponente del Príncipe Feliz, que sólo sueña en hacer dinero para restaurar su casa ("será un placio"). pero que no ama y por lo tanto no puede detenerlo. Rodrigo Mier inicia su viaje, pero no a Europa sino a la muerte.

En otro nivel, el cuento plantea el problema del escritor mismo. Rodrigo Mier representa al escritor, involucrado en el mundo "ficticio" de la literatura, espectador de la vida, pero con la voz de la conciencia que le insta a participar, ser activo, cambiar el mundo, luchar contra la injusticia. Teniendo esta división más o menos bajo control por medio de encerrarse en un mundo literario le llega repentinamente la tentación del mundo moderno de mercantilizar su producción:

Podríamos inventar un Tour Literario. Piénselo. Después de este viaje hará muchos más, y sin que le cuesten, al contrario, hasta puede hacerse rico... (p. 133)

De esta manera, no sólo está dividido entre hacer literatura o participar en forma directa en el cambio social, sino ahora también de participar en forma directa en el mundo del consumo. Se puede observar que a partir del momento en que Elsa Escamilla (¿se rá indicativo su nombre, "pequeña escama", de su cualidad de reptil-serpiente en el paraíso?) plantea la posibilidad del Tour Literario y Rodrigo Mier se siente enamorado (cae en la tentación) comienza su decadencia:

A partir de entonces, en su interior, se inició una etapa de intranquilidad, en la que día a día, en forma más palpable, se hacía evidente para él que habitaba un extraño desquiciamiento... (p. 133)

Lo que pierde a Rodrigo es que abandona al Príncipe (su conciencia social), abandona el sueño de la golondrina (el viaje) y se entrega a los valores materiales que serán su perdición. Elsa habla del amor, al igual que habla de la literatura, como un producto de consumo, porque "Elsa no ama" (p. 148). Debido a Elsa, Rodrigo pierde todo lo que le era querido: su amor a la literatura que va perdiendo valor a medida que Elsa parece ofrecerle otra cosa (o más bien que convierte la literatura en un trabajo monótono haciendo que Rodrigo repita una y otra vez sus conocimientos literarios sobre Europa), y su amor "rutinario" con Catalina y Raquel que, sin ser pasión, estaba lleno de ternura y seguridad. Se debe entender que esto para el autor es el pecado máximo porque él considera que

¡por fortuna!, el ser humano posee valores indestructibles, como por ejemplo la capacidad de amar y la capacidad de...

crear... (1)

El hombre no puede traicionar los valores reales sin perder con ello su derecho a la vida.

En muchos aspectos este último cuento remite nuevamente al primero: buscar la historia, realizar los sueños, conduce al hombre a la locura, a la muerte... rara vez a la felicidad. Pero, la mayoría de los temas se repiten, el elemento del viaje encuentra eco en todos los cuentos, el amor es la búsqueda, lograda o frustrada, de casi todos los personajes, el espectáculo es la vida ya sea porque toma de ella, le presta significado o la interpreta, y la literatura es acto y contemplación de sí misma en un "hermoso mundo" que no lo es tanto, excepto porque ofrece la posibilidad de amar, "única que puede justificar todas nuestras pequeñeces" (p. 99).

Mas, no deseo poner punto final sin mencionar el logro más importante de este volumen de cuentos: la integración cabal de las innovaciones formales más recientes con la gran capacidad narrativa de las novelas anteriores. Esta exitosa orquestación de fondo y forma en un todo redondeado da un conjunto de textos dignos de ocupar su lugar entre algunos de los mejores relatos de la literatura mexicana.

.....

(1) Discurso de ingreso de Sergio Galindo a La Academia Mexicana de la Lengua.

S E G U N D A

P A R T E

C O N C L U S I O N E S

G E N E R A L E S

(C)

El artista es el que crea cosas bellas. Dar a conocer el arte y ocultar al artista es el fin del arte.

El crítico es el que traduce de un modo distinto o con nuevas maneras su impresión ante las cosas bellas.

La más alta, así como la más baja, de las formas de crítica, son una clase de autobiografía.

(Oscar Wilde)

En seis novelas, dos volúmenes de cuentos y un monólogo, Sergio Galindo me dejó, entre muchas otras cosas un puñado de personajes memorables; como seres conocidos se convertían en recuerdos y vivencias propias a medida que me adentraba cada vez más en la obra: Augusta, Camerina, Esther, Lorenza, doña Joaquina, Nan, Ivonne, Daniel, Cecilia y Héctor, Pedro y Mercedes, Hugo, Anabella, Elías- Gertrudis, Laura (la de "Cita"), Leonor y Jim, Adán eternamente. Unos más, otros menos, todos en alguna forma sobresalen haciendo que se olvide su origen y circunstancia en aras de comprender su existencia individual, sus posibilidades de vivir y ver el mundo, relacionarse, amar y ser felices. Los personajes dominan la realidad novelística, constituyen el centro de la obra galindiana. Es uno de

los rasgos fundamentales de la obra. Rosario Castellanos, en un análisis de las diversas manifestaciones de la novela mexicana, comenta, al llegar a Polvos de arroz:

Estamos pues en el momento en que el hombre deja de ser un ente social (...), para convertirse en un individuo, en una mónada. Nos encontramos en el umbral de la novela psicológica y al escritor (...), no se le presenta más que dos alternativas: mostrar la banalidad de lo cotidiano y elegir lo excéntrico entre lo cual ocupa un sitio preponderante lo patológico. (1)

El hombre, por supuesto, nunca deja de ser un ente social; tampoco el personaje galindiano. Existe siempre la relación dialéctica hombre-sociedad, pero lo que la escritora quiso señalar, indudablemente, fue el cambio de enfoque que deja al individuo y sus problemas en un primer plano de la novela mientras lo social ocupa un segundo o aun, un tercer plano. Brushwood lo pone de otra manera y habla de

...una vigorosa tendencia a examinar el dilema humano sin prestar atención particular a la escena mexicana, aunque los autores que han optado por este camino indudablemente no están eludiendo a México. Es simplemente una cuestión de si el problema mexicano o el problema humano constituye la base de la búsqueda del autor. (2)

Para los fines de este estudio, emplearé el término "intimista" en oposición a "panorámica", señalando también que Galindo prefiere tratar la "banalidad de lo cotidiano" y no "lo excéntrico" o "patológico". El personaje galindiano no es la excepción, sino la regla (aunque hay casos extremos entre ellos), el hombre común y corriente que busca relacionarse con los demás para realizarse y ser feliz:

(1) Rosario Castellanos, "La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial", p. 229.

(2) John S. Brushwood, México en su novela, p. 70. En este estudio Brushwood divide las novelas en cinco tipos, de las cuales las que me interesan son las de pantalla panorámica y las de pantalla íntima. En The Spanish American Novel, emplea términos similares. José de la Colina, en "Novelistas mexicanos contemporáneos", p. 584, dice: "Es una escuela que podríamos llamar intimista: aquí se intenta abarcar menos y apretar más."

Lo que primero sobresale en las novelas de Sergio Galindo es la exactitud con que su mirada penetra en las reacciones y relaciones humanas. (1)

Con este enfoque Galindo se alinea con un pequeño grupo de escritores mexicanos cuyos intereses y generación coinciden. Entre ellos, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Juan García Ponce destacan como los más cercanos en intereses y tendencias. Hay que distinguirlos, por otra parte, de escritores de la misma generación cuyos intereses se perfilan más bien hacia la innovación formal, tales como Salvador Elizondo y Sergio Fernández.

A propósito de esto, no es que Galindo escriba una novela tradicional; aunque no inventa nuevas formas, sí utiliza aquellas que sirven a su propósito novelístico. La sutileza con que emplea estas técnicas las hace casi imperceptibles y demuestra un loable manejo del oficio. Vale la pena destacar junto a las ya mencionadas por Brushwood (2), otras de igual importancia.

-
- (1) John S. Brushwood, "Afinidades y procedimientos en Sergio Galindo", p. 24.
- (2) En este análisis tomo por válido el estudio de Brushwood en el que establece cinco técnicas empleadas por Galindo para lograr el sentimiento de intimidad entre lector y personajes, y emplea los términos con los que el crítico designa estas técnicas, a saber: 1) La situación preexistente, con la que se refiere a la costumbre galindiana de introducirnos directamente a una escena ya empezada sin explicaciones y obligarnos a imaginar lo anterior por referencias indirectas (el llamado comienzo in medias res); 2) La transición de lo extremo a lo interno, que se refiere a las tres posiciones de la voz narrativa en el paso de tercera persona a monólogo interior en el que se encuentra un paso intermedio que podría llamarse "tercera persona subjetiva"; 3) El diálogo interpolado, sirve para actualizar los recuerdos o flashbacks haciéndolos presentes mediante la realización de la escena real; 4) el diálogo no identificado, en el cual la esencia de lo que se dice es lo importante, no quien lo dice; y 5) la realidad ampliada, que correspondería a estados de duermevela de los personajes o a la costumbre de soñar despiertos, imaginarse situaciones futuras, deseos realizados, como si tuvieran lugar.

Lo que destaca sobre todo es el arte de sugerir. Mediante frases incompletas, preguntas sin respuesta, alusiones veladas, metáforas y planeamientos indirectos se expande el sentido de lo narrado, se involucra al lector en la acción. Carballido lo llama "el difícil don de callar a tiempo" (1), que redunda, indudablemente, en ese tono mesurado de toda la prosa galindiana. Los ejemplos son innumerables. Con algunos basta.

En Polvos de arroz, Camerina en la segunda página piensa:

Era ella, quien de pronto, en este instante y a pesar de su triste condición de cansancio y dolor, podía amenazar. Un impulso. El retoño de una sensación... Como esas plantas allá en la casa, en mayo, esos verdes que lastiman... (2)

Todas las palabras subrayadas remiten a la idea de sexualidad y fertilidad, primavera, nacimiento, apareamiento. A la vez, el término amenazar y la capacidad de los verdes de lastimar, señalan el miedo de Camerina a la agresividad sexual propia y ajena. En realidad, Galindo ya había sugerido el problema sexual de Camerina desde la frase que abre la novela: "Va a ser raro dormir en la cama de un muchacho, pensó Camerina Rabasa". Así acumula imágenes sugestivas del repentino despertar sexual y emotivo de Camerina sin referirse jamás a ello en forma directa.

En El Bordo, Esther pregunta durante una conversación con Lorenza:

-¿Por qué? -murmuró Esther, y luego se atrevió a formular la pregunta que se negaba a hacerse a sí misma-.
¿Cómo es Hugo? (3)

(1) Emilio Carballido, "El Bordo, la nueva novela de Sergio Galindo", p. 4,

(2) Polvos de arroz, p. 10 (El subrayado es mío)

(3) El Bordo, p. 60

La pregunta no recibe respuesta, pero su solo pronunciamiento sugiere el problema fundamental en la relación entre Esther y Hugo que llevará al desenlace trágico: la falta de comprensión mutua.

Otro modo de sugerir es con frases incompletas, terminadas en puntos suspensivos. Cuando doña Teresa se refiere a su nuera, Esther, dice:

-Me gusta -le dijo a Gabriel. Estornudó varias veces-.
Es tan... (1)

No se sabe qué adjetivo habría empleado doña Teresa de haber terminado la frase; Galindo lo deja al gusto de cada lector.

Otra técnica fundamental es la caracterización indirecta de los personajes, dados a conocer en su mayoría por medio de otros, de sus acciones, pensamientos o palabras, de cartas, o simplemente por medio del contraste que Galindo utiliza oponiendo, por ejemplo, dos personajes de modo que cada uno ilustre detalles del otro (2). La forma indirecta también encuentra cabida en las situaciones narradas. Muchas veces aunque una acción tenga lugar en el presente de la novela, se narra posteriormente por algún personaje. Por ejemplo: la escena trágica de El Bordo. Galindo mantiene al lector estático en la sala de Lorenza mientras se desencadena la acción. Cuando Esther entra corriendo para contar lo ocurrido, ya todo ha pasado; familia y lector se enteran indirectamente de ello. Así Galindo hace aceptable un desenlace extremo que pudiera haber caído en el melodrama.

También se usa libremente diversas voces narrativas. Están las tres mencionadas por Brushwood que permiten la transición de lo

(1) El Bordo, p. 35

(2) Se puede encontrar un ejemplo perfecto de este manejo en el análisis de Víctor Rivas en la pág. 38

externo hacia lo interno, o mejor dicho, del narrador objetivo en tercera persona al narrador subjetivo en tercera persona y finalmente a monólogo interior. Cuando conviene, el autor cede la voz narrativa a los personajes mismos quienes cuentan sus historias entre ellos, o a otro medio escrito como un recorte periodístico, una carta, un expediente, un diario, etcétera. Es interesante que no sólo la voz narrativa cambia de un personaje a otro, sino también el punto de vista. En la escena de la serpiente en El Bordo, por ejemplo, la narración está a cargo de la tercera persona objetiva hasta el momento de la burla cruel de Hugo, instante en el cual se cambia a una tercera persona subjetiva desde la perspectiva del sobrino, Eusebio. De inmediato aumenta la crueldad de la escena contemplada desde el punto de vista del niño:

Y de pronto el tío elevó con su vara el cuerpo y lo acercó al rostro de la tía riendo, carcajeándose. Y la tía empezó a dar gritos y gritos y a llorar hasta que tío Hugo, indignado, arrojó la víbora hacia las piedras... (1)

La técnica para recobrar el pasado sigue la manera proustiana, relacionando situaciones presentes con algún detalle evocador de un fragmento pretérito, sin importar el orden cronológico. No es una técnica nueva, pero Galindo lo maneja con gran maestría, actualizando sucesos pasados con diálogos interpolados, sin interrumpir jamás el fluir de la narración. Las transiciones presente-pasado-presente se realizan en varios pasos regresivos, a veces a través de una palabra que se repite, o una imagen que evoca otra, una comparación o un contraste. En La justicia de enero, por ejemplo, Mercedes al estarse arreglando para la comida se acuerda que hubo

(1) El Bordo, p. 179

un tiempo en el que "no había podido arreglarse para ningún hombre"; esto la remite a los eternos lutos de la familia que se convirtieron en "un luto a la vida" durante el cual ella había envejecido, hasta la llegada de Pedro con quien se casó. El regreso al presente se logra mediante un juicio que Mercedes hace en voz alta sobre su propio recuerdo y que recoge la idea de vejez para hacer la transición: "Era yo más vieja y más tonta entonces..." (1)

Otra de las características sobresalientes de las técnicas galindianas es el empleo de oposiciones, paralelismos, repeticiones y simbolismos para destacar aspectos importantes de contenido y mensaje. También puede considerarse un medio indirecto de revelar los diversos aspectos de una situación o personaje. Así, por ejemplo, los actos de Julia de Polvos de arroz descubren matices de los de su madre, Augusta, tiempo atrás; Hugo, de El Bordo, al repetir defectos del padre prepara el desenlace trágico por venir. Esta técnica se analiza extensamente en relación con las novelas individuales por lo que aquí no se tratará. Finalmente no hay que pasar por alto la cuidadosa y hábil selección de detalles, y la prosa limpia y efectiva, sin grandes recursos retóricos ni barroquismos innecesarios. Benedetti comenta al respecto:

Dentro de la actual narrativa mexicana, este novelista tiene una dimensión propia. Lejos quedan el barroco, disfrute verbal de Agustín Yáñez, la compleja retórica estructural de Carlos Fuentes, el criollismo pesadillesco de Juan Rulfo, los mundos incomunicados de Rosario Castellanos... (2)

El uso de este lenguaje sencillo y directo logra el contacto inme-

(1) La justicia de enero, o. 93

(2) Mario Benedetti, "Sergio Galindo y los rigores de una sencillez"
p. 177

diato entre lector y contenido, sin distracciones formales ni lingüísticas. Es una de las características que hace de la lectura de una novela galindiana una vivencia tan directa y vital. Para lograr esto, hay una renuncia drástica al uso de los adjetivos; pocos, discretos, exactos (casi nunca rebuscados) son los que aparecen en el texto; es un lenguaje verbal; se prefiere la acción a la descripción, el movimiento continuo a la pausada preparación de una escena. El ambiente, el medio debe desprenderse de los gestos, los actos, las palabras sin necesidad de dedicarle párrafos especiales:

Tres escalones había para llegar a la parte más alta de la barda de los chiqueros. Cristóbal lo precedió y se dejó caer en el interior. Gabriel, erguido, con las manos en la cintura contempló: la cochina corrió al extremo más distante y empezó a emitir gruñidos amenazadores. Cristóbal tomó los dos cadáveres. En el otro extremo, bajo un pequeño techo de lámina de asbesto, los hermanos de los muertos -indiferentes al crimen y al peligro- dormían. Una menuda lluvia empezó a caer. (1)

En la escena anterior casi todo es acción, dominan los verbos; con uno que otro detalle se logra la visión necesaria del chiquero, la posición de los actantes, el ambiente violento de muerte. El adjetivo más sobresaliente, "amenazadores", tiene una relación directa y funcional con la descripción de la otra cochina, la que recibe a los hijos de la primera mientras "gruñía exigiendo explicaciones".

Aun en sus novelas posteriores en donde se observa un mayor interés formal, Galindo sigue empleando este lenguaje directo, oraciones cortas y sencillas, predominio de verbos, ausencias de adjetivos. Pero esto me lleva a otro punto.

Formalmente hay que distinguir dos épocas en la producción ga-

(1) El Bordo., p. 21

Indiana: la primera (Polvos de arroz, La justicia de enero y El Bordo) menos innovadora con mayor énfasis en contenido que en forma; y la segunda (Nudo, El hombre de los hongos) de mayor hincapié en el aspecto formal. La comparsa es una novela de transición en donde se vé el cambio por venir. En la primera producción la sutileza de las técnicas narrativas las hace casi invisibles; en la segunda, se nota una búsqueda consciente de nuevas formas expresivas, probablemente por influencias de los escritores de "la onda" que en esos años comienzan a publicar. La experimentación formal va a redundar en variaciones temáticas, ambientales y de personajes, pero estos son mínimas como se puede observar en los análisis correspondientes a cada novela. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre estas dos épocas en lo que respecta al enfoque. Las primeras tres novelas parecen nacer de una vivencia profunda a través de la cual se llega a la esencia, o sea, a la idea, a lo abstracto. Nudo y El hombre de los hongos, en cambio, nacen más bien de una idea, de la abstracción, y buscan una vivencia que la exprese. Existen en ellas una mayor distancia entre autor y material novelístico; como consecuencia se pierde, en parte, el calor humano que caracteriza las primeras novelas, aunque se alcanza una mayor formalización y preocupación por las ideas.

Presencia de lo social en la obra.

Dada la importancia que han alcanzado en las últimas décadas las novelas panorámicas (1), cuyo enfoque subraya lo social y colectivo por encima de lo individual y particular, es necesario es

(1) La mayor parte de las novelas del "boom" son de este tipo.

tablecer el lugar que ocupa lo social en la obra galindiana. Absurdo sería negar la presencia e influencia de lo social en los personajes, pero también erróneo afirmar que este autor busca expresar lo mismo que las novelas panorámicas. Esto anularía el valor de la obra de Galindo. Por ejemplo, un crítico afirma que "el propósito de Galindo es hacer presente las voces singulares de las diversas experiencias políticas que han sacudido su nación" y esto lo lleva inevitablemente a la conclusión de que "Galindo tiene todavía ante sí un gran camino que recorrer" (1). Mis análisis de la novela individuales toman poco en cuenta lo social; por lo tanto es indispensable ver, antes de empezar, la función y la importancia de esto en las novelas de Galindo.

Desde Polvos de arroz hasta El hombre de los hongos (2) se puede rastrear la presencia de los grandes acontecimientos nacionales y, a veces, internacionales en las novelas. En la vida de Camerina y Augusta irrumpe el paso de la Revolución por las calles de Jalapa, "una bala (hace) añicos el cristal de la ventana", y el novio, Rodolfo Gris, pierde sus tierras y su dinero, En otra parte Camerina observa los cambios en la ciudad a su alrededor:

Pensaba que, de seguir haciendo construcciones monstruosas y altas a su alrededor, Dios no los dejaría impunes y mandarían un temblor que derribaría todos aquellos adefesios y ahuyentaría a las nuevas familias que en ellos vivían. Personas desconocidas que no sabían quién era ella, quién había sido su padre, cómo era Jalapa antes.
(3)

(1) Raúl Chavarrí, "La novela moderna mexicana" p. 376.

(2) Como toda regla, ésta también tiene su excepción: "Este laberinto de hombres" y "Me esperan en Egipto" son de los pocos escritos de Galindo que tienen una dimensión social en primer plano. Aquí no los voy a analizar. Remito al lector a los capítulos correspondientes.

(3) Polvos de arroz, pp. 44 y 45

Aunque estos y otros hechos efectivamente revelan "la decadencia de una familia, de una burguesía señorial que deviene provinciana" (1), su función fundamental es destacar el carácter de Camerina, su miedo al mundo y al cambio que la lleva a enterrarse en vida hasta que ya es demasiado tarde. No niego que la actitud de avestruz de Camerina depende, en gran parte, de costumbres sociales ("las mujeres en la casa", dice don Teodoro), pero a Galindo le interesa más analizar la capacidad de sus personajes de manejar estos hechos sociales que proponer una crítica de ellos. Esto es coherente, como se ve más adelante, con sus ideas respecto al determinismo psico-social y la responsabilidad individual. Se puede observar lo mismo en El Bordo. La Revolución causó la decadencia económica de la familia Landero, aristocracia jalapeña a la que pertenece Lorenza. Pero el acontecimiento nacional es importante más como conformador del carácter de Lorenza, cuya lucha individual por superar el "mito Landero" es una parte importante de la trama. En concreto, este hecho histórico nacional permite a Galindo desarrollar dos aspectos del carácter de Lorenza: su seguridad en sí misma por el arraigo que le da pertenecer a una familia prestigiosa, y la angustia de sentirse responsable de recobrar la casa Landero para volver a dar a la familia su lugar. Ambas cosas van a determinar la relación de Lorenza con la figura central de la novela, doña Joaquina, u esta relación queda en un primer plano mientras que los aspectos históricos o sociales del "mito Landero" sirven como telón de fondo. La educación experimental a la que se sometieron Lorenza y Gabriel cuando niños es otro ejemplo de la influencia de los acontecimientos nacionales en la conformación

(1) Jorge Rufinelli, "Historias secretas" p. 29.

del individuo, pero su función es nuevamente de caracterización. Otro ejemplo, también en El Bordo, es el de los campesinos o trabajadores en la propiedad Coviella. Lejos de representar una clase social explotada, sirven para caracterizar aspectos de los personajes centrales, en este caso, de doña Joaquina:

Liborio tenía trece años de trabajar para doña Joaquina Coviella: trece años que habían transcurrido -hasta cierto punto- en armonía y siempre de acuerdo; pero, a pesar de ello, no dejaba de tenerle miedo y no dejaba de considerar entre sus pesadillas y problemas los viajes de Joaquina al establo. (1)

En contraste con esta relación, que ilustra el autoritarismo tiránico de doña Joaquina, está la de Hugo con los "hombres":

*-Apúrense, zánganos.
-Oye al patrón, tú -comentó Francisco levantando los hombros.
-Ya es la una -dijo Alejandro.
-Pues ya -gritó Hugo poniéndose en pie de un salto-.
A la copa, hijos de su madre. (2)*

Y la de Esther que revela su carácter inseguro y miedoso (ante los impulsos vitales de sexo y violencia):

*Era un hombre de unos cuarenta años, moreno, sucio, -sonriente. Los dientes le brillaban como astillas de luna en el rostro. Se detuvo. Se volvió un poco, dándole casi la espalda y empezó a orinar. Esther apretó la piedra. El hombre volvió el rostro hacia ella sin dejar de sonreír. Se sacudió, se abotonó el pantalón y echó a caminar hacia la cruz. (...)
Lo mato, pensó, lo mataré si se acerca a mí.
-Tardes, patrona, ¿no hay una limosna?
-No -respondió ella-. No tengo dinero.
-Voy pa' l pueblo -dijo el hombre sin detener su marcha. (...)
Esther soltó la piedra. ¿Estaré loca? -se pregunto-.
¿Por qué creí que iba a hacerme algo? (3)*

La cita es larga pero ilustra perfectamente bien que, en esta novela, la incorporación de personajes de clase más baja tiene una fun-

(1) El Bordo, p. 74

(2) Idem., p. 37

(3) Idem., p. 177

ción caracterizadora más bien que social. En otra parte, la intervención de los trabajadores funciona como coro griego, anunciando la tragedia por venir mientras comentan entre ellos sucesos recientes:

-La flor de muertos es amarilla...
(...)
Oyeron otra vez los disparos.
(...)
-El Cristóbal debe de estar durmiendo la mona -dijo Francisco-; se le pasaron hoy las copas.
(...)
-El patrón Hugo anda a veces como nervioso.
-Pero toma sus copas y se le pasa.
-Ha de querer un hijo -opinó Francisco-; todavía no preña a su esposa. (1)

Con unos cuantos pasajes seleccionados de esta larga conversación se observa cómo los campesinos han cubierto todos los aspectos importantes del drama, desde la frase premonitoria que abre la secuencia, hasta la borrachera de Cristóbal que lleva a la escena con Esther en la cabaña, y el estado de ánimo de Hugo, antecedente inmediato de la tragedia.

En La justicia de enero no se hace mención de acontecimientos históricos, pero sí se desarrolla la idea de justicia, por una parte, a un nivel nacional. Emilio Carballido lo incluye en su excelente análisis de esta novela, pero significativamente es lo último que menciona:

Y quizá deba decirse (...) que entre muchas otras cosas, entre tantos reflejos de la Justicia del mundo, de la conciencia del Hombre, de los problemas universales, nos llega un feroz relámpago de la justicia mexicana, de sus leyes migratorias y de cómo son cumplidas. (2)

Efectivamente, es uno de tantos planos de significación, pero La

(1) El Bordo, pp. 136-137.

(2) Emilio Carballido, "La justicia de enero es todo menos una novela policial", p. 2.

justicia de enero no puede considerarse como una novela escrita para ilustrar los defectos de la justicia nacional, sino básicamente para ilustrar la relación del individuo con la idea abstracta de la Justicia y con su aplicación práctica. Nudo (1) tiene como elemento importante un suceso mundial que ha afectado profundamente las existencias individuales: la Segunda Guerra Mundial. De nuevo, debo subrayar que lo importante es la forma en que los personajes afrontan este rompimiento histórico, y no sus efectos panorámicos:

-Vivimos un poco -gritó ella- sin saber por qué. Right after the war hubo años en que la supervivencia en sí nos daba la respuesta...¿Pero ahora ni eso! (2)

En su última novela, El hombre de los hongos, lo social entra un poco forzado debido a la naturaleza simbólica del texto (3); lo mismo sucede en los cuentos "Querido Jim" y "Me Esperan en Egipto". Posiblemente Galindo desea participar en la tendencia de crítica social a la que se subscriben más bien las novelas panorámicas, pero el resultado desentona con todo lo que ha hecho hasta ahora. Además, la preocupación (de ser cierta) es vana, pues el autor ha mostrado, a lo largo de su obra, su carácter fundamentalmente iconoclasta al evitar todos los extremos y dejar a sus personajes en el más relativo de los mundos, sin apoyo religioso, ni ideológico de ningún tipo; sin Dios ni el Diablo que los salve o los pierda. En el mundo galindiano los términos Capitalismo y Socialismo no tienen nada que ver con la imposibilidad de Héctor y Cecilia para amarse, ni con el miedo a la vida que paraliza a Camerina, ni con el de

(1) Los aspectos sociales de La comparsa se analizan ampliamente en el capítulo correspondiente.

(2) Nudo, p. 17.

(3) Véase mi comentario en las pp. 121-122.

seo incestuoso de Daniel. El personaje de Galindo, atrapado entre un pasado que lo determina y un futuro que debe forjar aunque se le escapa, necesita buscar en sí mismo los medios de evitar el fracaso, de realizarse y amar.

El ámbito

Dentro del grupo de los escritores intimistas, Galindo se destaca por el ámbito específico en que prefiere desarrollar las relaciones humanas: la familia. No se trata de la familia en cuanto núcleo integrante de una sociedad, sino más bien como última posibilidad de la realización humana en un mundo que pierde sus amarras con los valores del pasado sin poder aún proyectarse hacia el futuro.

La familia galindiana es, en general, de clase media o media-alta con ciertas variantes tales como influencias extranjeras, antecedentes aristocratizantes, ubicación urbana o rural, etcétera. De las seis novelas, cuatro tienen su acción limitada por los confines de una familia o pseudo-familia: Polvos de arroz, El Bordo, Nudo y El hombre de los hongos. Se incluye Nudo dentro de esta clasificación porque el grupo de tres, cuatro y después cinco personajes constituye, funcional y psicológicamente, una familia (1). La justicia de enero, aunque no limitada a una sola familia incluye las relaciones familiares de sus cinco protagonistas, y el análisis de los problemas que de ellas derivan; la familia sigue teniendo

(1) El análisis más extenso de esta idea se encuentra en el capítulo correspondiente. Lo mismo puedo decir acerca de "Este laberinto de hombres" en donde la ausencia del tema "familiar" es sólo aparente en cuanto el protagonista, Gertrudis, forma una familia con Chón y su hijo, el Marcianito.

predominio en la conformación del individuo y en sus posibilidades de realización. La comparsa, mucho más fragmentada aun que La justicia de enero, en cuanto a personajes y situaciones, emplea otro tipo de enfoque mucho más superficial a la larga, pero que también incluye una que otra situación familiar interesante. Los cuentos (1), en cambio, por su propia naturaleza tratan otros fenómenos.

Los personajes (2)

El interés por el ámbito familiar determina ciertas características de los personajes galindianos. En primer lugar, son predominantemente femeninos. Una de las primeras impresiones que se recibe de la obra es que el mundo galindiano es un mundo femenino, gira alrededor de las mujeres y es dirigido por ella.

Camerina y Augusta dominan totalmente el panorama de Polvos de arroz; alrededor de doña Joaquina giran los problemas de El Bordo, y frente a ella se yergue la entrañable figura de Lorenza; Esther es, sin duda, un personaje mayormente desarrollado que Hugo. Nudo ofrece tres mujeres bien definidas (Nan, Ivonne, y Laura) frente al personaje central de Daniel, y El hombre de los hongos está a cargo de una narradora-protagonista que determina acción e información al parejo. En La comparsa se establece un equilibrio (sólo Clementina sale un poco del plano medio en que se mueven los demás personajes), y únicamente en La justicia de enero podemos observar un dominio de los personajes masculinos, aunque Cecilia es

(1) Al hablar de los cuentos galindianos, me refiero, principalmente, a los de ¡Oh, hermoso mundo!, por considerar los de La máquina vacía como mero antecedente de la obra galindiana. Véase el capítulo correspondiente.

(2) Identifico aquí la procedencia de cada personaje ya que en adelante no siempre lo hago.

uno de los centrales. De ¡Oh, hermoso mundo! destacan Leonor, Ana bella (la de los ojos hermosos y el furor uterino), Sister Isabel, e Irene.

Hay cierta clasificación posible de los personajes femeninos sin que pierdan su individualidad. Por un lado están las mujeres tradicionales, pilares de la familia, sobrevivientes de ella. Camerin y Augusta, cada una a su modo, imprimen su carácter a los últimos vestigios de la familia Rabasa, y determinan con su soltería el final de la línea. Los hombres son apenas sombras (Rodolfo Gris, don Teodoro), vestigios de hombres que carecen de carácter, o lo ahogan en alcohol. Doña Joaquina es el centro, pero también la fuerza destructora, de la familia Coviella; doña Teresa es el último recinto del recuerdo de don Eusebio, hombre débil, borracho pero "adorable". En La justicia de enero hay cuatro madres, que han sobrevivido a sus esposos para seguir ejerciendo influencias dominantes y negativas sobre los hijos (1). Quizá el mejor comentario sobre estas mujeres dominantes que sobreviven para bien o para mal, proviene del cuento "Carta de un sobrino", donde Mario se da cuenta de repente que

...El bisabuelo Fermín que vivió años y años -bajo (los dulces mimos de la tía Guillermina)-... no dejó ningún

(1) Cabe mencionar que la ausencia de los padres en La justicia de enero, se repite en El Bordo, donde cobra mayor importancia en cuanto a la influencia de los padres en la vida de los hijos. Hablando en general, la figura paterna en las novelas de Galindo es débil, borracho, a veces bonachón, pero poco efectivo (así, el padre de Esther, Lorenza, Gabriel y Hugo, Laura (Nudo), Camerina y Augusta, Efrén (La comparsa), y a veces el de Emma en El hombre de los hongos); mientras que las figuras maternas son dominantes y posesivas (Marcela, Clara, la madre de Gregorio Ferat, en La justicia de enero, la madre de Daniel en La comparsa, doña Joaquina que funciona como madre de Hugo en El Bordo), o rechazantes (doña Esther en El Bordo, Silvia Dupont en La justicia de enero, Ivonne-madre en Nudo, y Elvira en El hombre de los hongos).

rastro aquí.
(...)

En forma vaga, como cosa que me importa, y no, me azora que no quede ninguna huella de mi bisabuelo. Pienso en mis posibles bisnietos. (f)

Mario proyecta a un futuro el temor por su propio recuerdo porque los hombres galindianos tienden a desaparecer: los abuelos, bisabuelos, padres y aun los esposos tienen en muchas instancias papeles secundarios, a veces de puro recuerdo, otras ni eso. Sobresalen las mujeres porque sobreviven, porque reinan en el ámbito familiar: las tías eternas, las solteronas, las viudas, las madres, las hijas.

Otro tipo de mujeres galindianas, son las esposas. Estas se dividen en débiles y fuertes. Las débiles son Esther, en El Bordo, incapaz de defender a Hugo de los embates destructivos de la tía Joaquina; Cecilia en La justicia de enero que por aferrarse a sus ideales y no enfrentar la realidad se convierte en juez y verdugo del hombre con quien pudiera haber sido feliz; y las fuertes, Lorenza, en El Bordo, que opta por el futuro y toma en sus manos las riendas de la familia, y Mercedes en La justicia de enero que es capaz de ofrecer a Pedro Ruiz un refugio y una verdadera posibilidad de realización; en Nudo, Laura y, en algunos aspectos, Nan (aunque vacila); Irene en "Carta a un sobrino".

Luego están las mujeres promiscuas, aunque por razones diferentes: Ivonne (Nudo) porque busca la figura del padre para solucionar una fijación edípica; Cecilia, otra vez, (La justicia de enero) para castigar a Héctor primero, pero después para castigarse ella misma por su infidelidad; Anabella (¡Oh, hermoso mundo!)

(1) ¡Oh, hermoso mundo!, p. 43

para poder alcanzar finalmente el amor, que tuvo y perdió y busca recuperar; Leonor (del mismo volumen) que ejerce la fidelidad más estricta convirtiendo a todos los hombres en el amado; y, finalmente, Zenaida (La comparsa) la única que se da por razones de ambición e interés propio.

En este "hermoso mundo" de mujeres, navegan o naufragan los personajes masculinos, buscando anclarse, encontrarse, realizarse, definirse, aunque a veces sólo se logran perder o destruir. Algunos anhelan una identidad que les permita realizarse (Hugo, en El Bordo; Daniel Orozco en La comparsa, Daniel Duarte en Nudo, Víctor Rivas en La justicia de enero); otros buscan la razón de vivir que el mundo contemporáneo parece negarles (Pedro Ruiz y Héctor Loeza en La justicia de enero, Gabriel en El Bordo, Rodrigo Mier en ¡Oh, hermoso mundo! y Allan en Nudo), y todavía otros toman la relación amorosa como un retorno al refugio uterino en donde son protegidos aunque pierdan su libertad (Gregorio Ferat en La justicia de enero, Mario en ¡Oh, hermoso mundo! y Rodolfo Gris en Polvos de arroz). En general, los personajes masculinos no tienen profesión ni ocupación especial (excepción hecha de los cinco agentes de migración de La justicia de enero, y de Allan en Nudo que es pintor). Tienden a ser indefinidos en cuanto a su relación con la sociedad, aunque definidos en cuanto a su relación con los demás miembros de la familia. Se ignora, por ejemplo, lo que hace Daniel (Nudo) aunque se sabe la ocupación de Laura; en "Carta de un sobrino", Irene es pintora, pero Mario no hace nada; en El Bordo tanto Gabriel como Hugo trabajan en la propiedad que es como trabajar en familia. La ausencia de esta identificación, fundamentalmente masculina, permite a Galindo centrar toda su atención en el desenvolvimiento de las

relaciones familiares. Por supuesto, todas estas clasificaciones son muy generales; cada personaje es, en realidad, un mundo complejo e inclasificable.

Los temas

Por medio de esta concentración en la familia, Galindo desarrolla una de sus preocupaciones fundamentales: buscar un sentido a la vida dentro de la intrascendencia y relatividad de la existencia cotidiana. Sus personajes, ni héroes ni antihéroes, tienen una desesperante incapacidad de trascender sus propias existencias. Ni la entrega a una causa, ni la desesperación extrema, ni la fe religiosa o ideológica, ni aun la participación en una labor común más allá de su propia individualidad permite al personaje galindiano experimentar una proyección fuera de los límites estrechos de su existencia cotidiana:

...tu vida es tu vida y dentro de veinte años a nadie le va a importar un pito lo que hiciste. Tú te mueres, eso es todo. (1)

Un ave acaba de morir. Se estrelló sobre un cristal en el que ni siquiera dejó huella y, sin embargo, vino la muerte. (2)

Nos hemos encontrado en un momento en que lo único que considero seguro es la muerte y el desatino de esta vida que no sé porque he vivido (3)

Este laberinto de hombres, ¿cómo decirle?, es algo del carajo. Muchas veces pienso que sólo Diosito Santo sabe lo que sucede aquí, otras, que el único enterado es el mismito Lucifer... (4)

La vida era un conjunto de hilos sueltos, un encontrarse y perder gente, un desear cosas sin sentido una vez al-

(1) La máquina vacía, p. 79.

(2) Nudo, pp. 12-13.

(3) Polvos de arroz, p. 58.

(4) "Este laberinto de hombres", en Tramoya, p. 51.

canzadas, un obcecado construir y destruir pequeñeces para llenar un vacío demasiado estrecho para contener nada... (1)

Vale la pena mencionar aquí que ni aun el arte de Allan lo pone a salvo de la insignificancia de la vida; Nan cree que sí:

¿puede alguien probar la existencia de tu memoria, de tus recuerdos? Ni Dios mismo. Estamos expuestos a la soledad por todos los caminos. Por eso creo, a veces, que Allan se salva (...), porque la pintura es definitiva. Lo es, ¿no crees?... O, ¿es la música?... ¿Es la música?... La literatura, no; desde luego. Realmente lo que nos perpetúa son los silencios. (2)

Pero Allan jura no saber "un pinche bledo más" y al sentir perdida a Nan, reconoce que su nombre vale mil cuadros, dando la única respuesta al dilema humano: el amor.

Se ama. Por fortuna tenemos la capacidad de amar muchas veces, a muchos seres, con la misma intensidad. Y creo que es la capacidad de amar lo único que puede justificar todas nuestras pequeñeces. (3)

La única posibilidad de trascender, de proyectarse es por medio del amor. "Es urgente amar" piensa Daniel en Nudo, y Anabella lo confirma diciendo: "hay que vivir, hay que amar, es la única receta para acercarse a lo eterno" (4). Algunos personajes galindianos se solvan mediante el amor; otros, porque no lo encuentran o no lo logran, se pierden. El ejemplo más claro del sentido que cobra la vida a través del amor lo da Pedro Ruiz:

Él la vio salir y sintió la plenitud de poseer algo, de prolongarse más allá de sí mismo...

y reconoce que,

...había buscado en las vidas ajenas el interés que había perdido en la propia por estar insatisfecho de sí mismo, por pensar que la existencia debía tener una explicación más completa, un significado fijo que en él

(1) El Bordo, p. 165.

(2) Nudo, pp. 125-126.

(3) ¡Oh, hermoso mundo!, p. 99.

(4) Idem. p. 74.

no se había dado (1)

Toda relación completa es, por supuesto, mutua: El amor también salva a Mercedes, personaje que pudiera haberse quedado en la situación de Camerina por "una errada idea de lo que era la decencia, la vida, el deber", pero que, mostrando más valor y más afán de vida que la pobre, pasiva Camerina, logra salir, vivir, amar:

Sabía que toda alegría no era más que un reflejo distinto de la misma causa: amar a Pedro. Amaba todo en él, hasta sus fracasos, porque de ellos había nacido su fuerza; porque así había podido ayudarlo. (2)

El signo del amor logrado, en este caso, y en otros, es la fecundidad; la trascendencia del hombre está en prolongarse en otros, en los hijos. Cuando Pedro Ruiz se entera del embarazo de Mercedes, decide dejar el trabajo de inmigración:

Pronto tendré cuarenta años, ¿y qué?, no quería ser un simple padre de familia, quería ser más y en resumen só lo he sido eso, y lo he sido mal... (3)

Subrayando este tema, Galindo coloca frente a Pedro y Mercedes, la pareja fracasada de Cecilia y Héctor que al final naufragan por caminos distintos de soledad, la una convertida en prostituta, el otro en asesino. La incapacidad para alcanzar el amor lleva a la destrucción, y la negación de la vida.

En El Bordo la importancia del amor surge del contraste entre las dos parejas, de su capacidad de comunicación y de su fertilidad. Ahí es Lorenzo lo que, como Pedro Ruiz, se transforma mediante la fecundidad, optando por el futuro y abandonando su sueño irreal de recobrar la casa Lanero (4). Pero en esta novela, la importancia

(1) La justicia de enero, p. 97.

(2) Idem. p. 93.

(3) Idem., p. 186.

(4) Esta cuestión se trata en el capítulo correspondiente a El Bordo.

de la fertilidad rebasa los límites estrechos de connotación positiva que tenía en La justicia de enero y llega a ser la respuesta fundamental a la existencia. Su ausencia, como en el caso de Esther y Hugo, como en el caso de Joaquina lleva a la tragedia, a la desesperación, a la muerte. Haciendo coincidir el aborto de Esther y el parto de Lorenza se subraya la oposición entre vida y muerte que permea la novela a través de la idea de fecundidad.

Pero tampoco el amor es una panacea, ni aun para los que lo alcanzan. Lorenza y Gabriel sobreviven y se proyectan hacia un futuro, pero el suyo no es un castillo de felicidad; el regreso de Pedro Ruiz al seno de su familia lo alivia de la carga de perseguir ideales, pero también está teñido de connotaciones de fracaso y renuncia a los sueños; Daniel y Laura logran juntarse pero su futuro juntos está en duda (1). El amor que salva a los personajes galindianos no es el que se escribe con mayúscula, el absoluto; está teñido con toda la ambivalencia y relatividad de los personajes que lo sienten. Mercedes disfruta siendo la fuerte y se permite sus "pequeñas traiciones" a Pedro; éste, a su vez, admite para sí el deseo de hierirla porque ella gana más dinero; Gabriel sabe que Lorenza se casó con él por dinero, y lo acepta; Allan acepta la necesidad de Nan de alejarse para pensar aunque esto lo lastime; Laura reconoce lo irrepetible de la experiencia amorosa:

Yo creo que esto es la felicidad; si más adelante, con los días, los años, la rutina, yo le exigí a Daniel esto que tenemos hoy, sería muy injusta; esto no volverá y no hay por qué pretender que se repita ni se prolongue... (2)

Galindo, como Emma, sabe que "el amor es un milagro irrepetible y

(1) Véase el comentario sobre el futuro de Laura en la p. 104.

(2) Nudo, p. 102.

que no todos llegan a vivirlo" (1). Para ello, hace falta libertad de espíritu y valor frente a la vida, seguridad en sí mismo y tolerancia hacia los demás: aman y sobreviven los fuertes, los maduros. Los tímidos y dependientes, los miedosos (Camerina, Esther, Cecilia, Clementina), los que carecen de seguridad o identificación (Hugo, Ivonne) y los que juzgan a otros, o pretenden dominar (doña Joaquina, Héctor, Augusta) no pueden alcanzar la plenitud del amor.

Si por un lado el amor es la posibilidad de salvación, por otro está estrechamente ligado a la idea de la muerte. En El hombre de los hongos existe una equiparación en cuanto ambos temas se representan en las figuras de Gaspar y Toy (2); en Polvos de arroz es al acercarse a la muerte que Camerina busca desesperadamente el amor. Pero la más estrecha relación amor-muerte se da en un tema recurrente: la muerte del ser amado. Es en Nudo donde este tema se hace más urgente en la figura de Nan con su constante temor a la muerte de Allan:

-En el fondo -murmuró Nan- lo que me sucede es que tengo miedo a la muerte de Allan. (3)

Para Nan es una simple premonición colgada como mortaja sobre sus momentos de felicidad; para otras (porque las mujeres generalmente son las sobrevivientes, excepción hecha de don Teodoro) es un hecho. La pérdida (4) de ser amado significa la muerte en vida para el o la sobreviviente: Augusta y Camerina, doña Teresa, Esther, Cecilia, Marcelo (la madre de Cecilia), Sister Isabel, y Emma. Doña

(1) El hombre de los hongos, pp. 59-60

(2) Véase el análisis correspondiente.

(3) Nudo, p. 131.

(4) Por pérdida entiéndase la separación definitiva, sea o no por muerte.

Teresa y don Teodoro; por ejemplo, se aferran a los recuerdos, constantemente repasados y reconstruidos. El ser recordado preocupa a Mario en "Carta de un sobrino" cuando se pregunta por los vestigios del bisabuelo; y probablemente, es la razón por la cual Daniel (en Nudo) rechaza a Ivonne cuando ve su indiferencia ante la muerte de la madre; ¿sería capaz Ivonne de mostrar la misma indiferencia ante la muerte del propio Daniel? Él no está dispuesto a correr el riesgo.

El tiempo también es un tema íntimamente relacionado con el amor. Amar o pretender vivir a destiempo, lleva a los personajes a resultados desastrosos. El ejemplo más obvio es el patético final de Camerina, por supuesto; ella sufre las consecuencias de un tiempo verdugo al que ella nunca quiso hacer caso:

El tiempo entonces no tenía la prisa de ahora; la historia se hacía en pausas, largas pausas en las que parecía no ocurrir nada...

Amar en suma, no vivir en el tiempo. (1)

Este modo de Camerina de considerar el tiempo, contrasta con el de las generaciones jóvenes; Lucio, el hijo de Julia, se da cuenta de que el tiempo sólo es aliado cuando uno lo aprovecha:

-Sí; suponte que me muero dentro de un par de años....
Cuando menos tuve experiencias; viví. (2)

Camerina capta repentinamente esta realidad, ("Debía apurarse, debía aprovechar el tiempo..." (3)), pero ya es muy tarde porque los años han puesto "algo infranqueable entre esto (la realidad) y lo que había pensado (la fantasía) (4).

(1) Polvos de arroz, p. 22

(2) Idem., p. 62.

(3) Idem. p. 42

(4) Idem., p. 44

Una situación similar se da en la última novela de Galindo, El hombre de los hongos (1), en la que Elvira, madre de la protagonista, pretende recobrar su juventud, simbólicamente cambiando lugares con la hija:

Tú, Emma, te sentarás a partir de hoy junto a tu padre. Veo, con regocijo, que tu proximidad lo alivia más que los medicamentos.

Y ella, ocupó mi silla, al lado de Gaspar. (2)

Esta actitud despierta la agresividad del padre simbolizada por los rugidos del leopardo; Emma opina que,

¡Era asqueroso! Nunca creí que su degradación llegara hasta esos extremos. Acosaba a Gaspar de día y de noche, a solas o en público (...). Mi etapa de amor hacia ella había concluido. Me daba lástima, y la despreciaba. Cada vez que trataba de ser seductora, se veía más detestable. (3)

Elvira va a caer bajo las garras del leopardo, o sea, por los mismos instintos contrarios a la naturaleza que ella despertó.

En el caso de Héctor y Cecilia, el tiempo que los traiciona está en los instantes en los que se presenta la oportunidad de comunicarse y no lo hacen, hasta que es ya muy tarde. Esther también deja pasar ciertos momentos claves cuando la comunicación hubiera significado la salvación. Doña Joaquina, en cambio, desperdicia su tiempo, no como Camerina siendo pasiva, sino dedicándolo a la acumulación de dinero y poder en vez del amor.

En cambio, don Teodoro, doña Teresa y Marcela (la madre de Cecilia) detienen el tiempo en el momento de perder a sus seres queridos. Marcela, la más extraordinaria de los tres, echa en reversa el reloj, y crea con su fantasía un tiempo pasado en el que

(1) En varias partes de este estudio se podrá notar la similitud entre los aspectos de estas dos novelas.

(2) El hombre de los hongos, p. 94.

(3) Idem., pp. 111 y 112.

puéde seguir viviendo. En general, los personajes que alcanzan su medida de felicidad en este mundo son los que viven en el tiempo y acordes con el.

Hasta aquí Galindo ha venido manejando un concepto de tiempo bastante tradicional y realista. Es sólo a partir de ¡Oh, hermoso mundo! que el tiempo comienza a desordenarse y participar tanto funcional como temáticamente. En el cuento "¡Oh, hermoso mundo!" se trabaja con el concepto de un presente absoluto que desquicia la mente humana ante la imposibilidad de ordenar los acontecimientos en una lógica progresión desde el pasado hacia el futuro, con una secuencia de causa-efecto. En "Querido Jim" el pasado se actualiza por medio del deseo, creando un tiempo literario, un momento "eternizado" que es indefinidamente repetible:

Como ahora, como este momento..., ¿acaso no es la eternidad?... Lo es para mí. Cada instante que estoy a tu lado tiene otra dimensión. O tal vez es un tiempo sin medida, incapaz de ser reducido al ritmo del reloj... (1)

Esta idea ya había aparecido en Nudo, aunque allí no se trabaja:

Pero yo creo que la eternidad es una serie de fragmentos que nos producen la sensación de. La eternidad eterna no me atrevo a aspirarla... (2)

"Cena en Dorrius" expresa el tiempo del espectáculo que es precisamente el instante eternizado siempre repetible, circular. En "Retrato de Anabella" el tiempo está detenido en un retrato, y la protagonista (al revés de Dorian Gray) es capaz, mediante el recuerdo del amor, de transformarse en la mujer eternizada en la fotografía. En estos cuentos, sigue siendo importante el movimiento de los personajes en el tiempo, pero lo es más su capacidad de trans-

(1) ¡Oh, hermoso mundo!, p. 25

(2) Nudo, p. 13.

formarlo, de descomponerlo, detenerlo o ignorarlo.

Volviendo ahora al tema de la familia, se puede destacar otra constante en los escritos de Galindo: el concepto de la vida familiar como una lucha inevitable, ya sea destructiva o constructiva. En Potivos de arroz, la lucha se revela indirectamente en el grito de Augusta, "¡Tú ganaste!", aunque a la larga no hay ganador porque ambas hermanas se entierran en vida. En El Bordo es Esther quien plantea el problema subyacente a la acción por venir:

Más que temer por el rompimiento de su unión temía el convivir con otras personas, el tener que compartir y dividirse, luchar. (1)

Esther cree que ~~no hay batalla~~, pero ~~sí la hay~~ y la menos preparada es ella. Lorenza, en cambio, está perfectamente consciente de la realidad; tiene su campo de batalla bien demarcada (su sala propia) y su modo de defensa:

En cierto modo era un arma muy efectiva que le había servido para desconcertar a Joaquina o callarla. (2)

A medida que progresa la historia se descubre que no sólo existe la batalla, sino que es a muerte para los participantes, Hugo y doña Joaquina.

En La justicia de enero y Nudo este tema tiene una importancia secundaria; está presente en la lucha de los hijos contra los padres posesivos (Héctor contra Clara; Cecilia contra Marcela; Daniel contra Ulises Duarte). Pero en El hombre de los hongos es un tema fundamental que se da en todos los niveles desde la competencia filial por el amor de los padres, hasta la lucha de los hijos por sustituirlos (Sebastián a Everardo; Lucila a Elvira). Entre ce

(1) El Bordo, pp. 11-12.

(2) Idem., p. 45

los, envidias, retos a la autoridad, actitudes defensivas, y un definitivo canibalismo emocional, la familia se va desintegrando por sus propias fuerzas destructivas internas, hasta que, uno al exilio y los otros a la muerte, sólo queda Emma en espera de "la oscuridad absoluta". Esta especie de realización simbólica del canibalismo familiar sólo puede equilibrarse recordando la confirmación de los valores positivos de la familia que Galindo ha sustentado en otras partes de su obra: allí aparece la familia como colectividad a la que se incorpora el individuo en busca de sí mismo, y que ofrece tantas posibilidades de construir como de destruir, de negar la realidad como de enfrentarla.

Por último, Galindo utiliza dos elementos básicos para desencadenar los problemas familiares -la bebida alcohólica y el dinero- y los maneja de diferentes maneras en relación con los diversos personajes y situaciones. En Polvos de arroz, tienen una función muy indirecta: el alcohol acelera la decadencia física y mental del padre, y el dinero es una de las excusas de Rodolfo para posponer la boda con Camerina. Sin embargo, ninguno de los dos elementos influyen directamente en la lucha entre Camerina y Augusta, ni en la humillación final de Camerina. En La justicia de enero, el alcohol se utiliza como huida de la realidad (Cecilia) o como elemento desinhibidor (Héctor Loeza y Pedro Ruiz). En el primer caso tiene resultados nefastos (Cecilia se convierte en alcohólica y, a la vez, en prostituta), y en el segundo positivos (Pedro Ruiz descubre su necesidad de rehacer su vida, dejando el trabajo de agente de inmigración; Héctor Loeza opta por buscar a Cecilia y dejar el francés en paz (1)).

(1) Al no encontrar a Cecilia vuelve a su intención original y asesina al reo.

Es en El Bordo donde estos motivos cobran su máxima importancia y se manejan en toda su ambivalencia. La bebida es destructiva o constructiva según el caso. A Esther le ayuda a incorporarse a la familia, a sentirse a gusto con ellos; en otra ocasión, permite a Hugo abrirse y besar a Joaquina, lo que produce un ambiente de jovialidad y comunicación entre todos. Pero es también un instrumento de muerte: el padre de Hugo murió en un accidente automovilístico porque estaba borracho y Hugo repetirá lo mismo; el padre de Lorenza también murió por "exceso de bebida" y falta de dinero. Por otra parte, el alcohol es el arma que Hugo emplea para agredir y retar a Joaquina:

¡Y que nadie me diga que no tome otra copa!

-¡No la tomes!

-Lo acepto. ¡No más copas! ¡Ahora en botella! (1)

Galindo lleva al máximo la ironía de este elemento al convertir en símbolo del matrimonio de Hugo y Esther una botella de coñac vacía, que en la escena trágica Hugo rompe:

...Hugo tomó una botella vacía de coñac.

-¡Esa no! -protestó ella espantada-. ¡Es el recuerdo!...

-Bah... ¡Andando! (2)

El manejo del elemento "dinero" no es menos efectivo. Tiene sus connotaciones positivas (produjo la unión de Lorenza y Gabriel, aunque después fue sustituido por amor), pero por lo general es elemento de discordia. Es el arma de doña Joaquina en respuesta al reto de Hugo:

-Gritar todos podemos, no veo por qué el privilegio es suyo, (dice Hugo a Joaquina)

(...)

-El dinero. ¡El dinero! Ése es el privilegio. (3)

(1) El Bordo, p. 90.

(2) Idem., p. 183.

(3) Idem., p. 88.

El manejo del dinero es también la manera en que Joaquina rebaja y controla a Hugo:

Trabajo como un burro: Y mi padre trabajó para ella veinticinco años, ¿eso no es nada?, ¿eso no deja dinero? Lo que ella tiene también es nuestro. (1)

Pero al igual que el alcohol que a la larga se voltea contra Hugo, el dinero traiciona a Joaquina en cuanto la aleja de sus posibilidades de amar y vivir después de la muerte del marido; tampoco le sirve para comprar el hijo deseado, y al final es todo lo que le queda: "Joaquina, con el rostro palidísimo, de estatua, acariciaba el bolso" (2)

En La comparsa y Nudo el alcohol funciona básicamente como elemento desinhibidor, permitiendo a los personajes expresar actitudes o ideas que de otro modo no se aceptarían. Gracias al alcohol Clementina baila el can-can por las calles de Jalapa y también la "penosa y siempre espantada señora Isunza" se entrega a una orgía digna de una prostituta. En Nudo es la llave a los sentimientos sexuales no ortodoxos, tal como la homosexualidad, tanto de Allan y Daniel como de Nan e Ivonne. En El hombre de los hongos ninguno de los dos elementos tiene un lugar de importancia por el carácter simbólico de la narración. Nuevamente la bebida actúa de manera conformadora en algunos cuentos de ¡Oh, hermoso mundo!. En el caso de Adán, es el elemento enajenante que no le permite recordar el pasado: para Leonor y Jim es elemento unificador, convierte fantasía en realidad, y a Galindo le sirve para poner en duda la credibilidad de su narrador y crear la ambigüedad del relato (2);

(1) El Bordo, p. 70.

(2) Idem., p. 210

(3) Este punto se analiza en el capítulo correspondiente.

Sister Isabel es un elemento deshinbidor que le permite contar su historia; y para Anabella, es la forma de despertar el instinto.

El problema de la comunicación existe, tácitamente en casi todas las situaciones familiares o amorosas. En Polvos de arroz, la venganza de Augusta toma la forma de cortar por completo la comunicación. Al mismo tiempo, el silencio que se crea alrededor de la figura muda permite a Camerina oír los sonidos de la tentación.

En las demás novelas se encuentra bastantes ejemplos de la perfecta comunicación y de la armonía que de esta nace en las parejas que se aman. En el caso de Pedro y Mercedes, hay un ejemplo concreto que contrasta con la incapacidad de comunicación entre Héctor y Cécilia (1). En El Bordo se establece el mismo juego entre las dos parejas, y en esta novela la incomunicación va a precipitar la tragedia, pues la noticia del embarazo de Esther que Hugo nunca recibe posiblemente le habría salvado la vida. En Nudo el problema de comunicación está dado por la enajenación de los personajes: al no comprender sus existencias, al carecer de una razón para vivir, su comunicación se fragmenta y se distorsiona; los sucesos y recuerdos cobran dimensiones propias que no tienen nada que ver con sus dimensiones reales. Esto se debe a que constituyen ladrillos para construir una nueva realidad en la que todos podrán comunicarse mediante recuerdos compartidos. En parte, ésta es la importancia de la obra teatral de Ivonne, quien pretende descifrar los mensajes (incomunicados) en las actitudes de los miembros del grupo; y tam-

(1) La cita que ilustra esta afirmación se puede encontrar en la página 32 de este trabajo y corresponde a la página 95 de La justicia de enero. Esta cuestión de comunicación se analiza extensamente en los capítulos correspondientes a los dos libros en cuestión.

bién del diario de Allan que en forma fragmentada pretende fijar la realidad comunicada entre él y los demás. Sin embargo, entre Nan y Allan sí existe una comunicación básica que permite la pervivencia del amor. Se observa la complejidad de la misma en la escena donde Nan pide irse para pensar sobre lo sucedido entre ella y Daniel; Allan necesita soñar (cuatro sueños) para resolver en forma simbólica el problema de la separación antes de llegar a una decisión. Nan, a su vez, debe alejarse y maltratarse (la prostitución es una forma de autocastigo) para entender plenamente el mensaje de amor que le brinda Allan.

En La comparsa el ejemplo más concreto de la tragedia de la incomunicación es en el caso de Efrén, en donde su padre, viendo su propia cobardía reflejada en el hijo es,

Incapaz -¡nunca!- de correr y decirle: "No temas, yo soy así, no te pasará nada. Tienes que sobreponerte. No eres un cobarde, no eres un marica." Y se quedó por años sin decir palabra y exclamando cada vez que explotaba en él aquella necesidad de afrontar la realidad: "¡Marica, marica! ¿No eres hombre?" (1)

En "¡Oh, hermoso mundo!" la incomunicación de Adán se lleva al extremo de la locura; Adán no sólo pierde la comunicación con los demás seres humanos ("una palabra para empezar a hablar") sino que la pierde hasta con su propia historia y, por lo tanto, también con su futuro. La amnesia lo incomunica al grado de la locura, separándolo de la historia, del mundo y de sí mismo. La incomunicación en la que se escuda Rodrigo Mier ("Me esperan en Egipto") para evitar el enfrentamiento con la realidad, va a determinar a la larga su incapacidad para manejarla cuando logra por fin

(1) La comparsa, p. 43.

ver mundo y amar.

Antes de pasar al siguiente punto y dejar por completo el problema de la familia, hay que ver el tema del arraigo y su opuesto, la enajenación. Aunque no tiene importancia en Polvos de arroz, y en La justicia de enero es apenas secundario (todos los personajes padecen la enajenación de la gran ciudad y ninguno tiene arraigo en una familia particular), este tema comienza a cobrar trascendencia en El Bordo. Marca una de las diferencias fundamentales entre Esther y Lorenza; el desarraigo de aquélla por el ambiente extranjerizante y desclasado en el que vivió determina en parte su inseguridad. Lorenza, en cambio, al pertenecer a la aristocracia jalapeña y a una familia de nombre, tiene una bien definida identidad. A la larga, esta diferencia determina la libertad de Lorenza en relación con el resto de la familia, en contraste con la dependencia de Esther. Otra faceta de la misma cuestión afecta a Hugo, ya que él carece de identidad por no saber, emocionalmente, si "pertenece" a Joaquina o a doña Teresa. Esto no está dicho en forma directa pero está sugerido por la confusión observable en el personaje, frente a Gabriel quien nunca fue deseado por Joaquina y goza de recuerdos nítidos y positivos de padre y madre, lo que redundo en una identidad estable y bien definida. En Nudo existe una situación de desarraigo general que va de mayor a menor grado. Allan, que carece de historia personal y de recuerdos es el personaje más desarraigado; siguen Nan, Ivonne y Daniel, en ese orden. Laura, en cambio, no tiene este problema ya que su familia está bien identificada con las tradiciones provincianas de México. La importancia de este contraste estriba en el hecho de que Laura es el único personaje con un futuro asegurado en el texto.

A medida que avanza la obra de Galindo, sus personajes son cada vez más enajenados, menos identificados con el pasado provinciano de las primeras novelas. En "Carta de un sobrino", Mario regresa a Jalapa, no sólo para cobrar la herencia, sino también en busca de unas raíces desde siempre "adventicias":

Mamá trató de convencerme por todos los medios posibles de la importancia de mi cordón umbilical jalapeño, y por si eso fuera poco (según me contó un día), enterró mi ombligo aquí, en el jardín. (1)

Pero el pasado no tiene la fuerza del futuro, y lo que hubiera sido el "ombligo" atador al hogar (el del hijo), termina en aborto: la joven pareja parte hacia el desarraigo total de París.

El pensamiento galindiano

Toda obra se basa en una visión coherente del mundo, que el estudioso irá descubriendo a medida que se adentra en ella. A ésta puede llamársele "filosofía", entre comillas, porque no necesariamente debe adscribirse a alguna escuela filosófica establecida; en muchos casos, el pensar de un escritor no es una visión consciente y razonada, sino una intuición profunda que toma eclécticamente de diversas corrientes. Esto es lo que sucede con la obra de Sergio Galindo; hay temas que apuntan a una fuente y temas que apunta a otra, pero cuya coherencia final da una comprensión más profunda del pensar de este escritor.

En la obra se oponen dos ideas, que a la larga desembocan en una visión no sólo coherente sino también muy de acuerdo con la época: la idea del determinismo y la de la responsabilidad individual.

(1) Oh, hermoso mundo!, p. 45

El determinismo en la obra galindiana se maneja mediante repeticiones de situaciones claves en las vidas de los personajes y referencias a la influencia del pasado (experiencias infantiles) en el presente. Ambos aspectos pertenecen, básicamente, a la teoría freudiana de los actos cuyos motivos inconscientes se encuentran en patrones derivados de traumas infantiles; el ejemplo más claro es la escena de pájaro en La justicia de enero que lleva a Héctor, en su vida de adulto, a seguir un patrón de conducta paralelo al de la experiencia infantil (1). En este sentido, Héctor está predeterminado y no es totalmente responsable de sus actos. Lo mismo es cierto para Claude Rennie como reconoce Pedro Ruiz:

... tampoco creo que Claude sea culpable por sí mismo, él solo. Su culpabilidad lo anuda a otras gentes, encuentra otros orígenes y al extenderse y complicar a tantas personas y causas -su madre, la guerra- crece la culpabilidad pero en él se atenúa, es ir hacia una culpa universal...(2)

En otras palabras, el individuo está psicológica y socialmente determinado de modo que su responsabilidad individual se ve grandemente disminuida. Hay suficientes ejemplos, aparte de estos dos, de repetición de patrones anteriores para sustentar una teoría determinista. Está el caso de Camerina (repite lo que vio hacer al padre, al encerrarse con los recuerdos); doña Joaquina identifica a Hugo con su padre y repite sin querer el conflicto que tuvo con él; Cecilia busca incesantemente el lugar de "belleza y tranquilidad" prometido por su madre; Gregorio Ferat se casa con una mujer idéntica a su madre, etcétera.

Aunada a esta idea determinista hay ciertas expresiones de

(1) Véase p.78

(2) La justicia de enero, p. 191.

un fatalismo metafísico en la idea de destino que aparece en varias novelas. En El Bordo, Lorenza reacciona ante lo que considera inevitable, contribuyendo a su realización:

... ella debía seguir allí, calmada, calmándolo, sonriendo a pesar de que era su hijo quien estaba en peligro; pero la habitaba la convicción de que nada podía salvar, que el destino lo había preparado todo, que durante muchos años habían esperado ellos estar en esa sala, atados por el miedo o por la incapacidad de evitar las tragedias...(1)

Y después le escribe a Joaquina:

Imaginamos cosas, componemos lo sucedido, pensamos en lo fácil que pudo haber sido evitar todo. Mentiras. Nada pudimos evitar. (2)

En El hombre de los hongos parece haber esta misma idea de predestinación, pero aún más fuerte debido a la naturaleza mágica-simbólica del texto:

Nada es seguro, ya que no nos es dado enterarnos del destino. Si eso fuese posible, tal vez, podríamos cambiarlo a nuestro antojo. Y no podemos. El destino se cumple a nuestro antojo, o, a pesar de nosotros mismos. (3)

Como confirmación de esto se repite la primera escena del relato, en la noche en que Emma planea envenenar al padre y a la hermana para salvar a Gaspar. Su comentario al respecto es:

Y comprendí que no había mentido al afirmar que el destino no puede cambiarse. (4)

Sin embargo, tanto la idea del determinismo como la fatalista del destino tienen factores atenuantes.

En La justicia de enero, por ejemplo, Cecilia sugiere otro punto de vista:

(1) El Bordo, p. 188.

(2) Idem., p. 209.

(3) El hombre de los hongos, p. 130.

(4) Idem., p. 148.

Las gentes dicen: la fatalidad. El destino. Pero no se alcanza a comprender, no se determina; se sabe, vagamente, que uno tiene la culpa, lo merezco. (...) No hay víctima ni sacrificio ni nada. (1)

Y aunque Cecilia no planteara esta duda, es obvio que Galindo no es partidario de una predestinación y un determinismo absolutos, por el sencillo hecho de las opciones que ofrece a sus personajes y el contraste entre el destino de unos y el de los otros.

En todas las historias existen opciones que los personajes deben aprovechar si desean realizarse plenamente. En El Bordo, por ejemplo, Hugo y Esther tienen la posibilidad de dejar Las Vigas y liberarse de la familia; ~~ambos expresan el deseo de hacerlo~~, pero no llegan a coincidir y la oportunidad se pierde. Si se analiza por qué no logran coincidir, es obvio que en cuanto a Esther se debe al miedo (no desea perder la protección de la familia), y en cuanto a Hugo, al orgullo (si no se hace cuando él quiere, ya no se hace). Lo mismo sucede en el caso de Cecilia y Héctor. Al regresar ella la primera vez, surge la posibilidad de reparar el pasado. Cecilia se desespera con la espera y busca su habitual refugio en el alcohol; cuando llega Héctor, la encuentra borracha. Al día siguiente después de la reconciliación, Héctor se va al trabajo y aunque durante el día piensa que debe llamar a Cecilia para decirle que la quiere no lo hace por orgullo; su intuición le está señalando el camino del amor, pero su carácter orgulloso se lo impide. Cecilia parte para Tijuana antes de que él regresa esa noche. ¿Son estos personajes capaces de optar? Galindo responde, colocando frente a ellos otros personajes que sí optan, cambian y logran realizarse: dos ejemplos perfectos son Pedro Ruiz y Lorenza Coviella.

(1) La justicia de enero, p. 73.

Existe cierto paralelismo entre Lorenza y Cecilia en cuanto ambas son posesionadas por un mito: Lorenza con la casa "Landeró", Cecilia con encontrar aquel lugar de "tranquilidad y belleza" que la madre le prometió. En un momento dado, Lorenza opta por el futuro, olvida el mito y sobrevive; Cecilia se aferra al sueño imposible, busca realizarlo con Bernardo y sucumbe. La diferencia está, en parte, en el valor que tuvo Lorenza para enfrentar la realidad, en su capacidad para adaptarse, y en su grado de tolerancia hacia las exigencias de la vida, aunque debo reconocer que también hay ciertas circunstancias externas favorables a su supervivencia. Cecilia, en cambio, es débil y miedosa, se aferra a su sueño porque no puede manejar la realidad, desea cambiar la vida a su antojo en vez de adaptarse a ella; la prueba está en su alcoholismo, forma extrema de huida. Pero Cecilia también está perseguida por una serie de contratiempos circunstanciales que evaden su voluntad, y cuando verdaderamente desea cambiar ya es demasiado tarde. Otro ejemplo concreto es Pedro Ruiz, que como Lorenza, renuncia a la búsqueda de un absoluto, de una respuesta cosmogónica a su existencia, y acepta las satisfacciones alcanzables de una vida relativa y cotidiana. En cambio, Héctor no puede renunciar a su postura extrema, a su deseo de ser "la Justicia de este mundo" y por lo mismo se queda solo. Daniel, de Nudo, también opta por el amor otra vez, por una nueva "cárcel" y gana; opta, asimismo, por enfrentar su deseo de Nan y se libera. Ivonne, en cambio, no puede deshacerse de la fijación en el padre y sigue condenada a las entregas parciales, a los amores efímeros. ¿Qué, entonces, propone Galindo? Primero determina sus personajes y después los castiga

por haber optado equivocadamente como si fueran responsables de sus actos. Por un lado Cecilia reconoce su responsabilidad, y por otro Lorenza afirma que las tragedias son inevitables. Las cosas parecen estar al revés. Creo que en el fondo, el autor maneja una forma solapada de existencialismo, en el que hay cierto determinismo (por educación, herencia y sociedad), pero en el que también el ser humano, para poderse considerar como tal en el pleno sentido de la palabra, está obligado a optar, a tomar decisiones que a su vez no sólo lo hacen responsable de sus propios actos, sino que también lo hacen autor de su propio destino inevitable (por desconocido), que el va conformando en el curso de la vida. ¿Desde cuando se podría preguntar a Lorenza, era inevitable la tragedia? ¿Qué decisión, acto o gesto selló el destino? No desde siempre, por supuesto, pero es imposible saber cuándo; en algún momento de la interacción de los personajes quedó plasmado ese fin particular. El destino, pues, depende de una serie impredecible de actos ciegos: por lo tanto es inevitable (pero no predeterminado). En este sentido puede hablar Emma de un destino inevitable, y al mismo tiempo participar conscientemente en su conformación.

Así, Sergio Galindo integra a sus texto elementos de determinismo junto con la idea de responsabilidad individual, subrayando valores humanos como la integridad, la valentía ante la realidad, la decisión y el amor, sin denunciar (porque la culpa no es enteramente suya) el miedo a la vida, la intolerancia, el odio, la venganza y la incomunicación. No hay maniqueísmo; su visión no es optimista, ni respalda una filosofía moral específica, ni un dogma o credo político. Sus personajes son víctimas y cómplices, simplemente porque son humanos; los sobrevivientes muchas veces han si

do cómplices de la desgracia ajena, sin quererlo, y deben cargar una culpa que no es ni justa ni injusta, simplemente inevitable. Así, Lorenza sabe que todos han tenido una parte en la tragedia de Hugo, pero a la vez no es culpa de ninguno; Mercedes lamenta haber presentado a Cecilia y Héctor que, en conjunto se han logrado ^{des}destruir y destruir de paso a Marcela. Pero, a fin de cuentas, los fuertes sobreviven, llegan a realizarse hasta cierto punto; pero su realización no es utópica, ni heroica; sino llena del desaliento cotidiano, de la monotonía rutinaria, del sinsentido de la existencia:

Vivir era -a ratos- una revelación infinita de plenitud, capaz de borrar de la mente la pequeñez de las continuas e innumerables preocupaciones y disgustos, como si a fuerza la vida tuviera que agotarse miserablemente cercada de fastidios y antagonismos. Todos dentro de una estrechez en la que hay que repetir a diario lo común en un deliberado juego de necesidades. (1).

Esto, en boca de Gabriel, uno de los personajes que sobreviven y aman, da la medida exacta de la "felicidad" galindiana.

Estructuras y estilo

Por lo general, las novelas de Galindo parten de algún tipo de limitación: El Bordo, Polvos de arroz, Nudo y El hombre de los hongos están limitados por el número de miembros de la familia o grupo. El ámbito espacial de la acción se reduce, generalmente, a una casa o propiedad (con excepciones como la escena de Veracruz en El Bordo, el paseo de Laura y Daniel por San Miguel de Allen de en el Nudo, etcétera). La justicia de enero amplía el número de personajes y su ámbito de movimiento, pero limita en algo el

(1) El Bordo, p. 72.

tiempo de la novela al lapso necesario para arrestar a Claude Rennie. Sin embargo, de todas las novelas es la menos limitada en cuanto a las tres unidades de espacio, tiempo y acción, y la más compleja estructuralmente.

La comparsa tiene una estricta limitación temporal (dos días de carnaval) pero incluye una gama mucho más amplia de personajes (más de treinta) y una variedad de espacios.

En lo que respecta a estructuras temporales y voz narrativa, se encuentra cierta variedad, pero sin grandes diferencias entre un libro y otro (excepción hecha de Nudo). Polvos de arroz se narra casi totalmente en tercera persona subjetiva (1) desde el punto de vista único de Camerina, aunque el narrador de vez en cuando provee detalles objetivos. A la acción en presente, que tiene un desarrollo lineal, se intercalan sucesos importantes del pasado, sin que estén regidos por un desarrollo cronológico, sino más bien por relaciones sugestivas entre pasado y presente. La reconstrucción del recuerdo sigue un patrón proustiano de rompecabezas: una pieza lleva por asociación de ideas a otra. Así, por ejemplo, Camerina en el presente oye la voz de Julia en un cuarto conjunto y se remonta a un día en que ella y Rodolfo Gris caminaban con la sobrina aún pequeña. La escena cobra importancia porque alude indirectamente a otro hecho pasado: la secreta relación entre Rodol

(1) Para los fines de este estudio empleo los siguientes términos para referirme a voz narrativa: tercera persona objetiva, en el sentido tradicional de narrador omnisciente, aunque su visión puede estar comprometida con la de algún personaje; tercera persona subjetiva es cuando la narración en tercera persona corresponde definitivamente al pensar de algún personaje; monólogo interior, según la acepción normal; y primera persona, también según la acepción normal.

fo y Augusta. Camerina se sorprende al descubrir que Rodolfo ha vivido alguna vez en Jalapa:

-Sí te lo conté -afirmó él, seguro-, hace tiempo.

-¡No!

Él se desconcertó.

-Es cierto, fue a Augusta... (2)

Al terminar el recuerdo Camerina vuelve al presente y encuentra que está llorando: el llanto en la noche le recuerda otra noche de llanto y regresa ahora a una época anterior, cuando comenzaba "lo de Rodolfo Gris", y era Augusta quien la animaba, y convencía al padre de la relación. Con este pequeño ejemplo se puede ver cómo la escena, que alude a la traición, (posterior en el tiempo, pero anterior en el texto) presta nuevas connotaciones a la ayuda de Augusta para lograr la entrada de Rodolfo Gris a la casa. Al no manejar cronológicamente los recuerdos Galindo los puede colocar de modo que el orden varíe el sentido (1).

El Bordo, aunque más compleja por su mayor desarrollo, utiliza las mismas técnicas para traer a cuenta el pasado que influye en la acción presente. En este caso, cada uno de los cinco personajes principales (excepción hecha de Hugo) se encarga de recordar escenas de su pasado, ya sea en monólogo interior, en tercera persona subjetiva, o narrándolas a otro personaje. En las escenas del pasado Galindo utiliza el diálogo interpolado para dar actualidad y movimiento al recuerdo; así, no hay interrupciones bruscas del fluir natural de la novela. Aquí también se emplean las tres voces narrativas antes mencionadas y las intervenciones del narrador omnisciente son limitadas; generalmente, só-

(1) Véase al respecto el análisis de Polvos de arroz, p. 16

lo sirven para establecer, en unas cuantas frases, una situación externa, antes de deslizarse rápidamente dentro de la conciencia de algún personaje. Toda la información necesaria se proporciona por medio de los personajes mismos, en la medida en que piensan sobre sí y sobre los demás, en que dialoguen o actúen. Esta caracterización indirecta permite al lector entrar en contacto directo con los miembros de la familia y sentirlos como seres muy vivos y cercanos.

En El Bordo se entrelazan cinco historias pasadas en una sola, dentro de una unidad espacio-temporal. En La justicia de enero, en cambio, Galindo utiliza mecanismos narrativos similares para lograr concertar, exitosa y fluidamente, cinco historias distintas, cada una con su pasado específico. El puente de enlace es el trabajo en común de los cinco protagonistas y su relación con la idea de justicia. Se sigue empleando la interpolación de pasado y presente, sin que rija sobre el pasado un orden cronológico sino funcional; las tres voces narrativas permiten al autor manejar de cerca a diversos personajes sin perder jamás el interés del lector. La caracterización indirecta a través de los personajes también se utiliza aquí.

La complicación consta principalmente de la necesidad del autor de intercalar pasado y presente de historias alternadas para que todas cobren la importancia debida, tengan la tensión necesaria y se lleven a una conclusión adecuada en el momento preciso. Para esto se establece una jerarquía en la importancia de las historias. En primer lugar está la de Héctor y Cecilia; pero a poca distancia quedan la de Pedro Ruiz y Mercedes, y la de Víctor Rivos.

En un tercer plano entran las historias de Gregorio Ferat, Alberto del Campo y Claude Rennie. Esta distribución permite que la mayor carga de tensión se encuentre en los sucesos entre Héctor y Cecilia, cuya resolución pesimista da el tono predominante al libro. Pero esta historia central se balancea por las otras dos en donde la transformación de los personajes es positiva. Aunque predomine la historia de Héctor y Cecilia, las tres pueden considerarse centrales porque cada uno de sus protagonistas (Héctor, Pedro y Víctor) sufre un cambio interno que va a afectar el transcurso de su vida. En cambio, las historias de Gregoria Ferat y Alberto del Campo son laterales, meramente ilustrativas de actitudes ante la justicia sin que tengan la tensión de los episodios centrales. La historia de Claude Rennie contrasta con las tres principales presentando el problema del perseguido, pero el desarrollo personal de Claude Rennie es meramente ilustrativo y los acontecimientos de su historia son debidos a fuerzas externas y no a cambios internos. La extraordinaria orquestación de esta novela se debe en gran parte a esta gradación de las historias de la que nunca pierde control el autor. Así, los últimos dos capítulos se dedican a redondear la historia central de Héctor (el último) y de Cecilia (el penúltimo). Inmediatamente antes se había puesto punto final al problema de Pedro, y todavía más atrás, se finalizó en movimiento culminante el final del conflicto de Víctor y la captura de Claude Rennie. Los hilos de Gregoria Ferat y Alberto del Campo se desvanecen paulatinamente con naturalidad sin que el lector se de cuenta ya que nunca alcanzaron la tensión narrativa necesaria para un desenlace.

En La comparsa, primera novela que introduce aspectos de una nueva búsqueda formal, aparece la misma estructura fragmentada de La justicia de enero, pero con mayores alcances. La división tradicional en capítulos de La justicia de enero permitió una fragmentación pausada y equilibrada; cada capítulo redondeaba un aspecto importante de una historia individual, o aspectos varios de la vida en común de los agentes. En La comparsa desaparece la división en capítulos, y se llega a una fragmentación extrema y desigual de texto en la que puede haber fragmentos de dos líneas al igual que otros de dos páginas. Se trata de una novela menos intimista, de movimiento más acelerado, cuya estructura se basa en las ideas de imagen y ritmo. Se utiliza la técnica de fragmentación para introducir al lector a un ámbito cerrado de tiempo en el cual circulan más de treinta personajes con sus historias personales. Galindo no abandona del todo las técnicas narrativas anteriores; al contrario, las emplea con habilidad para dar al lector, en unas cuantas líneas, conocimientos sobre la vida personal de todos los personajes. Si hubiera que calificar en pocas palabras el estilo de esta novela, se diría que el autor la visualiza con ojo de cámara y la dirige con batuta. Es la impresión que logra Galindo con sus experimentos técnicos. Deja el ritmo pausado y lento de novelas anteriores, e introduce un ritmo correspondiente al de Carnaval. El libro mismo se divide en dos días, el primero y el segundo de Carnaval, que corresponden, cada uno, a una mitad de la novela. Entre las dos mitades existe una diferencia en el ritmo de la narración de manera que el segundo día cobra un ritmo más agitado y frenético al igual que Carnaval mismo.

La estructura rítmica de la novela se complementa con la visual; la rápida sucesión de escenas, a veces simultáneas, otras de progresión cronológica, da la sensación de un montaje cinematográfico. En combinación, imagen y sonido recrean el ambiente festivo de Carnaval en un cúmulo de luz, color, movimiento y ritmo que va en constante crescendo.

La división de la novela en dos mitades está cuidadosamente marcada al suspenderse todo movimiento al final del primer día, cuando los personajes duermen. El autor detiene entonces el ritmo y la imagen y en una página y media resume las diversas actitudes estáticas de los personajes (la mayoría duermen) en una sucesión de instantáneas (1).

Con la combinación de imagen y ritmo La comparsa alcanza el carácter de espectáculo, el espectáculo de Carnaval que se desarrolla en el escenario transformado de Jalapa. La última escena confirma este carácter de espectáculo dando al lector la visión de un coche que se aleja del ojo de la cámara a medida que baja el telón y calla la orquesta:

El automóvil avanza rápidamente. Una luna esplendorosa apareció de golpe. El telón de nubes empezó a viajar con súbita presteza y la claridad inundó la carretera.

Atrás de ellos la ciudad escondida en sus desniveles empezaba a quedar silenciosa. La luna avanzó sin sorpresas sobre el sueño. (2)

La aliteración de "s" en la última frase remite al suspiro nocturno que parece surgir al terminar el bullicio.

Este nuevo concepto de la narrativa como espectáculo (generalmente una combinación de cine, teatro y orquesta o literatura)

(1) Véase la p. 87.

(2) La comparsa, p. 142.

va a ser una de las características de la segunda época. En Nudo se incluye una obra de teatro y una escena dispuesta como guión cinematográfico. No obstante el interés de la innovación, ésta no logra integrarse plenamente al texto. Por ejemplo, la escena de Nan en el club nocturno habría sido mucho más efectiva sin las instrucciones de cámaras:

Ivonne y Óscar bailan.
Aquello: como un recién nacido.
Close-up: Ivonne: dientes y saliva.
Close-up: Óscar: ojos
Camara pans. El absoluto. La nada. (1.)

El efecto buscado es obvio. Nan ha sido obligada a sentir el miembro del acompañante; su reacción es un estado de enajenación inmediata porque no quiere enfrentar la realidad de la situación. Pero este efecto se logra con el manejo entrecortado y desligado de los elementos del texto sin la necesidad de incluir las instrucciones cinematográficas que lo vuelven demasiado obvio, a diferencia, por ejemplo de la integración de estas ideas en el relato "Cena en Dorrius" (2).

Otra característica de la segunda época es la mayor énfasis en las técnicas narrativas como medio de expresión, lo que lleva a Galindo a limitar cada vez más los poderes de su voz narrativa omnisciente (objetiva y subjetiva) y buscar que la forma misma revele lo que anteriormente sólo se conocía por medio de la voz narrativa. También en Nudo, por ejemplo, disminuyen los recursos narrativos señalados por Brushwood; las pocas interiorizaciones co

(1) Nudo, p. 163.

(2) Véase la p. 161.

responden al personaje central, Daniel, y sugieren más de lo que revelan. La acción presente es mínima y casi toda dedicada a una recopilación conjunta del pasado. Pero algunas anécdotas interpoladas no constituyen un recuerdo sino simplemente acciones que se insertan en el presente sin señalar ningún cambio temporal (1). Sólo más tarde, por medio de referencias de los personajes, se revela la verdadera colocación cronológica del suceso. Tales son las historias de Ivonne, del suicidio de Ivonne-madre, del encuentro de Nan y Allan durante el bombardeo, etcétera. Aunado a esto está el empleo de diferentes métodos informativos como nuevas variaciones de la voz narrativa, por ejemplo, las cartas entre Nan y Daniel, los fragmentos desordenados del diario de Allan y la obra de teatro de Ivonne. Están también los monólogos de los personajes en diversos estados de enajenación: embriaguez, delirio febril, sueño, etcétera. Esta multiplicidad de puntos de vista narrativos resta cierta fluidez al texto (en contraste con las novelas anteriores), aunque contribuye, por supuesto, para crear un ambiente de enajenación. Sólo se puede lamentar, a veces, la obviedad de las formas aunado a la ambigüedad del contenido, y la falta de integración de ambos, que Galindo logra después en los cuentos de ¡Oh, hermoso mundo!

En El hombre de los hongos el autor experimenta en otras áreas. Vuelve a una estructura sencilla y directa como la de Polvos de arroz, pero abandona el terreno del realismo que hasta ahora había predominado en sus escritos. La naturaleza simbólica del texto se analiza ampliamente en el capítulo correspondiente; aquí sólo hace fal

(1) Se encuentran varios antecedentes de esta técnica; por ejemplo, en La justicia de enero, el pasado de Héctor se inserta como anécdota presente con la sola aclaración al final de que "Héctor tenía entonces nueve años".

ta señalar el cambio a narrador en primera persona, como variante en la voz narrativa. En El hombre de los hongos no hay acción presente; todo es el recuerdo, en orden casi cronológico (1) que la protagonista-narradora hace de su vida. El carácter irreal de la narración permite el libre uso de una prosa poética que embellece el relato y sirve de contraste con el horror de algunas de las imágenes del contenido. El texto, breve y directo, está dividido en capítulos; cada uno marca un suceso importante en la vida de Emma. Pero el uso de la primera persona permite sugerir la doblez del mensaje e invita al lector a leer entre líneas. Las innovaciones formales de Nudo y la transformación de la realidad de El hombre de los hongos van a integrarse plenamente en algunos de los relatos de ¡Oh, hermoso mundo!

El realismo franco de Galindo anterior a El hombre de los hongos se pone en duda en "¡Oh, hermoso mundo!", "Querido Jim", "Retrato de Anabella" y "Cena en Dorrius" mediante técnicas que subvierten o bien la credibilidad del narrador, o bien la lógica del relato. A veces se juega con los conceptos de sueño, teatro, literatura, realidad, imaginación, etcétera. En estos cuentos, ciertas técnicas ensayadas en Nudo alcanzan su expresión plena. Por ejemplo, "Cena en Dorrius" integra el juego de tres espectáculos en uno: el teatro, el cine y la literatura, idea que ya estuvo presente en Nudo. Asimismo, la transformación de una per-

(1) Hasta el capítulo 13 se cuenta en orden cronológico desde la llegada de Gaspár hasta la entrega amorosa de Emma, después de la segunda tormenta que marca el final de la infancia. Los capítulos 14 y 15 recogen el hilo nuevamente desde la noche de la llegada de Gaspar e informan de otros aspectos de la infancia. El capítulo 16 regresa a la noche de la segunda tormenta. Es el único desajuste en el orden cronológico.

sona en otra a través del deseo y la imaginación se sugiere en la relación entre Ivonne y Matías de Nudo, en una pequeña escena sin importancia. En cambio, es la idea central de "Querido Jim", en donde el manejo de un vocabulario intencionalmente ambiguo y sugestivo y la incorporación de un elemento enajenante (el alcohol), permiten poner en duda la realidad tanto de los personajes como de lo sucedido. El problema de la enajenación, abordado también en Nudo, encuentra su expresión exacta en "¡Oh, hermoso mundo!", en donde la amnesia temporal provoca la enajenación absoluta del personaje.

La variedad de voces narrativas en los diversos relatos demuestra que Galindo ha descubierto en sus experimentos nuevas posibilidades. La tercera persona subjetiva, con posibilidades de monólogo interior y de exteriorización para describir detalles se sigue usando y logra a la perfección las intenciones del autor en el primer cuento. En este caso sus libertades son mucho más restringidas, pues casi llega a identificarse en todo con el protagonista. A la vez, la interpolación de textos literarios no identificados (1), pero pertinentes, cumplen la función de un coro griego. La descomposición de estos mismos textos y su glosa dentro del pensar confuso de Adán hacen más real la desintegración mental progresiva del preso.

En "Querido Jim", "Carta de un sobrino" y "Los Tres Compases" se emplea la primera persona. El primero confunde la realidad mediante la subversión de la credibilidad del narrador. El segundo, da al narrador (por la forma epistolar) la necesaria distancia con

(1) Son de Rainer María Rilke (Cuadernos de Malte), Federico García Lorca (Romance sonámbulo); un texto de Miguel Hernández, y una rima infantil.

su material para poder tratar ciertos temas con el debido cinismo (la muerte de la madre, por ejemplo). El hecho de que la carta no será leída nunca (se dirige a la tía difunta) permite al narrador expresarse con entera franqueza respecto a recuerdos y hechos:

Vemos todo con cariño de valuadores. Calculamos precios, etcétera. No soy malvado. Soy sincero. (1)

En "Los Tres Compases" hay dos narradores en primera persona: Felipe, el esposo de Beatriz, que narra los sucesos del primer día en Londres durante el cual se introduce y caracteriza al segundo narrador: Sister Isabel que, en la segunda parte del cuento, relata una historia de amor romántico. Podría considerarse como un cuento dentro del cuento, si es que lo narrado por Felipe tuviera una estructura independiente; no es así, por lo que debe considerarse sólo la "excusa" o "introducción" de la segunda voz narrativa y la verdadera historia.

"Retrato de Anabella" se cuenta en tercera persona que ocasionalmente (en especial al principio) se introduce al pensar de la protagonista. Pero el narrador omnisciente cede la voz narrativa a la protagonista durante el diálogo que sostiene con los sobrinos, y Anabella misma cuenta largos trozos de su propia historia. Esto permite recrear vivamente la personalidad de la cantante no sólo por medio de detalles, sino también por su modo de hablar.

"Cena en Dorrius" también se relata en tercera persona, porque es la voz que más fácilmente permite la introducción de varios planos de la realidad. La narración es directa y sencilla, y la transformación de la realidad se logra más bien por medio de elementos extralógicos (el envejecimiento del mesero, la risa y el comporta-
(1) ¡Oh, hermoso mundo!, p. 45

miento de las niñas, etcétera).

En "Me esperan en Egipto" la multiplicidad de voces narrativas contribuye nuevamente, como en Nudo, a crear un ambiente de progresiva enajenación. Además, Galindo emplea una voz que no había usado antes (la segunda persona) para denotar el estado esquizoide del personaje ("Rodrigo, Rodrigo, tenemos que unirnos otra vez..." (1)). La doble realidad, literaria y periodística, se intercala en noticias y recortes de diarios, y referencias al cuento de Wilde y a la realidad "literaria" de Rodrigo Mier. Finalmente, ¡Oh, hermoso mundo! marca nuevas direcciones para la obra galindiana. Aunque en ninguno de los cuentos resultan extremas las innovaciones, son las exactas para expresar con mayor efectividad el mensaje, con lo que se logra la plena integración de fondo y forma faltante en Nudo, y se abren múltiples posibilidades para la creación futura.

(1) ¡Oh, hermoso mundo!, p. 140

BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA DE SERGIO GALINDO

- CUENTOS -

La máquina vacía, Eds. Fuensanta, México, 1951.

"Sirila", en Revista Jarocha, 1948, pp. 25,36.

"Los muertos por venir" en Diario de Xalapa, núm conmemorativo del 15º aniversario, 13 sept. 1958; y en Anuario del cuento mexicano, 1959, Dept. de Literatura, INBA, México, 1960.

"¡Oh, hermoso mundo!" en La Palabra y el Hombre, núm. 1, ene-mar, 1972, pp. 57-60.

"Querido Jim" en La Palabra y el Hombre, núm. 8, oct-dic. 1973, pp. 27-33; y en Antología de Cuentos Mexicanos, tomo 3, Introd. y selec. de Ma. del Carmen Millán, México, SEP, 1976, pp. 10-25 (Col. SEPsetentas, 294).

"Carta a un sobrino" en Siete, vol. 6, núm. 39, 27 ago, 1974, pp. 43-49.

¡Oh, hermoso mundo!, México, Joaquín Mortiz, 1975 (Col. Serie de Volador).

- NOVELAS -

Polvos de arroz, Xalapa, Univ. Veracruzana, 1958, (Col. Ficción, 1)

Dos novelas mexicanas (El norte y Polvos de arroz), Montevideo, Arca, 1967. (Col. Narrativa Contemporánea).

La justicia de enero, México, F.C.E., 1959 (Col. Letras Mexicanas, 45); 2a. ed., Grijalbo, 1977.

"El Bordo", frag. de novela, en La Palabra y el Hombre, núm 12, oct-dic., 1959, pp. 591-599.

El Bordo, México, F.C.E., 1960 (Col. Letras Mexicanas, 59); 2a. ed. (Col. Popular, 12) 1960; 3a. ed., 1971.

The precipice, Trad. John y Carolyn Brushwood, Introd. de John S. Brushwood, Austin, Univ. of Texas Press, 1969.

La comparsa, México, Joaquín Mortiz, 1964 (Serie del Volador); 2a. ed., 1973.

"El nudo" frag. de novela, en Revista de Bellas Artes, núm. 17, sep-oct. 1967, pp. 17-25.

"Las esquinas exactas" frag. de Nudo, en Universidad de México, vol. XXIII, núm. 4, dic. 1968, pp. 7-11.

"El nudo" frag. de novela, en La Palabra y el Hombre, núm. 45, ene-mar, 1968, pp. 35-42.

"La comparsa" frag. de novela en John S. Brushwood, Los ricos en la prosa mexicana, prol. y selec. de..., México, Diógenes, 1970, pp. 51-54.

Nudo, México, Joaquín Mortiz, 1970. (Serie del Volador).

El hombre de los hongos, Ilus. de Leticia Tarragó, México, Joaquín Mortiz, 1975; 2a. ed. 1976, (Nueva Narrativa Hispánica).

- T E A T R O -

Un dios olvidado, obra de teatro, mención honorífica en el Concurso Nacional de Teatro del INBA, 1954.

"Este laberinto de hombres" (mónólogo) en Tramoya, núm 1, oct-dic, 1975, pp. 51-68.

BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA SOBRE SERGIO GALINDO

- Anónimo. "Una obra de Sergio Galindo acaba de publicar la UV", en Diario de Xalapa, 3 abr, 1958.
- Anónimo. "Autores y Libros" (Polvos de arroz), en "México en la Cultura", núm. 474, 2a época, 13 abr. 1958.
- Anónimo. "Algunos libros" (La justicia de enero), en La Revista Jarocha, (?) 1959.
- Anónimo. "Las Revistas, 1959" en "México en la Cultura" 27 dic, 1959.
- Anónimo. "Otra novela mexicana: El Bordo de Sergio Galindo" en Impacto, 24 ago 1960
- Anónimo, Reseña a El Bordo, en La opinión (Torreón, Coah), 11 sept. 1960.
- Anónimo, Reseña a El Bordo, en La Prensa Libre, (Habana, Cuba), 26 oct, 1960.
- Anónimo. Reseña a su vida y obra, en "La Cultura en México", núm. 76, Siempre núm. 527, 31 jul. 1963, p. XIII.
- Anónimo. Reseña a La comparsa, en Anuario de Bellas Artes, año V, núm. 7, jul. 1964, pp. 99-100.
- Anónimo. "Conferencia del escritor Sergio Galindo" en Excélsior, 28 jul, 1965.
- Anónimo. "Sergio Galindo: la literatura es una comunicación en soledad", en Lunes de Excélsior, 18 jul. 1966.
- Anónimo. "Los viejos oficios" (Dos novelas mexicanas), en Confirmado, 21 dic. 1967, pp. 45-46.
- Anónimo, "Nudo, la nueva novela de Sergio Galindo" en Novedades, 22 ago. 1970.
- Anónimo. "La obra de Sergio Galindo, Nudo" en Secc. Sociales, El Heraldo, 24 ago. 1970, p. 4-c.
- Anónimo. "Críticas positivas a una obra del escritor Sergio Galindo" (Nudo) en Mundo de Xalapa, 25 ago. 1970, p. 5.
- Anónimo. "Canasta de libros y revistas: Nudo" en "Revista de la Semana" núm. 19,490, 4 oct. 1970, p. 15.
- Anónimo. "Exitosa narración hizo Sergio Galindo de dos de sus cuentos", en Tribuna de Monterrey, 20 ago. 1974.

- Anónimo. "Ilustraciones para El hombre de los hongos", Excélsior, 21 mar. 1976, p. 1-B.
- Anónimo. "Libros recientes (El hombre de los hongos)", en "Diorama de la Cultura", 20 jun 1976, p. 10.
- Anónimo. "Nuevos libros. La justicia de enero," en "La Onda", núm. 224, 25 sept. 1977, p. 14.
- Anónimo. "Martes. Estrenos literarios: La justicia de enero", en Revista de la Semana núm. 130, 6 nov. 1977, p. 5
- Arredondo, Inés. "El Bordo" en Revista Mexicana de Literatura, nva. época, núm. 12-15, jun-sep. 1960, pp. 79-80.
- Bárceñas, Angel. Reseña El Bordo en "Revista Mexicana de Cultura" núm. 962, 5 sept. 1965, p. 15.
- Idem. "Un novelista de la vida interior" en Suplemento Literario de El Nacional, 26 mar 1967. (Comenta-lectura de fragmentos de Las resurrecciones)
- Idem. "Novelas mexicanas en Uruguay" en "Revista Mexicana de Cultura", núm. 1082, 24 dic. 1967, p. 15; y en Suplemento Literario de El Nacional, 24 oct. 1967.
- Idem. "Nudo (una novela de hoy)", en El Nacional, 13 oct. 1970, p. 5.
- Idem. "¡Oh, hermoso mundo!" en "Revista Mexicana de Cultura" núm. 337, 20 jul. 1975, p. 6.
- Idem. "Dos ediciones de El hombre de los hongos" en "Revista Mexicana de Cultura", num. 345, 14 sept. 1975, p. 6.
- Idem. "Sergio Galindo: literatura y cine" en El Nacional, 10 oct. 1977, p. 15.
- Basurto, Luis G., "El viaje" película de Jomí García Ascot, basado en "Me esperan en Egipto", en "Diorama de la Cultura" 27 feb. 1977, p. 5.
- Batis, Huberto. Reseña a La comparsa, en "La Cultura en México", núm. 117, Siempre! núm. 568, 13 may. 1964, p. XVIII.
- Benedetti, Mario, "Sergio Galindo y los rigores de una sencillez" en Letras del continente mestizo, Montevideo, Edit. Arca, 1967, pp. 176-179; y en La Mañana, Montevideo, 1 oct. 1965, p. 8.
- Bermúdez, Ma. Elvira, "Poesía y Novela", Excélsior, 7 jun. 1959.
- Idem., "Novelas mexicanas de 1964" (La comparsa), en "Diorama de la Cultura", 3 ene. 1965.
- Blanco, Manuel, "Sergio Galindo: Fantasía y realidad" (Oh, hermoso mundo!), en El Nacional, 21 ago. 1975, p. 17.

Idem., "Libros: El hombre de los hongos", Plano Cultural de El Nacional, 26 jul. 1976.

Idem., "Tres novelas del '76" (El hombre de los hongos), Plano Cultural de El Nacional, 30 dic. 1976.

Browne, James R., Reseña La comparsa, en Books Abroad, Summer, 1965, p. 328.

Brushwood, John S. "Afinidades y Procedimientos en Sergio Galindo" Trad. de "The Novels of Sergio Galindo: Planes of Human Relationship" por Rita Murúa, en Revista de Bellas Artes, núm. 21, may-jun. 1968, pp. 24-29.

Idem., "The Novels of Sergio Galindo: Planes of Human Relationship" en Hispania, vol. LI, núm. 4, dic. 1968, pp. 812-816.

Idem., México en su novela, México. F.C.E., 1973, pp. 71-73, 78-80, 90, 94-95, 121-123. (Col. Breviarios, 230)

Idem., The Spanish-American Novel (A Twentieth Century Survey), Austin and London, Univ. of Texas Press, 1975, pp. 211-248, 266-279, 316.

Calvillo Madrigal, Salvador, "Los Libros" (La máquina vacía), en Suplemento de El Nacional, núm. 204, 18 feb. 1951, p. 11.

Campbell, Federico, "La multiplicidad de relaciones" (Nudo) en "La Cultura en México", núm. 465, 6 ene. 1971, p. V.

Carballido Emilio, "Los libros nuevos: dos opiniones sobre La justicia de enero, apuntes acerca de una novela", en La Palabra y el Hombre, núm. 10 abr-jun, 1959.

Idem., "La justicia de enero es todo menos una novela policial" en "México en la Cultura", núm. 532, 24 may. 1959, p. 2.

Idem., "El Bordo, la nueva novela de Sergio Galindo" en "México en la Cultura", nú. 601, 18 sept. 1960, p. 4.

Idem., "Sergio Galindo, Polvos de arroz" en Estaciones, año III, núm. 10, verano, 1968, p. 192.

Carballo, Emmanuel, "Veracruz tiene hoy a un gran novelista" en "México en la Cultura" núm. 477, 4 may. 1958, pp. 2, 10.

Idem., Reseña a La comparsa, en "La Cultura en México", núm. 115, Siempre! núm. 566, 29 abr. 1964, p. XIX.

Idem., "Sergio Galindo: La comparsa" en Preparatoria, Jalapa, 31 ago. 1964.

Idem., "La novela y el cuento" (La comparsa), en "La Cultura en México", núm. 151, Siempre! núm. 602, 6 ene. 1965, p. IV.

Idem., "Diario Público" (La comparsa), en "Diorama de la Cultura" 23 oct. 1966, p. 4.

Idem., "Carballido y Galindo" (Polvos de arroz), en "Diorama de la Cultura", 31 dic. 1967, p. 5.

Idem., "Ni genialidad ni ineptitud: el mundo de Sergio Galindo" en "Diorama de la Cultura", 16 mar. 1969, p. 6.

Castellanos, Rosario, "Un nombre en ascenso: Sergio Galindo" en "México en la Cultura", núm. 599, 4 sept. 1960, p. 4; y en Juicios Sumarios, Jalapa, Univ. Veracruzana, 1966, pp. 39-44 (Cuadernos de la Fac. de Filosofía, Letras y Ciencias, núm. 35).

Idem., "La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial" en Hispania, vol. XLVII, núm. 2, may. 1964, pp. 223-224, 229.

Castillo, Fausto, "Invitación a leer" (La comparsa) en El Gallo Ilustrado, núm. 95, 19 abr. 1964, p. 4.

Colina, José de la, "Novelistas mexicanos contemporáneos" en La Palabra y el Hombre, núm. 12, oct-dic. 1959, pp. 585-589.

Idem., "Sobre La justicia de enero", en El dictámen, 21 ago. 1960.

Chavarrí, Raúl, "La novela moderna mexicana" en Cuadernos Hispano-americanos, vol. LXIII, núm. 173, may. 1964, p. 367-379.

Dallal, Alberto, "Sobre dos novelas" (La comparsa) en Diálogos, núm. 5, jul-ago. 1965, pp. 51-52.

Durán, Manuel, "La literatura de hoy: Libros nuevos, Cuatro novelas mexicanas" (La justicia de enero) en Revista Hispánica Moderna, año XXVI, núm. 3-4, jul-oct, 1960, pp. 143-145.

Duran Rosado, Esteban, "Una novela revolucionaria" en El Nacional, 12 may 1959, p. 3.

Duran Rosado, Esteban. "De la Serie del Volador. La comparsa" en El Nacional, supl. 893, 10 may. 1964, p. 5.

Fernández, Angel José, "Lo humano en la obra de Sergio Galindo" en Tierra Adentro, Revista del Consejo Regional de Bellas Artes, INBA, núm. 4, verano 1975, pp. 12-24.

Ferreiro Castelar, Federico. "Glosario del momento: comentarios generales" (Rev. La Palabra y el Hombre) en Diario de Jalapa, 13 jun. 1959, p. 3.

Ferreiro Castelar, Federico, Nota en Diario de Jalapa, 17 ene. 1965.

Galindo, Sergio, "Sergio Galindo" en Los narradores ante el público, México, Joaquín Mortiz, 1966, pp. 99-104.

- Gally, Héctor, "Nuevas obras de ficción" (Nudo) en "La Cultura en México", núm. 458, 18 nov. 1970, p. XII.
- García Ponce, Juan, Reseña a La comparsa, en Universidad de México, vol. XXIII, núm. 11, jul. 1964, p. 31.
- G.P. "Sergio Galindo, El hombre de los hongos" en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 313, jul. 1976, pp. 238-239.
- Garza, Lourdes de la, Reseña La comparsa, en El Rehilete, 11 may. 1964, pp. 59-60.
- González Lavet, Sergio. "Letras de Veracruz: Sergio Galindo" Diario de Xalapa, 28 jul. 1976, p. 35.
- Henestrosa, Andrés, "La nota cultural" (La comparsa) en El Nacional, 21 abr. 1964, p. 3.
- Hernández, Luisa Josefina, "Tres novelas cortas de 1958": (Polvos de arroz), en Universidad de México, vol. XIII, 10 jun. 1959, pp. 36-37.
- Keller, Daniel S. Reseña a El Bordo, en Books Abroad, Winter, 1962 p. 61.
- Langford, Walter M. "Sergio Galindo, Novelist of Human Relations" en The Mexican Novel Comes of Age, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1972, pp. 168-180; Trad. al español por Saúl Flores, La novela mexicana: realidad y valores, Ed. Diana, 1975, 207-222.
- Lavín Cerda, Hernán, "Sergio Galindo, los fetiches y el desbordamiento de lo real" (¡Oh, hermoso mundo!), en Revista de Bellas Artes, núm. 24, nov-dic. 1975, 57-60.
- Levin, Manuel. "El Bordo", Suplemento Dominical de El Nacional, 4 sep. 1960.
- Lino R, Manuel "Ni la vida ni la muerte se inventa" (entrevista) en "Diorama de la Cultura", 9 oct, 1977, pp. 6-7.
- Martí, Agustín F. "Libros de México" (¡Oh, hermoso mundo!), en "Revista Mexicana de Cultura", núm. 348, 5 oct. 1975
- Mejía, Eduardo "El hermoso mundo de los infelices" en "La Onda", núm. 111, 27 jul. 1975, p. 3.
- Idem. "El cuento de hadas de Sergio Galindo" (El hombre de los hongos), "La Onda", 13 jun. 1976.
- Idem. "El Carnaval de la tristeza" en "La Onda" núm. 227, 16 oct. 1977, p. 2.

Melo, Juan Vicente, Reseña a El Bordo, en La Palabra y el Hombre núm. 16, oct-dic. 1960, pp. 171-173.

Idem. "Me esperan en Egipto", en La Palabra y el Hombre, núm. 16, oct-dic. 1975, pp. 81-83.

Millán, María del Carmen, "Sergio Galindo" en Antología de cuentos mexicanos, tomo 3, México, SEP, 1976 pp. 7-10. (Col. SEPsetentas, 294).

Monteforte, Mario, Reseña a La justicia de enero, en Siempre! 17 feb. 1960; y 6 sept. 1960.

Morales, Miguel Angel, "Los villanos lloran en Navidad" (La justicia de enero) en "Diorama de la Cultura" 24 de dic. 1977, p. 10.

Pabello, Saúl. "Agenda Cultural" Diario de Xalapa, 19 jun. 1976.

Pacheco, Jose Emilio, Reseña a La justicia de enero, en "México en la Cultura", núm 529, 3 may. 1959, p. 2.

Pacheco, Miguel, "El retorno del año: la Revista del INBA" en El Nacional, 9 abr. 1973, p. 11.

Passafari, Clara, "La actitud experimental de Sergio Galindo" en Los cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947, Rosario, Argentina, Fac. de Filosofía, Univ. Nacional del Litoral. 1968, 224-240.

Peñalosa, Javier "Nombres, títulos y hechos" (entrevista) en "México en la Cultura", núm. 786, 12 abr. 1964, p. 3.

Idem. "Noticias literarias importantes del mes en México" en Nivel (La comparsa), núm. 17, 2a época, 25 may. 1964, p. 4.

Peralta, Edna, "¡Oh, hermoso mundo!" en "El Herald Cultural", núm. 510, 17 ago. 1975, p. 7.

Idem. "El hombre de los hongos" en "El Herald Cultural", núm. 564, 5 sep. 1976, p. 7.

Ploza, Dolores, "Sergio Galindo, Descubridor de García Márquez" (entrevista), en Diario de Xalapa, 1 ago. 1969, p. 1, 15.

Poniatowska, Elena, "Sergio Galindo acusa de provincialismo al D.F." en "México en la Cultura", núm 648, 13 ago. 1961, pp. 4,7.

Prado Oropeza, Renato, "El mito tras la niebla" (El hombre de los hongos) en La Palabra y el Hombre, núm. 19 jul-sept. 1976, pp. 46-49.

- Reyes Nevares, Salvador, *Reseña a El Bordo en "México en la Cultura"*, núm. 598, 28 ago. 1960, p. 4,5.
- Rodríguez Chicharro, César. "Los libros nuevos" (Polvos de arroz) en La Palabra y el Hombre, núm. 6, abr-jun. 1958, pp. 225-227.
- Idem. "Otra novela de Sergio Galindo" (La justicia de enero) en La Palabra y el Hombre, núm. 10, abr-jun. 1959, pp. 318-320.
- Rufinelli, Jorge "El norte/Polvos de arroz: Historias secretas", en Marcha, núm. 1387, año XXIX, Montevideo, 19 ene. 1968, p. 29.
- Sainz, Gustavo, "Escaparate de libros" (La comparsa), en *México en la Cultura*, núm. 786, 12.abr. 1964, p. 7.
- Salazar Mallen, Rubén. "Letras" (La justicia de enero) en La Revista Mañana, 1959.
- Idem. "Novela" en Mañana, 9 ene. 1960; y en "Gota a Gota..." en El Universal, 27 jul. 1960.
- Idem. "Letras: La vida apacible" (El Bordo), en Revista Mañana, 27 ago. 1960.
- Selva, Mauricio de la, "Recent Mexican Literatura" en Americas, XVII, nov. 1960, p. 4.
- Idem., "Asteriscos" (La comparsa), en "Diorama de la Cultura", 10 may. 1964, p. 4.
- S.G. "Extraño Fantasía" (El hombre de los hongos), en Tiempo, 17 ene. 1977.
- Shedd, "Literary Continuity at the U. of Veracruz Press" en Bulletin of the Centro Mexicano de Escritores" vol. VIII, 15 march 1961, núm. 3.
- Solares, Ignacio, "Sergio Galindo y la nostalgia de (en) la novela" (El hombre de los hongos), en Proceso, núm. 10, 8 ene. 1977, pp. 80-81.
- Sommers, Joseph, "The Mexican Novel of 1964" (La comparsa) en Books Abroad, vol. 39, núm. 2. Spring 1965, pp. 144-146.
- Idem. *Reseña a La comparsa*, en Hispania, vol. XLVIII, núm. 3, sep. 1965, pp. 621-622.
- Idem. "The Present Moment in the Mexican Novel" in Books Abroad, vol. 40, núm. 3, Summer 1966, pp. 261-266.

Idem, After the Storm: Landmarks of the modern Mexican novel, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1968. Trad. al español: Yáñez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana moderna, Caracas, MonteÁvila, 1970.

Idem. "The Recent Mexican Novel: Tradition and Innovation" Inter-american Review of Bibliography, núm. XVI

Trejo Fuentes, Ignacio. "De novelas y novelistas: el rescate de una vieja novela" (La justicia de enero) en "Revista Mexicana de Cultura" núm. 464, 25 dic. 1977, p. 6.

Urrutia, Elena, "Relatos de Sergio Galindo; los infiernos de este hermoso mundo" en "Diorama de la Cultura", 21 sep. 1975, p. 14.

Idem. "Libros. Libros" (El hombre de los hongos) en Los Universitarios, 1976.

Valadés, Edmundo. "Tertulia literaria" comenta la revista La Palabra y el Hombre, en Novedades, 3 mayo 1958, pp. 1,8.

Valdés, Carlos "La lógica cotidiana" Cuadernos Hispanoamericanos, mayo 1964.

Williamson, Vern G. "Sergio Galindo ¡Oh, hermoso mundo!" en Books Abroad, núm. 2, Spring, 1976, pp. 370-371.

Xirau, Ramón, "Recent Books in Mexico" (La comparsa) en Bulletin of the Centro Mexicano de Escritores, VOL XI, núm. 4, may, 1964, pp. 3-4.

Idem, "Los hechos y la cultura" en Nivel, 25 may. 1964.

Zendejas, Francisco, "Multilibros" (La justicia de enero) en Excélsior, 1959.

Idem, "Multilibros" (El Bordo), Excélsior, 1960.

Idem, "Multilibros", (La comparsa) Excélsior, jun. 1964.

Idem, "Multilibros" (El hombre de los hongos), Excélsior, 2 jul. 1976, p. 10-B.

I N D I C E

	<i>Pág.</i>
<i>Prólogo</i>	4
 <i>PRIMERA PARTE</i>	
<i>Capítulo I: Una historia secreta</i>	7
<i>Capítulo II: De lo absoluto y lo relativo</i>	22
<i>Capítulo III: Telar de destinos humanos</i>	45
<i>Capítulo IV: Una novela de transición</i>	71
<i>Capítulo V: Ruptura y continuidad</i>	89
<i>Capítulo VI: La realización simbólica</i>	107
<i>Capítulo VII: El cuento galindiano en su inicio</i>	125
<i>Un monólogo en un acto</i>	132
<i>Capítulo VIII: Un género recobrado</i>	141
 <i>SEGUNDA PARTE</i>	
<i>Conclusiones generales</i>	169
<i>Bibliografía y hemerografía de Sergio Galindo</i>	222
<i>Bibliografía y hemerografía sobre Sergio Galindo</i>	224