

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA

EL OFICIO DETRÁS DE LA HISTORIA: LOS CUENTOS DE SILVIA MOLINA.

T E S I S

que presenta:

Paula Sara Chávez Manteca

para obtener el título de:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

Asesor de tesis:

Mtro. Jaime Erasto Cortés Arellano

México, D. F., noviembre 2007.



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.

Madre:
Tu valentía, tu risa y tu pasión
por la vida han sido ejemplos
invaluables.

Agradezco a

Joaquín Olivares

Te agradezco profundamente tu amor, tu generosidad, tu apoyo y tu complicidad; durante todos estos años me has enseñado el verdadero significado de un compromiso.

Marisol Menéndez

Éste y otros proyectos no hubiesen sido posibles sin tu ayuda; mil gracias por tocar y trocar mi vida.

Jaime Erasto Cortés Arellano

Le agradezco sinceramente su guía durante la realización de este trabajo; sus conocimientos, su compañía y su conversación hicieron el proceso verdaderamente grato.

Lourdes Penella Jean

Tu pasión por el conocimiento y tu generosidad han sido un faro que me permitió llegar a buen puerto desde el comienzo de esta travesía.

Héctor Enríquez Andrade

Te agradezco los momentos en el aula, las gratas conversaciones, tu ternura y tu confianza.

Agradezco a los profesores Silvia Vázquez Vera, Herlinda Dabbah Mustri y José María Villarías Zugazagoitia la lectura de este trabajo y sus valiosos comentarios.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	I
1. LA PRECISIÓN DE LA PALABRA: <i>LIDES DE ESTAÑO</i>	1
1.1. El arte de colocar indicios: “La casa nueva”, “El primer día diferente”.....	3
1.2. Monólogos para tomar decisiones: “Ya no te voy a leer”, “Otoño”.....	9
1.3. Descripciones que transportan: “El paraíso perdido”, “Amira y los monstruos de San Cosme”, “De palomas y cuerpos en el espacio”.....	12
1.4. El contraste que permiten las costumbres: “El regreso”, “Lucrecia”.....	16
1.5. La historia detrás de la historia: “Confieso”, “¿Qué hubieras hecho?”.....	21
1.6. La pequeña extensión no lo hace más sencillo: “Juego de muñecas”.....	26
1.6.1. Jugar con los significados: “Muñeca bíblica”, “Muñeca medieval”, “Muñeca renacentista”, “Muñeca de carne y hueso”.....	28
1.6.2. Minicuentos para la transición: “Muñequitas chinas”, “Muñecas rusas”.....	30
2. LA MADURACIÓN DEL ESTILO: <i>DICEN QUE ME CASE YO</i>	33
2.1. No es lo mismo continuar que madurar, de <i>Lides de estaño</i> a <i>Dicen que me case yo</i>	33
2.2. La evocación exacta del recuerdo: “Recomenzar”, “Como agua de lluvia”, “Acuarelas”.....	36
2.3. Las posibilidades del diálogo: “Por una voz”, “La pulsera”, “El profesor soy yo”.....	44

3.	DECISIONES FUNDAMENTALES DE UNA ESCRITORA: <i>UN HOMBRE CERCA</i>	54
3.1.	La elección adecuada del tema: “Hospital”, “Mentira piadosa”.....	56
3.2.	Dividir o no dividir: “La tormenta”, “Una mandarina es una mandarina”.....	63
3.3.	Dime cómo lo cuentas y te diré quién eres: “Domingo”, “ <i>Nightmare</i> (La noche de Mara)”.....	67
3.4.	¿Cuento o no?: “Fantasmas”.....	71
3.4.1.	El tema.....	71
3.4.2.	La historia visible y la historia sugerida.....	73
3.4.3.	La tensión.....	74
3.4.4.	Los recuerdos, los personajes y las descripciones.....	76
	CONCLUSIONES.....	81
	BIBLIOGRAFÍA.....	89
	De la autora.....	89
	Empleada.....	92
	Hemerografía empleada.....	94
	Bibliografía y hemerografía consultadas.....	96
	Otras fuentes consultadas.....	97

INTRODUCCIÓN

En uno de los librerías de mi madre había un pequeño libro de Silvia Molina llamado *La mañana debe seguir gris* en una edición de la SEP. En la portada se veía una buganvilia llena de flores que contrastaba con lo sugerido por el título y eso llamó mi atención. Lo abrí y comencé a leer. Debo haber tenido unos 15 años y en ese tiempo no entendía absolutamente nada sobre las estructuras de la novela, pero aquélla –dispuesta en forma de un diario personal–, me cautivó. Varios años después, mi mamá me regaló dos de los libros de cuentos de Silvia Molina: *Dicen que me case yo* y *Un hombre cerca*; algunas de sus historias me dejaron impresionada con esa primera lectura y otras no, pero quedé con ganas de seguir leyendo más libros de la autora.

Cuando cursé el Seminario de Tesis con el maestro Jaime Erasto Cortés, él despertó en mí el interés por los autores mexicanos y me contagió su convicción por investigar a escritores vivos para ir creando un acervo sobre ellos. Hubo momentos en que me rondó la idea de investigar a Esther Seligson o a Ethel Krauze, pero la inquietud de saber más acerca de Silvia Molina, que se remonta a mis primeras lecturas, se impuso a las otras posibilidades. Molina nació en la Ciudad de México en 1946, su primera publicación fue la novela *La mañana debe seguir gris* (Premio Xavier Villaurrutia) en 1977 y desde entonces ha mantenido una producción constante. Ha publicado novela, cuento, teatro, ensayo y varios títulos infantiles; parte de su obra ha sido traducida al inglés, italiano, francés y alemán. Tiene amplia experiencia en el trabajo editorial¹ y ha desempeñado diversos cargos administrativos.² Todo ello le ha valido un lugar destacado en la literatura mexicana donde se le ubica entre los escritores posteriores a la Onda.

La idea de que mi tesis versara sobre ella se concretó al concluir el seminario y aunque al principio me había inclinado a estudiar sus novelas, finalmente opté por los cuentos debido, principalmente, a tres cuestiones. Primero, los relatos de Molina me han cimbrado mucho más que las novelas; ello de ninguna manera debe atribuírsele a un asunto de calidad sino a una mera percepción personal pues hice mayor empatía con las protagonistas de los relatos. Además, en las historias encontré rasgos comunes que iban más allá de los temas y comencé a preguntarme si eso tendría relación con su estilo o con las características del cuento.

¹ Trabajó en las editoriales Promexa y CIDCLI; fue además fundadora de la editorial Corunda.

² En la actualidad se desempeña como Coordinadora Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En segundo lugar, observé que a pesar de la diversidad de géneros abordados por la escritora, el grueso de artículos y ensayos daban prioridad a sus novelas, al tono femenino o hasta feminista de Molina y su tendencia autobiográfica. Entonces entendí que si pretendía aportar algún conocimiento nuevo acerca de su obra –como espero hacerlo con este trabajo–, debía centrar mis esfuerzos en sus cuentos.

En tercer lugar, y no por ello menos importante, si tenía la fortuna de trabajar al lado del maestro Jaime Erasto Cortés, un gran conocedor del cuento mexicano, no podía desaprovechar la oportunidad; ello también me ayudaría a llenar los vacíos que sobre ese género literario me habían quedado durante el transcurso de la carrera. Así pues, en el entendido de que todo trabajo de investigación debe ser delimitado para obtener resultados óptimos, esta tesis aborda únicamente los tres libros de cuentos de la escritora publicados hasta el día de hoy: *Lides de estaño*, *Dicen que me case yo* y *Un hombre cerca*.

Si bien por momentos hablo del tono femenino y la tendencia autobiográfica de Molina –parte de la impronta de la autora–, la óptica a la que doy prioridad no es ésta. Considero que toda obra se ve necesariamente influida por el género y las experiencias de su autor, pues se trata justamente de una creación humana que no puede sustraerse de esos factores; en ese sentido, la obra puede tener matices y puntos de vista femeninos, masculinos, hetero u homosexuales pero la literatura va más allá del género de su creador. Dicho sea de paso, Gabriella de Beer expone un factor común entre las escritoras mexicanas que estudia (incluida Silvia Molina): “Vale destacar que todas ellas comparten el mismo deseo de ser reconocidas por sus méritos como escritoras, y de ser incluidas en la literatura mexicana sin que se haga referencia a su género”.³

Más allá del tono femenino y la calidad biográfica de la obra de Molina, hay una creadora, una escritora –sin importar su género–, enfrentándose a los mismos retos técnicos que otros escritores. Por ello, decidí buscar el estilo de Silvia Molina y encontrar su modo particular para jugar con las posibilidades que tiene la estructura intrínseca del cuento; si bien conocer su biografía ayuda a comprender y a estudiar sus obras, siempre procuré adentrarme mucho más en las entrañas del oficio de la escritora, antes que allanar su vida privada.

³ Gabriella de Beer. *Escritoras mexicanas contemporáneas*, p. 14.

Para llevar a cabo esta investigación fue necesario hacer varias lecturas a los cuentos de Molina y remitirme a estudios, artículos, reseñas y entrevistas acerca de su obra –para ello fue de enorme valía poder acceder al Archivo Hemerocrítico de Escritores Mexicanos que tan pacientemente ha creado el maestro Jaime Erasto Cortés a lo largo de varios años–. Aunque el cuento es una estructura que funciona en conjunto, para los fines de este trabajo fue imprescindible diseccionarlos en partes. Así, por ejemplo, hay momentos en donde hago énfasis en el manejo de los diálogos o en las descripciones; unas veces enfoco la atención en los recuerdos y otras en la tensión. Lo anterior no significa, de ninguna manera, que una parte del cuento funcione mejor que otra o de forma aislada, ello no es posible pues en el cuento todo está relacionado entre sí.

Fue fundamental, también, revisar los estudios y ensayos de Mariano Baquero Goyanes, Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares, Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Raúl Alberto Piérola, Juan Bosch, Lauro Zavala, Dolores M. Koch y Guillermo Samperio, principalmente. En general, sus trabajos me acompañan a lo largo de la tesis, aunque hay momentos en donde se hace necesario retomar las opiniones de alguno de ellos de manera específica. *Grosso modo*, parto de las siguientes ideas centrales: definir un género como el cuento no es sencillo y los investigadores lo hacen a partir de su confrontación con otros géneros.⁴ El cuentista puede utilizar los mismos recursos técnicos usados por el novelista pero sus fines son otros, pues en el cuento todo va encaminado a generar y a sostener la tensión para sacudir al lector; pero ello no necesariamente implica un efecto sorpresa. El cuento además, suele tener una historia visible y otra que se va revelando paulatinamente al lector.

La tesis está conformada por tres capítulos, cada uno de los cuales fue destinado a un volumen de cuentos. Los capítulos tienen una breve introducción que trata algunas generalidades del volumen, para después iniciar el análisis de asuntos particulares. Así, en el primero –correspondiente a *Lides de estaño*–, analizo la función de los indicios, los monólogos, las descripciones, los contrastes entre costumbres, la historia visible y la historia oculta del cuento y el manejo que de esos elementos hace Molina. Todo ello a partir de las ideas de Mariano Baquero Goyanes, Alba Omil, Raúl Alberto Piérola, Ricardo

⁴ En la tesis utilizo eventualmente como sinónimo de cuento las palabras relato, historia y texto (excepto durante el análisis de “Fantasmas”), en el supuesto de que se trata de una cuestión estilística; sin embargo, cada uno de los términos citados, estrictamente hablando, no deben considerarse como sinónimos.

Piglia y Julio Cortázar. Además, presento un análisis de las minificciones incluidas en el libro a partir de las propuestas sobre el tema de Lauro Zavala y Dolores M. Koch.

En el segundo capítulo –destinado a *Dicen que me case yo*–, muestro que dicha obra no es una continuación de *Lides de estaño* sino una propuesta distinta, a pesar de la republicación de los textos del primer libro de cuentos. También, sumando las propuestas de Guillermo Samperio a lo expuesto por Baquero Goyanes, Alba Omil, Raúl Alberto Piérola, Julio Cortázar y Ricardo Piglia, analizo las posibilidades que el uso de los recuerdos y los diálogos dan a Silvia Molina para construir sus historias. El hecho de que se republicaran los relatos de *Lides de estaño* limitó el análisis a los cuentos nuevos.

En el tercer capítulo –que aborda *Un hombre cerca*–, centro mi atención en la parte del proceso de creación que se da antes de la escritura. Tomando como referente las propuestas que Juan Bosch, Julio Cortázar y Guillermo Samperio hacen acerca de la elección adecuada del tema para un cuento, profundizo al respecto. Hablo también de los cuentos que son divididos en diferentes apartados para entender a qué necesidades responde su división. No encontré estudios que trataran la materia directamente; pero tomé como referencia algunas de las ideas vertidas por Guillermo Samperio. Aprovecho también sus ideas para hablar de la preferencia de Molina por la narración en primera persona y la manera en que construye los puntos de vista. Finalmente, hago el análisis de un texto (“Fantasmas”) que no cumple del todo con las exigencias de un cuento, de acuerdo con las ideas de Juan Bosch, Guillermo Samperio, Baquero Goyanes, Ricardo Piglia y Julio Cortázar.

Por último, incluyo las conclusiones en donde, en primera instancia, doy a conocer reflexiones personales acerca de lo que implicó la investigación, mis puntos de vista sobre el cuento y algunos comentarios acerca de la teoría del género. Al final, trato de plantear un panorama del quehacer literario de Silvia Molina –sobre todo de sus cuentos–, hecho a partir de la confrontación final de los tres capítulos que integran la tesis.

CAPÍTULO I

LA PRECISIÓN DE LA PALABRA: *LIDES DE ESTAÑO*.

En 1984 Silvia Molina publicó su primer libro de cuentos, *Lides de estaño*, bajo el auspicio de la Universidad Autónoma Metropolitana. El volumen está dividido en dos partes: la primera incluye once cuentos y no ostenta un título particular, mientras que la segunda contiene seis minificciones¹ reunidas bajo el título “Juego de muñecas”.

María del Socorro Lozano hace un análisis sobre el título del libro, revisa las acepciones tanto de lid como de estaño y concluye:

En su denotación, estamos ante dos términos que aislados nada nos dice [*sic*], pero que juntos y cavilando en sus connotaciones vislumbramos panoramas multifacéticos que nos transportan al mundo de los recuerdos, de las vivencias pasadas –personales o ajenas– que se van presentando a través de la escritura.²

Así, una de las constantes en los cuentos es el regreso al pasado –inmediato o lejano– que hacen sus protagonistas para revalorar algún hecho de su vida actual. Los cuentos muestran algunos “combates de antaño” vividos por personajes de distintas edades.

Otra constante es que las historias son protagonizadas por mujeres, excepto “De palomas y cuerpos en el espacio”, cuestión que para Vicente Francisco Torres “rompe la unidad temática y hasta técnica”³ y que según Ignacio Trejo Fuentes “escapa a la línea de cohesión, pues su narrador es un protagonista masculino [...]”.⁴ Sin duda ambos críticos tienen razón en considerar la voz masculina como un elemento discordante con el resto de las historias; sin embargo, llama la atención que el personaje viva un proceso similar al que atraviesan otras protagonistas de Silvia Molina: el hombre recuerda un momento decisivo en su vida, regresa a su pasado como estudiante y comparte un hecho que marcó para siempre su vida profesional. Entonces, el texto no resulta del todo ajeno al resto de los cuentos.

¹ Hay una gran discusión acerca de la nomenclatura adecuada para este tipo de textos. En este sentido es muy interesante leer los trabajos de Lauro Zavala: *Cómo estudiar el cuento: con una guía para analizar minificción y cine o Paseos por el cuento mexicano contemporáneo* cuya ficha completa aparece en la bibliografía. En ambos libros, Zavala muestra un buen punto de partida para el análisis de las minificciones. Más adelante, durante el análisis de “Juego de muñecas” puntualizo varias cuestiones al respecto.

² María del Socorro Lozano. “*Lides de estaño*”, en *La Jornada*, p. 27.

³ Vicente Francisco Torres. “Relatos de Silvia Molina”, en *El Nacional*, s/p.

⁴ Ignacio Trejo Fuentes. “*Lides de estaño*, cuentos de Silvia Molina”, en *Excelsior*, p. 4.

El libro comienza con un epígrafe de Jaime Sabines: “Parece que la vida nos embiste”;⁵ cuya presencia denota la predilección de Molina por acercarse a momentos cotidianos que de manera discreta se transforman hasta convertirse en un suceso que cimbra la vida. Debemos considerar lo dicho por Henry Mérimée con relación a que:

El cuento y la novela corta buscan sus temas entre aquellos cuyas crisis, por su rapidez, exigen la brevedad; simplifican, condensan, proceden por omisión más bien que por desarrollo; proyectan su luz sobre algunas circunstancias de una situación, no constituyen ningún gran cuadro, sino una miniatura exactamente dibujada.⁶

Silvia Molina elige esos momentos de crisis: niñas con conciencia de cuestiones dolorosas, las turbulencias en las relaciones familiares, las decisiones e instantes que nos marcan de por vida, para presentarlos de manera precisa y contundente.

Para entender cómo Silvia Molina construye sus cuentos es preciso recordar lo dicho por Alba Omil y Raúl Alberto Piérola⁷ respecto a la novela y el cuento. El escritor puede usar los mismos recursos técnicos en ambos géneros –diálogos, monólogos, descripciones, etcétera– pero con una intención distinta; dada la brevedad del cuento los recursos van encaminados a mantener la tensión característica de este género.

En su trabajo sobre cuento y novela, Baquero Goyanes aproxima el cuento a distintos géneros y concluye que se encuentra en un punto medio entre la novela y la poesía; además, para el investigador, la distinción entre el cuento y otros géneros es la tensión constante:

[...] este género que muchos consideran fácil por la brevedad de sus dimensiones, se caracteriza realmente por su oculta complejidad y por lo delicado de su tratamiento. La perfecta adecuación que ha de darse entre forma y tema para que un cuento pueda considerarse logrado estéticamente exige cuidado y, sobre todo, una poética intuición que no tienen demasiado que ver con el hacer lento y meditado de la novela, marcado por el juego de tensiones y de treguas. En la creación de un cuento hay sólo tensión y no tregua. Ahí radica precisamente el secreto de su poder de atracción sobre el lector.⁸

⁵ El epígrafe proviene de “Algo sobre la muerte del Mayor Sabines” en *Nuevo recuento de poemas*, p. 235.

⁶ Henry Mérimée citado por Mariano Baquero Goyanes, en *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, pp. 131-132.

⁷ Alba Omil y Raúl Alberto Piérola. “El cuento y sus vecinos”, en Pacheco y Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores, Aproximaciones a una teoría del cuento*, pp. 149-163.

⁸ Mariano Baquero Goyanes. *Op. cit.*, p. 150.

Aunque la tensión no es definida con exactitud por Baquero Goyanes, ésta puede entenderse si recordamos lo dicho por Julio Cortázar: el cuento “parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico [...]”⁹; por ello la tensión debe ser constante, el cuento debe “ganar por *knockout*”.¹⁰

Otra clave para entender la tensión se encuentra en lo que Ricardo Piglia dice acerca del cuento. Para él, el cuento narra dos historias, una en primer plano y otra construida en secreto: “El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario”.¹¹ También señala algunas diferencias entre el cuento clásico y el moderno: en el primero la historia oculta es más visible que en el segundo; en el cuento moderno ambas historias se cuentan como si fueran una sola y “abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca”.¹² Sea un cuento clásico o uno moderno, estas historias existen y ahí se presenta la tensión, por ellas se genera y debe sostenerse a lo largo del relato.

En resumen, en este capítulo analizaré algunos de los recursos técnicos utilizados por Molina para desarrollar los temas de sus relatos considerando que todo lo que estructura al cuento se encamina a sostener la tensión entre las historias, la visible y la secreta. Molina es una escritora meticulosa y cauta; es una artesana de la palabra que conoce su oficio y los materiales que requiere, sabe bien cómo usarlos para entregarnos una pieza terminada de la que saldremos distintos después de leerla.

1.1. El arte de colocar indicios: “La casa nueva”, “El primer día diferente”

“La casa nueva” –de casi tres páginas de extensión y dedicado a Elena Poniatowska–,¹³ es uno de los cuentos mejor recibidos por la crítica e incluso ha sido elegido para formar

⁹ Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento”, en Lauro Zavala, *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas 1*, p. 308.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 309.

¹¹ Ricardo Piglia. “Tesis sobre el cuento”, en *Ibidem.*, p. 56.

¹² *Ibidem.*, p. 57.

¹³ Periodista y narradora nacida en París, Francia, en 1933. Radica en México desde 1942. Ha sido profesora de literatura y periodismo en varias instituciones. Ha colaborado en diversos medios impresos, entre los que destacan: *Revista Mexicana de Literatura*, *Ábside*, *Revista de la Universidad de México*, *Siempre!*, *Sábado*, *Excélsior*, *Novedades*, *El Día*, *Unomásuno* y *La Jornada*. Becaria del Centro Mexicano de Escritores de 1957-1958. Su obra ha sido traducida a múltiples lenguas. Ha obtenido importantes premios literarios: Premio Mazatlán, 1970; Premio Xavier Villaurrutia, 1970 (rechazado); Premio Nacional de Periodismo, 1978; Premio Manuel Buendía, 1987; Premio Mazatlán de Literatura, 1992; Premio Alfaguara de Novela, 2001; (entre otros). Novela: *Hasta no verte Jesús mío*, Era, 1969; *Querido Diego, te abraza*

parte de antologías como la que Cecilia Absatz dedica a narradoras latinoamericanas. El relato tiene un buen “equilibrio temático-técnico”,¹⁴ y es un texto “que encajaría en aquella vieja explicación de que un cuento es una narración breve con un final inesperado; sólo que aquí además es un caso amargo”.¹⁵ Además en esta historia:

[...] existe un matiz de ironía, denuncia y reproche. Los temas recurrentes (incredulidad, rencor ante el engaño, choque entre padres e hijos) concuerdan con la estructura: el relato parte de una situación actual, regresa al pasado y toma de él lo que necesita. [...] El final se presiente a lo largo de la historia por los indicios que hay en el primer párrafo.¹⁶

Justo en esos indicios quiero centrar mi atención pues Silvia Molina los maneja de manera muy acertada. Definir un indicio no es tarea fácil; del *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin –según los estudios hechos por Barthes y Propp– cabe destacar lo siguiente: 1) Los indicios son “unidades de sentido” que entran en “correlación con otros elementos”; a pesar de que puede aislárseles, están necesariamente relacionados con otras funciones del relato. 2) Los indicios “revelan rasgos físicos o psicológicos” y “permiten al lector, a partir de su propia experiencia del mundo, conocer a los protagonistas. Los indicios constituyen una red de anticipaciones que más tarde pueden ser o no retomadas aisladamente o integradas a catálisis y a *informaciones*”.¹⁷

Los indicios permiten conocer a los protagonistas; sin embargo, considero que si los indicios integran una red de anticipaciones y pueden o no retomarse, entonces no sólo ayudan a conocer rasgos de los personajes sino que permiten más cuestiones. Conuerdo con Carlos Pacheco cuando dice que hay recursos con cierto carácter de “intensificación” destinado a elevar la expectativa de los lectores “gradual e imperceptiblemente [...] a lo largo del relato” mediante “la dosificación de la información, las falsas pistas y el cultivo de la ambigüedad”;¹⁸ estos recursos, desde mi punto de vista, son indicios.

Quiela, Era, 1978; *La flor de Lis*, Era, 1988; *Tinísima*, Era, 1992; *La piel del cielo*, Alfaguara, 2001. Cuento: *De noche vienen*, Grijalbo, 1979. *Métase mi prieta entre el durmiente y el silbatazo*, UNAM, 1983.

¹⁴ Ignacio Trejo Fuentes. *Op. cit.*, p. 4.

¹⁵ Elsa Cano, “*Dicen que me case yo*, de Silvia Molina”, en *Excélsior*, p. 5.

¹⁶ María del Carmen Tejeda. “Silvia Molina: Lides de antaño”, en *Unomásuno*, pp. 11-12.

¹⁷ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética.*, p. 234. Respecto a las catálisis véase también dicho diccionario (pp. 89-91). Son unidades de análisis del relato y fueron propuestas por algunos estructuralistas. A grandes rasgos, son partes del relato cuya presencia proporciona datos en los que la acción de la historia no es alterada y cuya naturaleza es complementaria.

¹⁸ Carlos Pacheco. “Criterios para una conceptualización del cuento” en Pacheco y Linares (comp.). *Op. cit.*, p. 25.

Además, algo sumamente importante, los indicios nos permiten inferir la historia oculta en la historia visible. No quiero decir con ello que la historia oculta resulte evidente, el indicio no siempre presenta claramente la historia secreta; un buen cuentista logra que el lector deduzca lo que sucede más allá de lo visto en primer plano, en ello radica parte de su maestría.

En resumen, entiendo a los indicios como un recurso –relacionado íntimamente con otros–, usado por el escritor, cuya finalidad es sostener la tensión característica del cuento; además los indicios colaboran para lograr un inicio atractivo y atrapar al lector; permiten dar a conocer algunos antecedentes de la historia; dan anticipos para mantener el interés y crean expectativas que influyen de manera directa en el efecto final del cuento.

Retomemos pues los indicios en “La casa nueva”. El cuento narra el recuerdo de una mujer que, siendo aún niña, es llevada por su padre a conocer la casa a donde se supone van a mudarse. La historia oculta muestra la decepción de la pequeña al darse cuenta de que la casa no les pertenece pues se trata de un inmueble que está siendo rifado:

Claro que no creo en la suerte, mamá. Ya está usted como mi papá. No me diga que fue un soñador; era un enfermo –con el perdón de usted. ¿Qué otra cosa? Para mí, la fortuna está ahí o, de plano, no está. Nada de que nos vamos a sacar la lotería. ¿Cuál lotería? No mamá. La vida no es ninguna ilusión; es la vida, y se acabó. Está bueno para los niños que creen en todo: “Te voy a traer la camita”, y de tanto esperar, pues se van olvidando. Aunque le diré. A veces, pasa el tiempo y uno se niega a olvidar ciertas promesas; como aquella tarde en que mi papá me llevó a ver la casa nueva de la colonia Anzures.¹⁹

Gracias al párrafo inicial y a sus indicios podemos identificar quiénes protagonizan la historia –una hija, una madre y un padre– y algunos de sus rasgos físicos y psicológicos. Además, frases como “pasa el tiempo y uno se niega a olvidar ciertas promesas” o “aquella tarde en que mi papá me llevó a ver la casa nueva” son las que encierran las claves sobre el asunto que se desarrollará en el cuento e intrigan al lector para seguir leyendo.

Una línea en particular: “Está bueno para los niños que creen en todo: ‘Te voy a traer la camita’, y de tanto esperar, pues se van olvidando”, hace patente la desilusión de

¹⁹ Silvia Molina. *Lides de estaño*, p. 9. Todas las citas provienen de la misma edición, en adelante citaré sólo la página.

una niña (ahora adulta). El párrafo centra la atención en “la casa nueva” que da título al cuento y aporta una serie de indicios que pone en evidencia la existencia de un conflicto entre dos formas distintas de ver la vida, como muestro en el siguiente cuadro:

Padres (ilusión)	Hija (realidad)
La suerte	No creer en ella
Soñador	Enfermo
Presencia de la fortuna	Ausencia de la fortuna
Ilusión	Vida tal cual es, desilusión
Ingenuidad infantil	Malicia de los adultos
Promesas hechas	Promesas incumplidas

El conflicto realidad vs. ilusión será el que se desarrolle a lo largo de la historia y dará la tensión al cuento; la ilusión y la realidad irán entretrejiéndose e intersectándose para hacer visible la historia invisible; reproduzco a continuación algunos ejemplos:

El trayecto en el camión, desde la San Rafael, me pareció diferente, mamá. (p. 9)

¿Qué te parece? Un sueño, ¿verdad? (p. 10)

[...] y toqué la cama para estar segura de que no era una de tantas promesas de mi papá, que allí estaba todo tan real como yo misma [...] (p. 12)

En las palabras subrayadas se hace alusión al conflicto; están ahí las expectativas, la ilusión, el deseo de una realidad distinta frente a la realidad de la vida.

En el primer párrafo encontramos también palabras clave: “suerte”, “fortuna” y “lotería” con una carga semántica similar cuyo elemento común es el azar y palabras como “soñador” o “ilusión” cuyo significado nos remite a la irrealidad. Estas palabras resultan de vital importancia para el logro del final, como veremos más adelante.

Hay un indicio –poco antes de la mitad del cuento– que ejemplifica claramente la dosificación de información referida por Carlos Pacheco. La casa es cuidada por “un hombre uniformado” que no aparece más sino hasta cerca del final; intuimos que la autora coloca ahí a ese personaje para algo y lo averiguamos más tarde: “cuando el hombre uniformado me ordenó: –Bájate, vamos a cerrar” (p. 12). Es justo el momento cuando la ilusión de la protagonista queda rota al darse cuenta de que ese hombre es quien muestra la casa a los participantes de la rifa.

La cuidadosa selección de palabras en la línea final nos ayuda a atar todos los cabos: “Ni con el tiempo he podido olvidar: ¡que iba a ser nuestra cuando se hiciera la rifa!” (p. 12). En el sustantivo rifa están implícitos el azar, la fortuna, la lotería y la suerte que son mencionados desde el primer párrafo. En esta línea, la ilusión y la realidad se enfrentan cara a cara de manera contundente y la historia queda resuelta.

Otro cuento que ejemplifica los indicios usados por Silvia Molina es “El primer día diferente”. El texto –de poco más de tres páginas de extensión y dedicado a Lourdes Andrade–,²⁰ resulta “impecable”²¹ por su manejo técnico y los efectos logrados en el lector. La historia empieza desde la evocación directa del recuerdo: “Entonces vivíamos en...” (p. 75); el inicio cautiva al lector, es un indicio que, además de darnos alguna información, nos lleva a preguntarnos: ¿Qué significa ese entonces? ¿Cuándo era ese entonces? ¿Qué habrá pasado? La escritora insiste en el segundo párrafo y aprovecha para dosificar la información: “Entonces, también, tendría siete, ocho años [...]” (p.75).

Como lectores –gracias a los indicios y a las deducciones a las que nos llevan–, hasta el segundo párrafo ya contamos con algunos antecedentes y con cierta cantidad de información; sin embargo, sólo a partir del tercer párrafo la autora –sin dejar el toque de misterio logrado con la frase inicial y de manera gradual– decide darnos a conocer cuál será el asunto central del cuento: “Hasta esa tarde, no había tenido una idea clara del tiempo ni conocía el sentido de las minúsculas sensaciones cotidianas que podían ir desde reconocer a un padre ausente de casa todo el día hasta saber, aunque nadie me lo dijera, que mi madre había muerto” (p.75).

Así pues, en la historia visible hay una pequeña niña que vive la ausencia materna por un supuesto viaje y en consecuencia, la llegada a su casa de una tía y la abuela. En la historia oculta tenemos la presencia de la muerte en la cotidianidad de la pequeña. La historia presenta varias referencias al tema de la muerte; primero, como una presencia no dicha:

–Niña, no arranques las hortensias; no ves que se van a marchitar. Se van a poner tristes.

²⁰ Nació en la Ciudad de México en 1952. Investigadora de arte, académica y escritora. Prestó sus servicios en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas del INBA. Entre sus publicaciones destacan: *Cronología mínima del surrealismo en México*, 1984; *Tres mujeres del surrealismo*, 1985; *Remedios Varo y la alquimia*, 1986; *Ritos privados, mitos públicos y Aire mexicano: Leonora Carrington, Remedios Varo, Alice Rahón*. Murió el 24 de octubre de 2002.

²¹ Vicente Francisco Torres. *Op. cit.*, s/p.

Pero en la cuna de mi muñeca lucían frescas, como una espuma azul que nos acariciaba a las dos mientras le decía al oído cosas que yo deseaba escuchar por las noches, antes de dormir.

Se veía tan linda mi muñeca.

Por eso, cuando mi padre entró a la recámara y dijo que la muñeca parecía una muerta, lo odié.

Mi padre era así, brusco, rotundo; aunque callara la verdad... (p. 76)

Después, como un hecho que comienza a tomar forma en el pensamiento infantil y que va preparando al lector para lo que vendrá:

–Nana, ¿a los muertos les ponen flores?

–Y ahora tú, ¿qué te traes?

–¿Mi mamá está muerta, nana? Está rodeada de flores y los grandes como tú se asustan con los muertos.

–¡Ay niña, qué cosas dices! Tu mamá está de viaje; ya te lo dijo tu papá. (p. 76)

Finalmente, como lectores entendemos todo lo que la escritora nos había anticipado y se cierra el proceso vivido por la pequeña. Quedan resueltos los “entonces” del principio y comprendemos a qué se refería con “hasta esa tarde”:

Hasta que una mañana envuelta en el aroma de los eucaliptos del bosque, la encontré quietecita en su cama, con la nariz afilada y los ojos tranquilos. (p. 78)

Entonces me acordé de aquella tarde en que había adornado con hortensias a mi muñeca, y buscando a mi nana, una minúscula sensación en el estómago hizo que me diera cuenta de que a veces era preciso marcar un suceso en el calendario. (p. 78)

Asistimos al momento justo en que una niña pierde la inocencia, recapitula para darse cuenta y ser consciente, muy a su manera, de que el tiempo (mencionado también en el tercer párrafo) pasa, aunque a veces parece detenerse ante la asombrosa presencia de hechos como la muerte.

Hay además un indicio, muy similar al del portero en el cuento anterior, cuando la tía Lucinda dice a la pequeña protagonista: “Ya verás cómo nos vamos a querer” (p. 77); éste se resuelve casi al final ante la muerte de la abuela: “Corrí a buscar a la tía Lucinda que estaba, como de costumbre, encerrada en su habitación. Le dije que mi abuelita, que

su mamá, que la abuela, que si entonces sí, ya nos íbamos a querer. Horrorizada me hizo a un lado y salió precipitada” (p. 78).

El indicio es colocado en la historia sin una aparente necesidad, se presenta como un simple comentario. Es una muestra del buen manejo de la técnica de Silvia Molina, pues “[...] el principio consabido es que un buen cuento debe incluir *todo* y *sólo* lo necesario para lograr su cometido. Todo lo que no contribuya a la consecución del efecto no sólo está de más, sino que actúa en contra de ese logro”.²² Al final nos damos cuenta de que no está de más, resulta sumamente importante pues ayuda a la escritora a hablar de la muerte sin mencionarla de manera directa y sugiere que la ausencia de la abuela es comprendida por la niña, pues es consciente de la sensación de abandono que la muerte deja porque ya vivió la de la madre.

Los indicios informan, anticipan hechos, arrojan pistas; se entretienen durante la historia y de pronto desvían la atención del lector; pero con su buen manejo, al final logramos atar cabos y entender los procesos vividos por los personajes. Silvia Molina mantiene la tensión y la atención; elige las palabras que usará meticulosamente: “El inventario lingüístico de un cuento tiene que ajustarse necesariamente a las palabras imprescindibles para que se cumpla con su función de impacto, ni más ni menos”.²³ Silvia Molina nos conduce exactamente por donde quiere que vayamos y sus finales nos cimbran, nos deja meditando aun tiempo después de haber terminado la lectura.

1.2. Monólogos para tomar decisiones: “Ya no te voy a leer”, “Otoño”

Si bien varios de los cuentos de Molina contienen monólogos, los dos que desarrolla en “Ya no te voy a leer” y “Otoño”, me parecen muy esclarecedores para adentrarnos más en la técnica de la autora. Dice Mariano Baquero Goyanes que: “Normalmente el buen escritor sabe distinguir los asuntos, percibe clara e intuitivamente la adecuación tema-forma, y nunca elegirá un asunto de novela para cuento, o viceversa”.²⁴

Silvia Molina logra adecuar el tema y la forma; ambos cuentos presentan el momento en que la protagonista toma una decisión y piensa cómo comunicarla a su

²² Carlos Pacheco. *Op. cit.*, p. 24.

²³ Luis Barrera Linares, “Apuntes para una teoría del cuento” en Pacheco y Linares (comp.). *Op. cit.*, pp. 35-36.

²⁴ Mariano Baquero Goyanes. *Op. cit.*, p. 130.

pareja. Las decisiones se toman a solas y en ese sentido es sumamente acertado elegir el monólogo para presentarnos la historia pues durante éste: “[...] el personaje no se dirige a un interlocutor sino que habla (en el soliloquio) o piensa (en el monólogo interior) para sí mismo, con entera desinhibición y autenticidad, revelando sus sentimientos más íntimos y sus opiniones más secretas”.²⁵

La protagonista de “Ya no te voy a leer” –dedicado a Guillermo Samperio²⁶ y de casi tres páginas de extensión– hace una rápida revisión de su vida en pareja. La mujer dirige su discurso al esposo ausente; gracias a su soliloquio centramos la atención en ella y en lo que le sucede, asistimos a un proceso íntimo: “Es que la foto me hizo volver a lo nuestro y, mira, ya lo he meditado demasiado” (p. 16); “Una tarde ¿te acuerdas? cosía mi mamá y yo tenía abierto el libro de matemáticas [...]” (p. 16). Por otra parte, la mujer que encontramos en “Otoño” –de dos y media páginas y dedicado a Juan Manuel de la Rosa²⁷ se dirige a un interlocutor ficticio por lo que el lector se convierte en su interlocutor: “Terminaba la tarde cuando imité, por última vez, los pasos de una mujer derrotada. / Estaba dispuesta a aclarar los malentendidos [...]” (p. 39).

Aunque las dos mujeres viven una decisión similar (una rompe la relación matrimonial y la otra una relación con su amante), el tino en la construcción de los monólogos va dándonos información sobre lo distintas que resultan y permite delimitar bien su carácter, su historia y su proceso. Ambos monólogos contienen las características que éstos deben tener: “El monólogo puede describirse por los siguientes rasgos: énfasis puesto sobre el locutor; escasas referencias a la situación alocutiva; marco de referencia único; ausencia de elementos metalingüísticos; frecuencia de exclamaciones”.²⁸

²⁵ Helena Beristáin. *Op. cit.*, p. 348.

²⁶ Nació en la Ciudad de México en 1948. Narrador. Ha sido productor y guionista de programas radiofónicos. Ha sido redactor, editor y asesor en diferentes proyectos editoriales de la SEP. Ha ocupado puestos administrativos dentro de algunas instituciones culturales, entre las que destaca la Dirección de Literatura del INBA, de 1986 a 1989. Ha colaborado en *Tierra Adentro*, *Revista de la Universidad de México*, *Otro cine*, *Textos*, *Juego de Palabras* y *El Rehilete*, entre otras. Su obra le ha valido diferentes reconocimientos: Premio El Museo del Chopo UNAM, 1976; Premio de la revista *La Palabra y el Hombre*, 1977; Premio Casa de las Américas, 1977; Premio Nacional de Periodismo Literario al mejor libro de cuentos, Comitán Domínguez, Chiapas, 1988; Premio Instituto Cervantes de París Juan Rulfo, 2000. Becario del INBA, en narrativa, de 1973 a 1974. Dentro de su producción puede encontrarse cuento: *Cuando el tacto toma la palabra*, IPN, 1974; *Tomando vuelo y demás cuentos*, UV, 1976; *Gente de la ciudad*, FCE, Letras mexicanas, 1986; *Cuaderno imaginario*, Grijalbo, 1990. Novela: *El hombre equivocado* (colectiva), Joaquín Mortiz, 1988. Poesía: *De este lado y del otro*, UV, 1982. En 2002 publicó *Y después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*.

²⁷ En la novela *Imagen de Héctor* aparece “Juan de la Rosa, el padre de Héctor” (p. 42 de la edición de Cal y Arena de 1992), lo que hace probable que el cuento esté dedicado entonces a un familiar de la escritora. Encontré información acerca de un pintor llamado Juan Manuel de la Rosa (Sierra Hermosa, Villa de Cos, Zacatecas, 1945), pero nada que lo vinculara a Silvia Molina.

²⁸ Tzvetan Todorov. “Estilo” en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 348.

Gracias al monólogo la atención se centra únicamente en lo que atañe a las protagonistas y su proceso interno. No hay referencias directas hacia quién se dirige el discurso y sólo aparecen ligeras sugerencias. La autora jamás deja que sus personajes se pierdan en divagaciones que no aporten a la historia y no hay referencias a elementos metalingüísticos, esto es, el lenguaje no es usado para hablar del lenguaje ni para reflexionar sobre el tema.

Hay una diferencia muy sutil en los dos tipos de monólogo; en “Ya no te voy a leer” es posible encontrar exclamaciones²⁹ apoyadas por signos ortográficos (interrogación, exclamación y paréntesis), mientras que en “Otoño” no sucede así. Enseguida presento algunos ejemplos de “Ya no te voy a leer”:

Y si decías algo (por favor, que me diga algo, cruzaba los dedos)... (p. 16)

¿Te acuerdas? (p. 16, 17)

[...] y tú, ¿a poco no? (p. 17)

¡Cuánto leíamos en esa época! (p. 17)

En “Otoño” la presencia de las exclamaciones no se manifiesta con el apoyo de signos ortográficos por lo que resultan más reservadas, menos eufóricas, por decirlo de alguna manera:

No olvidé por ningún momento que él sufría más que yo. (p. 39)

Descubrí en todo aquello una burla anticipada... (p. 40)

Lo vi bostezar y sonreír mientras me esperaba. (p. 40)

Sería un juego despiadado que terminaría por humillarme. (p. 41)

La diferencia entre ambos monólogos (además de evidenciar que uno es un soliloquio y otro un monólogo interior) pone de manifiesto todo el oficio de Silvia Molina. Las exclamaciones ayudan a construir la manera de cada personaje para expresarse, reiterando que una de las protagonistas es más jovial y la otra más reservada, más madura. Así, aunque el asunto que aborda la autora en los dos cuentos es parecido, las particularidades (expuestas en el siguiente cuadro) muestran que cada uno requiere elementos técnicos específicos y la escritora los elige y los desarrolla bien.

²⁹ Entendiendo por exclamación las palabras o frases que ayudan a dar una manifestación más viva del sentimiento y la pasión.

"Ya no te voy a leer"	"Otoño"
Mujer joven	Mujer madura, inicia envejecimiento
Mujer sin hijos	Mujer con un hijo
Rompe una relación de matrimonio	Rompe una relación de carácter eventual
Termina la relación para continuar su proyecto de vida	Termina la relación un poco por vergüenza al verse con un cuerpo envejecido y ante la diferencia de edad con el amante
La mujer recuerda su casa, los antecedentes de su familia de origen	La mujer recuerda un hotel y la recuperación de un proceso de divorcio

Cada monólogo es dispuesto a partir de las personalidades de las protagonistas y responde a las necesidades y circunstancias de sus historias. Toda la información vertida a través del pensamiento de las dos mujeres tiene un para qué en el cuento; son monólogos "bien ritmados que logran mostrarnos el origen de las fantasías y de los ensueños de sus personajes".³⁰

1.3. Descripciones que transportan: "El paraíso perdido", "Amira y los monstruos de San Cosme", "De palomas y cuerpos en el espacio"

Las descripciones, como recurso discursivo, permiten presentar "personajes, objetos, animales, lugares, épocas, conceptos, procesos, hechos, etc." ³¹ y en los cuentos deben ser breves y concisas para aportar a la "textura argumental" hasta convertirse "en componente imprescindible de ésta".³²

En los cuentos de Silvia Molina las descripciones suelen ser concisas y necesarias a los requerimientos de la historia. En "El paraíso perdido", "Amira y los monstruos de San Cosme" y "De palomas y cuerpos en el espacio", la escritora describe tres escuelas distintas con el fin de lograr una atmósfera cuyo carácter resulta de vital importancia para la historia.

³⁰ Vicente Francisco Torres. *Op. cit.*, s/p.

³¹ Helena Beristáin. *Op. cit.*, p. 137.

³² Mariano Baquero Goyanes. *Op. cit.*, p. 146.

“El paraíso perdido” –dedicado a Claudia³³ y de unas cuatro y media páginas de extensión– narra la historia de una madre que asiste a la *kermesse* en la escuela de su hija pequeña y la primera confrontación entre ellas ante una impertinencia cometida por la señora:

[...] Llegamos muy temprano a la escuela para ganar un buen lugar. Escogimos la esquina sombreada por un viejo manzano cuyas raíces habían comenzado a levantar las planchas de cemento del patio, y bajo la total supervisión de mi hija, arreglé mi pequeño espacio. Colgamos globos amarillos de las ramas más bajas del manzano, vestimos con papel crepé las mesitas que nos prestaron y dibujamos una cartulina, en donde a pesar de tantas flores y estrellas, claramente se podía leer: *lotería*. (p. 22)

Reproduzco el párrafo para observar cómo la descripción se centra en el patio en donde se lleva a cabo la fiesta escolar, en las personas y en los niños que ahí participan. Aparecen “otras señoras que corrían de aquí para allá haciendo más o menos lo mismo en sus puestos” (p. 22); son descritos también los puestos, haciendo especial énfasis en uno de ellos:

En eso estaba yo, cuando se abrieron las grandes puertas del patio para dar cabida a algo que, desde donde yo miraba, parecía un arco triunfal. Dos mozos lo colocaron justo enfrente de mí: era un enorme corazón rojo, adornado con un cupido en cada extremo. En la parte superior decía con letras negras: *Registro Civil*. En seguida trajeron varias cajas y finalmente un escritorio. (p. 23)

El “Registro Civil” atrae la atención de los asistentes a la *kermesse* y juega un papel fundamental para la historia, pues el conflicto entre madre e hija surge cuando la niña está por casarse y el novio sale corriendo al ver que la suegra se acerca curiosa.

Mediante estas descripciones la autora logra construir toda una atmósfera alrededor del cuento que sirve de apoyo a la contundencia del final. El ambiente de algarabía en la escuela contrasta con el silencio y la desazón del regreso a la casa; ese día lleno de

³³ Seguramente se trata de una de las hijas de Silvia Molina, de quienes la autora habla con Verónica Ortiz: “Tengo dos hijas. [...] La mayor se llama Silvia Verónica, como tú. La chica es Claudia”. Silvia Molina en entrevista con Verónica Ortiz, *Mujeres de palabra*, p. 224.

ilusiones, fiestero y alegre termina como un momento terrible para la niña y la madre; la escuela queda lejos y presenciamos “uno de los primeros pasos para dejar de ser niña”.³⁴

Por otra parte, la escuela descrita en “Amira y los monstruos de San Cosme” –dedicado a Nora Melgar y de seis páginas de extensión– es de un nivel educativo similar a la del cuento anterior pero las descripciones se destinan a crear otro tipo de atmósfera. A grandes rasgos, la historia presenta a una mujer adulta que recuerda la escuela como un lugar opresivo y traumático por una experiencia violenta vivida con su maestra de piano.

La descripción se enfoca en diversos espacios del colegio y se extiende un poco al edificio contiguo, sitio hacia donde las alumnas espían, pues corren rumores sobre la existencia de un monstruo:³⁵ “Cerré los ojos; me vi en aquel patio, con la cara pegada a un gran portón de madera (creo que era rojo tierra). Del otro lado, en El Chopo, estaba aquel osario prehistórico. Espiábamos por rendijas y agujeros tratando de verlo [...]” (pp. 29-30).

Los diferentes lugares de la escuela tienden a ser descritos como lúgubres y sombríos:

Las diez en punto. Tomo el cuaderno pautado y el Beyer, salgo del salón y, apoyada en la baranda del corredor, camino rumbo al sótano de la casa de las religiosas. Me detengo en la escalera que une el corredor con el sótano y me quedo observando los mosaicos del piso: rosetones rojos, rayas verde y naranja. Luego corro por la escalera semioscura hasta el cuarto donde me esperan. (p. 33)

Por la rendija de la puerta se cuela una luz amarilla y opaca. No recuerdo bien el cuarto; debió ser oscuro porque veo la bombilla encendida. (p. 34)

La tendencia lúgubre en la descripción ayuda a redondear el misterio del monstruo; contribuye también a entender el desagrado de la niña por esa escuela y su aversión a permanecer en un lugar en donde las profesoras pueden transformarse en seres abominables.

³⁴ Elena Urrutia. “Los cuentos de niñas de Silvia Molina”, en *Punto*, s/p.

³⁵ El edificio que pertenece ahora al Museo del Chopo fue hasta 1964 el Museo de Historia Natural y dentro de sus instalaciones era posible observar la osamenta de un mamut. De acuerdo con el libro *La universidad en el espejo* en 1973 “En el ámbito de la difusión cultural, se abrieron las actividades del Museo Universitario del Chopo que se encontraba abandonado desde que entró en operaciones el Museo de Historia Natural de Chapultepec” (p. 173). La escuela que estaba junto al museo era el Colegio Francés que en 1957 fusionó sus planteles de San Cosme y Mayorazgo mudándose al Pedregal, en el sur de la ciudad.

El último cuento que quiero abordar aquí –dedicado a Salvador Pinocelly³⁶ de cuatro y media páginas– lleva por título “De palomas y cuerpos en el espacio”. En él, la autora describe algunas zonas de la ciudad de México y un espacio escolar sumamente distinto a los anteriores.

El protagonista recuerda la deuda con un compañero universitario cuya habilidad para el dibujo salvó su carrera académica y por ende su vida profesional. El recuerdo se dirige a los años de juventud, haciendo énfasis en la universidad: “Algo así nos pasó en la universidad: que si aquí está el *campus*, que si enfrente la biblioteca, que si más allá Ciencias Políticas, que si todavía más lejos las gringas del Curso de Verano” (p. 83).

Las descripciones comienzan de manera general en el *campus* universitario y después se enfocan en espacios más específicos:

Ese año, cuando se abrieron las inscripciones fui a formarme con una sola esperanza. Había como trescientos pelados detrás de mí cuando llegué a la ventanilla. Pero allí estaba Susanita, la señora Susanita, la milenaria Susanita Medrano, empuñando un lápiz en la mano derecha y el sello de la escuela en otra. (p. 84)

De la ventanilla de servicios escolares asistimos después a uno de los salones:

El día del examen me senté junto a la ventana. Estábamos en el segundo piso de la Facultad, para ser exactos arriba del salón de dibujo al natural. Qué ganas de estar allá abajo, aquello era tan libre y además tan diferente a la geometría. [...] mientras abajo una modelo de carnes generosas posaba para mis amigos. Yo estaba allí, dependiendo de Ramírez que también estaba en el primer piso, bajo la ventana, esperando la orden de García Grawer. (pp. 85-86)

Esta escuela contrasta con las anteriores. Resulta claro que las tres historias le implican a la autora retos técnicos distintos; debe recrear diferentes tipos de atmósferas y para ello llama la atención sobre elementos específicos de cada espacio. Encontramos descritas tres escuelas para historias diferentes: la primera se centra en el patio escolar, bullanguero y fiestero; la segunda delinea salones, pasillos y se inclina hacia un ambiente tortuoso y opresivo; mientras que la última nos transporta al universo existente en las

³⁶ Las únicas referencias encontradas sobre él provienen de la Internet. Se trata de un arquitecto mexicano que, al parecer, conserva lazos profesionales con la UAM Azcapotzalco.

escuelas superiores, con espacios más abiertos y sitios donde se trabaja unas veces arduamente y otras con cierto desparpajo, con maestros y estudiantes de tipos muy diversos.

Aunque decidí analizar la descripción de espacios escolares, es importante recalcar que la gama de descripciones manejada por Silvia Molina es sumamente amplia, pues lo mismo describe a personas, objetos, calles, ciudades o pequeños poblados. Además, su estilo para hacerlo es una de las habilidades técnicas que la crítica le reconoce mayoritariamente: “Al igual que en el resto de su obra, la autora dibuja con acierto los barrios de la ciudad como San Cosme o Tacubaya y, con detalles discretos, transmite el ritmo provinciano de Campeche y otras ciudades”.³⁷

Dentro de las descripciones hechas por Silvia Molina llama la atención en particular las alusiones a los olores: recuerda el olor a limpio (“La casa nueva”), el olor del barro (“Recomenzar”), el aroma de un guisado (“Otoño”, “El regreso”), el olor de un ramo de flores (“La pulsera”) o el de los árboles (“El primer día diferente”). Hay un cuento (“¿Qué hubieras hecho?”) en donde el olor a alcohol forma parte de la resolución del misterio, como se muestra durante el análisis de dicho relato.

En estos tres cuentos queda constancia de la destreza de Silvia Molina para describir espacios distintos y construir las atmósferas que le requieren sus historias; hace descripciones que en ningún caso se extienden innecesariamente y forman parte esencial de sus cuentos.

1.4. El contraste que permiten las costumbres: “El regreso”, “Lucrecia”

El cuentista, como hemos visto, dispone de poco tiempo y espacio para desarrollar su historia: “El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados [...]”³⁸ y por ello necesita hacer uso de varios recursos. Uno muy característico en los cuentos de Silvia Molina es lo que llamaré el contraste de costumbres; esto es, al hablar de costumbres distintas surge entre ellas un contraste que permite a la escritora, con pocas palabras, dar a conocer información relacionada con la psicología de los personajes sin entrar en grandes detalles. Gracias a esto el lector infiere cuestiones no dichas, puede

³⁷ Patricia Zama. “Molina y su prosa femenina”, en “El Búho”, *Excélsior*, p. 5.

³⁸ Julio Cortázar. *Op. cit.*, p. 309.

conocer a los personajes sin que sean descritos con toda precisión y entender sus cambios; a mi juicio, este procedimiento muestra lo que Henry Merimée llama proceder por omisión.³⁹

El contraste de costumbres es perceptible en “El regreso” –dedicado a José Emilio Pacheco⁴⁰ y de poco más de cuatro páginas– y en “Lucrecia” –dedicado a Sara y Nito,⁴¹ de unas seis páginas–. El primero narra la estancia de una mujer en Campeche durante el trámite de una herencia y su encuentro inesperado con una sordomuda de la zona. El segundo presenta a una mujer, nacida en Tepexpan, quien recuerda su viejo terruño para mostrar con ello cómo se le quedaron grabadas las costumbres del lugar.

Aunque el primer cuento comienza con la descripción de una casa de “tiempos de la Colonia” y no con el de las costumbres como tales, hay ahí un primer contraste que será la constante en el resto de la historia: “Lo que antaño debió ser una sala elegante, [...] era en aquellos días una panuchería corriente [...]” (p. 45); el primer contraste justifica su presencia al poner en evidencia los cambios de la zona y sugerir cómo la mujer se enfrenta a ellos.

En el siguiente párrafo la protagonista se muestra aburrida, desesperada; enseguida menciona que los habitantes del antiguo Barrio de San Francisco “dormían la imperdonable siesta de la digestión” (p. 45). Los lectores comenzamos a deducir así que la mujer no pertenece a ese lugar.

Después menciona a una cocinera que “barría con desgano” y poco más adelante “le dije que si podía pasar; contestó que aún no había servicio, pero ya estaba yo adentro [...]” (p. 45); entonces se hace presente el contraste entre la vida tranquila de Campeche y el carácter acelerado de la visitante. Poco después descubrimos que efectivamente la mujer no vive en ese lugar: “Era el verano de 1979, quizá la peor época del año para alguien que, como yo, había olvidado por completo el húmedo y pesado calor del trópico” (p. 46).

³⁹ Véase la nota 6 de este capítulo.

⁴⁰ Nació en la Ciudad de México en 1939. Poeta, narrador, ensayista, crítico literario, traductor y periodista. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores de 1970 a 1971. Entre los premios que ha recibido destacan: Premio Magda Donato, 1967; Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, 1969; Premio Xavier Villaurrutia, 1973; Premio Nacional de Periodismo, divulgación cultural, 1980; Premio Malcolm Lowry por su trayectoria ensayística, 1991; Premio Nacional de Literatura y Lingüística, 1991; José Asunción Silva al mejor libro de poemas en español publicado entre 1990 y 1995. Ha colaborado en *Revista de la Universidad de México*, *La Palabra y el Hombre*, *Letras Nuevas*, *Proceso*, *Excélsior*, *El Nacional*, entre otras. Dentro de su obra encontramos cuento: *La sangre de Medusa*, Cuadernos del Unicornio, 1955; *El viento distante*, Era, 1963; *El principio del placer*, Joaquín Mortiz, 1973. Novela: *Morirás lejos*, Joaquín Mortiz, 1967; *Las batallas en el desierto*, Era, 1981. Poesía: *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, Joaquín Mortiz, 1969; *Irás y no volverás*, FCE, 1973; *Ciudad de la memoria*, Era, 1989.

⁴¹ De ellos hablaré más adelante.

La mujer describe cómo su interés la hace fingir “amabilidad ante el tío” para solucionar rápidamente lo de la herencia; pero se muestra ligeramente sorprendida cuando ve que “en realidad, quienes estaban dispuestos a sonreír eran el tío Joaquín y la tía Josefa” (p. 47). ¿Supone la mujer que la capacidad de fingir es exclusiva de quienes no viven en algún pequeño pueblo? Parece que sí, y ese sutil hecho la describe como alguien ingenuo, a pesar de las experiencias acumuladas fuera de Campeche. Enseguida se observan más contrastes:

Habían organizado una pequeña reunión –tan pequeña como el luto lo permitió–, “para que vuelvas a ver a tus amigas de la niñez (unas señoritas gorditas con las que no pude platicar de nada), y para que saludes a los parientes [sic] (creí que nunca iba a dejar de confundir sus nombres y de escuchar lo mismos: ¡Cómo te pareces a tu mamá!). (p. 47)

La personalidad de la protagonista sigue delineándose a través de la contraposición de sus costumbres con las de otros; sus intereses personales, su físico y su carácter no son descritos con detalle sino sugeridos hábilmente.

Cuando la protagonista describe a la sordomuda lleva a cabo un proceso de selección que también habla de ella. Esto es, le llaman la atención la limpieza personal de la muchacha, su soledad y una bolsa del mandado. No le importan ni el color del vestido, ni el calzado usado por la discapacitada; al dar prioridad para describir unas cosas y dejar fuera otras, podemos inferir que la protagonista es una mujer a quien no le interesan cuestiones banales. El carácter humano sugerido resulta vital durante el desenlace de la historia pues la protagonista deberá desalojar de la propiedad que heredó a la solitaria sordomuda.

Finalmente, la fuereña tiene el “estómago saturado de antojitos” y refiere que su espalda “no soportaría una noche más en la hamaca” (p. 49); así, sin decirlo directamente, sugiere que es una mujer de hábitos arraigados, quizá por ello su identificación con la sordomuda, quien también parece preferir la cotidianeidad.

En suma, las costumbres y hábitos descritos por Molina en “El regreso” pueden agruparse en dos conjuntos bastante definidos: uno reúne las costumbres de la visitante y otro las de los oriundos del lugar; gracias al contraste entre costumbres los lectores vamos conociendo a los personajes de manera profunda y rápida.

En el segundo cuento, como veremos, aparecen contrastados tres tipos de costumbres que contribuyen a delinear las personalidades de los protagonistas. El relato comienza de manera parecida al cuento anterior; una mujer habla en primera persona sobre su nacimiento en Tepexpan⁴² y describe a los habitantes del lugar y los cambios que percibe en ellos al paso del tiempo: “Los habitantes de Tepexpan provienen de los constructores de las pirámides del Sol y de la Luna, pero su grandeza ha declinado al punto que nadie la recuerda” (p. 65). Los lectores nos enteramos de que los jóvenes se van y regresan sólo de visita y ya con costumbres distintas, “transformados”; con esta descripción aparece el primer tipo de costumbres y con ellas, las personalidades.

Poco después la mujer habla de sí misma: “Crecí rodeada de ahuhuetes y pirules. La flor del nopal, los entierros prehispánicos y la transformación de los renacuajos eran para mí cosa tan natural como los semáforos y los cines para mi prima Soledad, quien vivía en la Ciudad de México” (p. 66); más adelante sabremos que aunque nació ahí, su posición es distinta pues es hija del médico que dirige el hospital de la zona. Aparece así el segundo tipo, la nacida ahí, pero con posibilidades distintas a los pobladores originarios dados los antecedentes de la familia y la posición económica.

Después llega la prima de México y aparece otra clase de costumbre; esto sugiere que la personalidad de la protagonista es una mezcla entre los dos primeros tipos: “Soledad era miedosa y educada. Sabía cortar la carne y contestar ‘Sí, tío. No, tía. Muchas gracias’. Tenía los ojos verdes y dos años más que yo; presumía de que cursaba tercer año y de que dividía y multiplicaba de varias cifras” (p. 68). Así, la narradora de la historia tiene un poco de la ingenuidad de los tepexpeños y no llega a ser del todo como su prima, lo que posibilita que crea las historias de su nana Lucrecia y justifica la historia.

Al contrastar los hábitos de Lucrecia, la protagonista y la prima Soledad, necesariamente surgen cosas en común y diferencias que a los lectores les toca deducir; como tal puedo decir que Lucrecia es supersticiosa, algo ignorante, trabajadora y perseverante. La protagonista es juguetona, intrépida, también supersticiosa, dicharachera aunque un poco reservada en espacios distintos a los suyos. La prima, por su parte, es muy propia, conoce algunas reglas de urbanidad y es educada; parece que no es afectada a las grandes aventuras que la protagonista vive en Tepexpan.

⁴² El cuento indica que Tepexpan es un “pueblo pequeño y pobre, al que se llega por la carretera a San Juan Teotihuacán” (p. 65); valga agregar que pertenece al municipio de Acolman en el Estado de México.

Aunque no es el tema central del apartado, aprovecharé para señalar dos cuestiones fundamentales. El gusto por describir costumbres y el hacerlo de manera tan detallada forman parte de la impronta de Silvia Molina; además, esta característica se relaciona directamente con su vida pues: “Molina estudió primero antropología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, y este interés se halla presente en sus novelas, ensayos y libros infantiles”.⁴³

La descripción que Molina hace de la región de Tepexpan encierra un gran conocimiento de la zona y éste no sólo es consecuencia de su primera profesión sino de sus experiencias vitales, como ella misma lo cuenta:

En mi infancia también tuve la suerte de tener un primo hermano mucho mayor que yo, Juan Manuel Celis. Era el consentido de mi papá de la generación de todos los sobrinos. Se lo llevó a Campeche; lo formó, digamos. Este primo me adoptó. Todos los fines de semana me iba a Tepexpan, en el Estado de México. De ahí salió mi interés por el mundo prehispánico, el conocimiento de la gente del campo. Montábamos mucho a caballo; a veces íbamos hasta San Juan Teotihuacán. Nos encontrábamos tepalcates, cabecitas de barro, figuritas.

En Tepexpan había una hacienda grande y dentro, un hospital para enfermos crónicos. Él era el director de ese hospital.⁴⁴

Así, es posible encontrar varios elementos autobiográficos y percibir en su pluma un trabajo paciente, informado y cuidadosamente elaborado.⁴⁵

“Lucrecia” es también ejemplo de una relación muy personal entre la escritora y sus creaciones, pues el cuento está dedicado a Sara y a Nito. Él es el primo del que Molina habla tan cariñosamente y Sara es su esposa, aunque actualmente no radican en Tepexpan.⁴⁶ La literatura se convierte entonces en un regalo de la escritora a sus seres queridos lo que produce obras escritas desde sitios sumamente íntimos. Los lectores nos beneficiamos con ello, personalmente creo que uno no puede más que gozarlas y hacer empatía con las historias.

⁴³ Gabriella de Beer. *Escritoras mexicanas contemporáneas*, p. 78.

⁴⁴ Silvia Molina en entrevista con Verónica Ortiz, *Op. cit.*, p. 215.

⁴⁵ Acerca de los elementos autobiográficos en la obra de Silvia Molina es de mucha utilidad consultar las tesis *Identidad, mito y política en Imagen de Héctor de Silvia Molina* y *La memoria de la piel: la narrativa de Silvia Molina*, esta última tiene referencias a los elementos autobiográficos en tres distintas novelas y en varios de sus cuentos.

⁴⁶ Entrevista realizada a Benilde Manteca, sobrina del matrimonio Celis Aguirre.

1.5. La historia detrás de la historia: “Confieso”, “¿Qué hubieras hecho?”

Para dar comienzo al apartado es pertinente recordar las tesis de Ricardo Piglia acerca del cuento. Para este autor, el cuento clásico narra siempre dos historias, una contada de manera clara y otra que –aunque suele anunciarse– está escondida para lograr el final sorpresivo. En el cuento moderno el escritor:

[...] abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola.⁴⁷

Lo importante, la verdadera historia, no se dice, ésa la deducen los lectores pues “La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión”.⁴⁸

Dentro del total de cuentos de Silvia Molina, varios pueden considerarse clásicos –ya veíamos que “La casa nueva” es juzgado así por la crítica– y otros con una tendencia más moderna, tal es el caso de “Confieso” y “¿Qué hubieras hecho?”.

“Confieso” –de casi ocho páginas– es uno de los pocos cuentos de *Dicen que me case yo* sin dedicatoria; sin embargo, fue “escrito explícitamente bajo el signo y como homenaje a Salvador Elizondo [...]”.⁴⁹ Efectivamente, aunque el texto no fue dedicado directamente, hay suficientes evidencias para afirmar que se trata de un homenaje al escritor mexicano.⁵⁰ El cuento comienza con un epígrafe proveniente de *Farabeuf*⁵¹ y termina también con otra cita, dispuesta a manera de epígrafe, tomada de *El hipogeo secreto*.⁵² Además, sin duda, el tema del cuento fue tomado de esta última novela:

⁴⁷ Ricardo Piglia. *Op. cit.*, p. 57.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Elena Urrutia. *Op. cit.*, s/p.

⁵⁰ Poeta, narrador, ensayista y traductor nacido en la Ciudad de México en 1932. Estudió Artes Plásticas en la Esmeralda y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ENAP; Letras Inglesas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Entre sus publicaciones hay cuento: *Narda o el verano*, 1964; *El retrato de Zoe y otras mentiras*, 1968; *Camera lucida*, 1983. Antología: *Museo poético*, 1974. Novela: *Farabeuf o la crónica de un instante*, 1965 (Premio Xavier Villaurrutia); *El hipogeo secreto*, 1967. Novela corta: *Elsinor*, 1988. Ensayo: *Cuaderno de escritura*, 1969; *El grafógrafo*, 1970; *Teoría del infierno*, 1992. Teatro: *Miscast*, 1978. Colaboró con las revistas *Positif*, *Revista de la Universidad de México*, *Nuevo Cine*, *El Nacional* y *Vuelta*, entre otras. En 1976 aceptó ingresar en la Academia Mexicana de la Lengua, en 1981 se incorporó en El Colegio Nacional y en 1990 fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura. Murió en marzo de 2006.

⁵¹ Salvador Elizondo. *Farabeuf*, p. 83.

⁵² Salvador Elizondo. *El hipogeo secreto*, p. 38.

La imagen proyectada representa una escena en la que una mujer y un sacerdote vestido de sotana se encuentran en un parque desierto. Es el invierno. Se sientan en una banca. La mujer saca un cigarrillo y el hombre le ofrece fuego con un encendedor de oro. La mujer habla y el cura la escucha. La mujer le muestra una carta que saca de su bolso de mano. El cura no termina de leerla. Dobla la carta despectivamente y la devuelve a la mujer. Luego mira en torno suspicazmente y, con gestos que denotan un hábito de autoridad reprimida a pesar suyo, habla durante unos instantes. Pero no podemos escuchar lo que dice. La imagen se borra.⁵³

De esta forma, desde su inicio, “Confieso” se convierte en una de las historias más novedosas de Silvia Molina.

En el cuento “hay una mezcla interesante de técnicas, de tipos de construcción literaria; tiene diversos juegos de tiempo, espacio y realidad; tiene monólogo interior, metaficción y es un cuento dialógico”.⁵⁴ A través de estas técnicas es como Silvia Molina mezcla y confunde las historias al punto de hacerlas una sola, en cuya parte visible aparece una novicia enamorada de su confesor y en la sugerida, la posibilidad de decírselo a él o no.

Escuchamos primero una voz femenina hablándole a un varón y a través de frases como: “La madre superiora me sugirió que hablara contigo [...]” (p. 53) // “¿Cómo decírtelo a ti, precisamente a ti, lo que me sucede?” (p.53) // “Esta mañana has llegado al convento con tu sotana luida del codo izquierdo [...]” (p. 53), entendemos que hay un confesor y una novicia a quienes hábilmente Silvia Molina nos lleva a reconocer de manera indirecta como tales. Aunque como lectores ya sospechamos un enamoramiento, la mujer también reconoce su erotismo por medio de la inserción de una cita:

[...] pones como siempre, como últimamente, tus anteojos sobre la mesa y comienzas a leernos: “La evolución progresiva del arte es una fantasmagoría propia del cerebro de los poetas. Evocando sensaciones eróticas, producen la embriaguez de los sentidos”. Y evoco esas sensaciones en mí; por eso no sé quién soy ni por qué me encuentro en este lugar escuchándote. (p. 53)

En este párrafo también se anuncia la posibilidad del desdoblamiento, pues la mujer ya no se asume como quien es.

⁵³ *Ibidem.*, p. 133.

⁵⁴ Elsa Cano. *Op. cit.*, p. 5.

Durante algunos párrafos escuchamos a una mujer confundida contando cómo sale al patio con un hombre. Ya en el jardín se da la transformación que ella decide: “He dejado tu sotana colgada tras la puerta” (p. 54); cambia las vestimentas de ambos e incluso el sitio en el que se encuentran: “Es un lugar tan silencioso y solitario como éste en el que estamos, y puesto que amas los libros voy a situarlo al lado de una biblioteca” (p. 54).

En este momento aparece la otra mujer, la otra ella, quien se supone los observa desde la biblioteca: “Esa mujer, tú lo sabes, es la parte de mí que más temo; por eso, la obligué a permanecer allá adentro” (p. 54). La otra escribe desde la biblioteca y la primera sospecha que se está “adueñando” de ellos, entonces cambia la narración a tercera persona y la tipografía se pasa a cursivas; la escritora habla de ellos, pero casi al mismo tiempo comienza la rebelión; la primera mujer recobra su voz y su fantasía momentáneamente.

En el resto del cuento seguirá la rebelión entre personajes que son y no son personajes, que dan a conocer o esconden su historia. Mediante “[...] un juego de espejos y reflejos en los que quien escribe mira a sus personajes inventados que a su vez vuelven la mirada a su creador en un afán rebelde por cobrar autonomía”,⁵⁵ la historia visible es encubierta, se vuelve confusa y sólo quedan sugerencias y probabilidades. Finalmente la escritora se da por vencida:

Iba a escribir sobre ellos pero se han rebelado; he caído en su trampa. Han utilizado su silencio en contra mía. Hubiera sido preciso adueñarme por completo de sus movimientos, marcar el ritmo de su respiración, inventarles otra historia. Hubiera sido preciso cerrar con llave el jardín. Pero deben someterse, deben comprender... (p. 59)

Entonces la novicia recupera su voz y no sabemos ya si habló o no con su confesor sobre su enamoramiento; la historia siempre mantuvo la tensión y no queda del todo resuelta. La confesión que da título al cuento no se escucha.

El texto, como ya decía, termina con una cita de Salvador Elizondo y en oposición a la primera, que a mi juicio evoca la voz de la novicia, ésta sugiere la voz del confesor pues no habla de enamoramientos sino de invenciones, de sueños e incluso de la presencia del diablo. ¿Sugiere esto que la confesión llegó y el confesor habla a través de la cita? Desde mi punto de vista sí; pero lo mágico del asunto y lo bien llevado de la técnica de Silvia

⁵⁵ Elsa Cano. *Op. cit.*, p. 5.

Molina hacen que cierta ambigüedad se conserve. Coincido totalmente con Joaquín-Armando Chacón al decir que en “Confieso” la autora:

[...] ha trabajado y moldeado el estaño hasta darnos uno de los espejos más caros a la literatura, aquel que convierte a la realidad en ficción al mismo tiempo que vuelve a la ficción en una realidad, una pequeña vuelta de tuerca en donde la gran mayoría se rompe los dedos y que Silvia Molina logra con destreza y, además, consigue hacernos mirar con nuevos ojos esa *cotidianeidad* entrecomillada de todos sus textos: detrás de tanta sencillez hay un método [...].⁵⁶

“Confieso” es, pues, una gran muestra del manejo técnico de Silvia Molina, un cuento que bien vale la pena leer, y que sin duda, merece ser retomado en otro trabajo de investigación como tema principal junto con las dos obras de Salvador Elizondo.

“¿Qué hubieras hecho?” –de poco más de 12 páginas y dedicado a Salvador Millán– narra la historia de una mujer que contrata a una sirvienta a quien finalmente despide por descubrirla borracha. La historia oculta muestra la identificación de la protagonista con Manuela y su repudio ante tal situación.

Las dos historias van narrándose a un tiempo; sin embargo, lo novedoso se observa en la disposición del cuento pues está dividido en dos partes: en la primera un narrador omnisciente centra la atención en la contratación de Manuela. En la segunda, mediante el uso de la primera persona y el cambio tipográfico a cursivas, se simula la reproducción fidedigna de una conversación telefónica –entre la protagonista y una amiga– en la cual es posible escuchar el desenlace de la historia visible.

La narración omnisciente sugiere a una protagonista insegura, dubitativa, que no acierta a tomar decisiones, dependiente total del marido y de las opiniones de otros. Por el contrario, muestra a Manuela como una mujer asertiva, segura, de decisiones rápidas. No es la protagonista quien decide contratar a Manuela, es la segunda quien se sube al coche y decide trabajar para la primera. Manuela parece tomar las riendas de la situación, e incluso, llegando a la casa hace una pregunta que cimbra a la otra mujer:

—¿Sabe usted mandar?

⁵⁶ Joaquín-Armando Chacón. “Silvia al otro lado del espejo”, en *Unomásuno*, p. 3.

Esa pregunta no le gustó. ¿Qué quería dar a entender con eso? ¿No era ella quien en todo caso debía preguntar si sabía cocinar? Le inquietó ignorar por completo a quién llevaba a su casa. Aquella mujer no tenía el menor aspecto de sirvienta. (p. 94)

A partir de aquí comienza la fusión de las dos historias. Manuela no parece sirvienta por lo que la protagonista comienza a sentirse sumamente incómoda.

Durante el cuento averiguamos que Manuela habla inglés, platica con la dueña de la casa con mucha familiaridad, escucha música clásica mientras prepara la comida y se mueve con gran soltura por la casa. Nos enteramos también de que la sirvienta pidió un adelanto de su pago y la mujer se lo dio. Con el dinero Manuela compró una botella y la dueña de la casa se dio cuenta de que la sirvienta estaba borracha. Finalmente, Manuela acepta que bebe y decide contar que es la esposa de un funcionario de educación y madre de dos hijas; sin embargo, el dueño de la casa la corre.

Si bien el recuento de hechos parece ocioso, valga para observar la manera en que Molina va llevando a los lectores paulatinamente hacia el final. La protagonista se sorprende ante la verdadera historia de Manuela: "*Viéndola me pregunté cómo había sido posible que hubiera llegado tan bajo. ¿Qué puede cambiar así el rumbo de una vida? ¿De cuatro vidas?*" (p. 100). Gracias a estas preguntas los lectores hacemos una asociación de una mujer con otra. Podemos imaginar a Manuela en un matrimonio con el marido ausente, dos hijas pequeñas, dejando de trabajar, atrapada y desesperada, sin tomar decisiones, sin actuar hasta que el marido lo haga, igual que la protagonista del cuento.

Pero hay más, la mujer cuenta: "*Raúl la apartó. 'Siquiera esta noche, mañana me voy' seguía diciéndome. Sus lágrimas me repugnaron y el terror de su mirada me pareció obscuro. Dime: tú, ¿qué hubieras hecho?*" (p. 101); entonces las historias quedan fundidas por completo. Tal repugnancia sólo se siente ante algo que mueve nuestras fibras más íntimas, nuestros temores más ocultos; son esos miedos los que conforman la historia invisible que cuenta Silvia Molina, con ellos cimbra a sus lectores.

Los dos cuentos tienen la historia oculta a la que se refiere Ricardo Piglia; sin embargo, la técnica usada para esconder una historia detrás de la otra es distinta. En el primero los personajes se desdoblan y las historias quedan mucho más fusionadas entre sí, mientras que en el segundo, la disposición del cuento permite observar la historia a través de dos puntos de vista con lo que se percibe la historia oculta de manera más clara;

además, aunque sí hay una resolución de la historia como tal, las preguntas que plantea quedan sin respuesta.

1.6. La pequeña extensión no lo hace más sencillo: “Juego de muñecas”

Lides de estaño termina con “Juego de muñecas”, que bien puede considerarse como un colofón de las historias que veníamos leyendo pues encierra bajo su red de significaciones los temas abordados por Silvia Molina en sus cuentos.

“Juego de muñecas” está conformado por seis minificciones, utilizo el término a partir de la definición de Lauro Zavala: “La minificción es la narrativa literaria de extensión mínima, que generalmente no rebasa el espacio de una página impresa. Este género de la escritura, por su extrema brevedad, suele ser marcadamente experimental y lúdico”.⁵⁷

Además, hay que puntualizar que dentro de la minificción, Zavala incluye diversos tipos:

Es necesario establecer que el término *minificción* se utiliza aquí para referirse lo mismo a *mini-cuentos*, [sic] (de naturaleza literal, convencional, clásica) que a *micro-relatos* (de naturaleza alegórica, experimental y moderna), así como a las *minificciones posmodernas* donde coexisten ambas tradiciones de manera paradójica (gracias al empleo de la ironía y la hibridación de tradiciones genéricas).⁵⁸

Dentro del total de minificciones que incluye “Juego de muñecas”, hay que diferenciar de qué tipo son cada una, y para esto resulta importante lo que Dolores M. Koch dice al respecto:

En el minicuento los hechos narrados, más o menos realistas, llegan a una situación que se resuelve por medio de un acontecimiento o acción concreta. Por el contrario, el verdadero desenlace del micro-relato no se basa en una acción sino en una idea, un pensamiento. Esto es, el desenlace de un minicuento depende de algo que ocurre en el mundo narrativo, mientras que en el micro-relato el desenlace depende de algo que se le ocurre al autor. Esta distinción no siempre es fácil. Otra característica esencial del micro-relato es la fusión de géneros. Algunos elementos narrativos lo acercan al cuento convencional, pero el micro-

⁵⁷ Lauro Zavala. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, p. 131.

⁵⁸ *Ibidem*.

relato se aleja de los parámetros del cuento y del minicuento porque participa de algunas de las características del ensayo y del poema en prosa.⁵⁹

Aunque la cita es larga, sirva para entender cómo es que de seis minificciones, dos son minicuentos (“Muñequitas chinas” y “Muñecas rusas”) y las cuatro restantes mini-relatos (“Muñeca bíblica”, “Muñeca medieval”, “Muñeca renacentista”, “Muñeca de carne y hueso”).

La extensión de las minificciones reunidas en “Juego de muñecas” va de las 21 palabras para la más corta, hasta las 352 para la más larga. Esta característica de pequeña extensión no hace que su elaboración sea más sencilla, por el contrario, es como hacer una miniatura que requiere de toda la precisión y atención del autor.

Las minificciones tienen un carácter sintético, necesariamente sugieren y significan más cosas de las que dicen; entonces el escritor debe hacer uso de distintos recursos para tejer una red de significaciones que lleven al lector al entendimiento del texto.

Aunque “el estudio sistemático de la minificción es muy reciente, pues se remonta a los últimos diez años [...]”,⁶⁰ en el trabajo “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato” de Dolores M. Koch, es posible encontrar varios de los medios usados por distintos autores para lograr que sus micro-relatos resulten breves y de él partiré para hablar de las minificciones de Silvia Molina.

Los diez recursos planteados por Dolores M. Koch son:

1. Utilizar personajes ya conocidos.
2. Incluir en el título elementos propios de la narración que no aparecen en el texto del relato.
3. Proporcionar el título en otro idioma.
4. Tener por desenlace rápido un coloquialismo inesperado o una palabra soez.
5. Hacer uso de la elipsis.
6. Utilizar un lenguaje cincelado, escueto, a veces bisémico. Palabra certera.
7. Utilización de un formato inesperado para elementos familiares.
8. Utilizar formatos extra-literarios.
9. Parodiar textos o contextos familiares.
10. Hacer uso de la intertextualidad literaria.⁶¹

⁵⁹ Dolores M. Koch. “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato”, en *Cuento en red*, p. 1.

⁶⁰ Lauro Zavala. *Cómo estudiar el cuento: con una guía para analizar minificción y cine*, p. 59.

⁶¹ Dolores M. Koch. *Op. cit.*, pp. 2-10.

Esta lista no implica que todos los recursos aparezcan en el mismo mini-relato o, por el contrario, que no puedan utilizarse más de uno en el mismo texto. Silvia Molina construyó su “Juego de muñecas” sólo con algunos de estos medios; sin embargo, es posible encontrar otros. Hay que destacar que, en este caso, las minificciones no se presentan aisladas, son un conjunto que para fines de estudio puede dividirse, pero su significación final es lograda gracias a la unión de todas las historias, como veremos.

1.6.1. Jugar con los significados: “Muñeca bíblica”, “Muñeca medieval”, “Muñeca renacentista”, “Muñeca de carne y hueso”

Aunque los títulos elegidos por Molina no cumplen con la propuesta de Koch –ellos pueden incluir elementos de la narración que no se presentan en el texto y ayudan a la resolución de éste–, no puedo dejar de lado que en “Juego de muñecas” la selección de los títulos, tanto el de la serie, como los particulares, encierran claves importantes para lograr la brevedad y la carga de significados, pues sitúan al lector en una época y contexto determinados.

Si consideramos que las muñecas son objetos con los que muchas mujeres jugamos durante nuestra infancia, el título de la serie nos predispone inmediatamente a dar una especie de mirada al pasado; esta mirada es ordenada a partir de los títulos específicos, el recorrido se inicia desde los tiempos bíblicos, pasa por el Medioevo y el Renacimiento, para concluir con una muñeca de carne y hueso. Cada título tiene, pues, una relación directa para la comprensión del texto pero no para su resolución.

En “Muñeca bíblica” encontramos la aplicación del punto cinco propuesto por Koch. Mediante el uso de la elipsis se elimina lo que como lectores podemos inferir, “el lector tiene que hacer uso de conocimientos previos, pero no queda duda en cuanto al significado”.⁶² El mini-relato nos transporta a la creación del hombre según la Biblia: “Y en un principio, el hombre tomó el barro y creó a la muñeca a imagen y semejanza de su hija” (p. 105). Su desenlace no se especifica, ése les corresponde a los lectores darlo: la mujer es un objeto creado por el hombre para ser visto como una hija, no como una compañera.

En este mismo mini-relato puede considerarse el uso de dos recursos más, la parodia de textos o contextos familiares y/o el hacer uso de la intertextualidad literaria

⁶² *Ibidem.*, p. 5.

(puntos nueve y diez de la propuesta de Koch). Efectivamente, “Muñeca bíblica” está claramente basada en un pasaje bíblico. En cuanto a la intertextualidad Koch considera que “es un diálogo de libros universal, usualmente se rinde homenaje a escritores del pasado”,⁶³ el texto rinde homenaje a la Biblia; además, su intertextualidad se da también porque “manifiesta la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados [...]”.⁶⁴

En “Muñeca medieval” está la presencia de un personaje conocido (punto uno del listado de Koch); se trata de la Maga Morgana, personaje proveniente de las narraciones europeas sobre el Rey Arturo.⁶⁵ Este recurso “le permite al autor abreviar, pues no tiene que describir ni contexto ni personajes [...]”.⁶⁶ Molina logra darnos un contexto y sugerir las posibilidades de sus personajes: “La hija de la Maga Morgana pidió a su madre que las niñas del reino fueran a jugar con ella; y en el acto quedaron convertidas en muñecas” (p. 106). En la palabra Maga se sintetizan las capacidades de la hechicera y por tanto se hace posible el encantamiento sugerido en la narración.

Por último, en relación con el trabajo de Koch, en “Muñeca renacentista” y “Muñeca de carne y hueso” es posible identificar nuevamente el uso de la elipsis (punto cinco); gracias a ésta podemos “inferir poéticamente la razón de ser del relato sin necesidad de expresarlo”.⁶⁷

En estos mini-relatos Silvia Molina da prioridad a la acción; esto es, hay una gran cantidad de verbos y poca presencia de adjetivación; me parece que este elemento bien puede considerarse como otro recurso que ayuda a la brevedad. Dado el carácter sintético del mini-relato, se hace necesario ir directamente, sin rodeo alguno, a lo verdaderamente importante.

“Juego de muñecas” es un conjunto de minificciones que nos lleva a hacer una revisión al desarrollo de la mujer, por ello afirmo que es un colofón del resto de los cuentos. Confirma el estilo de Silvia Molina, pues como ella misma dice: “En muchas de mis cosas siempre está el problema de la identidad. Casi todos los personajes femeninos son mujeres que quieren ser ellas”.⁶⁸

⁶³ *Ibidem.*, p. 10.

⁶⁴ Helena Beristáin. *Op. cit.*, p. 263.

⁶⁵ “Arthurian romance” en *Encyclopaedia Britannica*, Online.

⁶⁶ Dolores M. Koch. *Op. cit.*, p. 2.

⁶⁷ *Ibidem.*, p. 6.

⁶⁸ Silvia Molina en entrevista con Verónica Ortiz, *Op. cit.*, p. 220.

En este juego de significaciones, la mujer tiene un comienzo dependiente y va frenándose o desarrollándose, casi siempre ante la intervención de otros (el hombre, la maga-madre o el escultor), hasta que llega una “Muñeca de carne y hueso”, una bebé a quien la autora quita la calidad pasiva de las otras mujeres-muñecas para sugerir la posibilidad de una vida distinta.

Resta saber qué sucede con las “Muñequitas chinas” y las “Muñecas rusas”; éstas, como ya decía, son minicuentos y cumplen también una función primordial para el funcionamiento del conjunto, como veremos en el siguiente apartado.

1.6.2. Minicuentos para la transición: “Muñequitas chinas”, “Muñecas rusas”

Al reconocer la diferencia entre minicuento y mini-relato,⁶⁹ debe admitirse también que los recursos para la elaboración de cada uno son distintos. Los hechos deben resolverse con un acontecimiento dentro del minicuento y eso ayuda a que la extensión de éstos sea ligeramente mayor que la de los mini-relatos anteriores.

Los títulos –de la misma manera que en los mini-relatos–, no ayudan a la resolución de la historia pero sitúan al lector en un contexto determinado y lo predisponen para recibir lo que leerá. Sin embargo, hay un detalle que no debe pasarse por alto, puesto que, a diferencia de los títulos anteriores, uno de ellos (“Muñequitas chinas”) se presenta en diminutivo y los dos pluralizan el sustantivo muñeca. ¿Tiene esto algún significado en particular? Desde mi punto de vista sí; el título es distintivo, los cuatro mini-relatos tienen como protagonistas a lo que podemos llamar muñecas-mujeres, mientras que “Muñequitas chinas” es protagonizado por una princesa que juega con sus muñecas y descubre algo. “Muñecas rusas” es protagonizado por una zarina que tiene una muñeca. Esta ligera diferencia en los títulos inicia la transición que explicaré más adelante.

En “Muñequitas chinas” se cuenta una historia que a su vez es retomada del supuesto libro de un filósofo chino. La intertextualidad en este texto se hace presente porque la narración remite inmediatamente a los cuentos infantiles. Su tono recuerda un poco el lenguaje usado por los modernistas, quienes, entre otras cosas, trataban de “hacer cuadros, cuadros épicos, descriptivos, en la forma más bella posible, con imágenes

⁶⁹ Véase la nota 59 de este capítulo.

bellísimas”.⁷⁰ Silvia Molina crea un mundo mágico en el que encontramos una plasticidad asombrosa: “la palidez de la luna de invierno”, “cabellos de seda”, “hilos de plata y oro”, “jade”, “cerezos”, “estanque de peces dorados” y “el trino del ruiseñor” (p. 105, 106), son sólo algunos ejemplos.

Hay un personaje en el minicuento del que pude rastrear algunas cuestiones; se trata de la princesa Shikibu a quien puede asociarse con una escritora japonesa llamada Murasaki Shikibu.⁷¹ Así, aunque no puedo afirmar que la finalidad de este personaje conocido es ayudar a la brevedad de la historia, sí pone en evidencia una buena selección de los nombres; es probable que la elección del nombre de Shikibu sea una simple casualidad, pero bien puede tratarse de un homenaje a la escritora japonesa.

En este minicuento la princesa Shikibu toma conciencia de que alguna vez ella misma fue una muñeca: “Shikibu reconoció en la muñeca su propia cara, y supo entonces que en su vida pasada había sido la muñeca de la hija de otro emperador” (p. 106), y desde entonces trata mucho mejor a sus muñecas. He aquí la relación de transición de la que hablaba, las mujeres-muñecas tienen la posibilidad de dejar de ser un objeto y convertirse en los seres de carne y hueso que narra la última minificción de la serie.

En “Muñecas rusas”, también con un tono de cuento infantil, Silvia Molina nos transporta a la lejana Rusia y narra la historia de una pequeña zarina a quien están festejando su cumpleaños. Tanto “Muñequitas chinas” como este minicuento permiten una mayor adjetivación –a diferencia de los mini-relatos–, y ésta forma parte de su esencia, ¿qué mejor manera de transportarnos a un lugar específico que describiéndolo y adjetivándolo?

En “Muñecas rusas” ninguno de los personajes tiene nombre, no hay mayor intertextualidad que la reminiscencia de los cuentos infantiles. Aquí Silvia Molina se vale del nombre de varios lugares para situarnos y ganar brevedad, aparece “San Petersburgo”, “el Valle del Volga”, “Ucrania”, el “Cáucaso” y algunos “caballos del Kiev” (p. 107). Pero esta narración, de aparente sencillez, encierra en su final tal significación que sin ella no sería posible amalgamar la serie completa: “Suenan los tambores y la niña está a punto de llorar cuando ve a su muñeca aparecer y desaparecer por los aires; pero, maravillada, cuenta: una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete matrioshkitas van cayendo

⁷⁰ Juan Ramón Jiménez. “Modernismo en América y España (apuntes de una conferencia)”, en *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo* y 98. Francisco Rico (comp.), p. 63.

⁷¹ “Murasaki Shikibu”, en *Encyclopaedia Britannica*, Online.

sobre la falda de su vestido de organdí” (p. 107). La niña es humana y la muñeca es un objeto, no hay confusión de un rol con otro. La transición se completa, y aunque la historia se resuelve en la narración, no podemos evitar la asociación de ideas: hay muñecas que pueden contener otras muñecas, la mujer contiene otras mujeres, incluida su propia muñeca.

De forma deliberada dejé al final el tema de la dedicatoria de “Juego de muñecas”. La serie está dedicada “A Silvia Verónica” (p. 103), quien es la hija mayor de la escritora;⁷² ello resulta interesante pues “Juego de muñecas” se convierte entonces en un legado de Molina para su hija. “Juego de muñecas”, en suma, habla de la evolución de la mujer a lo largo de la historia –la personal y la humana– hasta llegar a la vida de una bebé cuya sucesión materna le abre múltiples posibilidades.

Silvia Molina cierra *Lides de estaño* con la misma precisión con la que comienza; la escritora conoce su oficio, sabe que escribir cuento y novela implica esfuerzos distintos como ella misma lo dice:

Son experiencias muy distintas. Por ejemplo, en un cuento no puedes estar jugando, tienes que estar ahí, en lo que estás. La escritura se vuelve más complicada, a veces te sale algo muy bonito pero que no viene al caso, y lo tienes que quitar. En cambio, en la novela puedes meter todo lo que quieras, si lo sabes meter por supuesto. Puedes describir un bosque, paisajes, un lugar, que pueden o no ser indispensables para la acción, sólo creas una atmósfera y esto no importa mucho, puede estar o no estar. En cambio, en el cuento sí, importan mucho todos los elementos que aparecen y a los que les das peso porque tienen una resolución inmediata.⁷³

En este primer libro de cuentos, Silvia Molina deja ver su tino para las decisiones técnicas; a través de la cuidadosa colocación de indicios, de lo preciso de sus descripciones o mediante el uso de monólogos y de la contraposición de costumbres, crea sus historias y sorprende sutil e intensamente a sus lectores.

⁷² Véase la nota 33 de este capítulo.

⁷³ Entrevista a Silvia Molina en “Silvia Molina: la escritura, reflejo de la vida”, por Myriam Laurini, en *El Universal*, s/p.

CAPÍTULO II

LA MADURACIÓN DEL ESTILO: *DICEN QUE ME CASE YO*.

El segundo libro de cuentos de Silvia Molina, *Dicen que me case yo*, fue publicado en 1989 por la editorial Cal y Arena.¹ Para Vicente Francisco Torres el volumen:

[...] no es sino la continuación de *Lides de estaño*. Aquí aparecen todos los cuentos de 1984 con un par de variantes: se agrega un pequeño texto –“Muñeca maléfica”– y “De palomas y cuerpos en el espacio” se integra al conjunto de cuentos que hoy se publican por primera vez.²

Es cierto que aparecen los cuentos de 1984 con las variantes mencionadas por Vicente Francisco Torres, pero es importante hacer otras precisiones. Adjudicarle a *Dicen que me case yo* la calidad de continuación de *Lides de estaño* no parece del todo acertado, pues eso implicaría retomar lo que ya existía para proseguirlo o extenderlo, como si algo hubiese quedado inacabado y simplemente se tratara de concluirlo.

En este capítulo mostraré que *Dicen que me case yo* no es una continuación de *Lides de estaño* sino una nueva propuesta, aunque ciertamente se republiquen los textos del primer libro de cuentos. Además, sumando las propuestas de Guillermo Samperio a lo expuesto por Baquero Goyanes, Alba Omil, Raúl Alberto Piérola, Julio Cortázar y Ricardo Piglia, analizaré las posibilidades que el uso de los recuerdos y los diálogos dan a Silvia Molina para construir sus historias.

2.1. No es lo mismo continuar que madurar, de *Lides de estaño* a *Dicen que me case yo*

Si *Dicen que me case yo* fuese una simple continuación de *Lides de estaño* el volumen no habría cambiado de nombre. El título del nuevo libro proviene “de una canción de Gil Vicente”³ que aparece en los *Autos de la Sibila Casandra*, al final del primer acto⁴ y no

¹ Para este trabajo utilizo la cuarta edición de Cal y Arena de 1992; todas las citas provienen de la misma edición por lo que en adelante citaré únicamente la página.

² Vicente Francisco Torres. “Silvia Molina: *Dicen que me case yo*, pequeñas tragedias”, en *Sábado*, p. 12.

³ Joaquín-Armando Chacón. “Silvia al otro lado del espejo”, en *Unomásuno*, p. 3.

⁴ Thomas R. Hart. *Gil Vicente, obras dramáticas castellanas*, pp. XI-LV y 43-68. Gil Vicente vivió aproximadamente de 1465 a 1536 y se cree que nació en Lisboa. Considerado como el fundador del teatro portugués, escribió obras tanto en

remite a los “combates de antaño” mencionados por María del Socorro Lozano.⁵ Ahora el significado incluye diversas cuestiones que la lectura de la obra dramática permite aclarar mejor. En ella, resulta asombrosa la similitud entre las reflexiones hechas por Casandra y las protagonistas de los cuentos de Silvia Molina respecto a la condición femenina. Así, el título incluye entonces las expectativas de otros, un probable matrimonio y la capacidad de decisión de la mujer.

El libro está dividido en tres partes: la primera es “Lides de estaño”, después aparece un intermedio llamado “Juego de muñecas” y termina con “Dicen que me case yo”. El epígrafe que abre el volumen pertenece a un fragmento de la canción de Gil Vicente: “Dicen que me case yo, /no quiero marido, no”. “Lides de estaño” se convierte así en una parte del libro y además, no aparece ya el epígrafe de Jaime Sabines.

Uno de los textos nuevos es “Muñeca maléfica”, minificción que pertenece a “Juego de muñecas”. Por ello, la disposición de la serie cambia considerablemente respecto al libro anterior:

<i>Lides de estaño</i>	<i>Dicen que me case yo</i>
“Muñeca bíblica”	“Muñeca bíblica”
“Muñequitas chinas”	“Muñeca medieval”
“Muñeca medieval”	“Muñeca renacentista”
“Muñecas rusas”	“Muñeca maléfica”
“Muñeca renacentista”	“Muñequitas chinas”
“Muñeca de carne y hueso”	“Muñecas rusas”
	“Muñeca de carne y hueso”

La nueva conformación y la inclusión de “Muñeca maléfica”⁶ no varían el significado del conjunto propuesto en el primer capítulo de este trabajo; por el contrario, el reacomodo aporta mayor claridad a su comprensión pues la alusión histórica al desarrollo femenino queda mejor acomodada. Lo que sí cambia es el carácter de colofón del que hablé, pues ahora “Juego de muñecas” es un intermedio.

esa lengua como en español y otras, con la mezcla de ambas. En los *Autos de la Sibila Casandra* la protagonista es pretendida por Salomón, pero ella, al creerse la elegida para traer al mundo al hijo de Dios, no quiere contraer matrimonio.

⁵ Véase la nota 2 del primer capítulo de este trabajo.

⁶ Se trata de un mini-relato construido con algunos de los recursos enlistados por Dolores M. Koch y que fueron presentados en el primer capítulo. En “Muñeca maléfica” es posible identificar el uso de un personaje conocido (el brujo); hay uso de elipsis, pues se eliminan cuestiones que los lectores podemos inferir; hay parodia de textos o contextos familiares, en tanto que remite a las atmósferas de las historias infantiles en donde hay princesas, brujas y sótanos oscuros (recursos uno, cinco y nueve, respectivamente, del listado de Koch).

En los textos de *Lides de estaño* ninguna de las protagonistas tenía nombre, mientras que ahora, las mujeres que protagonizan “La pulsera”, “Recomenzar” y “Como agua de lluvia” sí lo tienen; este hecho resulta de vital importancia en los dos primeros cuentos. También, por primera vez, hay un relato sin dedicatoria o epígrafe que le anteceda (“La pulsera”).

Hay dos textos –“Recomenzar” y “Como agua de lluvia”– cuya extensión es mucho mayor en comparación con los anteriores. En este sentido, Ramón Moreno Rodríguez afirma que “bien podía hacerse con ellos una noveleta”⁷ y señala después que “Como agua de lluvia” le parece uno de los mejores. A mi juicio esto encierra una contradicción, recordemos a Baquero Goyanes:

En mi opinión, nada tiene de elogioso el decir de un cuento que puede convertirse en una novela, mediante un simple proceso de ampliación, de estiramiento. Si de una narración breve sacamos la impresión de que allí hay en potencia una gran novela, es muy probable que estemos ante un mal cuento, ante una novela frustrada.⁸

¿Cómo afirmar que es uno de los mejores cuentos y al tiempo decir que se pudo hacer algo más? En ambos cuentos hay una buena relación tema-forma y no habría que hacerles nada más.

Respecto a “De palomas y cuerpos en el espacio”, efectivamente es ubicado dentro de la tercera parte del libro, lo que ya de por sí implica una relación distinta entre los textos del volumen. Silvia Molina dice al respecto:

Creo que lo único que le puede dar unidad es que son textos sobre mujeres. Y hay uno que sobra, que está de más, que rompe la unidad “De palomas y cuerpos en el espacio”. Pero está allí a sabiendas de que debía haberlo sacado. Y pienso dejarlo allí porque es un regalo, un capricho, una terquedad de mi parte.⁹

Así, observamos una escritora que más que continuar una obra como tal, tomó decisiones que la llevaron a entregarnos una obra nueva.

⁷ Ramón Moreno Rodríguez. “Pulsando cuerdas”, en *La Jornada Semanal*, p. 13.

⁸ Mariano Baquero Goyanes. *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, p. 130.

⁹ Silvia Molina en entrevista con Frida Rodríguez Gandara, *La memoria de la piel: la narrativa de Silvia Molina*, Tesis, pp. 156-157.

En *Dicen que me case yo* la gama de edades de las protagonistas se amplía y los temas tratados se vuelven también más delicados: un aborto, el cáncer, la infidelidad de la pareja y la violencia ejercida por un varón contra una mujer.

Todos estos cambios son evidencia suficiente de que *Dicen que me case yo* no es una continuación de *Lides de estaño* en el sentido estricto de la palabra. Puede considerarse así únicamente, si se entiende tal continuidad como la maduración del estilo de Silvia Molina.

2.2. La evocación exacta del recuerdo: “Recomenzar”, “Como agua de lluvia”, “Acuarelas”

Aunque los cuentos de Silvia Molina se caracterizan –entre otras cosas– por el regreso al pasado que llevan a cabo sus protagonistas, cada uno de ellos requiere un tratamiento particular del recuerdo. El regreso al pasado no es un proceso arbitrario, pues obedece a las necesidades de cada relato; los recuerdos no se extienden demasiado y aportan información que resulta indispensable para la historia.

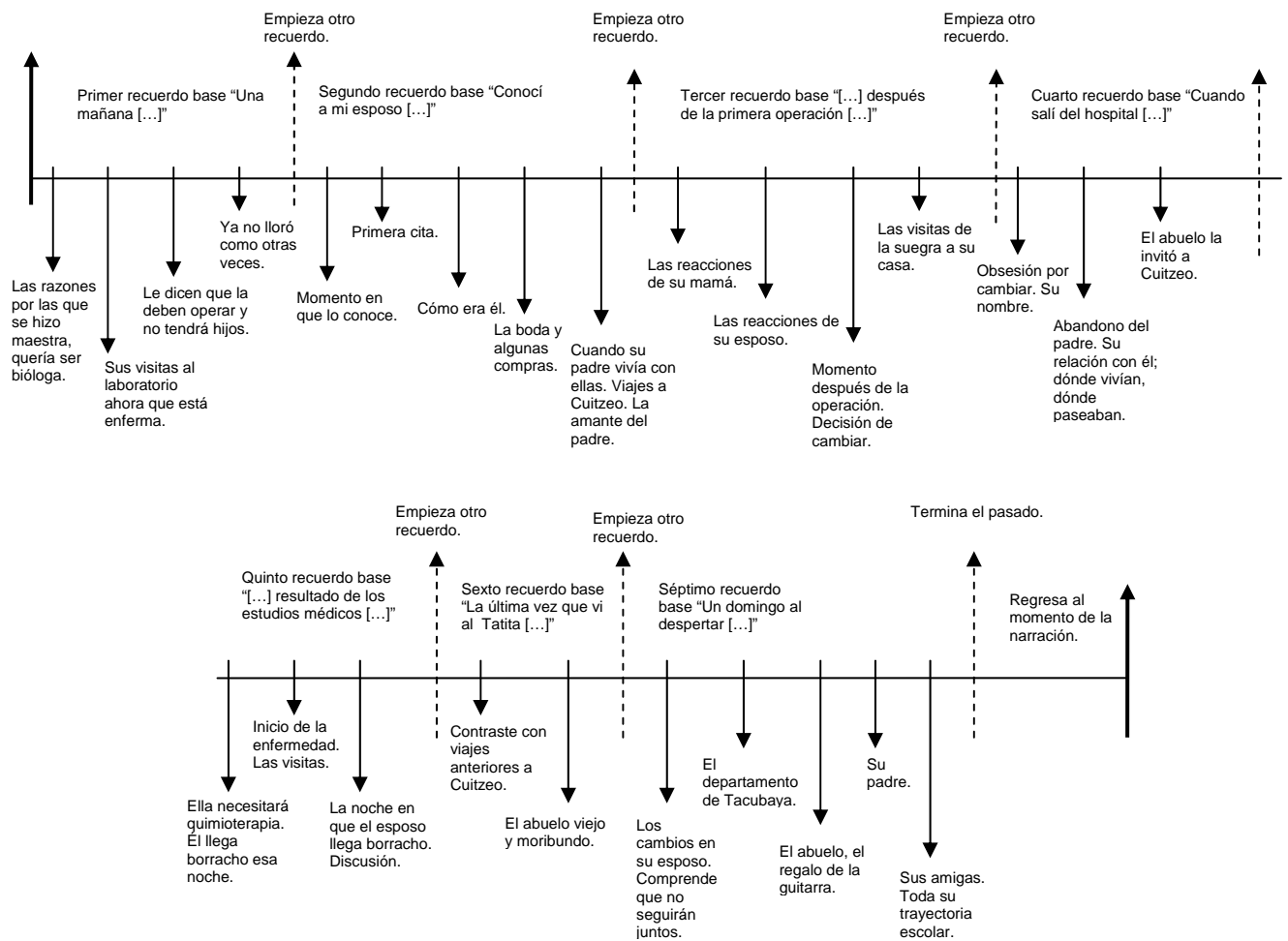
“Recomenzar” –de 14 páginas de extensión y dedicado a Saúl Juárez¹⁰ narra la historia de una mujer que se enfrenta a una enfermedad y como consecuencia a la decisión de cambiar, con lo que eso implique. La historia es contada por una voz femenina dirigida a un interlocutor cuya identidad se irá revelando paulatinamente. El uso del pasado desde la primera línea indica una distinción entre el momento de la narración y lo que se contará; sin embargo, esa distinción también se clarifica poco a poco.

La disposición de los recuerdos a lo largo del cuento es tan precisa que, incluso, puede hacerse un esquema para observar el orden que conservan las vueltas al pasado (véase el esquema en la página siguiente). En el esquema el eje vertical representa la extensión del relato. Hay tres tipos distintos de flechas: las más oscuras señalan el

¹⁰ Narrador nacido en Morelia, Michoacán, en 1957. Formó parte del consejo editorial de la colección Práctica de Vuelo de la Delegación Venustiano Carranza. Fue Director General del Instituto Michoacano de Cultura; Subdirector de Servicios Culturales del INBA; Coordinador de la Red Nacional de Casas de Cultura y Talleres Literarios; Director General de Descentralización y Programa Cultural de las Fronteras; Coordinador General del Centro Nacional de las Artes; Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes; Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes; Director General de Bibliotecas del CONACULTA. Ha colaborado en *Tierra Adentro* (director), *Casa del tiempo*, *Revista de Bellas Artes*, *Punto de Partida* y *Sábado*. Dentro de su obra se encuentra: *La realidad es lo increíble*, Punto de Partida, 1981; *Paredes de papel*, Delegación Venustiano Carranza, 1981; *Señales de viaje*, Planeta, 1995; *Si van al paraíso*, Dif. Cult. de la UNAM, 1994.

principio y el fin del cuento; las punteadas indican los momentos de transición entre recuerdos y el resto, las evocaciones que van apareciendo en la historia.

En el proceso de evocación, hay lo que llamo recuerdos base, recuerdos secundarios y transiciones. Los recuerdos base hilvanan la historia y permiten la aparición de los secundarios; estos últimos aportan información para la mejor comprensión de las fases que van viviendo los personajes. Las transiciones resultan importantes para ayudar a que el lector tenga la sensación de estar escuchando a alguien que narra su historia; a través de ellas la autora hace que su personaje cambie de un recuerdo a otro utilizando al menos tres recursos: la tipografía, unas líneas de reflexión o un cambio de tema contundente.



Esquema "Recomenzar"

La tipografía muestra un mayor interlineado y con ello suponemos una pausa, como si la mujer dejase de hablar un poco para después reiniciar su discurso en otro punto. Esto es visible en las transiciones que van del primero al segundo recuerdo base, del cuarto al quinto, del quinto al sexto, del sexto al séptimo y en el regreso al momento de la narración.

En realidad hay una sola transición con líneas de reflexión dentro de los recuerdos base, entre los recuerdos segundo y tercero:

Ve: las cosas me sucedían; y yo, hasta entonces, siempre las acepté.

Sé que uno no cambia de la noche a la mañana. Es más, que uno cambia pero los otros no entienden el cambio, y todo se vuelve más difícil y más complicado. Por ejemplo, mi mamá.

Adivine qué me dijo ella cuando subió al cuarto después de la primera operación. (p. 83)

Sin embargo, es posible encontrar un proceso similar entre los recuerdos secundarios: mientras la mujer habla del momento en que le dieron los resultados de sus análisis, recuerda al marido llegando borracho; ahí hay una divagación hacia el inicio de su enfermedad y regresa a la noche de los resultados y el esposo alcoholizado.

El tercer tipo de transición resulta a partir de un cambio contundente de tema, la mujer ha estado contando lo sucedido después de la primera operación, lo ocurrido con su madre, su esposo y su suegra y de pronto, da un giro radical al tema:

O uno iba a darle de comer a los gorriones y ya no estaba donde siempre porque “en esta esquina da menos el sol”, y uno explicaba que allí caía el desagüe de la terraza de arriba.

Cuando salí del hospital, cambiar se volvió mi obsesión. Santiago me hostilizaba:

— ¡Qué necedad! ¡Nunca vas a dejar de ser María López! [...] (p. 84)

La disposición de los recuerdos conserva un orden que contribuye fundamentalmente con dos cuestiones. Por un lado, permite mantener interesados a los lectores, ya que saltar de un recuerdo a otro, por decirlo así, nos intriga para seguir leyendo y saber qué pasó y qué pasará con María. Por otra parte, en palabras de Guillermo Samperio: “En la vuelta al *pasado remoto*, el cuentista dará indicios sobre el conflicto”;¹¹ la autora muestra sólo la información más importante para comprender la necesidad de transformación de una mujer enferma y la decisión que toma al final de la historia.

¹¹ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave, recetas para nuevos cuentistas*, p. 113.

“Recomenzar” tiene una forma característica en el manejo del discurso temporal:

El cuento que inicia cuando el conflicto dramático está desarrollado genera una especie de presente capaz de crearle expectativas al lector. A partir de él hace una vuelta temporal hacia el pasado, en la que se va desentrañando el conflicto del principio, y después regresa al presente, da más información sobre el conflicto, avanza hacia un clímax donde debe haber varias líneas de resolución, y culmina con un final específico.¹²

“Recomenzar” también es una clara muestra de lo que Alba Omil y Raúl Alberto Piérola llaman la “creación psicológica”:

En el buen cuento existe la creación psicológica pero siempre fugaz, simple, claro que simple de trazos –pocos pero vigorosos trazos–, y siempre al servicio de la narración propiamente dicha. Esto no quiere decir, de ningún modo, que el buen cuento exige “personajes con simplicidad espiritual, rara vez de psicología complicada”, como alguien ha sostenido.¹³

El asunto que trata Silvia Molina en “Recomenzar”, requiere una gran carga psicológica. Una mujer enfrentándose a una enfermedad ya no tiene tiempo para dudar de lo que quiere, su necesidad de cambio no puede esperar pues la muerte la está rondando. Para mostrar el proceso vivido por María el cuento necesita recuerdos precisos, pero todos con una carga psicológica: su relación con la familia de origen, con el marido, la familia política y su no maternidad, además, muy de pasada habla de algunas amistades.

El tratamiento de los recuerdos en “Como agua de lluvia” resulta necesariamente distinto, su tema es otro y la voz narrativa está en tercera persona. Este cuento –dedicado a Tihui Gutiérrez¹⁴ y de casi 15 páginas de extensión– está dividido en cuatro partes y narra la historia de una mujer que trata de confrontar a su marido respecto a una infidelidad cometida por él.

¹² *Ibidem.*, pp. 113-114.

¹³ Alba Omil y Raúl Alberto Piérola. “El cuento y sus vecinos”, en Pacheco y Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores, Aproximaciones a una teoría del cuento*, p. 152.

¹⁴ Se trata de la bailarina mexicana Tihui Gutiérrez. De acuerdo con la información encontrada en la página de internet del CNCA, estudió en la Academia de Ballet de Coyoacán con Ana del Castillo. En Cuba se graduó en la Escuela Nacional de Artes, donde estudió con Ramona de Saa, Mirta Hermida y Joaquín Banegas; posteriormente ingresó al Ballet Nacional de Cuba (1981-1982). Ha sido invitada al Festival Internacional de Ballet de la Habana (1978, 1986 y 1988). Ha participado en los concursos de Jackson, Mississippi y Varna, Bulgaria donde obtuvo el premio como mejor pareja en 1978, junto a René de Cárdenas. Ese mismo año se integra a la Compañía y es nombrada Primera Bailarina en 1993. Obtuvo el Premio Nacional de la Juventud en 1987 y fue galardonada por la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música como la mejor bailarina en 1989. En 1997 fue becaria ejecutante del FONCA.

La historia comienza cuando el matrimonio regresa a su casa después de una función teatral cuya representación convence a Isabel para encarar a su esposo; el desarrollo se da en el transcurso de esa noche. En “Como agua de lluvia”, los recuerdos son más bien alusiones al pasado hechas por la voz omnisciente —que da prioridad al punto de vista femenino— y se centran primordialmente en la crisis del matrimonio que protagoniza la historia.

Aunque en algunos momentos la remembranza parece alejarse un poco de la pareja, siempre se encamina a lograr un contraste entre el pasado y el presente de la relación entre Isabel y Alberto: “Fue un coquer gracioso desde cachorro. ‘Parece toro’ —dijo Tere cuando lo vio salir corriendo de la perrera. Eran otros tiempos: Isabel y Alberto sonrieron y le dejaron ese nombre”. (p. 120)

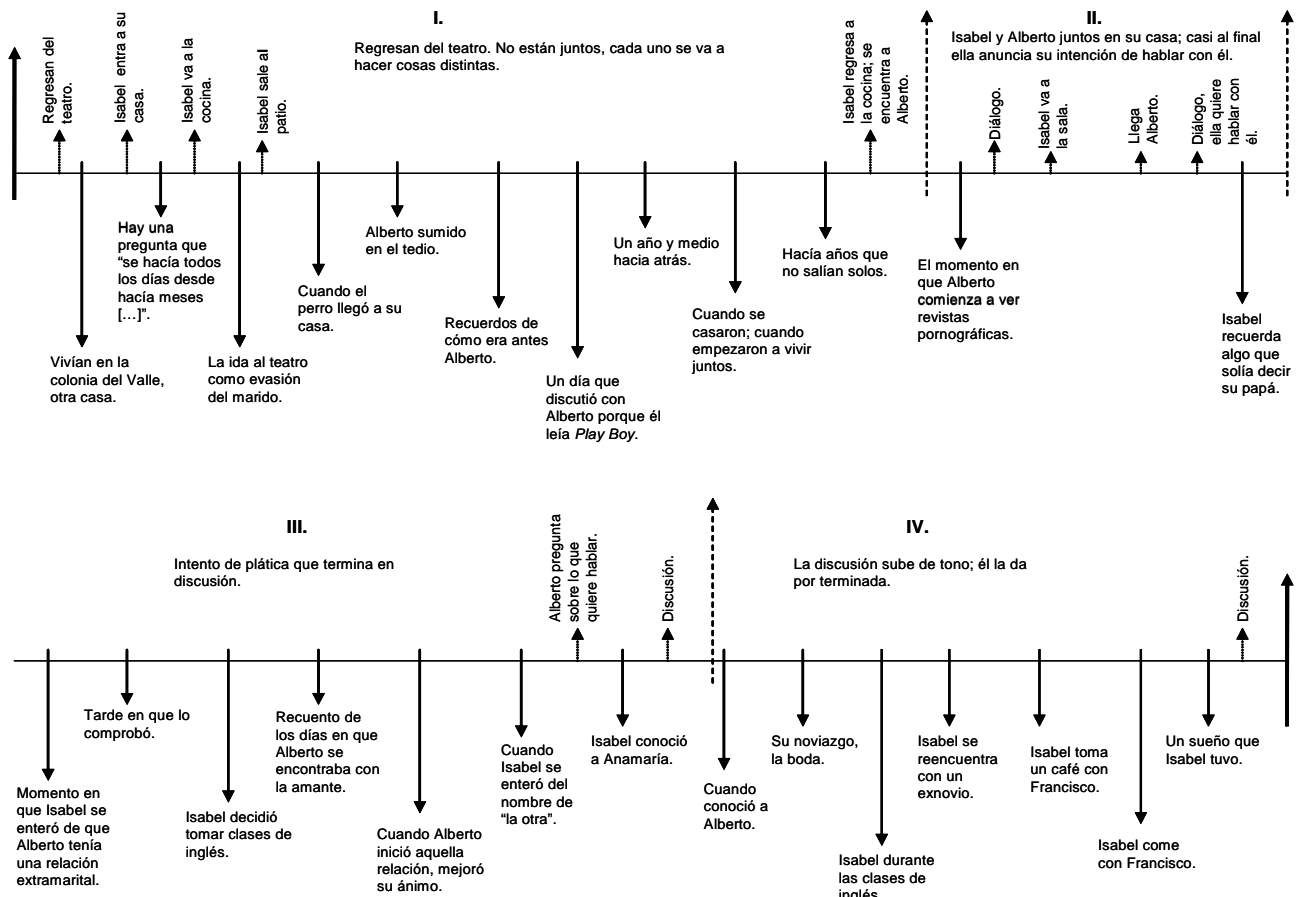
Los recuerdos se enfocan en varios detalles de la cotidianidad pero finalmente, convergen en la crisis actual:

Las últimas semanas, Alberto rehuía marcadamente a sus hijos, como si la ternura que les deparaba hubiera desaparecido para siempre. Antes tenía una marcada preferencia por Carlitos. Llegaba de trabajar, lo alzaba en brazos y lo llevaba a la calle. Regresaban cargados de juguetes y ropa. Nada para Tere, no tan pequeña como para no darse cuenta. A los seis años, Carlitos tenía una colección de coches miniatura que era la admiración de sus primos mayores. Y Alberto encontraba divertido bañarlo, darle de comer o instalar el tren eléctrico sobre la mesa del comedor. Pero desde hacía tiempo Alberto parecía vivir para él mismo, encerrado en la recámara, leyendo. (p. 121)

Si la relación está definiéndose y la protagonista piensa terminarla, la historia requiere entonces que se hable del origen del matrimonio, pues así logramos entender toda la incompatibilidad entre los esposos. La voz omnisciente nos cuenta un poco sobre el momento en que se conocieron Alberto e Isabel y nos lleva incluso a verla a ella de joven y reencontrándose con un antiguo novio. Además, también se vuelve necesario hablar del momento en que Alberto conoció a “la otra” y cómo fue que Isabel descubrió la relación extramarital.

Valga el recuento anterior para ver cómo las vueltas al pasado aportan indicios que ayudan a comprender el conflicto. Además, el ir y venir de un recuerdo a otro mantiene la atención de los lectores. Para observar de manera más nítida el orden del discurso temporal presento el esquema en la siguiente página. En el gráfico, el eje vertical

representa la extensión del relato. Hay cuatro tipos de flecha: las más oscuras marcan el comienzo y el final de la historia; las punteadas que se dirigen hacia arriba y son más largas, muestran el fin de cada uno de los apartados del cuento; las punteadas más tenues, indican las acciones que tienen lugar en esa noche; las que apuntan hacia abajo, señalan las alusiones al pasado inmediato o remoto.



Esquema "Como agua de lluvia"

Decidí incluir en este esquema las acciones transcurridas durante la noche en que se desarrollan los hechos pues la historia comienza marcando claramente la distinción entre el tiempo de la narración y las vueltas al pasado remoto. Vemos cómo las remembranzas están hábilmente mezcladas con las acciones de esa noche y hay una mayor carga de recuerdos en los momentos en que la pareja está separada y no conversa.

“Como agua de lluvia” presenta a una mujer aparentemente dispuesta a no engañarse más y a un hombre que niega la infidelidad y trata de hacer como si nada hubiese sucedido. Todas las vueltas al pasado se centran en darnos antecedentes sobre la pareja y a mostrarnos cómo se fue dando un distanciamiento paulatino. Los recuerdos nos van guiando para ver, sobre todo, la insatisfacción de Isabel, quien pretende dejar de vivir como lo ha hecho, aunque el final, en realidad, sugiere otra cosa.

En “Acuarelas” –dedicado a Nilda y Joaquín-Armando Chacón,¹⁵ de seis y media páginas de extensión– el recuerdo es detonado cuando la protagonista coincide con un antiguo novio durante una fiesta: “Cuando me dio la mano, lo reconocí por la sonrisa; sólo por la sonrisa que dejó ver sus dientes blancos y chuequitos y que le devolvió el mismo brillo a sus ojos de entonces” (p. 135). La historia visible narra el encuentro de los dos personajes y el ingrato recuerdo que la protagonista tiene de su noviazgo con Pedro; por su parte, la historia oculta sugiere que la pareja actual del hombre está en riesgo de ser maltratada por él.

El recuerdo se dirige hacia los años de estudiante, cuando la protagonista y Pedro eran novios y, de manera particular, a una tarde de un viaje de campo: “Mientras oía a lo lejos su conversación, casi como un eco confundido con la música de Pepe Arévalo, reviví aquella tarde: [...]” (p. 136).

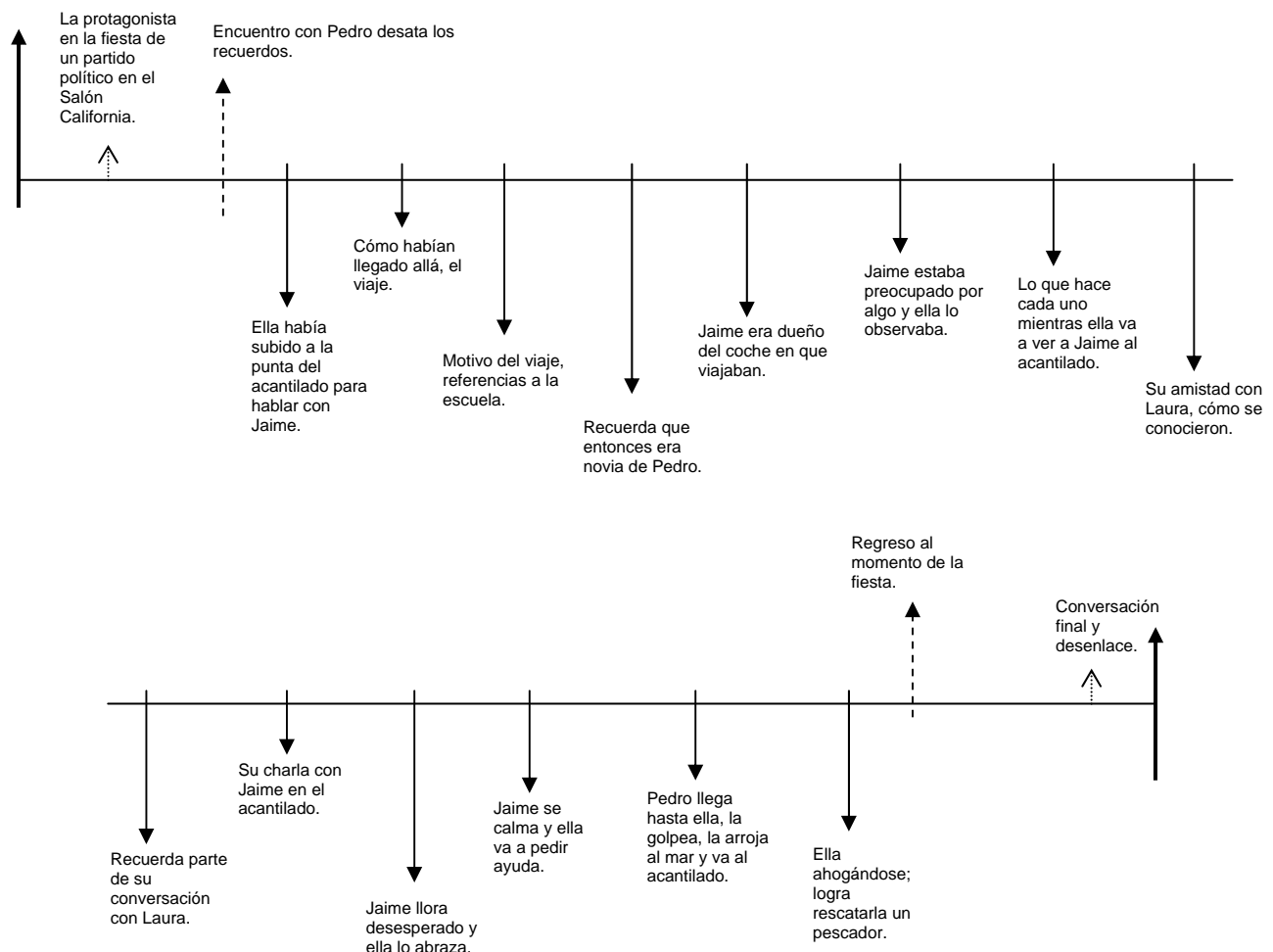
Si bien en esa tarde se encierra la clave para la historia oculta, vamos llegando hacia allá de manera paulatina, gracias a la disposición de los recuerdos: primero averiguamos lo que hacían por allá ese grupo de amigos; después, que uno de ellos atravesaba por una depresión que lo hace tener una crisis y por último, ante la intervención de la protagonista para ayudar al amigo en peligro, el celoso novio la golpea y la arroja al mar en donde casi muere ahogada.

Cuando termina el recuerdo y la protagonista regresa al momento de la fiesta, está ahí Pedro, quien pregunta por los viejos amigos, y junto a él está su pareja “quien esperaba a su primer hijo” (p. 141). Es así como queda propuesto el peligro en el que se

¹⁵ Joaquín-Armando Chacón nació en Chihuahua, Chihuahua, en 1944. Dramaturgo y narrador. Estudió actuación en la Escuela Teatral del INBA. Ha sido profesor en el CIDOR de Cuernavaca, Morelos. Ha colaborado en *Punto de Vida* (director), *Diagonales* (consejo de redacción), *Revista de la Universidad de México*, *La onda*, *Sábado* y *Excelsior*. En 1995 fue becario del SNCA y escritor invitado de la Universidad de California, Santa Cruz (USA). Algunos de los premios que ha recibido son el Premio Efraín Huerta de Cuento de Tampico en 1982; el Premio Tomás Valles en 1987; el Premio Magda Donato en 1982; Primer Premio Internacional Novedades–Diana para escritores de lengua española 1987 por *El recuento de los daños*. Entre sus publicaciones hay cuento: *Los extranjeros*, Gobierno del estado de Tamaulipas, 1983; *Elodie o las puertas del sueño*, Aldus/CONACULTA, 2005; y novela: *Los largos días*, Joaquín Mortiz, 1973; *El recuento de los daños*, Diana, 1987; *La casa en la calle de Tolstoi*, UNAM/Corunda, De Cuerpo Entero, 1992; *El lugar oscuro*, Signos, Uruguay, 1992. Nilda Chacón es su esposa.

encuentran la mujer y el futuro hijo; el riesgo no se dice de manera directa, sólo se sugiere: queda al descubierto la historia oculta.

Es importante presentar un esquema de las vueltas al pasado en “Acuarelas” para observar cómo el proceso de evocación, aunque parece más simple que en los cuentos anteriores, conserva un orden similar. El eje vertical representa la extensión del cuento. Hay cuatro tipos de flechas: las más oscuras indican el comienzo y el final de la historia; las de línea punteada más larga y que señalan hacia arriba, marcan el principio y el fin de la evocación; las más tenues que apuntan hacia arriba, indican lo que sucede durante la fiesta y el resto, las vueltas al pasado.



Esquema “Acuarelas”

La memoria no puede darse el lujo de ir por caminos lejanos al asunto del cuento pues “cualquier dilatada pausa estropearía el efecto emocional y estético de la narración.”¹⁶ “Recomenzar”, “Como agua de lluvia” y “Acuarelas” muestran una cuidadosa selección hecha por Silvia Molina para lograr que en sus historias se evoque sólo lo que dará sentido a la historia. Sin duda, esta capacidad contribuyó a que fuesen de los textos más destacados por la crítica. “Recomenzar” es considerado por Joaquín-Armando Chacón (junto con “Acuarelas”),¹⁷ Ramón Moreno Rodríguez¹⁸ y Elsa Cano¹⁹ como una de las mejores historias del libro. Además, los dos primeros destacan también que “Como agua de lluvia” es otro de los cuentos más logrados de *Dicen que me case yo*.

2.3. Las posibilidades del diálogo: “Por una voz”, “La pulsera”, “El profesor soy yo”

Helena Beristáin define el diálogo como una “estrategia discursiva” por medio de la cual es posible mostrar “los hechos que constituyen una historia relatada, prescindiendo del narrador e introduciendo al lector [...] directamente en la situación donde se producen los actos del habla [...] de los personajes [...]”.²⁰ Respecto a los diálogos en la novela, la investigadora señala que:

[...] a través del diálogo se pueden narrar acciones, y también puede alternar con descripciones y con monólogos, puede aportar informaciones (como hacer confidencias, por ejemplo), y servir para que los personajes manifiesten su acuerdo o su desacuerdo si son antagonistas. Debe ser *verosímil*, y para ello debe concordar en el carácter del personaje.²¹

En el cuento sucede lo mismo; sin embargo, aunque el diálogo pueda extenderse e incluso haya cuentos que son “total o casi totalmente dialogados”,²² no debe extraviarse en digresiones que rompan la tensión característica del género.

El manejo de los diálogos es otra característica sobresaliente del trabajo de Silvia Molina; en ellos, dice Elsa Cano, se ve “la presencia de José Agustín”²³ pues “ella escribe

¹⁶ Mariano Baquero Goyanes. *Op.cit.*, p. 150.

¹⁷ Joaquín-Armando Chacón. *Op. cit.*, p. 3.

¹⁸ Ramón Moreno Rodríguez. *Op. cit.*, p. 13.

¹⁹ Elsa Cano. “*Dicen que me case yo*, de Silvia Molina”, en *Excélsior*, p. 5.

²⁰ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, p. 144.

²¹ *Ibidem.*, p. 144.

²² Mariano Baquero Goyanes. *Op. cit.*, p. 146.

con diálogos frescos como el autor de *La tumba*".²⁴ La influencia del escritor se explica porque su obra empezó a interesar a Silvia Molina en la literatura, como ella misma lo dice:

Cuando regresé de Europa, antes de escribir *La mañana debe seguir gris*, Soledad Loaeza me regaló *De perfil*, de José Agustín, en una época en que yo no leía, porque en la preparatoria siempre tenías que leer algo que no te llamaba mucho la atención. Cuando vi el libro de José Agustín pensé: "Qué horror, es un ladrillo". [...]

Esa noche hojeé el libro, empecé a leerlo y me seguí leyendo. Tuve el impulso inmediatamente, porque parecía que José Agustín escribía como hablaba. Además me estaba contando una historia de la gente de mi edad y de mi ciudad. Así que pensé: "Yo también tengo una historia".²⁵

Además, la presencia de José Agustín bien puede considerarse un legado, pues "el grupo denominado de la Onda, cuya obra fundante fue, en 1964, *La tumba*, de José Agustín" antecedió al de "aquellos cuentistas cuyos inicios pueden ubicarse hacia 1975",²⁶ dentro de los que se encuentra Molina.

En "Por una voz" –dedicado a Connie y Russell Cluff,²⁷ de ocho páginas de extensión– analizaré dos características del diálogo: su verosimilitud y la posibilidad de alternarlo con monólogos y descripciones. El cuento narra el encuentro entre un taxista bastante excéntrico y una joven mujer que, al saberse embarazada, se enfrenta a la dura decisión de abortar.

²³ Narrador, guionista de cine, periodista, traductor y dramaturgo mexicano. Estudió letras clásicas, dirección cinematográfica, actuación y composición dramática. Fue profesor en la Universidad de Denver, E.U., y participó en el *International Writing Program* de la Universidad de Iowa, E.U. Ha sido conductor y productor de programas culturales de radio y televisión. Ha colaborado en distintos suplementos y revistas y ha coordinado diversos talleres literarios. Becario del Centro Mexicano de Escritores de 1966 a 1967 y de la Fundación Guggenheim en 1978. Ganó el Premio Latinoamericano de Narrativa Colima/Instituto Nacional de Bellas Artes 1993 para obra publicada, por *Ciudades desiertas*, además recibió el Premio Nacional de Literatura Juan Ruiz de Alarcón, por su trayectoria literaria y su aporte a las letras mexicanas, en las VI Jornadas Alarconianas en Taxco, Guerrero, 1993. De su vasta obra valga mencionar las novelas: *La tumba*, 1964; *De perfil*, 1966; *Se está haciendo tarde*, 1973; *El rey se acerca a su templo*, 1977; *Ciudades desiertas*, 1982; *Cerca del fuego*, 1986; *Luz interna*, 1989; *Luz externa*, 1990. Los cuentos: *Inventando que sueño*, 1968; *No hay censura*, 1988. Producción dramática: *Abolición de la propiedad*, 1969; *Los atardeceres privilegiados de la Prepa 6*, estrenada en 1970. Los ensayos: *La nueva música clásica*, 1968; *Contra la corriente*, 1991.

²⁴ Elsa Cano. *Op. cit.*, p. 5.

²⁵ Silvia Molina en entrevista con Verónica Ortiz, *Mujeres de palabra*, p. 218.

²⁶ Alfredo Pavón. "Prólogo", en Russell M. Cluff, *et al.* (comp.). *Cuento mexicano moderno*, p. XIX.

²⁷ Russell M. Cluff nació en Colonia Juárez, Chihuahua, en 1946 y vive en E.U. desde 1968. Crítico literario y traductor. Obtuvo el doctorado en letras hispánicas en la Universidad de Illinois, E.U. Ha colaborado en publicaciones como la *Revista de la Universidad de México*, *La Palabra y el Hombre* y *Texto Crítico* (México); *Chasqui*, *Hispania*, *Hispanófila* (E.U.), entre otras. Dentro de su trabajo destaca su participación en la elaboración del *Diccionario bibliográfico de escritores de México nacidos entre 1920 y 1970*, en colaboración con Josefina Lara Valdez. Se le debe también el *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1959-1995)*. Connie Cluff es su esposa.

En un cuento en donde los diálogos juegan un papel fundamental –la voz y la charla del taxista se convierten en un consuelo para la mujer que está a punto de abortar–, resulta un tanto complicado tratar de aislar los diálogos. Unas veces se presentan como la reproducción fidedigna de la conversación entre personajes (directos) y otras, como una alusión a lo que alguien dijo a la protagonista (indirectos). Sin embargo, para hablar de la verosimilitud me centraré en los diálogos directos y para analizar la posibilidad de alternarlo en ambas variantes.

La verosimilitud de los diálogos resulta de la congruencia entre el carácter de los personajes, lo que expresan y cómo lo hacen; en “Por una voz”, resaltan los diálogos entre la protagonista y Ramón porque cada uno de ellos habla de acuerdo con su carácter y con sus circunstancias.

Ella es una investigadora de la UNAM que se embarazó sin tenerlo planeado; esa difícil circunstancia hace que durante sus charlas con el taxista se muestre confusa, reservada, incrédula e incluso, pretendiendo ser una que no es. El taxista es platicador y dicharachero, puede decirse que es él quien lleva el hilo de la conversación: “–¿A qué se dedica?” (p. 93). Es un hombre que vivió en Estados Unidos en donde comenzó a ir al psicoanálisis y a trabajar como cantante en un bar. En México continuó con la terapia y decidió ser taxista “porque le ‘encantaba’ conocer a la gente / –...todos tienen algo interesante qué contar” (p. 94).

Las charlas se dan durante los trayectos recorridos por el taxi, por ello, deben ser rápidas y tratar de generalidades que, sin embargo, definen las personalidades. La mujer habla poco de sí misma y cuando lo hace miente “–Soy escritora – inventé” (p. 93); no cree en lo que Ramón dice y lo interroga:

–De manera que vivió en los Estados Unidos –lo interrumpí irónica.

–En la pisca de la uva, hasta que entré una noche en un bar de San Francisco: llegaron unos recién casados conocidos del dueño, y el joven marido le pidió al cantante *Solamente una vez* de Agustín Lara. Y como aquél no la supo, pedí permiso para cantarla yo. Allí me quedé más de dos años. (p. 95)

A pesar de que Ramón parezca extraño a la protagonista, nunca deja de ser verosímil: “–A sus órdenes, señorita. Ya sabe, cuando necesite un taxi pida el coche número 13, el de su

amigo Ramón. ¿Y usted, cómo se llama?” (p. 96). Así, los dos personajes se expresan de acuerdo con su carácter y no pierden la congruencia.

La posibilidad de alternar diálogos, descripciones y monólogos se convierte en una gran ayuda para Molina, pues con ello, logra dar dinamismo a la historia y conservar la atención de los lectores. Aunque la cita que sigue es larga –y por ello será la única sobre el tema–, bien vale para ejemplificar la combinación del diálogo con el resto de los elementos referidos:

Debía tener casi los cincuenta; era delgado y moreno, con unos ojos brillantes y negros. Ya se había hecho de algunas canas y sus manos largas y huesudas pecaban de expresividad. Tenía la nariz recta y el bigote espeso, pero no alcanzaba a ver su cara en conjunto muy bien. Sus pantalones eran de mezclilla y llevaba una camisa a cuadros verdes de manga corta. Estaba segura de que aquel hombre ni era chofer, ni veía a un psicoanalista ni había vivido en San Francisco ni, mucho menos, sabía cantar. Se me ocurrió probar hasta dónde podía sostener su mentira:

–*Solamente una vez...* ¡ésas si eran canciones! ¿verdad?

–¿Quiere la señorita que se la cante?

Lo arremedé interiormente: “¿Quiere la señorita que se la cante?”. Sin embargo, la curiosidad me había hecho su presa y me impulsó a asentir. “La va a tararear con una voz chiquita y desafinada, entre dientes, para no dejarme ver que ni siquiera recuerda la letra” –pensé. (p. 95)

Si consideramos que en “Por una voz” los hechos ocurren en un lapso sumamente corto y no hay grandes regresos al pasado, entonces podemos decir que la historia requiere un mayor dinamismo. La combinación de diálogo con monólogos y descripciones trae como resultado una historia que no aburre, llena de información y bien sustentada.

También en “La pulsera” aparecen diálogos –directos e indirectos–, pero en ellos analizaré cómo están directamente relacionados a “la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado”²⁸ y la forma en que contribuyen al paulatino crecimiento de la tensión. El cuento –de cuatro páginas y sin dedicatoria–, narra en tercera persona la experiencia de una mujer que, instantes después de dar a luz, ve la pulsera de su mano dándose cuenta de que hay un error en su nombre. El equívoco trae consigo la posibilidad de que también hayan confundido a su recién nacido con otro bebé.

²⁸ Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento”, en Lauro Zavala, *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas 1*, p. 317.

El primer diálogo indirecto ayuda a crear la atmósfera de un hospital desordenado en donde se hace posible el intercambio de personalidades: “[...] escuchando la pelea de las enfermeras: ‘Cuando entré a la guardia ya no estaban las jeringas: las vas a tener que pagar’. ‘Mira manita, voy a decirle al director. Ya me tienes hasta la madre. No pago nada; voy a levantar un acta’”. (p. 113).

El siguiente diálogo suma elementos a la construcción de la atmósfera y hace manifiesto el error cometido en el hospital:

–Enfermera.

–¿Qué quiere? –le contestó de lejos, despectivamente.

–La pulsera tiene mi nombre mal escrito. No soy Gloria López. Me apellido Mendoza y me llamo Mariana.

–Sí, reinita. No se preocupe.

–De veras.

–Está bien –contestó entre dientes y había seguido discutiendo sobre jeringas y pinzas.

–Quiero irme a mi cuarto a descansar. Aquí no puedo dormir. (pp. 114-115)

Después, Mariana habla de su verdadera angustia con lo que acrecienta la tensión de la historia: “–¿Qué nombre le habrán puesto a mi niño? No es López; es Mendoza”. (p. 115).

Casi a la mitad del cuento, la voz narrativa cede mayor espacio a los diálogos. La mujer consigue hablar con el médico de guardia; durante esa intervención hace un resumen de hechos y se le nota más angustiada:

–¿Me llamó?

–Quiero irme a mi cuarto. Estoy nerviosa. Las enfermeras no han dejado de pelearse en lugar de atender a la señora, mírela. Ya volvió a arrancarse la sonda y el ruido que hace me angustia. Estoy bien. El parto fue muy rápido. No soy López; soy Mendoza. La señorita iba a darme unas pastillas que seguramente tiene prescritas la señora López. ¿Puede hablarle a mi doctor? Estoy preocupada por mi bebé.

–No tiene de qué preocuparse. (pp. 115-116)

Mariana puede al fin salir del área de recuperación y la tensión llega a su clímax, cuestión que se presenta en otro diálogo:

–¿Quiere que le ponga su camisón? –le había preguntado la enfermera.

–Debe estar en la maleta –dijo sintiéndose por fin segura.

[...]

–Mi camisón es azul. Es de lino azul. ¿A qué cuarto me trajeron?

–Al 208. Señora... López –añadió viendo el expediente. (pp. 115-116)

La protagonista tiene suficientes motivos para estar preocupada. Su última intervención se siente casi como un grito de auxilio: “–¿Qué desea?”, le pregunta una enfermera y Mariana responde: “–Sólo saber que mi bebé es mi bebé –contestó con una voz quebradiza, atrapada por el terror” (p. 116). La contundencia del final llega con la voz de la enfermera: “–No se preocupe, también a los bebés les ponen una pulsera” (p. 117).

Los diálogos juegan un papel fundamental en “La pulsera”, pues ayudan a Silvia Molina –sobre todo– a elevar la tensión de la historia hasta culminarla. A partir del estudio de la tensión en varios cuentos modernos, Guillermo Samperio elaboró “una gráfica que presenta los elementos dramáticos que intervienen en la realización de la tensión”.²⁹ El autor parte del supuesto de que en los cuentos modernos, la historia comienza ya con el conflicto desarrollado. El cuentista, por tanto, deberá empezar su relato con un cierto grado de tensión y con la ayuda de los elementos dramáticos, ir la elevando, relajando y volviendo a elevar, hasta alcanzar el clímax.

Los elementos dramáticos que Samperio resalta son el “Punto de distracción” y el “Punto de confrontación”. La función de los distractores es “hacer pensar al lector que el acontecimiento que está por narrarse tiene vertientes dramáticas distintas de la oculta, la central”.³⁰ Los segundos generan “una especie de nudos anticlimáticos que funcionan como descansos para el lector y, al mismo tiempo, mantienen postergada la expectativa que ya ha despertado en él”.³¹

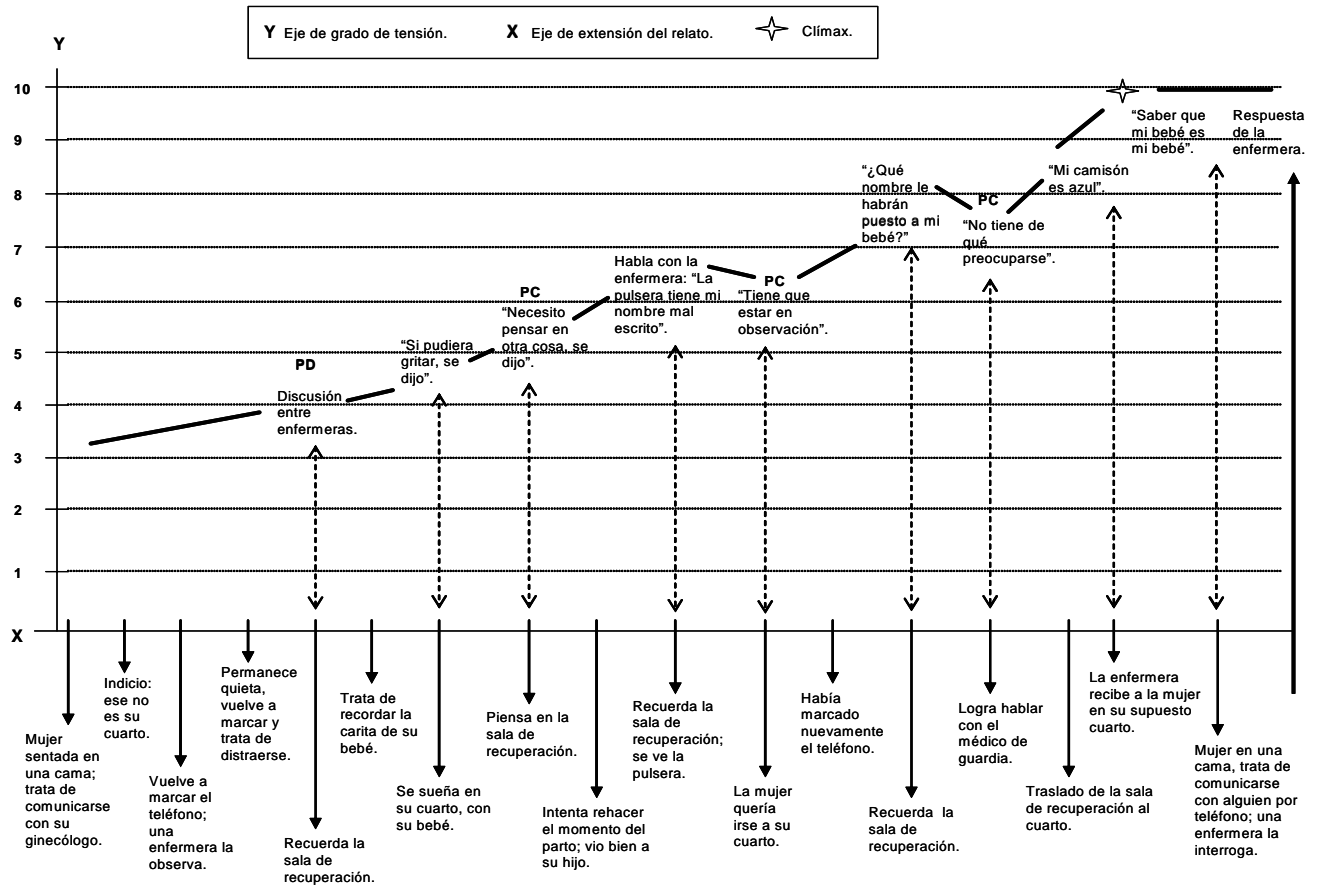
Tomando como punto de partida la gráfica hecha por Samperio, es posible ver el papel que juegan los diálogos en la tensión existente en “La pulsera”. En el esquema (véase la siguiente página) reproduzco el Eje Y para representar el grado de tensión. El Eje X muestra la extensión del relato y la secuencia de hechos narrados. De esta secuencia, aislé los diálogos y los coloqué en el cuerpo de la gráfica para tratar de hacer más clara su intervención en la tensión. Aunque los diálogos no cumplen por sí solos la función de distraer o confrontar, los que aparecen marcados como PD (Puntos de

²⁹ Guillermo Samperio. *Op. cit.*, p. 75.

³⁰ *Ibidem.*, p. 79.

³¹ *Ibidem.*, p. 81.

distracción) y como PC (Puntos de confrontación) colaboran con esa tarea de manera directa, casi sin requerir el contexto en donde aparecen; el resto, la llevan a cabo junto con los acontecimientos narrados que aparecen en el Eje X. Las flechas punteadas sirven únicamente para relacionar los diálogos con la secuencia de hechos en donde aparecen.



Esquema "La pulsera"

Ver la historia representada gráficamente permite observar todo el oficio y el trabajo que implica la construcción de cada relato. La estructura del cuento es una maquinaria compleja en la que cada elemento juega un papel que para fines de estudio es posible aislar. Sin embargo, la función de cada engranaje hace trabajar a los otros y ninguno de ellos puede funcionar sin el resto.

Los diálogos en "La pulsera" son sólo una parte de esa maquinaria. Además de contribuir al manejo de la tensión, también dan oportunidad de escuchar directamente la angustiada voz de Mariana contrapuesta a las apáticas voces que la rodean, con ello, la impresión final resulta mucho más impactante.

“El profesor soy yo” –de cinco páginas y dedicado a Manuel González– cuenta la historia de la confrontación entre una madre y un profesor tiránico. En sus diálogos –la mayoría directos– es posible observar cómo los personajes manifiestan diferentes posiciones respecto a un hecho, o como dice Helena Beristáin “su acuerdo o su desacuerdo”.³²

La protagonista nos pone al tanto de que las cosas no van bien en el gimnasio en donde recibe clases su hija. El entrenador, también director del gimnasio, es descrito como alguien autoritario y medio ignorante; además, somete a las alumnas a castigos físicos por lo que la señora decide ponerle un alto: “Hablé con uno de los maestros nuevos y aceptó hacerse cargo de mi hija si el ‘director’ lo permitía. Luego fui decidida a hablar con él” (p. 104).

La conversación entre la mujer y el profesor es larga para reproducirla completa, pero valgan algunos ejemplos que ponen a la vista su desacuerdo:

–Buenas noches, profesor –lo saludé cortésmente.

–¿Qué se le ofrece? –contestó agresivo.

–Quiero hablar con usted.

–No tengo tiempo –me evadió.

[...]

–No quiero que mi hija siga con usted.

El maestro se detuvo en seco. Y lleno de ira me gritó:

–El que manda en el gimnasio soy yo, señora. Se lo advertí desde el primer día. Nadie va a decirme lo que debo hacer.

–El gimnasio no es suyo, maestro –le respondí. (p. 104)

La discusión entre los dos personajes sube de tono; la mujer se empeña en argumentar su decisión pero el profesor no cede:

–Usted no me va a decir lo que es un gimnasta.

–Pues maestro...

–25 años de ser el...

–En 25 años la gimnasia ha cambiado mucho.

–¡Cómo se atreve!

–No iba a hacerlo, maestro. Usted me obligó.

³² Véase la nota 21 de este capítulo.

–Aquí, señora, el profesor soy yo, y por lo tanto el que dice cómo son las cosas –gritó.
–Pues usted mandará aquí, maestro. Pero en mi hija no. Y quiero que sea otro su profesor.
–Pues no solamente se va a ir su hija del gimnasio sino los maestros también, ¿qué se han creído? (p. 105)

Este último diálogo también añade información para la conclusión de la historia, pues efectivamente, la niña y los entrenadores acaban dejando el gimnasio. Así concluye “El profesor soy yo”, cuyos diálogos son verosímiles y bien contruidos, gracias a lo cual, los lectores testificamos una fuerte discusión e incluso tomamos partido.

Silvia Molina “creía que se escribía como se hablaba, y sólo mucho después comprendió cabalmente el oficio de escribir”.³³ En los diálogos de sus cuentos queda constancia del oficio adquirido pues la escritora aprovecha al máximo las posibilidades que éstos le dan; gracias a ellos, los lectores presenciamos directamente las conversaciones de personajes verosímiles, recibimos información dosificada destinada a elevar la tensión paulatinamente y hasta escuchamos algunas confidencias.

La manera de jugar con el pasado y la construcción de los diálogos son una muestra más de todo el trabajo que hay detrás de los cuentos de Molina. Ella misma dice respecto a su obra:

Mira, en general o muy en particular te diría que todavía no he escrito lo que yo hubiera querido escribir. [...] De hecho, he tratado de hacer mi trabajo lo más honestamente posible, le he echado todas las ganas a cada uno de mis cuentos y a cada una de mis novelas, pero no siento que tenga una obra o el libro que yo dijera: este sí me salió muy bien.³⁴

Silvia Molina es una escritora honesta que revisa su trabajo y es autocrítica; esto manifiesta un proceso creativo de constante búsqueda.

No puedo dejar de reconocer que la republicación de los cuentos obedece también a intereses comerciales y editoriales como lo dice Molina al referirse a *Lides de estaño*: “[...] Se vendió todo el tiro y la persona que entró luego a publicaciones de la institución no se interesó por editarlo nuevamente. El librito se quedó perdido”.³⁵ Sin embargo, coincido con Joaquín-Armando Chacón cuando afirma que:

³³ Gabriella de Beer. *Escritoras mexicanas contemporáneas*, p. 78.

³⁴ Entrevista a Silvia Molina en “Silvia Molina: la escritura, reflejo de la vida”, por Myriam Laurini, en *El Universal*, p. 4.

³⁵ Silvia Molina citada por Frida Rodríguez Gandara. *Op. cit.*, p. 107.

[...] no retoman esos cuentos aquí sólo como una republicación sino que hacen más visible y perceptible esa modificación del pasado, ese pasado tan marea arañando la playa en la constante de Silvia Molina: vuelven para hacer más evidente la carga emotiva que los impulsó, para ser más transparentes en su misterio, para ser más tajantes en su cuestionamiento.³⁶

Como vimos, de un libro a otro hay enormes diferencias que los hacen obras distintas. Cada libro de cuentos es una estructura en la que cualquier pequeño cambio implica un nuevo sentido y distintos significados.

³⁶ Joaquín-Armando Chacón. *Op. cit.*, p. 3.

CAPÍTULO III

DECISIONES FUNDAMENTALES DE UNA ESCRITORA: *UN HOMBRE CERCA*.

Un hombre cerca –tercer libro de cuentos de Molina– fue publicado por la editorial Cal y Arena en 1992¹ e incluye siete textos. Aunque Jorge Meléndez afirma que las historias “tienen como hilo conductor las relaciones entre la pareja”,² es más acertado decir que abordan una gama de relaciones establecidas entre hombres y mujeres, pues, como veremos, hay relatos en donde las relaciones de pareja no aparecen tratadas de manera específica.

Si nos detenemos un poco en lo que sugiere el título del libro, observaremos cómo el común denominador de las historias es el hombre. En algunos cuentos la presencia masculina se convierte en una situación agobiante para la mujer y en otros, como bien señala Ignacio Padilla,³ el varón es un ser que, aunque presente, resulta ausente. Silvia Molina encontró en la relación hombre-mujer “un tema que está vinculado a un racimo de posibles cuentos”⁴ y obtuvo un libro con una buena unidad temática. Ya por la presencia, ya por la ausencia, el varón se convierte en el eslabón que une las historias y abre el abanico de posibilidades para crear cuentos que desarrollan distintos conflictos.

En el siguiente cuadro, presento una síntesis de lo que aborda Molina en cada cuento; enlisté los relatos en el orden de aparición que tienen en el libro y los numeré para fines prácticos. Pretendo mostrar así que las historias tienen en común la presencia del varón y las relaciones que las protagonistas establecen con ellos. Aunque en “Fantasmas” también hay presencias masculinas, el texto es un caso particular al que me referiré en un apartado.

1	“Domingo”	La amante que anhela momentos de cotidianeidad con su pareja.
2	“ <i>Nightmare</i> (La noche de Mara)”	La esposa engañada que desea terminar su relación marital y la presencia física de la amante del marido.
3	“La tormenta”	Una joven mujer, amante de un hombre, que termina su relación con él.

¹ Para este trabajo utilicé la tercera edición de Cal y Arena de 1993. Todas las citas provienen de la misma edición por lo que en adelante citaré únicamente la página.

² Jorge Meléndez. “Silvia Molina: pasión y belleza”, en *Cultural*, p. 1.

³ Ignacio Padilla. “Silvia Molina: *Un hombre cerca*. Relato de la proximidad”, en *Sábado*, p. 11.

⁴ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave, recetas para nuevos cuentistas*, p. 61.

4	“Hospital”	Una mujer cuya relación con su padre es desastrosa y tiene que cuidarlo en el hospital.
5	“Mentira piadosa”	Una mujer se encuentra con una amiga de la adolescencia quien en el pasado fue amante de un señor mayor que ella; la protagonista escucha las razones por las que decidió abortar.
6	“Una mandarina es una mandarina”	Una mujer con una relación extramarital y es el varón quien termina la relación.
7	“Fantasmas”	La gama de relaciones familiares de una mujer que recuerda algunos de los momentos vividos en la casa de la abuela.

En los cuentos 1 y 2, encontramos dos caras de una misma moneda, la voz de una amante en el primero y la historia de una esposa engañada en el segundo. En los relatos 3 y 6 se narra el fin de una relación, pero en uno la decisión es tomada por la mujer y en el otro por el hombre. En la historia 4 la relación destacada es la de padre-hija, mientras que en la 5, la relación de pareja presentada es la de una amiga de la protagonista. Los cuentos vienen contrapuestos en pares, pero “Fantasmas” es la excepción.

Sirva el listado anterior para hablar también de la disposición de los cuentos dentro del volumen completo. El orden seguramente obedece a necesidades del cuentista; sin embargo, no me fue posible encontrar su lógica. Al principio supuse que los cuentos estarían acomodados a partir de la propuesta hecha en el párrafo anterior, pero sólo sucede con los dos primeros. Después creí que irían intercalados, uno que hablara de la presencia masculina como algo agobiante y otro de la ausencia, pero lo cierto es que eso tampoco ocurrió. Tal parece que su acomodo es un tanto aleatorio, aunque debo llamar la atención respecto a que “Fantasmas” aparece como el último texto y de ello también me ocuparé a su tiempo.

A lo largo de este trabajo, he venido hablando de los temas de los cuentos obviando deliberadamente la importancia de su selección. No pretendo dar a entender con ello que cualquier cosa puede ser materia para un cuento; al contrario. Dado que la elección adecuada del tema es parte fundamental del proceso creativo, en este capítulo profundizaré al respecto, tomando como punto de partida las propuestas que Juan Bosch, Julio Cortázar y Guillermo Samperio hacen al respecto.

Otra cuestión que deseo abordar ahora se refiere a los cuentos divididos en diferentes apartados. Aunque en *Un hombre cerca* hay cuatro textos con esa característica, la intención es analizar sólo uno de ellos oponiéndolo a otro que no esté

dividido; trataré de averiguar así a qué necesidades responde la división de un texto. No hay estudios cuya materia sea ésta; sin embargo, tomaré como referencia algunas de las ideas vertidas por Guillermo Samperio en sus estudios sobre el cuento.

Una de las decisiones más importantes que debe tomar un cuentista es la elección del narrador; si bien durante el análisis de otros cuentos ya traté el asunto a vuelo de pájaro, quiero ahondar al respecto para mostrar la preferencia de Molina por la narración en primera persona y la manera en que construye los puntos de vista. Por último, veremos cómo en este volumen se incluye un texto (“Fantasmas”) que no cumple del todo con las exigencias de un cuento, de acuerdo con los estudios de Juan Bosch, Guillermo Samperio, Baquero Goyanes, Ricardo Piglia y Julio Cortázar que he venido utilizando.

3.1. La elección adecuada del tema: “Hospital”, “Mentira piadosa”

Julio Cortázar,⁵ Juan Bosch⁶ y Guillermo Samperio⁷ –cada uno con su particular estilo–, coinciden en señalar que no cualquier anécdota es susceptible de convertirse en un cuento y hablan además acerca del modo en que los escritores seleccionan un tema.

Elegir el tema no es una cuestión simple pues se trata de la primera parte del proceso de creación y es el punto de partida para construir el bosquejo de lo que se convertirá en un cuento. En palabras de Juan Bosch:

Aprender a discernir dónde hay un tema para un cuento es parte esencial de la técnica. Esa técnica es el oficio peculiar con que se trabaja el esqueleto de toda obra de creación; es la *techné* de los griegos o, si se quiere, la parte de artesanado imprescindible en el bagaje del artista.⁸

A pesar de que cada escritor tiene una forma particular de trabajo, el proceso creativo conserva un orden muy establecido. A partir de lo expuesto por Guillermo Samperio⁹ respecto a dicho proceso, es posible delimitar las distintas fases que lo conforman:

⁵ Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento”, en Lauro Zavala, *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas* 1, pp. 303-324.

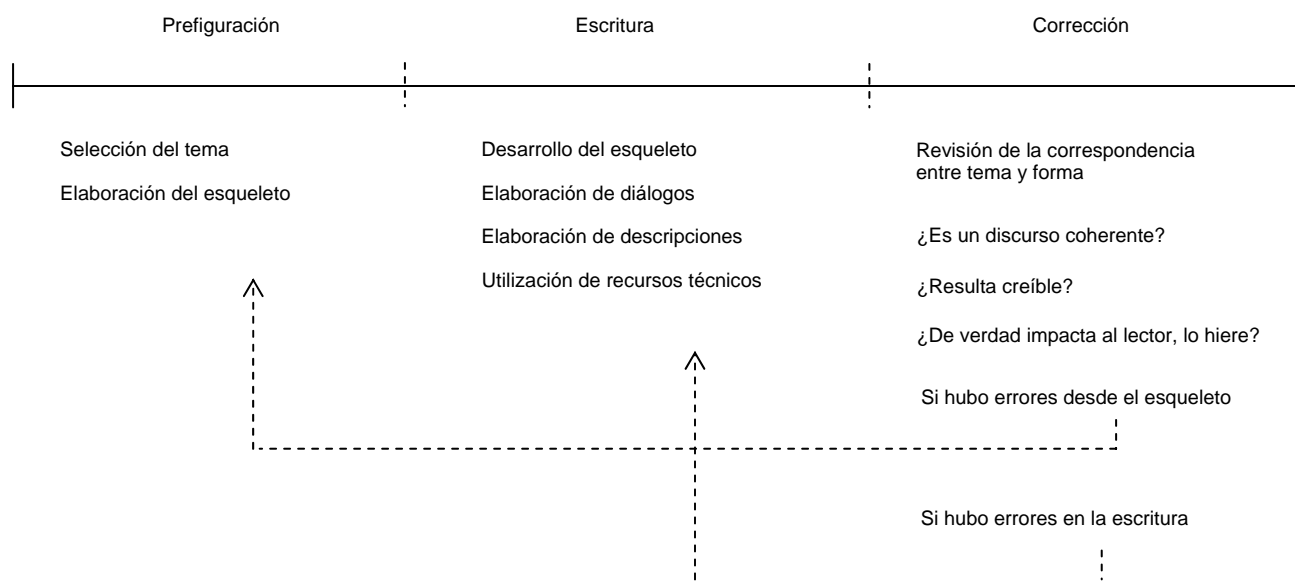
⁶ Juan Bosch. “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, en Lauro Zavala, *Op. cit.*, pp. 253-281.

⁷ Guillermo Samperio. *Op. cit.*, pp. 42-44.

⁸ Juan Bosch. *Op. cit.*, p. 259.

⁹ Guillermo Samperio. *Op. cit.*, pp. 47-58.

PROCESO CREATIVO DEL CUENTO



La elección del tema, ya lo decía, es el punto de partida de todo el proceso y forma parte de la prefiguración. El escritor no encuentra un tema sino hasta que un hecho lo cimbra de manera particular y lo impulsa a crear.¹⁰ Una vez hallado ese posible tema, lo bosqueja y lo trabaja hasta convertirlo en un cuento.

Teniendo como antecedente la metodología usada por Samperio para contrastar un tema de cuento con uno que no lo es, mostraré cómo en dos historias de Silvia Molina (“Hospital” y “Mentira piadosa”) una simple anécdota pudo transformarse en un tema para cuento.

Parece probable que “Hospital” –de seis y media páginas de extensión y sin dedicatoria–, haya sido inspirado por la visita de Molina a un nosocomio. Tal vez la escritora escuchó a alguien hablar de lo difícil que es ver al padre hospitalizado, no lo sabemos. El estímulo, o “el disparador, [...] puede provenir de una frase, una escena, una sensación, una imagen”.¹¹ Sea como fuere, la anécdota del cuento resulta simple, una mujer que decide ir a cuidar a su padre en el hospital. En cierto sentido eso no tiene nada

¹⁰ Es a lo que Guillermo Samperio llama “el disparador” y veremos más adelante.

¹¹ Guillermo Samperio. *Op. cit.*, p. 49.

fuera de lo común, hay miles de padres hospitalizados e igual número de hijas visitándolos.

En el relato “Lo que se cuenta es el conflicto, por lo tanto el cuento está enraizado en el dolor; en el perpetuo vaivén de las emociones que nos toman por sorpresa en el diario transcurrir”,¹² entonces, la anécdota empieza a cambiar cuando aparece un conflicto. En “Hospital”, la mujer tiene un vínculo muy débil con su padre: “Mi relación con él fue tan mala que me orilló a abandonar la casa cuando todavía no terminaba la preparatoria” (p. 58). Esa particularidad va complicando la anécdota y comienza su transformación en un hecho digno de ser contado.

A ello se suma que hay otra hija –la consentida del padre–, quien ha vivido con él desde la muerte de la madre. Ella es eficiente para cuidar al señor, sabe tratarlo y entenderlo. La cuestión se torna más difícil cuando la hermana debe irse y la protagonista entra a relevarla. Se abre la posibilidad de que el hombre quiera orinar y es entonces cuando la anécdota se transforma totalmente en un tema para cuento:

La sola idea de ponerle el pato a mi padre me volvió a convulsionar. Ningún cuerpo fue tan prohibido para mí como ése, y mirar el sexo que había penetrado a mi mamá para procrearme, me producía un sentimiento que iba más allá del pudor. Fui entonces presa de la ansiedad. (p. 60)

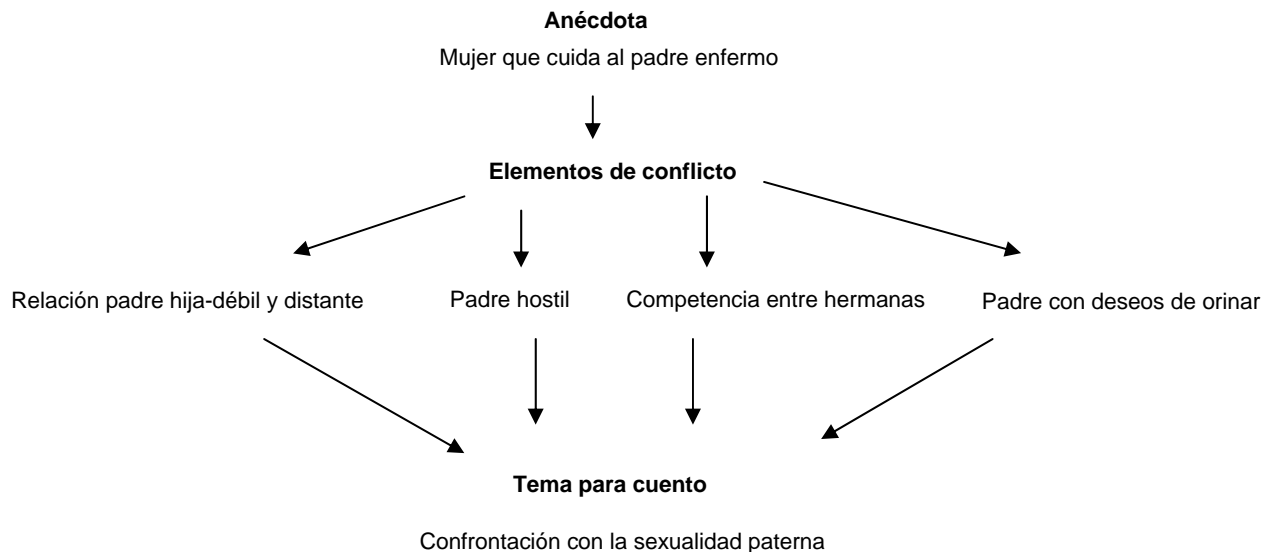
Finalmente, el padre no pide el pato y se orina en la cama por lo que hay una confrontación entre las dos mujeres. La hermana descubre el cuerpo del padre y la protagonista se enfrenta a la desnudez de su padre. En resumen, la transformación de la anécdota en un tema digno de ser contado puede representarse como se muestra en la siguiente página.

El tema del cuento, como vimos, se revela paulatinamente al lector y se reconoce porque: “Por lo regular el tema es aquello que, de súbito, representa para nosotros lo excepcional, lo extraordinario, lo fuera de lo común; generalmente es una materia invisible, oculta, implícita, que no se percibe a la primera oportunidad”.¹³ En “Hospital”, Silvia Molina

¹² *Ibidem.*, p. 39.

¹³ *Ibidem.*, p. 43.

convirtió una simple anécdota en un tema “que ha sido poco abordado en la literatura” y habla de “la relación padre-hija en la confrontación autoritarismo-patriarcado-sexualidad”.¹⁴



Aunque “Mentira piadosa” –de 15 páginas y media de extensión y sin dedicatoria–, responde a distintas necesidades técnicas que “Hospital”, el cambio de la anécdota simple en un tema para cuento funciona exactamente igual en ambas historias. Su anécdota es bastante sencilla: la protagonista (Carmela) se encuentra a una amiga de la secundaria (Eugenia) con quien poco después come mientras conversan de sus vidas, ello no tiene nada extraordinario. Sin embargo, la anécdota poco a poco se convierte en un tema sumamente delicado cuando observamos que Eugenia no es cualquier amiga: ella abortó cuando iban en tercero de secundaria e involucró a su amiga en el hecho por lo que la ingenuidad de Carmela se pierde de tajo, para siempre.

“Mentira piadosa” tiene más elementos de conflicto que el cuento anterior y se van revelando en las diversas vueltas al pasado –inmediato o remoto– a través de varios indicios. Además, esos elementos se centran mayoritariamente en Eugenia quien es una adolescente poco común, mayor que el resto de sus compañeras y más desarrollada, con una personalidad atrevida y retadora.

¹⁴ Amalia Rivera. “Varias mujeres”, en *La Jornada Semanal*, s/p.

Por lo general, las nuevas eran tímidas y llegaban sin hacerse notar. Su presencia, allí, de pronto, además de extraña, era una declaración de guerra para las que tenían un lugar ganado entre los maestros y luchaban por conquistar al de matemáticas. Eugenia, la enemiga, contestaba con altivez las preguntas del profesor; y él debía fijarse en sus ojos jalados y transparentes, en sus labios provocativos y en su figura de mujer. (pp. 68-69)

Sin lograr establecer relaciones con las demás estudiantes –salvo con Carmela–, su vida tiene cierto toque de misterio. Sufre maltrato físico: “La calceta blanca se le había bajado y tenía descubierta una mancha amoratada, un verdugón dejado por un cintarazo” (p. 73); y tiene relaciones con un amigo de su padrastro de quien queda embarazada. Todas esas cuestiones se suman y van develando el verdadero conflicto. Eugenia quiere abortar y engaña a Carmela para poder hacerlo pues, para practicarle el legrado es requisito asistir acompañada.

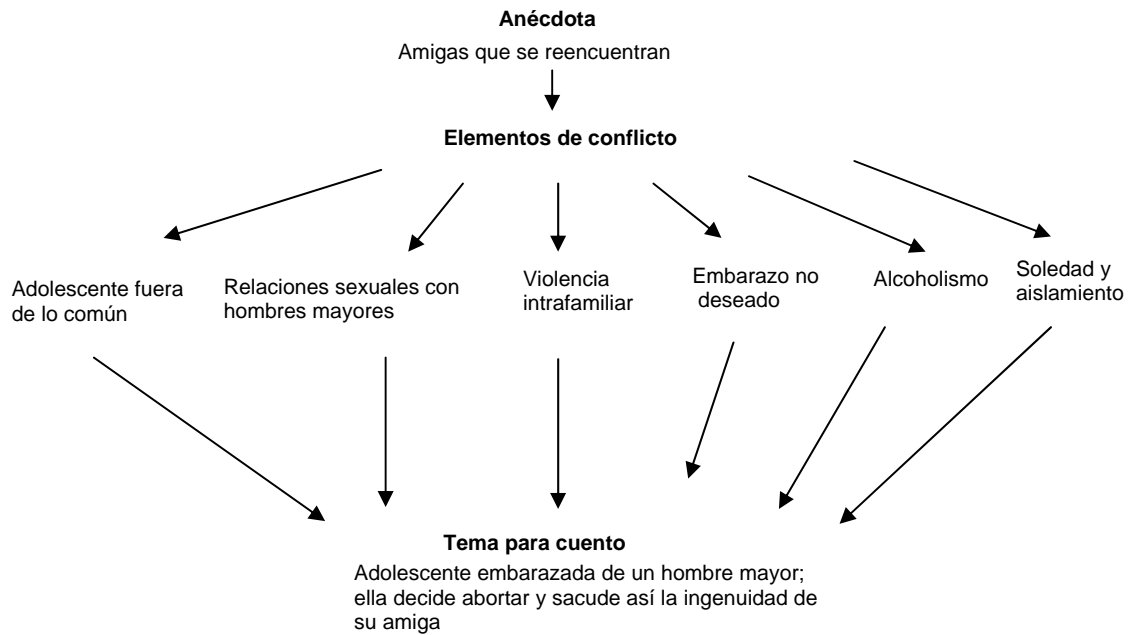
El encuentro entre las amigas se convierte en una especie de ajuste de cuentas con el pasado. Para la protagonista es la oportunidad de entender los motivos que llevaron a su amiga a abortar y encontrar algo de consuelo a la culpa que la ha perseguido. Carmela, durante la historia, manifiesta cierta envidia hacia Eugenia y su aparente madurez:

Nos quedamos de ver en La Pérgola. Cuando entró, llamó la atención de los señores que estaban en la mesa de junto. Seguía siendo una mujer atractiva.

Al principio, el sentido del humor y el bienestar de Eugenia me daban envidia. Se había casado con un constructor que había “tenido la suerte” de contar con un amigo en el departamento del Distrito Federal, quien le había dado las obras de urbanización del Huizachal [...]. En suma, se había hecho millonario. (p. 74)

Sin embargo, al final la protagonista se da cuenta de que está frente a una mujer alcohólica, madre de dos hijos que no viven con ella, con al menos dos matrimonios fallidos y un tercero en puerta.

El tema del cuento también se revela poco a poco a los lectores, lo primero que conocemos es una parte de la anécdota que lentamente se va transformando en un hecho narrable. El proceso de cambio en “Mentira piadosa” puede representarse como sigue:



Los esquemas de “Hospital” y “Mentira piadosa” muestran de manera gráfica el tino de Molina para distinguir un hecho y los elementos de conflicto que lo convertirán en materia para un cuento. El tema del cuento no es una anécdota sencilla sino un hecho que resume un conflicto humano.

La primera tarea que el cuentista debe imponerse es la de aprender a distinguir con precisión cuál hecho puede ser tema de un cuento. Habiendo dado con un hecho, debe saber aislarlo, limpiarlo de apariencias hasta dejarlo libre de todo cuanto no sea expresión legítima de su sustancia; estudiarlo con minuciosidad y responsabilidad. Pues cuando el cuentista tiene ante sí un hecho en su ser más auténtico, se halla frente a un verdadero tema. El hecho es el tema, y en el cuento no hay lugar sino para un tema.¹⁵

A pesar de que el tema llega a los escritores a través del disparador y ello es una constante, la manera de bosquejar la historia sí cambia de un autor a otro. Guillermo Samperio refiere que hay quienes comienzan a escribir cuando ya tienen una idea absoluta del texto; hay a los que les basta el principio de una historia o hay quienes necesitan saber el final y a partir de éste construyen el resto del relato.¹⁶ Para Juan Bosch:

¹⁵ Juan Bosch. *Op. cit.*, p. 265.

¹⁶ Guillermo Samperio. *Op. cit.*, pp. 47-52.

Seleccionar la materia de un cuento demanda esfuerzo, capacidad de concentración y trabajo de análisis. A menudo parece más atrayente tal tema que tal otro; pero el tema debe ser visto no en su estado primitivo, sino como si estuviera ya elaborado. El cuentista debe ver desde el primer momento su material organizado en tema, como si ya estuviera el cuento escrito, lo cual requiere casi tanta tensión como escribir.¹⁷

No encontré información concreta acerca del proceso de creación de los cuentos de Molina, pero es fácil suponer que le sucede lo mismo que con sus novelas: “He escuchado comentarios de amigos escritores que ponen la hoja en blanco y escriben la primera palabra y a ver adónde los lleva. En mi caso esto no ocurre, siempre tengo una idea preconcebida”.¹⁸ Molina entonces no escribe hasta que sabe, con alguna certeza, a dónde se dirige: “No puedo comenzar a escribir hasta que no sé más o menos el final, aunque no llegue a ese final y tenga otro. Si no sé a dónde voy, tengo un poco de desazón y no puedo encaminarme ahí”.¹⁹ El tema llega al escritor como una idea y ésta comienza a ser desarrollada ya parcialmente, ya totalmente, antes de escribir. Molina parte de un disparador que la lleva a concebir una obra completa a la que después podrá hacer correcciones.

El tema proviene de cuestiones que sacuden al escritor y él debe hacer lo mismo con sus lectores. Los temas elegidos por Molina exponen experiencias profundamente humanas:

El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente *en su tema*, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto de que un vulgar episodio doméstico, [...] se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico. Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta.²⁰

¹⁷ Juan Bosch. *Op. cit.*, p. 261.

¹⁸ Silvia Molina en entrevista con Adriana Padilla A. en “La relación escritura-escritor, una relación amorosa”, en *El Búho*, p. 6.

¹⁹ Silvia Molina en entrevista con Verónica Ortiz en *Mujeres de palabra*, p. 232.

²⁰ Julio Cortázar. *Op. cit.*, p. 310.

Los temas tratados tanto en “Hospital” como en “Mentira piadosa” tienen una carga humana evidente, cuestión sumamente importante en un cuento, como también lo señala Juan Bosch:

El tema requiere un peso específico que lo haga universal en su valor intrínseco. El sufrimiento, el amor, el sacrificio, el heroísmo, la generosidad, la crueldad, la avaricia, son valores universales, positivos o negativos, aunque se presenten en hombres y mujeres cuyas vidas no traspasan los lindes de lo local; son universales en el habitante de las grandes ciudades, en el de la jungla americana o en el de los iglúes esquimales.²¹

Los temas elegidos por Molina tienen una carga universal, aunque ello no implica necesariamente que logren conmover igual a distintos lectores. Tanto en “Hospital” como en “Mentira piadosa” hay clara constancia de la forma en que Silvia Molina elige temas adecuados para ser contados. Además, coincido con José de Jesús González cuando afirma que “Hospital” ejemplifica “las mayores dimensiones de la ficción de Silvia Molina: soltura y malicia, talento y profundidad”.²²

3.2. Dividir o no dividir: “La tormenta”, “Una mandarina es una mandarina”

De los siete textos reunidos en *Un hombre cerca*, cuatro están divididos en distintos apartados: “*Nightmare* (La noche de Mara)”, “La tormenta”, “Mentira piadosa” y “Fantasmas”. No encontré algún estudio del cuento que se ocupara directamente de la división en algunos cuentos y eso llamó mi atención. Esto es, si, como hemos visto, todo lo que se hace dentro de un cuento obedece estrictamente a su estructura y a las necesidades de cada historia, la separación seguramente tiene un motivo. Para encontrarlo contrastaré dos cuentos con un tema similar, uno está dividido (“La tormenta”) y el otro no (“Una mandarina es una mandarina”).

“La tormenta” –de 11 páginas y media de extensión y sin dedicatoria– narra la historia de una mujer sumamente independiente, cuyo amante es un hombre casado. Él empieza a invadir su departamento y eso la hace tomar conciencia de que en ese

²¹ Juan Bosch. *Op. cit.*, p. 269.

²² José de Jesús González. “Como ellas los pintan”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, p. 10.

momento su proyecto de vida no es tener una pareja sino irse a estudiar al extranjero, por lo que decide terminar la relación, a pesar de que él le anuncia su intención de vivir con ella.

Por su parte, en “Una mandarina es una mandarina” –de tres páginas y media de extensión y sin dedicatoria– encontramos la historia de una mujer a quien su amante anuncia el fin de la relación argumentando su indisposición a estarse ocultando pues, como averiguamos al final del relato, ella es casada.

Los dos cuentos abordan el fin de una relación clandestina y tienen varias cosas en común, como se ve en el siguiente cuadro:

	“La tormenta”	“Una mandarina es una mandarina”
Tema	Una mujer que decide terminar su relación para seguir con sus planes personales	Una mujer a quien su amante le dice que desea terminar la relación pues no quiere llevar una doble vida
Voz narrativa	Tercera persona	Tercera persona
Inicio	Con conflicto desarrollado y cierto grado de tensión	Con conflicto desarrollado y cierto grado de tensión
Manejo de la tensión	Va subiendo paulatinamente hasta llegar al clímax y al desenlace	Va subiendo paulatinamente hasta llegar al clímax y al desenlace

En ambos cuentos pueden identificarse las partes del relato propuestas por Guillermo Samperio: el planteamiento; el problema, el conflicto o nudo; el desarrollo y el final o desenlace;²³ sin embargo, la división de “La tormenta” en apartados no obedece a esa disposición. Las dos historias narran el término y la imposibilidad de una relación, pero lo que impide continuar a las parejas son razones sumamente diferentes y llevan a un final distinto. Considero que es en esas diferencias en donde se encierra la posible clave para dividir o no un texto.

“La tormenta” está conformado por cinco apartados. En el primero, conocemos la cotidianidad de los protagonistas de la historia. Sabemos que están en el departamento de ella, es de noche y llueve. Averiguamos que hay un conflicto entre Magdalena y Javier pues “escuchaban *Sirenas* de Debussy sin dirigirse la palabra” (p. 43), de ahí la tensión inicial; hay una mínima cantidad de antecedentes: “Y como si hubiera sido nada más la

²³ Guillermo Samperio. *Op. cit.*, pp. 99-110.

sala lo cambiado, no la reconocía: se le había vuelto tan extraña e indiferente como si no fuese ella quien viviera allí sino Javier” (p. 43).

En el segundo apartado, se dan los antecedentes de la relación. Hay varias vueltas al pasado a través de las que se revela cómo se encontraron Magdalena y Javier: “Se conocieron en Aurrerá, un sábado por la mañana, [...]” (p. 46). Después “coincidieron en un concierto” (p. 47) y por la breve descripción de otras citas, averiguamos algunas generalidades de su vida. Él es casado y tiene un hijo, mientras que ella es una compositora soltera quien recientemente terminó una relación de pareja.

En el tercer apartado, la acción regresa un momento al departamento de Magdalena pero hay más vueltas al pasado que se centran, sobre todo, en Javier y en su forma de vida, en cómo fue que empezó a interesarse por ella:

Dos o tres veces –le confesó Javier–, la había observado sentada en la fila doceava [sic] del primer piso de la Sala Nezahualcóyotl, en el lugar donde la había descubierto la primera vez, acompañada de un hombre maduro, barbón, con aspecto de artista que debía ser el pintor o el chelista –nunca supo cuál de los dos era. (p. 50)

En este apartado nos enteramos también de la primera visita de Javier al departamento: “Al principio de la tercera semana tocó el timbre en el departamento de Magdalena. Llevaba una lata de *fondue* holandesa y una botella de vino alemán” (p. 51).

En el cuarto apartado, sólo hay vueltas al pasado y valoraciones de la relación dando mayor peso al punto de vista de ella: “Todo se le había ocurrido a Magdalena menos enamorarse de Javier” (p. 51). Hay información de cómo la relación de amantes ocasionales se transformó casi imperceptiblemente hasta que Javier comenzó a invadir la vida y el departamento de la protagonista:

Magdalena no se dio cuenta a qué hora se enamoró; pero sí, cuando la relación dio un giro: la tarde en que llegó de Deportes Martí un juego de pesas. Unas pesas gigantes y estorbosas que no supo dónde colocar. Se quedaron en la sala. ¿Por qué Javier no se había tomado ni siquiera la molestia de preguntarle si podía llevarlas? ¿A qué hora iba a hacer pesas, antes o después de hacer el amor? Otro día llevaron del Palacio de Hierro una Sony con una videocasetera. (p. 52)

En el quinto apartado, la acción regresa al departamento, a la noche en la que comenzó la historia y se da la confrontación: “No podía más. Estaba asustada y tembló al pensar en una vida junto a Javier” (p. 53). Magdalena anuncia su intención de irse a Polonia y quedarse a estudiar por allá. Él le hace saber que quiere divorciarse para vivir con ella en el departamento. Ella no quiere eso, él insiste y la historia termina diluyéndose paulatinamente mediante un corto desenlace.

En “Una mandarina es una mandarina” se observa una disposición similar sin que haya división en el texto. En los primeros ocho párrafos se deja ver la cotidianeidad de una pareja. Están en un bar y hay un conflicto, él está dando por terminada la relación lo cual implica un grado de tensión inicial: “El pidió otro Herradura reposado. Ella seguía muda, tratando de ocultar el dolor. Paralizada, como si fuera la estatua mítica de sal, no se movía” (p. 85). Hay también, una mínima cantidad de información y algunos indicios de lo que vendrá: “–No puedo tener dos vidas. ¿Entiendes?” (p. 85).

Después, comienzan a darse los antecedentes de la pareja a través de algunas vueltas al pasado. Sonia conoce al pintor porque él vive en el mismo edificio donde viven los padres de ella. Averiguamos cómo tienen su primera cita y cómo empiezan a relacionarse. Los antecedentes se centran mucho más en él, hay más detalles acerca de su trabajo, muestra mayor interés para relacionarse con Sonia y confiesa su enamoramiento: “Una tarde él le confesó, aunque no necesitaba hacerlo, que estaba enamorado a pesar de la imposibilidad” (p. 87). Ella se nota cautelosa, es más reticente e incluso deja de verlo y el pintor insiste. Existen algunos indicios de un conflicto. En las últimas doce líneas del cuento se regresa a la acción del bar, llega el clímax y un final rápido y sorpresivo: “–Tienes razón –se despidió Sonia–. Mi marido debe estar esperándome para cenar” (p. 88).

Si consideramos que el conflicto de “La tormenta” se da por las distintas expectativas de los miembros de la pareja, es importante para la historia que ambas posturas sean presentadas claramente. La división del texto responde a esa necesidad y contribuye con la mejor disposición del discurso. Los puntos de vista de las dos partes son expuestos de manera pausada y clara –la voz de Javier es presentada en el tercer apartado y la de Magdalena en el cuarto.

A diferencia de “La tormenta”, en “Una mandarina es una mandarina” la escritora omite deliberadamente dar antecedentes detallados sobre Sonia para engañar a los

lectores y lograr la contundencia del final. A lo largo de la historia sabemos que es él quien está terminando la relación pero no escuchamos el argumento tan nítido sino hasta que Sonia habla de su esposo.

En conclusión, la división de un texto en apartados forma parte de las decisiones tomadas por el cuentista y cubre algunas necesidades de la historia. En el caso particular de “La tormenta” ayuda a exponer claramente las dos posiciones de los protagonistas y contribuye a exponer el conflicto generado a partir del contraste de ambas posturas. El texto es dividido como un recurso más para la disposición del discurso, pero esa división no interfiere (y no debe hacerlo) con el resultado total de la historia; esto es, la división del cuento está también supeditada a las características del género que ya he revisado en otros momentos, debe atenerse a las partes del cuento, a la tensión y a las dos historias que conforman el relato.

3.3. Dime cómo lo cuentas y te diré quién eres: “Domingo”, “*Nightmare* (La noche de Mara)”

Decidir quién contará la historia condiciona necesariamente la forma en que se expondrá el relato y ello es parte fundamental en la creación de un cuento ya que, tanto el narrador como el punto de vista, “son los responsables de organizar el discurso”.²⁴ Los cuentos admiten el uso de cualquier voz narrativa en el entendido de que su utilización está condicionada también a la estructura característica del género.

Si consideramos los tres libros de cuentos analizados en el presente trabajo, veremos únicamente seis textos –además de las minificciones–, que no son narrados en primera persona; por lo anterior puede afirmarse que Molina tiene preferencia por el uso de dicha voz narrativa. Aunque su uso es común en “escritores que se inician, porque a través de ésta se puede expresar experiencias personales”,²⁵ no es el caso de Silvia Molina. Es cierto que algunos de sus relatos provienen sin duda de sus propias experiencias –véase “Lucrecia”, por citar un ejemplo–, pero eso no indica que siempre sea así.

²⁴ Guillermo Samperio. *Op. cit.*, p. 118.

²⁵ *Ibidem.*, p. 118.

El uso de la primera persona no se debe a una cuestión de inexperiencia o poco oficio; al contrario, forma parte del estilo de la escritora, quien “Desde su primer trabajo, [...] encontró el tono desde el que debía narrar; [...] es un tono confesional que no se apresura, que despliega sus asuntos paulatinamente, por acumulación, y que no sabemos hasta dónde es testimonial y hasta dónde ficción”.²⁶

Molina decidió utilizar de manera recurrente la primera persona y se enfrenta a un gran reto, pues debe ser sumamente diestra para esconder su voz y cederla totalmente a sus personajes. Ninguna de sus protagonistas se repite, en sus cuentos se refleja la capacidad de la escritora para hacer de cada mujer una voz absolutamente distinta a las otras. Los dos textos que analizaré en este apartado ejemplifican el cuidado de Molina para definir al narrador y sobre todo, el talento para encontrar el punto de vista al que dará prioridad y construirlo. Elegí “Domingo” y “*Nightmare* (la noche de Mara)” debido a que las protagonistas son personajes absolutamente antagónicos, como veremos.

“Domingo” –de cinco páginas y media de extensión y dedicado a Hernán Lara Zavala–,²⁷ narra la historia de una mujer que está pasando un tiempo con su amante en un pequeño poblado. A pesar de lo simple de la anécdota, a lo largo del cuento vamos escuchando las disertaciones de la protagonista y con ello entendemos su condición de amante y un punto de vista particular. En oposición, “*Nightmare* (la noche de Mara)” –de unas 20 páginas de extensión y dedicado a Silvana Cervera–,²⁸ resalta el punto de vista de una esposa cuyo marido tuvo una relación extramarital y su anécdota narra el momento en que la relación se rompe completamente.

En los dos cuentos “El narrador que habla en primera persona es el sujeto en el plano de la enunciación y también en el de lo enunciado; es decir, es el agente que produce el proceso discursivo y, a la vez, es el protagonista de los hechos relatados [...]”.²⁹ Si bien es verdad que la primera persona tiene cierto carácter restrictivo pues “se

²⁶ Guillermo Samperio. “Silvia Molina: letras perdurables”, en *Comala, El Financiero*, p. 12.

²⁷ Narrador y ensayista originario de la Ciudad de México (n. 1946). Ha sido profesor en la Facultad de Filosofía y Letras; director de Literatura en Difusión Cultural de la UNAM; Coordinador del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas y Coordinador del posgrado en Letras de la UNAM. Ha colaborado en las principales revistas y periódicos de México. Recibió el Premio Latinoamericano de Narrativa Colima, INBA-Universidad de Colima en 1987. Dentro de su obra publicada hay antologías, cuentos, novelas y ensayos. Cuento: *De Zitilché*, Joaquín Mortiz, 1981; *Después del amor*, Joaquín Mortiz, 1994. Novela: *El mismo cielo*, Joaquín Mortiz, 1987; *Charras*, Joaquín Mortiz, 1990. Ensayo crítico: *Las novelas en el Quijote*, 1989. Compiló la *Antología del cuento inglés del siglo XX*, 1986. Crónicas de viaje: *Equipaje de mano*, 1995 y *Viaje al corazón de la península*, 1998.

²⁸ Localizada en la internet. Firma la “Declaración de los editores independientes del mundo latino” en representación de la editorial Corunda, de la que Silvia Molina fue fundadora.

²⁹ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, p. 359.

reduce solamente a lo que ve o imagina el personaje que narra la historia”,³⁰ es pertinente reconocer en su uso la posibilidad de crear un punto de vista más íntimo. Las mujeres narran sólo lo que ellas están viviendo, sintiendo y recordando; dado que no son narradores omniscientes, lo sucedido con otros personajes y su proceso interno es presentado desde el punto de vista de las protagonistas y ello nos acerca más a su personalidad.

En “Domingo”, la protagonista espera en el cuarto de un hotel a que regrese su amante, quien salió de la habitación. Ella se encuentra aparentemente satisfecha al vivir una relación clandestina y, sin embargo, por momentos parece anhelar la rutina y las pequeñas complicidades de la vida doméstica. Mediante un recuento de algunos domingos que ha vivido a lo largo de su vida (los compartidos con la pareja de la que se separó, los de la infancia, los disfrutados con sus amigos de la universidad y los vividos ya divorciada), vamos llegando paulatinamente a ese domingo que comparte con Alfonso como si se tratase de algo sumamente especial: “Tal vez tenga miedo de que se acabe este domingo o de que pase demasiado rápido. No lo comprendo.” (p. 14).

La narración se enfoca entonces al punto de vista de ella respecto a su propia forma de vida. Su postura es la de la amante: “No sé qué haga Alfonso los domingos. Tal vez se levante temprano a prepararse un café y luego [...]” (p. 16). Al narrar en primera persona lo único que ella tiene son suposiciones y al ser la amante, su conocimiento del otro también se vuelve limitado: “No le pregunto muchas cosas porque le pertenecen sólo a él y a su familia y quizá saberlas me lastimaría, me haría tener conciencia de algo específico que no comparto con él, cuando hay tantas otras cosas que disfrutamos juntos” (p. 16). Los domingos ella se inventa “quehaceres” y no piensa “en Alfonso para no extrañarlo” (p. 16). Cuando por fin él regresa ella no pregunta dónde estaba pues “Tiene derecho a su intimidad” (p. 17) y con ello otra vez se hace patente ese punto de vista de la amante, aunque vale acotar que sin recriminarse en ningún momento su papel.

En “*Nightmare* (la noche de Mara)”, la acción transcurre en San Miguel de Allende, durante una cena. El punto de vista resaltado a través de la primera persona es el de la esposa que observa a su marido mientras conversa con Mara, su ex amante. La protagonista salta de un recuerdo a otro y de una emoción a otra. Además, su proceso es similar a la protagonista del cuento anterior, ambas tienen una vida pero parecen desear

³⁰ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave*, p. 119.

otra: “Quisiera poder levantarme del asiento y subir al cuarto. Necesito estar sola, llorar. Desahogarme. Me gustaría discurrir sobre lo que sucede; o ser otra, una mujer capaz de hacer una escena de celos aunque todo el mundo se sorprendiera, empezando por Rafael” (p. 21).

El punto de vista de la esposa hace ver a la ex amante del marido como una mujer vulgar, coqueta y descarada. Incluso, cuando recuerda dos conversaciones con amigos suyos que vieron a Rafael con Mara la describen como “una mierda de pelo negro y ojos claros” (p. 36); la amante es descrita como una mujer separada que rompe matrimonios y saca dinero a los hombres. La esposa creía tener una relación con mucha libertad y no había sentido de posesión entre ellos, pero admite que a pesar de conocer mucho a su marido, a la vez hay lugares a donde ella no puede acceder. Le parece intolerable que Rafael haya podido compartir con la amante los recuerdos de infancia compartidos con ella, no soporta que los espacios de rutina y complicidad construidos durante su matrimonio sean invadidos.

A diferencia de la protagonista de “Domingo”, en este cuento la mujer emite más juicios de valor respecto a la vida matrimonial, la infidelidad y sobre todo, acerca de Mara y de Rafael. Sus comentarios y su punto de vista están claramente influidos por el enojo y la desazón que siente en el momento. En las dos historias, se contrastan las visiones de una amante y de una esposa que forman parte, cada una en su relato y en su papel, de un triángulo amoroso.

Tanto en “Domingo” como en “*Nightmare* (la noche de Mara)”, los puntos de vista de las protagonistas están supeditados a la estructura del género. En el primer cuento, por ejemplo, la relación entre la mujer y Alfonso se va entendiendo paulatinamente; a medida que crece la tensión uno va comprendiendo la importancia que tiene para la protagonista poder pasar un domingo con aquel hombre. La amante no emite juicios de valor respecto a su calidad de amante ni se cuestiona a sí misma por su rol, de hecho, la palabra amante jamás aparece en el relato; si lo importante en la historia es ese pequeño momento que por fin pueden estar juntos, ella no lo va a cuestionar.

A pesar de que en “*Nightmare...*” la protagonista hace varias “[...] observaciones maliciosas acerca de las convenciones sociales y sus pavores ocultos”,³¹ éstas van llevando de la mano al lector desde la tensión ligera hasta el clímax y ninguna está de

³¹ Juan José Reyes. “Hombres cerca, mujeres lejos”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, s/p.

más. La mujer no revela su intención de terminar la relación –aunque sí da algunos indicios–, sino hasta cerca del final. Además, los puntos de vista de las protagonistas (en los dos cuentos) se concentran sobre todo en las vueltas al pasado; durante el final ya no hay muchos pensamientos ni juicios, sino una mayor carga de acciones que llevan al desenlace de las historias.

El uso de la primera persona en la obra de Silvia Molina, lejos de ser una señal de poca habilidad, se convierte en una de sus mayores cualidades. Puedo asegurar que es en esa voz narrativa desde donde nacen los mejores textos de la escritora y en donde los puntos de vista de sus personajes adquieren mayor fuerza.

3.4. ¿Cuento o no?: “Fantasmas”

“Fantasmas” –de 20 y media páginas de extensión y dedicado a Bárbara y Bob Zagg–, merece mención aparte pues, si bien conserva la buena calidad y el estilo de Silvia Molina, no cumple las características del género; esto es, “Fantasmas” más que un cuento, es un cuadro familiar.

Para probar lo anterior, consideraré algunas de las características del género revisadas a lo largo de este trabajo. Primero hablaré acerca del tema y veremos que no fue definido con claridad; en tanto no es posible identificar un tema único, tanto la historia visible como la oculta también se ven afectadas. Después, analizaré lo sucedido con la tensión en el texto y observaremos que aparece por momentos pero no funciona para lograr el efecto contundente característico del cuento. Aunado a lo anterior encontraremos que las vueltas al pasado y la gran cantidad de personajes en el texto, lejos de aportar al adecuado manejo de la tensión, contribuyen con que ésta no se logre.

3.4.1. El tema

Ya hemos visto cómo una simple anécdota puede convertirse en un tema para cuento.³² A grandes rasgos (a partir de las propuestas de Guillermo Samperio), dicho proceso se inicia

³² Trato el tema con más detalle en el apartado 3.1 de este trabajo.

con la elección de una anécdota a la que se le suman elementos de conflicto para transformarla en un hecho digno de ser contado.

En “Fantasmas”, la historia comienza cuando una mujer va con su hija a la vieja casa de la abuela “Tona” para recoger una máquina de coser. La visita genera en la protagonista una serie de recuerdos, algunos de los cuales llegan a ser conmovedores o divertidos (la niña debe permanecer unos días en casa de la abuela porque su madre saldrá de viaje; la pequeña mantiene una relación muy cariñosa con su chofer; las relaciones familiares de los habitantes de la casa son sumamente peculiares), sin que el resultado final sea un cuento.

De entre las muchas cuestiones narradas en el texto, hay una parte –casi al final– que encierra el germen de un cuento. La niña se chupa el dedo y la vieja mujer le advierte que le untarán “caca de gato” (p. 109) para que deje de hacerlo. La anciana cumple su amenaza y la menor vive un momento de mucho dolor e incluso afirma no quererla. La protagonista, ya adulta, entiende que le untaron frijoles refritos y descubre el engaño. A ese hecho podría atribuírsele la calidad de asunto, una niñita que pierde la confianza en la abuela y como consecuencia rompe relaciones con ella; sin embargo, el acontecimiento se diluye en el resto de las anécdotas familiares y pierde fuerza.

Hay que recordar que:

[...] el cuento debe comenzar interesando al lector. Una vez cogido en ese interés el lector está en manos del cuentista y éste no debe soltarlo más. A partir del principio el cuentista debe ser implacable con el sujeto de su obra; lo conducirá sin piedad hacia el destino que previamente le ha trazado; no le permitirá el menor desvío. Una sola frase, aun siendo de tres palabras, que no esté lógica y entrañablemente justificada por ese destino manchará el cuento y le quitará esplendor.³³

Si Molina pretendía desarrollar como tema el rompimiento de la relación entre la abuela y la nieta, éste se extravía entre el cúmulo de situaciones expuestas y la gran cantidad de personajes. Existe la posibilidad de que el tema del cuento fuese la angustia de la niña al separarse de su madre para permanecer con la abuela; sin embargo, aunque hay varias referencias al respecto, la mujer recuerda tantos momentos gratos vividos ahí, que resulta poco creíble ubicar como asunto del texto la ansiedad de la niña.

³³ Juan Bosch. *Op. cit.*, pp. 261-262.

“Fantasmas” despertó comentarios muy encontrados al momento de la publicación de *Un hombre cerca*. Fue considerado por Jorge Meléndez como el texto que “saca de ritmo a la obra”,³⁴ se le juzgó como a un texto distinto al resto pues la escritora no mantenía la misma distancia entre ella y su protagonista, al contrario, su “perspectiva” era “más íntima”.³⁵ Eloy Urroz comenta incluso que el texto “ameritaba prolongarse; más que un cuento de 25 páginas, Molina hubiera combinado las situaciones para intentar una historia más larga”.³⁶

En “Fantasmas” entonces sucedió algo que diversas miradas encontraron, pero no es su visión más íntima o la posibilidad de alargarlo;³⁷ lo sucedido es que no cumple con las características del género. El texto contiene un posible tema para cuento (y tal vez más de uno), pero no fue delimitado de manera adecuada por lo que se perdió entre una serie de recuerdos.

3.4.2. La historia visible y la historia sugerida³⁸

El tema del cuento suele presentarse desde el comienzo pero es escondido mediante el uso de algunos distractores y se devela paulatinamente gracias a los indicios que se colocan dentro de la historia visible. El verdadero asunto del relato se da a conocer gradualmente y es cerca del final cuando el hecho queda revelado al lector. “De párrafo en párrafo, la acción interna y secreta del cuento seguirá por debajo de la acción externa y visible; estará oculta por las acciones accesorias, por una actividad que en verdad no tiene otra finalidad que conducir al lector hacia el hecho”.³⁹

Si concedemos que en “Fantasmas” el asunto puede ser el engaño de la abuela, éste no es tratado de manera correcta. Ese suceso no aparece sino hasta poco antes de concluir la historia y no es sugerido antes mediante ningún indicio, por lo cual no puede considerarse como el hecho más importante. De haber sido ése el asunto, entonces debió ser presentado desde el comienzo del cuento, ocultándolo en la historia visible.

³⁴ Jorge Meléndez. *Op. cit.*, p. 1.

³⁵ Juan José Reyes. *Op. cit.*, s/p.

³⁶ Eloy Urroz. “Silvia Molina: *Un hombre cerca*, las estructuras ocultas del cuento”, en *Sábado*, p. 13.

³⁷ Sobre la posibilidad de prolongar un cuento, véase la cita 8 del segundo capítulo.

³⁸ Abordo el tema con más detalle en el apartado 1.5 de este trabajo.

³⁹ Juan Bosch. *Op. cit.*, p. 258.

Eloy Urroz⁴⁰ identifica, acertadamente, una trampa que hace Silvia Molina en “Fantasmas”; como lectores, creemos que la abuela “Tona” de verdad fue capaz de cumplir la amenaza de untar con caca de gato el dedo de la niña y averiguamos que no fue así hasta que la protagonista lo menciona. Sin embargo, de entre todos los recuerdos expuestos en el texto, no hay un solo indicio que lleve a los lectores a suponer que la abuela y la niña tendrán un conflicto semejante pues el engaño ni es sugerido, ni es ocultado sino hasta las últimas tres páginas.

Las alusiones a la vejez de la “Tona” y algunos de sus comentarios hechos con mal humor pueden interpretarse como indicios de lo que vendrá; pero la anciana también es descrita como una mujer solidaria y cariñosa. Hay tantos recuerdos y tantos personajes mezclados que el engaño pierde fuerza y no logra sacudir la sensibilidad de los lectores de un solo golpe. Presentar ese momento cerca del final, más que una sensación de sorpresa, deja la percepción de toparse con un elemento más de la historia.

3.4.3. La tensión

La tensión, como hemos visto a lo largo de este trabajo, es el elemento característico del cuento. Si un texto no logra atrapar desde las primeras líneas y mantener la atención de los lectores sin dejarlos ir para sacudirlos al final, entonces no hay un cuento. “Lo fundamental” en la técnica del cuento “es mantener vivo el interés del lector y por tanto sostener sin caídas la tensión, la fuerza interior con que el suceso va produciéndose”.⁴¹

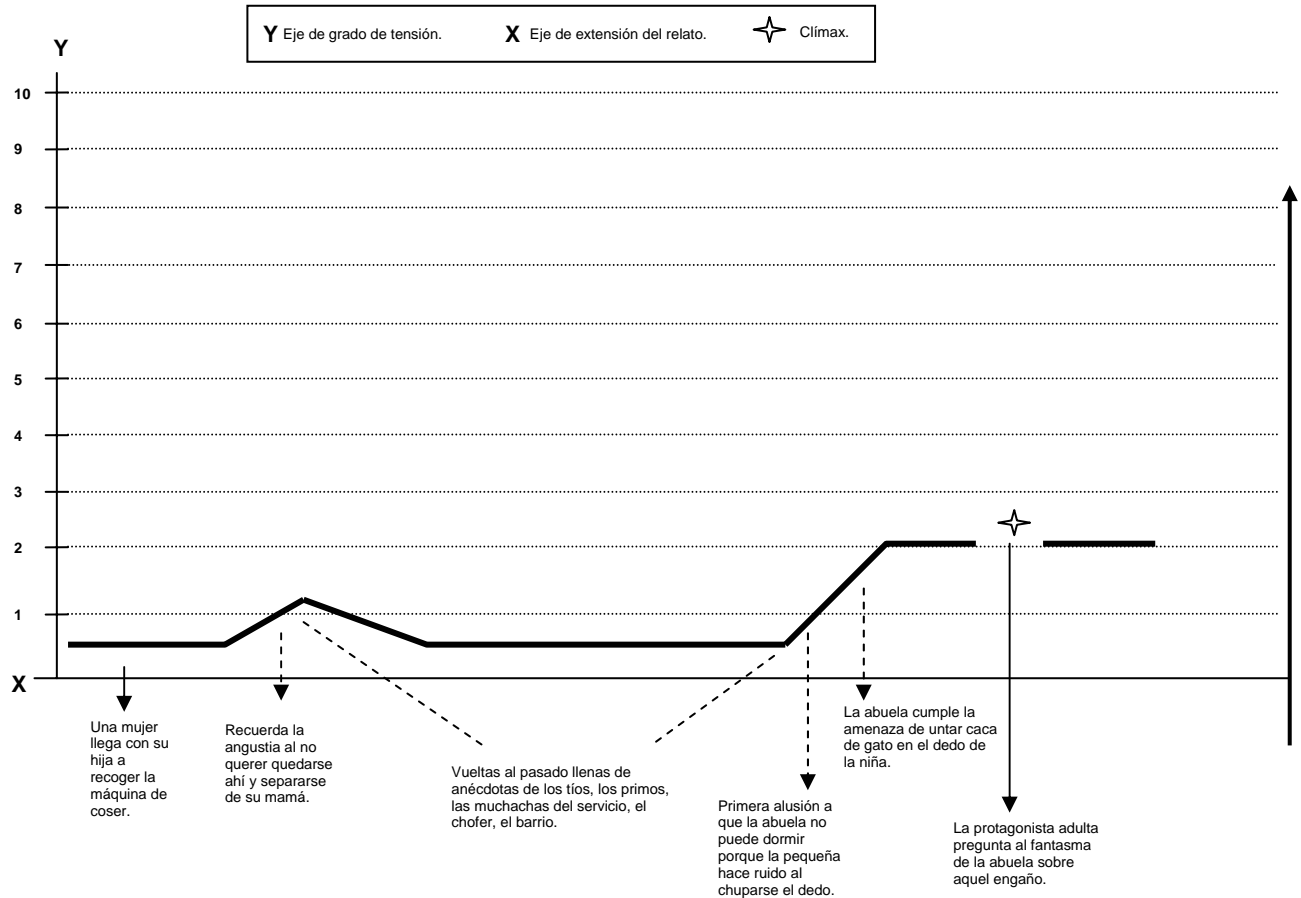
En “Fantasmas”, el texto atrapa pero no porque plantee un tema de verdadera importancia sino porque uno espera que ese acontecimiento se produzca. El momento de mayor tensión está relacionado con el engaño de la abuela y éste, como ya dije, se produce hacia el final. Basándome en la gráfica sugerida por Guillermo Samperio para representar la tensión,⁴² es posible reproducir el manejo de la tensión en “Fantasmas”. En él reproduzco el Eje Y representa el grado de tensión; el Eje X muestra la extensión del relato y la secuencia con algunos de los acontecimientos narrados. Las flechas más

⁴⁰ Eloy Urroz. *Op. cit.*, p. 13.

⁴¹ Juan Bosch. *Op. cit.*, p. 261.

⁴² Véase la página 49 de este trabajo.

oscuras indican sucesos que tienen lugar en el presente y las de línea punteada y dirigidas hacia abajo, marcan sucesos ocurridos en el pasado.



Esquema “Fantasmas”

Durante los momentos en donde hay mayor cúmulo de vueltas al pasado la tensión se diluye. Algunas de las remembranzas tienden a evidenciar cierta incomodidad de la niña, pero hay otras –como los recuerdos de sus primos y sus tíos, los encuentros con los vecinos, las referencias a las sirvientas–, que lejos de aportar información verdaderamente importante para la historia y ayudar a ocultar el tema, distraen totalmente la atención del lector y entorpecen el manejo de la tensión.

3.4.4. Los recuerdos, los personajes y las descripciones

En “Fantasmas”, la ida a recoger una máquina de coser se convierte en el disparador de una serie de recuerdos. Las remembranzas de la protagonista guardan un orden muy preciso, tal como suele hacerlo la escritora en sus cuentos, pero muchos de ellos –ya lo había adelantado– están de más si se ve al texto como un cuento.

Aunque parezca insistente decirlo, si el tema fuese el engaño de la abuela, los recuerdos deberían estar encaminados a develar paulatinamente la posibilidad de ese conflicto, sin dilación y sin distracciones. Sin embargo, en “Fantasmas” los personajes y cada recuerdo de ellos son abordados con tal detalle que no se logra la tensión para un cuento. Un cuadro que concentre los personajes, sus relaciones y descripciones ayudará a observar lo anterior:

Mariana	Hija de la protagonista	Acompaña a su madre a recoger la máquina que la abuela le heredó.
Gustavo	Chofer de la protagonista y su familia cuando era niña	Muy cariñoso con la niña. Describe en dónde vive él y cómo la consuela. Ella lo quiere mucho. Es un hombre que siempre hace cosas: compone el coche, hace figuras de alambre, arregla bicicletas, repara aparatos eléctricos, construyó un corral en la azotea para unos pollos. Muy platicador, le cuenta a la niña noticias sobre algunos artistas, le habla del comportamiento de los animales e imita a Jorge Negrete. ⁴³ Le gusta el box y admira al Ratón Macías. ⁴⁴ Lleva a la niña a comprar cosas al Nuevo Japón, ⁴⁵ al mercado de San Juan. ⁴⁶ Gustavo apuesta en el hipódromo, es un “vicio”.
La abuela Antonia o “Tona”	Abuela materna de la niña	Explica que vive en la casa de Colima. ⁴⁷ Habla del origen de su apodo “Tona”. Ve a Gustavo como un simple chofer. Tiene glaucoma y perdió un ojo. Se cayó y se rompió el fémur por lo que permanece en cama. Su cuarto está en penumbras. Reza el rosario todos los días a las 7:00. Tiene 90 años. Recibe a sus nietos y a las mujeres y exmujeres de los tíos. La protagonista

⁴³ Jorge Negrete (1911-1953) es uno de los cantantes y actores más famosos de la época de oro del cine mexicano.

⁴⁴ Alberto Cabezas refiere que el boxeador mexicano Raúl “El Ratón” Macías (n. 1943), es “hijo de un zapatero emigrado a Tepito que tuvo quince hijos. Cuenta la leyenda que a los once años “El Ratón” se ganó su apodo en una lucha contra un rival de dos metros y cien kilos, del cual trató de escapar cruzándose entre sus piernas como lo haría un pequeño roedor. A los dieciocho años se convirtió en campeón nacional peso ‘gallo’ (53,5 kilos), categoría en la que se consagró como campeón mundial al derrotar al tailandés Chamrem Songkitrat el 9 de mayo de 1953”.

⁴⁵ El texto informa que iban ahí a “[...] la Avenida Insurgentes a comprar sombrillas y abanicos de papel y camaritas que toman fotos de verdad [...]” (p. 96). En una conversación con el profesor Jaime Erasto Cortés supe que la tienda estaba ubicada en la esquina de Insurgentes y Puebla, –en la colonia Roma del Distrito Federal– y que vendían objetos y productos orientales.

⁴⁶ El mercado San Juan se ubica en la calle Ernesto Pugibet (a la que debe su nombre oficial), entre José María Marroquí y Luis Moya, a cuatro cuadras del Eje Central Lázaro Cárdenas y de la estación San Juan de Letrán, de la línea 8 del metro. Ha alcanzado gran fama entre estudiantes de cocina, chefs, restauranteros y turistas debido a la variedad y exotismo de los productos que ofrece; en junio de 2005 se celebraron los 50 años del mercado.

⁴⁷ Calle de la Colonia Roma en el Distrito Federal.

		es su consentida. Solía remendar la ropa con su máquina <i>Singer</i> . Se casó con Serapio López y tuvo seis hijos. Es consentidora y solidaria.
María López	Mamá de la niña	Divorciada. Debe ir al norte para arreglar los asuntos de un rancho algodonero. La señora aprovechará para ir de compras a Brownsville. Describe un poco su físico y su carácter.
Juan	Tío de la niña	El vive en Tamaulipas y administra los ranchos algodoneros. Describe cómo se pierden las cosechas de algodón.
Conchita Molina	Vecina de la zona	Mujer oaxaqueña que saluda a María López cuando llegan a la casa. Vive en la calle de Frontera, ⁴⁸ no tiene hijos. Le promete a la niña ir por ella y llevarla al Zócalo el 16 de septiembre.
Salvador Cruz	Esposo de Conchita Molina	Describe que va con ellas al Zócalo. Después van a Chapultepec. Recuerda que le regalan un disco de Los Tres Diamantes. ⁴⁹
Papá de la niña	Sánchez (se infiere porque así le decían los vecinos a la mamá)	Divorciado de María López. Vive en el extranjero con otra mujer y no lo ven.
Nito, Juan Manuel	Primo de la protagonista	Estudió medicina y vive en Texcoco.
Señorita Cantú	Maestra de baile de la niña	Mencionada de paso, a raíz de un regaño que le da Gustavo a la niña.
Cocinera	Cocinera de la familia de la niña	Mencionada de paso, asegura que Gustavo se parece mucho a Jorge Negrete.
Tía Lola	Tía de Gustavo	Mencionada de paso, la niña suele acompañar a Gustavo a la casa de Lola. Describe algunas características de esa casa.
Telefonista	Novia de Gustavo	La niña acompaña a Gustavo a verla cuando van a la farmacia. Cuenta que los ve besándose.
Tío Eligio	Tío de la protagonista	Hermano menor de la "Tona", recién llegado de Oaxaca. Lo describe como un anciano de 76 años, usa sombrero de palma. Era campesino, sembraba frijol. Llegó a pedir ayuda porque no está bien. Huele muy mal. Ya bañado, la niña se descubre parecida a él. Habla de las regiones de donde proviene la familia. Persigue sirvientas y las toca, le da a la niña moneditas para que no diga nada. La niña le tiene miedo. Finalmente regresa a Oaxaca.
Cirilo Valenzuela	Borracho del barrio	Pasa por las noches tocando una corneta. La niña lo ve desde la terraza. Fue cabo.
Tía Sarita	Tía de la niña	La mayor de las hijas de la abuela "Tona". Considera a Cirilo un pobre teporocho. La niña juega en su cuarto a la farmacia. Sabe

⁴⁸ Es otra calle de la Colonia Roma en el Distrito Federal.

⁴⁹ Trío mexicano formado en octubre de 1948, integrado por Gustavo Prado, Enrique Quezada y Saulo Sedano. Desde el comienzo de su carrera obtuvieron mucha fama; han realizado varias giras mundiales que incluyen escenarios de Europa y Japón. De entre su repertorio destacan: "La gloria eres tú", "Usted", "Reina mía", "Condición", "Sigamos pecando", "Miénteme", "Luz y sombra", "Bésame mucho" y "Cuando vuelva a tu lado".

		que Eligio molesta a la sirvienta y tampoco dice nada. Se pone nerviosa cuando van de visita las esposas y exesposas de los tíos y llegan a juntarse ahí. No se casó. Ella dirige la casa. Tuvo un amor pero le dio miedo casarse. Juega con la niña a hacer tortillitas. Cocina junto con Lupe. Juega con la niña a las adivinanzas. Le cuenta cuentos.
Lupe	Sirvienta (s) de la "Tona"	La despiden porque el tío Eligio la busca por las noches. Llega otra Lupe a sustituirla, aunque se llama Pastora. La "Tona" llamará Lupe a todas las sirvientas. Pastora le canta a la niña canciones de anuncios.
Mari	Enfermera de la "Tona"	La niña juega con ella a la farmacia. A todas las enfermeras les llaman Mari.
Tía Chela Marcela	Tía de la niña	Va a rezar todas las noches con la "Tona", conoce el rosario. La niña está muy intrigada por el rosario aunque no le gusta rezar y tiene que hacerlo. Vive cerca de la casa en un departamento de renta congelada. No trabaja, juega a la lotería y está casada con un refugiado español. La describe físicamente. Usa unos guantes rotos de las puntas de los dedos.
El español	Esposo de la tía Chela	Da clases en la universidad y escribe en un periódico. Es agradable, les pone apodos a partir de personajes de libros. Reparte un premio de lotería entre sus amigos. Su departamento huele a brandy y a puro. Desde la terraza se alcanza a ver la luz de su biblioteca. Describe su teléfono y las marcas. Gusta de estar con la niña. Recuerda lo que come con él. Recuerda las historias que le cuenta. Lo describe físicamente.
Salvador	Primo de la niña	En su cuarto tiene un caleidoscopio. Hijo de José. Vive ahí desde que sus papás se separaron. Estudia en la universidad. La "Tona" suele dejarle en su mesa de noche algo de dinero.
Dominga	Vecina española	Corta y cose ropa para los niños. La protagonista iba con ella a coser.
José	Hermano de María López	Estudió en la Escuela Médico Militar. No tiene mucho dinero, se casó con Consuelo. Pasean con la niña en su carro "Chencha". Describe lo que han visto en algunos paseos. Es dentista. Juega futbol americano. Almacena cosas que ocupa en su consultorio en casa de la "Tona". La protagonista juega de pronto con esas cosas y la regañan. José se porta cariñoso con ella y es correspondido. A José le da por irse a caminar.
Matsumoto	Vendedor del barrio	Habla chistoso y se lleva bien con Sarita.

Tal cantidad de personajes, descripciones y recuerdos, disminuyen el efecto que un cuento debe generar. Si se tratara de uno, hay mucha información que está de más. En "Fantasmas", se encuentra el germen de un cuento, pero si se le considera como tal, puede afirmarse que tuvo fallas, como lo señala José de Jesús González:

[...] hay un cuento, “Fantasmas”, que falla en su realización. Laberíntico por los personajes, los recuerdos y los fantasmas que le dan título, el texto se desploma porque no hay historia que lo sustente, tampoco se cristaliza como un cuento de atmósfera ya que no podemos escuchar las risas ni distinguir las arrugas que le den un rostro con características definidas. En efecto, los personajes se convierten en fantasmas porque desfilan uno detrás de otro en una larga peregrinación donde ninguno es importante para el otro.⁵⁰

Si “Fantasmas” es visto como un cuadro de familia, su calidad no deja duda alguna. Vale aquí recordar algunas palabras de Juan Bosch:

[...] puede afirmarse que un cuento es el relato de un hecho que tiene indudable importancia. La importancia del hecho es desde luego relativa, mas debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores. Si el suceso que forma el meollo del cuento carece de importancia, lo que se escribe puede ser un cuadro, una escena, una estampa, pero no es un cuento.⁵¹

“Fantasmas” no es entonces un cuento, pero sí un muy buen cuadro familiar. Hay al menos un ejemplo muy claro dentro del texto que ratifica su calidad de cuadro familiar: “Nito es Juan Manuel, a quien adoro, mi primo Juan Manuel que estudió medicina y vive en Texcoco; y tiene una calavera en su consultorio” (p. 94). Durante el análisis de “Lucrecia” encontramos información sobre Juan Manuel Celis, primo de Silvia Molina a quien ella tiene un aprecio especial.⁵²

Si recordamos que Silvia Molina incluyó en *Lides de estaño* una historia que rompía un poco la unidad del libro (“De palomas y cuerpos en el espacio”) y que en *Dicen que me case* yo decidió conservarlo por tratarse de un capricho y un regalo,⁵³ no es difícil suponer que “Fantasmas” fue incluido aquí con una motivación similar.

Retomemos además la disposición de los relatos dentro del volumen; mencioné con anterioridad que aunque no conservan un orden definido, tienen el común denominador de la presencia masculina. “Fantasmas” es un caso distinto y es el último texto del libro.

⁵⁰ José de Jesús González. *Op. cit.*, p. 10.

⁵¹ Juan Bosch. *Op. cit.*, p. 258.

⁵² Véase la información en la página 20 de este trabajo y la nota 44 del primer capítulo.

⁵³ Véase la nota 9 del segundo capítulo.

Entonces quizá la intención de Molina no era hacer un cuento y su probado oficio como escritora le permite tomar ese tipo de decisiones.

“Fantasmas” es un excelente cuadro familiar que seduce a los lectores con su tono cálido y pausado. Despierta interés porque suele ser grato escuchar anécdotas de infancia y, a través de las remembranzas de otros, recordar las propias. Atrapa por una cuestión de empatía, más que por el manejo de la tensión o por los asuntos tratados. Además, las detalladas descripciones logran transportar a los lectores al pasado de una ciudad que cambia día con día.

El análisis hecho a *Un hombre cerca* ejemplifica –sobre todo–, el tipo de decisiones tomadas por Silvia Molina durante la fase de prefiguración de su trabajo. Desde la selección del tema y la voz narrativa, hasta la disposición del discurso con divisiones o sin ellas y la conformación total del volumen, la escritora muestra un estilo definido y la experiencia que años de trabajo constante le han dado.

CONCLUSIONES

Cuando un escritor es investigado tiempo después de que dejó de producir, suele suceder que ya existen sobre él múltiples estudios, biografías, ensayos, entrevistas y hasta reflexiones hechas por el propio autor. Ello siempre ayuda a generar nuevas investigaciones pues muchas parten de la confrontación con una idea dada; otras veces, los trabajos anteriores ayudan a sostener opiniones. En cambio, estudiar de cerca a un escritor vivo, encierra complicaciones que no había considerado del todo y trataré de explicar enseguida.

Acercas de Molina y su obra existen varias reseñas de periódico, algunas entrevistas y pocos ensayos. La mayoría de los trabajos sobre la autora –ya lo había dicho–, centran su atención en las novelas y ello me dificultó un poco las cosas pues no encontraba un punto de partida o un referente para empezar mi investigación. Entonces, me di cuenta que los juicios emitidos y las ideas vertidas en mi trabajo casi se convierten en punta de lanza y por tanto están más expuestos a ser refutados, cuestión que implica un riesgo ligeramente mayor al que se corre cuando un estudio versa sobre un autor muy investigado.

Estudiar a un escritor vivo trae consigo la posibilidad de que él conozca las consideraciones hechas respecto a su obra. El trabajo entonces puede ser refutado no sólo por otros estudiosos sino por el mismo autor, y aunque la idea entusiasma y aportaría al análisis de su trabajo, debo reconocer que dicha cuestión también marcó ciertos límites. Éstos no provienen del temor a emitir un juicio acerca de la obra que le parezca incorrecto al escritor, se originan más bien de una convicción propia, pues considero que uno debe ser sumamente respetuoso al investigar la vida de alguien y ser cauto al indagar en ella.

A pesar de que sumergirme en las entrañas del cuento y estudiar desde esa óptica a Silvia Molina tuvo momentos arduos, fue también un proceso fascinante. Mucho antes de comenzar la investigación, estaba acostumbrada a pensar en el cuento como un género de poca importancia; me equivoqué en ese entonces y acerté al adentrarme en esta clase de literatura para conocerla más. Ahora sé –con conocimiento de causa–, que esa depreciación del cuento es sumamente común y se debe al desconocimiento de un género que encierra su propia grandeza y sus propios retos.

El cuento está lleno de posibilidades y si bien es cierto que pueden usarse los mismos recursos técnicos en éste y en la novela, en el primero, el escritor debe tener una precisión asombrosa. La estructura del cuento no es rígida; de ninguna manera, la maestría de un cuentista radica justo en la gama de combinaciones que hace con las reglas establecidas. Ello puede observarse, por ejemplo, cuando se analizan los alcances del diálogo: sirve para resumir acciones, para describir psicológicamente a un personaje e incluso, para regular la tensión. El buen cuentista conoce cada recurso técnico y la estructura del cuento, dispone de sus elementos para formar un entramado capaz de conmover a sus lectores.

Uno de los objetivos más claros al decidir el asunto de mi investigación, era la posibilidad de llenar los vacíos que me habían quedado acerca del cuento durante el transcurso de la carrera. Si bien aprendí bastante acerca del género, reconozco que al enfocarme solamente a los cuentos de una escritora y al trabajo de algunos teóricos, el objetivo se cumplió parcialmente; el cuento resultó un mundo cuya vastedad me imposibilitó conocerlo más a fondo. Por ahora, no pude adentrarme tanto en la historia de la teoría, en las tendencias existentes para abordar el género en distintas épocas o en las diferencias de estilo de un escritor a otro, por destacar sólo algunas cuestiones; sin embargo, quedó en mí la inquietud de seguir aprendiendo acerca de este tipo de literatura y un camino bien trazado para poder hacerlo.

Una de las cuestiones con mayor dificultad fue comenzar la investigación sin una definición clara de la tensión. Tanto Bosch como Cortázar hablan de ella sin definirla del todo, pues lo hacen a partir de su propia experiencia y ello me complicó las cosas al principio. Me confundía pensar que el cuento hiere al lector de un solo golpe (como dice Bosch) y gana por *knockout* (como dice Cortázar) pero a la vez mantiene una tensión constante. Fue después de varias lecturas a las propuestas de ambos y a los cuentos de Molina, que empecé a comprender mejor la tensión y se aclaró aún más cuando entré al trabajo de Guillermo Samperio. Conocer sus gráficas me permitió entender la tensión como un proceso que se vive durante la lectura total del cuento y no en un momento determinado; opera desde que captura la atención del lector, mientras la sostiene o la relaja y al sacudirlo con la revelación –total o parcial–, de la historia oculta.

Trabajar con las gráficas de Samperio tuvo ciertas dificultades que sorteé de la mejor manera posible. El autor no presenta su gráfica aplicada a un cuento particular sino

como conclusión de las observaciones hechas a varios relatos. Adjudica a los cuentos de inicio con conflicto desarrollado unos tres puntos de tensión y decidí hacerlo de la misma forma. Sin embargo, después no hay una relación de puntaje entre los altos y los bajos de la tensión; esto es, no se especifica si la tensión debe marcarse medio punto arriba o uno abajo. Por ello, para hacer mis propias gráficas eché mano tanto de sus sugerencias como de mi propia interpretación y de mi experiencia como lectora.

Después de varias lecturas pude identificar exactamente cómo operaba la tensión, en dónde subía o en dónde se relajaba y asigné los valores que me parecieron pertinentes (unas veces la marqué con medio punto y otras con uno completo). Hubo momentos en que sentía mi interpretación como algo sumamente arbitrario; sin embargo, se trata tan sólo de una propuesta y no debemos perder de vista que una gráfica siempre puede ser rebatida con otra. Esto también me llevó a reflexionar acerca de la importancia del trabajo de Samperio, ya que muestra el estudio de la literatura como una disciplina seria, susceptible de ser comprobada y que va más allá de meras percepciones personales.

Puede parecer una omisión muy grave no encontrar en la tesis el estudio integral de los cuentos, fue un riesgo que decidí correr al delimitar la forma en que abordaría los textos. Si me hubiese detenido a presentar el análisis pormenorizado de cada cuento, hablando al mismo tiempo de la tensión, la historia oculta y la historia visible, el tema y todos y cada uno de los recursos técnicos, la investigación hubiese excedido sus objetivos. Para que la disección de los cuentos no se prestara a confusiones, reiteré varias veces que la estructura del cuento funciona como una maquinaria donde es factible observar los engranajes, pero que ninguno de ellos funciona independientemente de los otros.

En el estudio de las minificciones, centré mi esfuerzo en su construcción, lo que significan y sugieren, a partir de la propuesta de Dolores M. Koch. Sin embargo, sería interesante observar si en ellas hay tensión, cómo opera y cómo se relaciona con el resto de los elementos que las integran. Considero que las minificciones requieren lectores sumamente atentos para develar significados y por ello me intriga sobremanera entender cómo se da la relación entre el lector y el texto.

Estudiar las propuestas de Ricardo Piglia acerca de la historia visible y la historia oculta del cuento no fue sencillo. La historia oculta no siempre se revela al final por lo que, de pronto, encontrarla se volvió una cuestión casi intuitiva. En el análisis de algunos

relatos, decidí no mencionar la historia oculta con la intención de que los textos de la escritora sean leídos y en un afán de no develar el final. No fue posible por ahora analizar cuentos de otros autores, incluso de diferentes épocas, para contrastar las distintas formas para fusionar las historias; sin embargo, dentro de los cuentos de Molina, me fue posible identificar diversas maneras de hacerlo.

El profesor Jaime Erasto Cortés me decía alguna vez –haciendo una analogía con la estructura familiar–, que a la novela puede considerársele hija única y al cuento no, pues éste tiene hermanos que necesariamente lo influyen. En ese momento el comentario no tuvo tanto sentido para mí como lo tiene ahora; estudiar un texto aislado arroja información muy valiosa pero nunca generará un panorama como el que permite el estudio de los cuentos completos de un autor. Además, en los libros de cuentos suele haber una unidad temática que los vincula entre sí y les da sentido. El volumen de Molina que ejemplifica mejor esa relación entre textos es *Un hombre cerca* pues en él, todos los cuentos tienen un denominador común que los agrupa, con excepción de “Fantasmas”.

Antes de dar un panorama acerca del quehacer literario de Silvia Molina, quiero detenerme un poco en la recepción que la crítica ha tenido de sus obras. En general, el trabajo de Molina ha obtenido buenos comentarios, de hecho, en el expediente del Archivo Hemerocrítico de Escritores Mexicanos del maestro Jaime Erasto Cortés, recuerdo únicamente una crítica –de Gerardo Torres–, sumamente adversa. Ésta hace referencia a algunas de las novelas de Molina y si bien no me parece pertinente rebatir aquí los comentarios que hace –varios muy bien fundamentados–, debo decir que por momentos se percibe en él un tono alejado de la crítica literaria y cuya intención mordaz roza el ataque personal.

Respecto a los cuentos, los juicios han sido favorables, sin soslayar que algunos textos –los menos–, tienen fallas. Es curioso el racimo de opiniones que generan sus obras, un relato que encantó a uno, le parece débil a otro; una historia conmovedora para alguien, puede no ser interpretada igual por otro crítico. Sin embargo, a la escritora se le reconoce su buena elección de temas, la soltura de sus diálogos, lo atinado de sus descripciones, un tono íntimo en las voces de las protagonistas y siempre, el buen oficio para construir sus historias. Hay varios articulistas esperando leer más cuentos de la escritora. Personalmente, creo que los tres libros de cuentos de Molina la muestran como una conocedora de la técnica y la estructura del cuento; el libro con el que comenzó su

búsqueda como cuentista es *Lides de estaño*, en *Dicen que me case yo* su estilo fue definiéndose hasta consolidarse finalmente en *Un hombre cerca*.

En *Lides de estaño* se observa la mayor experimentación hecha por la autora con la estructura del cuento, valga recordar que en ese volumen incluso hay personajes revelándosele y varias minificciones. Por su parte, las estructuras de *Dicen que me case yo* y *Un hombre cerca* mantienen cánones más establecidos; conforme Molina fue avanzando en su producción de cuentos, decidió fortalecer los puntos de vista y las historias antes que experimentar más con la estructura del género.

En *Lides de estaño*, el punto de vista infantil y las preocupaciones de la niñez encuentran un mayor espacio. En *Dicen que me case yo*, las inquietudes infantiles se mezclan a las de mujeres de mayor edad y en *Un hombre cerca*, todos los textos –excepto “Fantasmas”–, abordan problemáticas de mujeres adultas (sin dejar de reconocer que en “Mentira piadosa” la adolescencia resulta vital para la historia). Así, en los últimos dos volúmenes de cuentos el punto de vista infantil y su candidez ceden lugar a voces mucho más crudas.

Desde el primer hasta el tercer libro, Silvia Molina construye sus cuentos a partir de sucesos que perturban lo cotidiano y aborda los momentos de crisis de distintas mujeres. Aunque la gama de edades de sus protagonistas es sumamente amplia, ninguna de ellas es una mujer de la tercera edad. Ello llama la atención pues manifiesta su tendencia a elegir edades sumamente determinadas; hasta ahora, la escritora ha seleccionado a mujeres que enfrentan crisis vividas antes de la vejez.

En general, sus personajes provienen de la clase media y a pesar de que algunas historias se desarrollan en poblaciones pequeñas, suele situar las historias en ambientes urbanos, más específicamente en hospitales, salas de concierto, bares, restaurantes, escuelas, tiendas de autoservicio, departamentos. La ciudad de México es descrita con tal detalle, que parecería satisfacer una necesidad de la autora por dejar constancia escrita acerca de esta urbe. En los tres libros, existen también varias referencias a cuestiones artísticas: hay músicos, conciertos, pintores, exposiciones y obras de teatro.

Al principio de mi investigación creí que las vueltas al pasado eran un rasgo distintivo de los cuentos de Molina; sin embargo, conforme fui avanzando en el estudio de la teoría me di cuenta de que no era así y me pareció una de las características más apasionantes del género. En todo cuento hay vueltas al pasado que permiten dar

antecedentes acerca de los personajes e indicios que colaboran con el manejo de la tensión; en las historias de Molina el retorno sirve además, para que las protagonistas hagan ajustes con su pasado. El proceso del retorno sigue pautas muy establecidas, directamente relacionadas con la manera en que suelen acudir a la memoria los actos pasados: hay algo que estimula un primer recuerdo y de ahí partimos hacia otro. Un buen cuentista, como Silvia Molina, enumera esos recuerdos paulatinamente, en un orden estrictamente supeditado a la tensión, para revelar una historia.

Una cuestión que no logré resolver del todo fueron mis propias dudas acerca del estudio de la biografía de un autor; siempre he tenido una sensación ambigua al respecto. Molina esconde elementos autobiográficos –sin revelarlos detalladamente– en algunos de sus cuentos. Sin embargo, no alcanzo a entender la importancia exacta de estos hechos; no logro distinguir hasta dónde la información que pueda uno encontrar aporta verdaderamente algo importante al estudio literario. En el caso particular de Molina, la inserción de elementos autobiográficos –como la presencia de un primo muy querido o la descripción de Campeche o del Colegio Francés–, ayuda a que las historias resulten más creíbles sin conferir a los textos un carácter de memoria personal. Pero no creo que saber si la escritora estudió en esa escuela, o vivió en la colonia Roma o no, deleve el buen manejo técnico, entendiendo éste como el acertado juego con la estructura.

Tengo claro que conocer la biografía de un autor permite crear un panorama muy completo de su desarrollo artístico pues gracias a ello es posible establecer qué produjo en determinado momento e inferir su avance, su maduración y sus dudas. Sin embargo, no dejo de pensar que la necesidad de conocer la vida de un escritor rebasa el estudio literario y raya en un afán por conocer la intimidad de una persona a la que quizá se admira.

Supuse que las dedicatorias de cada relato podrían arrojar muchas más pistas de las que en realidad encontré. Tenía la idea de hallar en ellas los posibles disparadores de los relatos y sólo sucedió en dos casos: “De palomas y cuerpos en el espacio” está dedicado a un arquitecto y Molina hace referencia a que esa voz narra la historia y “Confieso” con los epígrafes de Salvador Elizondo. Es probable que de verdad algunas historias provengan de anécdotas que alguien compartió con la autora pero no encontré elementos suficientes para afirmarlo así.

Suele reconocerse como una constante en sus cuentos la búsqueda de la identidad de las protagonistas. Incluso en su novela *Imagen de Héctor*, ella misma trata de encontrar algunas cuestiones de su propia vida al reconstruir a un padre (Héctor Pérez Martínez) al que en realidad no conoció. Me llama la atención que en los cuentos se dé la búsqueda de identidad pero haya tan pocos relatos cuyo tema central sea la relación padre-hija; sólo “Hospital” aborda el tema directamente y “La casa nueva” indirectamente.

Aunque nunca pretendí agotar el análisis de los cuentos de Molina, tampoco pensé encontrar tantos asuntos que pudiesen ser motivo de estudio. Valdría la pena adentrarse en el gusto de la autora por insertar fragmentos de canciones y supuestas citas de otros textos y cartas, sumándolo al uso de distintos recursos tipográficos. También, podría hablarse de la selección del nombre de las protagonistas pues seguramente hay un proceso muy definido, hay una María López que aparece en “Recomenzar” y otra en “Fantasmas”, sin que se advierta una relación evidente entre ellas. La elección de los títulos es otro tema que podría desarrollarse, pensemos por ejemplo en “*Nightmare* (la noche de Mara)”, cuyo título encierra un ingenioso juego; se sugiere una traducción que no es tal y cuyo verdadero significado remite a la noche de pesadilla vivida por la protagonista.

Respecto a la división de los cuentos en apartados presenté el análisis de uno de ellos, pero sería interesante hacer un examen detallado. Esto arrojaría información para saber si en ese tipo de textos la estructura del cuento funciona exactamente igual, incluso sería más completo si se estudiara también en el trabajo de otros autores. Valdría la pena profundizar en el estudio de la disposición total de los cuentos dentro un volumen pues, al interior de un libro de cuentos, el acomodo de cada historia da un significado distinto a las otras.

Desde la aparición de *Un hombre cerca*, Silvia Molina no ha publicado más libros de cuentos. En principio, puede aducirse que la escritora sienta preferencia por la novela; baste recordar que cuando ella reconoce los distintos esfuerzos para trabajar cada género literario, habla también de su deleite al crear una novela pues ésta le permite jugar más; caso contrario al cuento en donde todos los elementos tienen un mayor peso. En contra de ese argumento, debo decir que la autora ha mantenido una publicación constante de textos infantiles –desde adaptaciones de leyendas prehispánicas hasta cuentos y rimas

con diversos temas—, que igualmente requieren de una gran precisión y no permiten el mismo juego que la novela.

Hay quien me ha preguntado si considero a Molina mejor cuentista que novelista, pero no puedo afirmar ni una ni otra cosa categóricamente, pues para ello haría falta extender la investigación hacia sus novelas. A vuelo de pájaro y considerando que a estas últimas no las he estudiado con la misma profundidad que sus relatos, encuentro varios rasgos comunes.

Hay asuntos bastante similares tanto en los cuentos como en las novelas; en éstas hay narraciones de amores y desamores, fidelidades e infidelidades, rompimientos de relaciones y mujeres en busca de una identidad propia; en aquéllos hay historias con temáticas parecidas. La autora utiliza los mismos recursos técnicos en el cuento y en la novela; hay descripciones, diálogos, monólogos, juegos tipográficos, inserción de documentos imaginarios y canciones, uso preferente de primera y tercera personas, por citar sólo algunos elementos.

La diferencia entre sus novelas y sus cuentos no radica en el estilo de la escritora sino en los requerimientos de cada género, destacando el manejo que hace de la tensión en los cuentos; Molina conoce muy bien la técnica para trabajar uno u otro y ello, lejos de hacerla mejor en una clase de literatura en particular, la enriquece en ambas. En concreto, entonces, Molina es tan diestra para construir cuentos como lo es para crear novelas. Personalmente puedo decir que me han conmovido sobremanera una de sus novelas y la mayoría de sus relatos. Valoro mucho más su desarrollo como cuentista a partir de mi acercamiento a su obra y por una cuestión de empatía con las protagonistas.

Las historias de Silvia Molina tienen una innegable óptica femenina, pero no es por ello que la autora ha obtenido su lugar en la literatura. Cuando un artista es capaz de dominar la técnica al punto de hacerla casi imperceptible a quienes degustamos de su obra —salvo cuando se le estudia—, estamos ante un buen creador y es el caso de Molina. Narra pausadamente, sin forzar nada en sus relatos; al leer sus cuentos parece que no le cuesta trabajo alguno escribirlos. Así, la habilidad de Molina para escribir hace olvidar a sus lectores lo complicado del género; su prosa jamás pone en evidencia la intrincada red que sostiene a los cuentos y ello es asombroso; detrás de cada historia hay una estructura y detrás de ambas, una escritora conocedora de su oficio.

BIBLIOGRAFÍA DE LA AUTORA

NOVELA

La mañana debe seguir gris. México: Joaquín Mortiz, 1977.

Ascensión Tun. México: Martín Casillas, 1981.

La familia vino del norte. México: Aguilar, León y Cal Editores, 1989.

El hombre equivocado. México: Joaquín Mortiz, 1988. (Colectiva).

Imagen de Héctor. México: Cal y Arena, 1990.

El amor que me juraste. México: Joaquín Mortiz, 1998.

Muchacha en azul. México: Joaquín Mortiz, 2001.

CUENTO

El libro del olvido. México: Taller Tres Sirenas, 1983.

Lides de estaño. México: UAM Xochimilco, 1984.

Dicen que me case yo. México: Cal y Arena, 1989.

Silvia Molina. Material de Lectura. México: UNAM-Dirección de Literatura, El Cuento Contemporáneo, núm. 65, 1990.

Recomenzar. Antología personal. México: ISSSTE, 1999, ¿Ya LeÍSSSTE?.

Un hombre cerca. México: Cal y Arena, 1992.

ANTOLOGÍA

Leyendo en la tortuga. México: Martín Casillas, 1980.

Campeche, punta del ala del país, poesía, narrativa y teatro (1450-1990). México: CONACULTA, 1991, Letras de la República.

ENSAYO

Encuentros y reflexiones. México: UNAM-Dirección de Literatura, 1998.

TEATRO

Círculo cerrado. México: UNAM-Dirección de Literatura, 1995.

PUBLICACIONES PARA NIÑOS

El papel. México: Patria, 1985.

El algodón. México: Patria, 1987

Los cuatro hermanos, Leyendas nahuas de la creación. México: Corunda, 1988.

La creación del hombre, Leyendas nahuas de la creación. México: Trillas, 1991.

La leyenda del sol y de la luna. México: Trillas, 1991.

El misterioso caso de la perra extraviada. México: Sámara/SEP, 1992; Corunda, 1997.

Los tres corazones, Leyendas totonacas de la creación. México: Corunda, 1992.

Las dos iguanas, Leyendas mayas de la creación. México: Corunda, 1993.

Mi familia y la Bella Durmiente cien años después. México: Corunda, 1993.

Así soy (mi autobiografía). México: Fideicomiso para la Cultura México-U.S.A./ Corunda, 1995.

El abuelo ya no duerme en el armario. New York: Scholastic, 1996; México: SEP/Corunda, 1996, Libros del Rincón.

Marina y el pirata. México: Ediciones SM, 1998.

El topo y la codorniz. México: Corunda/DGP, 1999.

Quiero ser la que seré. Madrid: Everest, 2000.

Los gemelos y los dobles. México: Corunda, 2000.

Las aventuras de don Sebas y campeona. Madrid: Everest, 2000.

Mi abuelita tiene ruedas. México: CIDCLI/DGP, 2000; CIDCLI/SEP, 2001, Libros del Rincón.

Martín, Martán fuera del gallinero. México: Santillana, 2003, Biblioteca Infantil Ilustrada.

Máscaras prehispánicas. México: Corunda, 2003.

El diario de Sofía. La gesta histórica de la Batalla del 5 de mayo, narrada por una joven de la época. México: Planeta, 2003, Diarios Mexicanos.

Le comieron la lengua los ratones. Madrid: Everest, 2005.

El canario y el sabueso. México: Norma, 2006.

¡Pin pon fuera y corre!. México: Norma, 2006.

Hasta el ratón y el gato pueden tener un buen trato. México: CIDCLI, 2007.

OTROS

Fundación de la memoria (prólogo de José Emilio Pacheco), Gobierno del Estado de Campeche/Banco BCH, 1993.

Campeche, imagen de eternidad (crónica de viaje). México: CONACULTA, Cuaderno de Viaje, 1996.

Bibliografía contemporánea del estado de Campeche. México: Gobierno del Estado de Campeche, 1996.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

Balanzario Gutiérrez, Andrea Patricia. *Identidad, mito y política en Imagen de Héctor de Silvia Molina.* (Tesis). México: La autora, 2002.

Baquero Goyanes, Mariano. *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia: Universidad de Murcia, 1993.

Barrera Linares, Luis. "Apuntes para una teoría del cuento". *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento.* Pacheco y Linares (comp.). Caracas: Montes Ávila Editores Latinoamericana, 1992.

Beer de, Gabriella. *Escritoras mexicanas contemporáneas: cinco voces.* Ma. de los Ángeles Orozco Guzmán (trad.). México: FCE, 1999.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética.* México: Porrúa, 1994.

Bosch, Juan. "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos". *Teorías del cuento, teorías de los cuentistas 1.* Lauro Zavala (comp.). México: UNAM/UAM Xochimilco, 1993.

- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas 1*. Lauro Zavala (comp.). México: UNAM/UAM Xochimilco, 1993.
- Cluff, M. Russell. *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997.
- Elizondo, Salvador. *El hipogeo secreto*. México: FCE, 2000.
- _____. *Farabeuf*. México: FCE, 2006.
- Hart, Thomas R. *Gil Vicente, obras dramáticas castellanas*. Madrid: ESPASA CALPE, 1968.
- Jiménez, Juan Ramón. "Modernismo en América y España (apuntes de una conferencia)", en *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*. Francisco Rico (Comp.). Madrid: Crítica, 1980.
- Lara Valdez, Josefina y Rusell M. Cluff. *Diccionario bibliográfico de escritores de México nacidos entre 1920 y 1970*. México: INBA, 1994.
- Omil, Alba y Raúl Alberto Piérola. "El cuento y sus vecinos", en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Pacheco y Linares (comp.). Caracas: Montes Ávila Editores Latinoamericana, 1992.
- Ortiz, Verónica. *Mujeres de palabra*. México: Joaquín Mortiz/Planeta, 2005.
- Pacheco, Carlos. "Criterios para una conceptualización del cuento" en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Pacheco y Linares (comp.). Caracas: Montes Ávila Editores Latinoamericana, 1992.
- Pavón, Alfredo. "Prólogo", en Rusell M. Cluff, *et al.* (comp.). *Cuento mexicano moderno*. México: UNAM/ Universidad Veracruzana/ Aldus, 2000.
- Piglia, Ricardo. "Tesis sobre el cuento". *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas 1*. Lauro Zavala (comp.). México: UNAM/UAM Xochimilco, 1993.

Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*. Madrid: Crítica, 1980.

Rodríguez Gandara, Frida. *La memoria en la piel: la narrativa de Silvia Molina*. (Tesis). México: La autora, 1992.

Sabines, Jaime. *Nuevo recuento de poemas*. México: Joaquín Mortiz, 1992.

Samperio, Guillermo. *Después apareció una nave, recetas para nuevos cuentistas*. México: Alfaguara, 2005.

Seco, Rosa María (Coord.). *La universidad en el espejo*. México: UNAM, 1994.

Todorov, Tzvetan y Oswald Ducrot. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo veintiuno, 2000.

Zavala, Lauro. *Cómo estudiar el cuento: con una guía para analizar la minificción y el cine*. Guatemala: Palo de hormigo, 2002.

_____. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Nueva Imagen, 2004.

_____. *Teorías del cuento*, v. I, Selección, introducción y notas de..., México: UNAM/UAM Xochimilco, 1993.

HEMEROGRAFÍA EMPLEADA

Cano, Elsa. "Dicen que me case yo, de Silvia Molina". *El Búho de Excélsior*, septiembre, 1991, p. 5.

Chacón, Joaquín-Armando. "Silvia al otro lado del espejo". *Sábado de Unomásuno*, abril, 1990, p. 3.

González, José de Jesús. "Como ellas los pintan". *El semanario cultural de Novedades*, enero, 1993, p. 10.

Laurini, Myriam. "Silvia Molina: la escritura, reflejo de la vida". *Cultural de El Universal*, junio, 1993, p. 4.

Lozano, María del Socorro. "Lides de estaño". *La Jornada*, enero, 1985, p. 27.

Meléndez, Jorge. "Silvia Molina: pasión y belleza". *Cultural de El Universal*, enero, 1993, p. 1.

Moreno Rodríguez, Ramón. "Pulsando cuerdas". *La Jornada Semanal de La Jornada*, octubre, 1989, p. 13.

Padilla A., Adriana. "La relación escritura-escritor, una relación amorosa". *El Búho de Excélsior*, agosto, 1991, p. 6.

Padilla, Ignacio. "Silvia Molina: *Un hombre cerca*. Relato de la proximidad". *Sábado de Unomásuno*, mayo, 1993, p. 11.

Reyes, Juan José. "Hombres cerca, mujeres lejos". *El Semanario Cultural de Novedades*, s/p.

Rivera, Amalia. "Varias mujeres". *La Jornada Semanal de La Jornada*, enero, s/a, s/p.

Samperio, Guillermo. "Silvia Molina: letras perdurables". *Comala de El Financiero*, noviembre, 1993, p. 12.

Tejeda, María del Carmen. "Silvia Molina: Lides de antaño". *Sábado de Unomásuno*, noviembre, 1984, pp. 11-12.

Torres, Vicente Francisco. "Relatos de Silvia Molina", *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional*, junio, 1985, s/p.

_____. "Silvia Molina: *Dicen que me case yo*, pequeñas tragedias". *Sábado de Unomásuno*, octubre, 1989, p. 12.

Trejo Fuentes, Ignacio. "*Lides de estaño*, cuentos de Silvia Molina". *La Cultura al Día de Excélsior*, febrero, 1985, p. 4.

Urroz, Eloy. "Silvia Molina: *Un hombre cerca*, las estructuras ocultas del cuento", *Sábado de Unomásuno*, marzo 1993, p. 13.

Urrutia, Elena. "Los cuentos de niñas de Silvia Molina". *Punto*, febrero-marzo, 1985, p. 22.

Zama, Patricia. "Molina y su prosa femenina". *El Búho de Excélsior*, noviembre, 1989, p. 5.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA CONSULTADAS

Absatz, Cecilia *et al.* *17 narradoras latinoamericanas*. Bogotá: CERLAC/UNESCO, 1996.

Carrera, Gustavo Luis. "Aproximaciones a supuestos teóricos para un concepto del cuento". *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Pacheco y Linares (comp.). Caracas: Montes Ávila Editores Latinoamericana, 1992.

Clavel, Ana. "¿Tiene sexo la literatura?". *Sábado de Unomásuno*, marzo, 1995. p. 6.

Corrales Soriano, Dolores. "*Dicen que me case yo*, libro de cuentos de Silvia Molina". *El Universal*, septiembre, 1989, p. 1, 4.

Domenella, Ana Rosa (Coord). *Territorio de leonas: cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. México: UAM Iztapalapa/Casa Juan Pablos, 2001.

Escalante, Eduardo. "Cuentos de Silvia Molina". *La casa del tiempo*, UAM, enero, 1985.

Estrada, Josefina. "El miedo a la literatura". *Sábado de Unomásuno*, abril, 1994. p. 5.

Leis Márquez, Amílcar. "Silvia Molina entre los fragmentos del tiempo". *La Plaza*, junio, 1987, pp. 3-5.

Martínez de la Escalera, Ana María. "La intensidad del descontento". *El Nacional*, abril, 1994, p. 8, 9, 15.

Poniatowska, Elena. "*Lides de estaño* de Silvia Molina". *Vuelta 98*, enero, 1985, p. 39.

Teichmann, Reinhard. "Identidad e historia en Silvia Molina". *Mujer y literatura mexicana y chicana, culturas en contacto*. México: Colegio de México/Colegio de la frontera norte, 1994.

Torres, Gerardo. "La Molina debe seguir gris". *La Onda*, noviembre, 1981, p. 5.

OTRAS FUENTES CONSULTADAS

"Acolman". *Enciclopedia de los municipios de México*. Online. Estado de México. <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/mexico/mpios/15002a.htm>, mayo, 2007.

Anaya Rodríguez, Edgar. "El mercado de San Juan". *México desconocido*. Online. <http://www.mexicodesconocido.com/espanol/culturaysociedad/fiestasytradiciones/detalle.cfm?idcat=3&idsec=15&idsub=68&idpag=5508>, julio, 2007.

"Arthurian romance". *Encyclopaedia Britannica*. Online. <http://www.britannica.com/>, enero, 2007.

Cabezas, Alberto. "Boxeadores de Tepito: esperando a un héroe". EFE. *Excélsior*. Online. <http://www.ocexcelsior.com/deportes/newswires/0416dewrboxtepito.shtml>, julio, 2007.

Cruz Porchini, Dafne. "Juan Manuel de la Rosa: una mirada plástica". Online. Universidad Autónoma de México. Revista electrónica. <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/julago2001/cruz.html>, mayo, 2007.

"Declaración de los editores independientes del mundo latino". Online. edichile.blogspot.com/2005/12/declaracin-de-los-editores.html, mayo, 2007.

"Falleció la investigadora de arte Lourdes Andrade Vilchis". Boletín de prensa. Online. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/28oct/fallecio.htm>, mayo, 2007.

Koch, Dolores M. "Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato" en *Cuento en red*. Online. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/no13.html>, enero, 2007.

"Molina Silvia" en Diccionario de literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes. Online. <http://www.literaturainba.com/diccionario/molinasilvia.htm>, agosto, 2006.

"Murasaki Shikibu". *Encyclopaedia Britannica*. Online. <http://www.britannica.com/>, enero, 2007.

Olivares, Juan José. "El mercado de San Juan, un lugar para la gente que sabe comer bien". *La Jornada*. Online. <http://www.jornada.unam.mx/2005/06/23/a12n1gas.php>, julio 2007.

"Reader's Digest rinde homenaje a Los Tres Diamantes con una colección especial de sus éxitos". Selecciones de Reader's Digest. Online. <http://www.selecciones.com.mx/content/21451/>, actualizado 2006-03-01, julio, 2007.

"Silvia Molina, una de las finalistas para el International Impac Dublin Literary Award, presentó su obra *El amor que me juraste*". CIMAC Comunicación e información de la mujer. Online. <http://www.cimac.org.mx/noticias/01mar/01031407.html>, agosto, 2006.

"Tihui Gutiérrez". Boletín de prensa. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Online. <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2003/18nov/librodanza.htm>, mayo, 2007.