

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA RECUPERACIÓN DEL SENTIDO DE LA VIDA
A TRAVÉS DE UNA AVENTURA DE INFANCIA,
EN *¡PÁJARO, VUELVE A TU JAULA!* DE SEVERINO SALAZAR.

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRA EN LITERATURA IBEROAMERICANA
P R E S E N T A
MARCELA QUINTERO AYALA

DIRECTOR: DR. ALBERTO PAREDES ZEPEDA.

CIUDAD UNIVERSITARIA.

MÉXICO, D. F., 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Al Dios a quien amo.

A ti,

que en cada reencuentro me sonrías, me abrazas y me abres tu casa y tu corazón; que has compartido conmigo una charla sin tiempo, una comida, una celebración, un libro, una película, una canción o un concierto de rock en español; que me ayudas a redescubrirme y a reconocer la fuerza y los alcances de mi mente y de mi cuerpo; compañero de viaje, medicina para el alma, personaje de mis fotografías, cómplice, guía; ciudad colonial o renacentista, país por conocer; caminata junto al mar. A ti, que me has dado vida; que rezas por mí; que me miras desde el cielo; que me animas a volar...

AGRADECIMIENTOS:

Al Dr. Alberto Paredes, quien encauzó mis ideas con rigor analítico y un profundo conocimiento del desarrollo estilístico de Severino Salazar, su amigo entrañable. A la Dra. Edith Negrín, al Mtro. Federico Patán, al Dr. Héctor Perea y a la Dra. Yanna Hadatty, por su lectura cuidadosa, sus comentarios enriquecedores y su interés en la narrativa mexicana actual.

A la Dirección General de Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México y al Instituto de Investigaciones Filológicas por la beca que me otorgó para colaborar como coautora de los tomos V, VI, VII, VIII y IX del *Diccionario de Escritores Mexicanos. Siglo XX*, proyecto que me permitió conocer e investigar la obra de Severino Salazar.

No son las grandes desgracias las que crean la desgracia, ni las grandes felicidades las que hacen la felicidad, sino el tejido fino e imperceptible de mil circunstancias banales, de mil detalles tenues que componen toda una vida de paz radiante o de agitación infernal.

Cartas a Louise Colet, Gustave Flaubert.

In memoriam

Severino Salazar Muró

(1947-2005)

ÍNDICE.

	PÁG.
INTRODUCCIÓN	1
1. CONFIGURACIÓN NARRATIVA.	
1. 1 Ficción dentro de la ficción.	13
1. 2. La novela: texto de textos. Los géneros intercalados a la narración.	
1. 2. 1 La novela de aventuras y el relato infantil.	22
1. 2. 2 El testimonio y la confesión.	25
1. 2. 3 Leyenda y expresión oral.	29
1. 2. 4 La tragedia.	32
2. VISIÓN FRAGMENTADA DEL MUNDO.	
2. 1 La mirada.	38
2. 2 Discurso expiatorio del sobreviviente. El narrador.	41
2. 3 La desintegración del personaje adulto frente a la reconstrucción del personaje infantil.	
2. 3. 1 Universo de personajes en la obra de Severino Salazar.	45
2. 3. 2 El adulto dentro del mundo infantil.	51
2. 3. 3 Mirarse en el otro y reencontrarse en el niño.	53
3. ESPACIO Y TIEMPOS NARRATIVOS.	
3. 1 Tepetongo, tierra primigenia, microcosmos literario.	
3. 1. 1 Recintos generadores de vida.	61
3. 1. 2 Un espacio trastocado por la mirada del niño.	65

3. 2 Vivencias del tiempo.	72
4. ELEMENTOS SIMBÓLICOS Y METAFÓRICOS.	
4. 1 Lo simbólico.	
4. 1. 1 El símbolo como punto de encuentro entre el hombre y su parte animal.	82
4. 1. 2 El símbolo como punto de equilibrio entre la naturaleza divina y terrenal del hombre.	85
4. 2 La doble ficción establecida por el lenguaje.	
4. 2. 1 El juego como universo alterno.	87
4. 2. 2 Imágenes de un orden invertido.	92
5. CONSTRUCCIÓN DEL DESTINO.	102
CONCLUSIONES.	108
BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA.	110

INTRODUCCIÓN.

Como parte de mi trabajo como colaboradora de la nueva edición en nueve tomos del *Diccionario de Escritores Mexicanos. Siglo XX*, tuve la oportunidad de realizar la ficha del escritor zacatecano Severino Salazar. Después de reunir, leer y clasificar su obra y las referencias críticas acerca de ésta, me encontré con un escritor que con tres libros de cuentos, tres novelas cortas, siete novelas publicadas y una inédita, contribuyó a renovar la narrativa de provincia y se inscribió dentro de la tradición literaria mexicana. La lectura de su obra me llevó, por una parte, a reconocer en los narradores, las historias, los personajes y los espacios que configuró, aquellos universos creados por Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Juan José Arreola, entre otros, y por otra, a descubrir a una provincia, aferrada a la vida, a pesar de la fatalidad y la desolación.

Quizá la fuerza principal de la narrativa de este autor se encuentre en su capacidad de rescatar instantes de vida que dan sentido a sus historias, amenazadas por el dolor, la monotonía, la amargura, la desesperanza, la ausencia de Dios y la muerte. Estos instantes de vida pueden ser representados a través de una imagen poética, de una reflexión del narrador, de un diálogo o de un suceso extraordinario que cambia el giro de la historia. Momentos enriquecidos por medio de un lenguaje al que se integran elementos del discurso oral.

Al principio, realizar una tesis sobre la obra de un escritor actual me enfrentó a ciertas dificultades: no existía todavía un cuerpo de lecturas para confrontar mi interpretación con la de otros, y debido a que el autor continuaba escribiendo y publicando, su poética estaba en proceso de consolidación. A partir de su muerte, se han generado nuevos comentarios acerca de su obra y ésta, además, está siendo reeditada. Es por lo anterior, que decidí tomar como punto de partida de mi análisis

¡Pájaro, vuelve a tu jaula! (2001), novela en la que se concentran y, en algunos casos, se resuelven las principales obsesiones de Severino Salazar. Los temas, las historias, los personajes, las concepciones acerca del tiempo y del espacio y las figuras literarias que son representadas en ésta han estado presentes en su obra desde la publicación de su primera novela, *Donde deben estar las catedrales* (1984). Tepetongo, su pueblo natal, y la ciudad de Zacatecas representan los microcosmos de donde todo surge y a donde siempre se regresa. Por ello, algunos críticos han denominado la obra de Salazar como “La saga de Zacatecas”. Y es precisamente este principio de unidad el que fortalece el sentido de mi trabajo. Mi análisis, junto con los comentarios críticos que ha recibido su obra desde la publicación de *Donde deben estar las catedrales*, contribuirá a construir un legado de lecturas que en el futuro dialogará con otras. El valor que tiene analizar la obra de un escritor actual radica en que este análisis ayudará a transmitir las posturas estéticas e ideológicas de esta época en particular.

La obra de Severino Salazar, quien nació en Tepetongo, Zacatecas, el 12 de junio de 1947, y murió en la ciudad de México, el 7 de agosto de 2005, llamó la atención de los críticos desde que recibió, en 1984, el Premio Juan Rulfo a Primera Novela, por *Donde deben estar las catedrales*, premio otorgado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el gobierno del estado de Sonora, a través de la Casa de Cultura de Hermosillo. Sus cuentos han sido comentados e incluidos en las antologías de narrativa mexicana: *Los mejores cuentos mexicanos* (1999), tanto en la edición seleccionada por Hernán Lara Zavala como en la de Enrique Serna; en *Memoria de la palabra* (1994) y *De amores marginales* (1996), de Mario Muñoz; en *Cuento mexicano moderno* (2000), de Russell M. Cluff, Alfredo Pavón, Luis Arturo Ramos y Guillermo Samperio y en *Relatos mexicanos posmodernos* (2001), de Lauro Zavala. “Jesús, que mi gozo perdure” y “También hay inviernos fértiles”, cuentos de *Las aguas derramadas*, han sido traducidos al inglés en *New Writing from México* (1992) y en *Writers from México* (1992), y al francés, en *Nouvelles Mexicaines d’aujourd’hui* (1993). Su obra ha sido

comentada por Rusell M. Cluff en *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano* (1997), por Miguel Ángel Quemain en *Ensayistas de Tierra Adentro* (1994) y por Vicente Francisco Torres en *Esta narrativa mexicana* (1991). Así como Vicente Francisco Torres, quien ha seguido, a través de reseñas y entrevistas, toda la trayectoria de Salazar, destacan Alejandra Herrera, José Homero, Antonio Marquet, Alberto Paredes, Ignacio Trejo Fuentes y Miguel Ángel Quemain, quienes también han publicado reseñas y entrevistas sobre su obra, en periódicos, revistas y suplementos culturales. Entre las aportaciones más importantes para el estudio de la narrativa de Severino Salazar, destaca la edición de *Los cuentos de Tepetongo*, antología seleccionada y prologada por Alberto Paredes, que incluye, además, una entrevista de Miguel Ángel Quemain.

Para Christopher Domínguez Michael “hasta Rulfo, la nación no tuvo otro espejo narrativo que ‘la tierra’ y sus hombres”, después, su mito devastó la narrativa rural: “El derrumbe de *Pedro Páramo* lo fue de un universo literario exhausto”¹. La renovación de la narrativa rural vino del norte del país, donde apareció una generación de escritores desligada parcialmente de las cortes literarias capitalinas, a la que pertenecen Ricardo Elizondo Elizondo, Daniel Sada y Jesús Gardea. Domínguez Michael incluye dentro del apartado “Tierra baldía” del tomo II, no sólo a estos tres escritores, sino también a David Martín del Campo, a Hernán Lara Zavala, a Joaquín-Armando Chacón y a Jesús Morales Bermúdez, pero no a Severino Salazar, quien en 1984 ya había publicado *Donde deben estar las catedrales*.

Fundamentalmente, Severino Salazar ha sido reconocido como un escritor de provincia. Según Adriana Sandoval:

...se ubica en un mundo de rumores, de nostalgias, de conversaciones de provincia. Su lenguaje se nutre de sugerentes giros provincianos de riqueza metafórica. La tristeza, la desesperación, la añoranza de algo que tal vez nunca ha pasado, marcan sus escritos.²

¹ Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, t. II, México, FCE, 1989 (Letras Mexicanas), p. 555.

² Adriana Sandoval, “Lo que dice la letra”, en *Nexos*, 155, noviembre, 1990, pp. 92-93.

Uno de los aspectos que más han comentado los críticos de la obra de Salazar es la posición que guarda frente a una literatura urbanizada: ¿realmente la literatura mexicana está centralizada? ¿todo escritor mexicano que busque destacar tiene que pasar de lo rural a lo urbano para conseguirlo? ¿el que escribe desde la provincia lo hace desde la adversidad y condenado a no ser reconocido si no sale de su espacio y se integra a un grupo literario de la capital?

Para Martín Solares, escribir desde la provincia no representa una condena. Considera que la única desventaja posible sería que el escritor se dejara devorar por ésta.³ Para Ignacio Trejo Fuentes es indiscutible que desde finales de los años sesenta y hasta principios de los ochenta, el tema ciudadano fue el centro de nuestra narrativa: “daba la impresión de que el país no existía fuera de la capital, que la ciudad de México era todo”⁴. José María Espinasa⁵ destaca que antes de que la narrativa sufriera esta progresiva urbanización, sólo desde la provincia podían ser analizados movimientos histórico-sociales como la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera.

Severino Salazar, en una entrevista realizada por Martín Solares⁶, reconoció que cuando un escritor estaba en la provincia sentía que no estaba leyendo lo que debía leer, que no estaba viendo lo que debía ver y que no estaba platicando lo que debía platicar:

Aunque siempre ha habido artistas y escritores en la provincia, el centro ha dictado la moda. Genera, define y defiende las nuevas corrientes. En la capital están las editoriales en donde “vale la pena publicar” y se dan los premios que “vale la pena ganar”.

Sin embargo, también consideró que en el momento en el que un escritor de provincia abandonaba su tierra, resolvía un problema de perspectiva, ya que al observar su pueblo natal desde la

³ Martín Solares, “Estrategias para combatir el centralismo” (la literatura escrita desde la provincia, según Jesús Gardea, Leonardo da Jandra y Severino Salazar), en “La Jornada Semanal”, suplemento de *La Jornada*, 15, 18 de junio, 1995, p. 3.

⁴ Ignacio Trejo Fuentes, “Para descifrar un mundo extraño”, en “La Cultura en México”, suplemento de *Siempre!*, 2107, 10 de noviembre, 1993, pp. 48-51.

⁵ José María Espinasa, “Narrativa del desierto”, en *Tierra Adentro*, 73-74, septiembre-diciembre, 1994, pp. 45-48.

capital o desde el extranjero, ganaba en perspectiva para ver a la distancia problemas fundamentales: “No siento que el centralismo me haya hecho algún mal. Creo, al contrario, que me hizo bien, pues aprendí a ver hacia adentro de mi tierra...”. En el momento en el que Severino llegó a la capital sintió que la ciudad no le decía nada y que su tierra se le revelaba en forma de nostalgia: “Aprendí que el microcosmos donde uno nace y crece contiene todo el mundo, es autosuficiente, completo, universal”. En otra entrevista, realizada por Javier Aranda Luna, resaltó algunas ventajas de que la literatura volviera a la provincia: “se puede hablar de sincretismo cultural, de las amalgamas entre tradición y modernidad, del rock y la tambora, por ejemplo” (...) “volver a la provincia nos permite vernos de otra manera, existen muchas vetas, nuevos problemas”⁷.

En su novela *Donde deben estar las catedrales*, se han encontrado ecos de las reflexiones y los escenarios de *Al filo del agua* (Agustín Yáñez) y de *Pedro Páramo* (Juan Rulfo). También ha sido comparada por Raúl Hernández Viveros⁸ y por Vicente Francisco Torres⁹, con la estructura de *Las palmeras salvajes* de William Faulkner. Debido a que en su obra se hacen presentes el desierto, la minería, la representación de la lengua oral y una temporalidad inmóvil, ésta ha sido relacionada con la de autores contemporáneos como Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Ricardo Elizondo Elizondo, Jesús Gardea y Luis Arturo Ramos, entre otros. Los rasgos en común que poseen estos escritores, según José Homero, son que han asimilado sus influencias, entre las que destaca la de Juan Rulfo y la de los estadounidenses William Faulkner y Carson McCullers, y que han retornado a una literatura de ideas, preocupada por la trascendencia del hombre. Severino Salazar en una entrevista realizada por Vicente

⁶ Martín Solares, “Estrategias para combatir el centralismo”, *loc. cit.*.

⁷ Javier Aranda Luna, “Severino Salazar presentó libros de cuentos. La literatura de la Onda pasó sin llegar a nada”, en *La Jornada*, 27 de septiembre, 1986, p. 31.

⁸ Raúl Hernández Viveros, “*Donde deben estar las catedrales*”, en *La Palabra y el Hombre*, 53-54, enero-junio, 1985, p. 162.

⁹ Vicente Francisco Torres, “Los magníficos comienzos de Severino Salazar”, en “*Revista Mexicana de Cultura*”, 105, 3 de marzo, 1985, pp. 12, 13.

Francisco Torres¹⁰, reconoció su admiración por Fedor Dostoievski, Carson McCullers, John Dos Passos, Walter Percy y William Faulkner y por los mexicanos Jesús Gardea, Luis Arturo Ramos y Hernán Lara Zavala.

Alberto Paredes considera que el autor de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* forma parte de un creciente número de escritores, nacidos hacia los años cuarenta, que se ha orientado hacia la suerte de la novela histórica mexicana, en la cual se mezcla verdad y ficción, se documenta para imaginar y se hace historia del pueblo para novelar la suerte humana: “Se dejan cautivar por un suceso (de preferencia de su región natal), lo documentan, configuran personajes ficticios o dotan de personalidad literaria a los verdaderos actores históricos y traman una ficción novelesca”.¹¹ A esta clasificación pertenecerían su novela *Desiertos intactos*, los relatos de *Tres noveletas de amor imposible* y la inédita *Paisajes imposibles: La danza de los ciervos*. En este aspecto, su obra podría relacionarse con la de su contemporáneo Luis Arturo Ramos (Minatitlán, Veracruz, 1947), cuya novela *Intramuros* se construye a partir de la llegada de un grupo de refugiados al puerto de Veracruz, al término de la Guerra Civil Española, fondo a partir del cual se desarrollan tres historias de deterioro, frustración y vejez.

En realidad, considero que una clasificación temática de la narrativa de Salazar podría resultar arbitraria. El valor de ésta radica en que continúa la tradición de novelistas que trascienden el opaco regionalismo y se sitúan frente a la condición humana. La fórmula que sigue es la del microcosmos, que convierte a la tierra natal en un mundo al alcance de la mano e, influenciado por la literatura del barroco: muestra que todo es cosmos reflejándose a sí mismo. Como hicieron Isak Dinesen con Jutlandia, Thomas Hardy con Hesser, las hermanas Brontë con Howard y William Faulkner con Yoknapatawpha (escritores que funcionaron como sus alicientes extranjeros), Severino Salazar hizo de su pueblo un vasto y hondo escenario literario donde cabían todas las pasiones humanas.

¹⁰ ____, “Habla ganador del premio Juan Rulfo 1984”, en “Revista Mexicana de Cultura”, 106, 10 de marzo, 1985, p. 12.

Salazar continuó la labor de Juan Rulfo, Sergio Galindo, Gerardo Cornejo y Jesús Gardea, no sólo porque ficcionalizó lugares fuera de la capital mexicana, sino porque trascendió al regionalismo y descubrió en historias mínimas y cotidianas, vetas literarias, universos donde los personajes libran intensos combates interiores. Podemos relacionarlo generacionalmente con Hernán Lara Zavala (Ciudad de México, 1946), quien publicó su primera obra cuentística en 1981 y prefirió también, de manera consciente, alejarse de la temática urbana. *De Zitilchén* refleja su interés por la región de Campeche, Quintana Roo y Yucatán. Zitilchén es el lugar imaginario, referente inmediato al que se regresa para protegerse, comprenderse y renovarse. Lara Zavala, como señala Silvia Molina, utiliza, al igual que Severino Salazar, su conocimiento de la literatura inglesa para modernizar su prosa: “Con *De Zitilchén*, Lara Zavala se aparta de la narrativa urbana; el escritor prefiere retomar lo que hay dentro de sí, la provincia. Apuesta a su voluntad de narrar la tierra de sus padres, inventando un pueblo”.¹²

También podemos relacionar su narrativa con la de Joaquín Armando Chacón (Chihuahua, 1944) para quien volver los ojos a la provincia significa mirarla de forma diferente con “la duda que siempre acompaña al conocimiento”.¹³ En su novela *El recuento de los daños*, su narrador, como el de Salazar en *Donde deben estar las catedrales*, es portavoz de la memoria colectiva de su pueblo, con quien comparte recuerdos y reconstruye constantemente la imagen de una ciudad que son varias y cuyo destino depende de los signos inscritos en las historias de sus personajes.

Es importante valorar la obra de Salazar como un todo, ya que en todos sus libros profundiza y reelabora el pueblo de Tepetongo y la ciudad de Zacatecas, los que vuelve tan imaginarios como lo hicieron Juan Carlos Onetti con Santa María y Juan Rulfo con Comala. Según Paredes, Salazar heredó de otros escritores de diversas culturas, la capacidad de “inventar un mundo sin salir nunca del pueblo

¹¹ Alberto Paredes, “Libros. Tepetongo”, en *Proceso*, 934, 26 de septiembre, 1994, p. 23.

¹² Silvia Molina, Pról. a Hernán Lara Zavala, *De Zitilchén*, México, CNCA, 1994 (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 91).

¹³ Joaquín Armando Chacón, *El recuento de los daños*, México, Diana, 1987, p. 11.

natal y encontrar en él a toda la humanidad”¹⁴. En el prólogo a *Los cuentos de Tepetongo*, Paredes anota una serie de características orgánicas de la narrativa de Salazar. La primera es, justamente, Tepetongo: tierra primigenia, nave de microhistoria y ficción. La segunda, un apetito alegórico que convierte a la catedral en su ícono favorito; a los personajes, en evocaciones de las “alegóricas danzas medievales de la muerte” y a sus conversaciones, en un acontecimiento narrativo. Y la tercera, la presencia de Dios como “un silencio partícipe”, “eterno depositario de las historias humanas”, que otorga al hombre el privilegio de seguir errando¹⁵.

Miriam Rudoy sitúa la narrativa de este autor dentro de una tradición literaria que tiene fe en el milagro de lo real:

La producción de Severino Salazar se rige por dos constantes: un eje temático constituido por la búsqueda de respuestas a la pregunta acerca del sentido de la vida, y un eje estilístico, una mirada que registra el acontecer como realismo mágico.¹⁶

Salazar continúa con la tradición del realismo mágico en el sentido de reinventar la realidad y alimentarla con un sentido simbólico. Él, como los narradores latinoamericanos contemporáneos, explora y presenta la condición humana y novela actos prodigiosos de la realidad “sin necesidad de agotadora elaboración imaginativa o producción de magia en complicadas probetas mentales”.¹⁷ De la misma forma, Vicente Francisco Torres reconoce en la novela *Donde deben estar las catedrales* algunos elementos del realismo mágico: “estamos frente a una realidad vestida de misterio, asombro y coincidencias turbadoras” (...) “realidad que perturba por extraña”¹⁸. Ejemplo de ello es el cuento “Los guajolotes de Navidad”.

En cambio, Angélica Aguilera lo ubica como un escritor finisecular:

¹⁴ Alberto Paredes, “Utopía y fábula en el desierto”, en *Proceso*, 836, 9 de noviembre, 1992, pp. 57-58.

¹⁵ ____, Prólogo a *Los cuentos de Tepetongo*, UNAM, 2001 (Colección Confabuladores), pp. 9-29.

¹⁶ Miriam Rudoy, “La voz múltiple de Severino Salazar”, en “Revista Mexicana de Cultura”, 358, 7 de enero, 1990, p. 10.

¹⁷ Juan Loveluck, “Una revisión de la novela hispanoamericana”, en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, UNAM, 1984, p. 62.

En Salazar, como en otros muchos escritores de fin de milenio hay la conciencia histórica, social y literaria de un final (...) En un sentido concreto, literatura finisecular permite nombrar a todos los escritores que en este fin de siglo buscan formas diversas de relacionar al hombre con su entorno, de explorar sin miramientos la realidad, pero no para desfigurarla, sino para traslucirla arrojando luz sobre ella, dotándola de palabras.¹⁹

Alejandra Herrera²⁰ también lo coloca dentro de los narradores de provincia, aunque con algunas dudas y advirtiendo que prefiere no discutir la clasificación, ya que para ella su obra representa fundamentalmente el desamparo del hombre ante un mundo en el que la ciencia ha cambiado su cosmovisión y lo ha aislado de su entorno. El drama del hombre contemporáneo es haber roto su vínculo con Dios, es por eso que Severino hace que sus personajes retornen a sus orígenes míticos y restablezcan su contacto con leyes cósmicas y universales.

Al igual que Torres y Herrera, Ignacio Trejo Fuentes ve en Salazar un escritor fiel a sus preocupaciones religiosas y existenciales. Considera que la idea de lo divino siempre está detrás de las situaciones que narra. Concibe su obra como un acopio de profundas reflexiones de orden filosófico. Lo relaciona con una tendencia novelística representada por autores como George Bernanos, Graham Greene y Gilbert Keith Chesterton, quienes hicieron una fuerte crítica al catolicismo a través de sus obras:

Los novelistas católicos contemporáneos parecen inclinarse por la idea que muchas nociones que han estado unidas durante tanto tiempo al catolicismo están en franca crisis, así sea que el ser humano siga planteándose el problema religioso. Son novelistas que no se limitan a la superficie de lo religioso, sino que se meten en sus entrañas, por más dolorosa que esa inmersión resulte para ellos y para quienes los leen. Severino Salazar corresponde a este tipo de escritores²¹.

Como hemos podido constatar, la riqueza de la obra de Salazar permite múltiples acercamientos: filosófico, sociológico, psicológico, histórico, religioso y estilístico. Su narrativa es

¹⁸ Vicente Francisco Torres, "Los magníficos comienzos de Severino Salazar", *loc. cit.*

¹⁹ Angélica Aguilera, "Cuentos de Navidad con paseo en trineo", en "Ovaciones en la Cultura", suplemento de *Ovaciones*, 60, 19 de diciembre, 1999, p. 7.

²⁰ Alejandra Herrera, "Los mitos y obsesiones de Severino Salazar en 'Árboles sin rumbo'", en *Tema y variaciones de la literatura*, 6, julio-diciembre, 1995, pp. 65-78.

heredera no solamente de los escritores que centraron sus intereses en las historias, la tierra y los personajes del campo mexicano, como Yáñez y Rulfo, sino también de escritores norteamericanos como Faulkner, que centraron sus historias en un microcosmos imaginario. Él, como los escritores del norte de país, ha vuelto los ojos a la provincia para descubrirnos otra forma de hacer ficción y de analizar los problemas existenciales de una sociedad finisecular. Su visión acerca de este mundo, que sus personajes miran con extrañeza, no es solamente la de Zacatecas, sino la de todo un mundo enfermo por el abandono y la crisis espiritual.

En mi tesis, analizo cómo Severino Salazar en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, logra reconstruir una aventura de infancia con el fin de proponer nuevos caminos a la reflexión de los problemas existenciales que agobian al mundo actual. Compruebo que la angustia por vivir, presente en toda su obra, es trascendida a través de la reconstrucción de los diferentes elementos que constituyen el microcosmos infantil.

Para ello, parto del supuesto de que cada una de las historias que crea es susceptible de ser revivida y transformada. El concepto de “ficción dentro de la ficción” nos descubre al relato como producto de una memoria colectiva, en la que una forma especial de cuento se integra a la novela y en una historia viven otras que se entrelazan a un mundo que nos revela que no existen hechos aislados.

Reflexiono acerca de la novela de aventuras, el relato infantil, el testimonio, la confesión y la tragedia con el fin de encontrar qué elementos de estos géneros fueron recuperados por el autor con una finalidad estética. Veo en la realidad fragmentada que representa, en la discontinuidad temporal, en la añoranza por una tierra perdida, en las imágenes de un mundo invertido y en los encuentros entre individualidad y comunidad, entre lo infernal y lo paradisiaco, los caminos para la reconstrucción del ser y la clara señal de que, en verdad, la marcha de la vida no se ha detenido.

²¹ Ignacio Trejo Fuentes, “Para descifrar un mundo extraño”, *loc. cit.*, p. 51.

¡Pájaro, vuelve a tu jaula! nos invita, por un lado, a reabrir nuestra tradición literaria y, por otro, a leer de otro modo. Es por lo anterior, que mi interés principal no será buscar un lugar para esta obra dentro de las historias literarias, sino analizar cómo funciona la organización poética del texto. Resaltaré la relevancia del texto en su aspecto estilístico y dejaré para un trabajo posterior su dimensión social y cultural. Analizaré tanto el sistema narrativo como el sistema metafórico de la novela.

Mi objetivo no es separar el lenguaje literario de otros lenguajes, sino comunicar una experiencia sobre cualquier frontera. No traduciré el texto al discurso filosófico, social o religioso, sino que lo analizaré como único, en diferentes niveles, desde una descripción en la que determinaré cuáles son los medios de persuasión que se utilizan. Me ayudaré de la teoría para formular preguntas y analizar una posibilidad de significación de la obra.

Para determinar cuál es el saber nuevo que produce este texto y en qué sentido es único e irrepetible, me apoyaré fundamentalmente en la concepción de la hermenéutica literaria, propuesta por Paul Ricoeur, para quien es importante, en principio, que el lector sostenga un diálogo con el texto, a través del cual equilibre la imaginación y la razón. Iré de la organización formal de la obra al mundo de la obra. Hablaré de narrador, personajes, espacio y tiempo como partes del relato que cobrarán valor y sentido dentro del texto mismo.

Además, confrontaré mi lectura con la de aquéllos que han comentado la obra de Severino desde la publicación de *Donde deben estar las catedrales*, y llevaré al texto las lecturas que considere pertinentes.

Analizaré la trayectoria del lenguaje con el fin de determinar cómo éste se convierte en referencia dentro del texto, a través de símbolos, metáforas, imágenes y otros recursos retórico-expresivos que organizan y dan unidad a la narración.

A partir del análisis de estos recursos literarios responderé a preguntas tales como: ¿cómo se reconstruye el universo infantil? ¿cuál es el valor de la memoria y lo imaginado? ¿qué problemas religiosos y existenciales son planteados a través de la lectura del texto? ¿cómo logra Severino Salazar actualizar el significado de los mitos? ¿qué saber nuevo produce la lectura de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* frente a la tradición literaria de la que es heredera?

No limitaré la interpretación de la obra al esquema de una determinada metodología analítica. Me apoyaré en varias disciplinas como la retórica, estilística y la narratología, que me ayudarán a explicar los aspectos formales del texto. Mi propósito principal será rescatar, en palabras de Mariano Picón Salas, “la parte del problema de la humanidad angustiada o iluminada que me ofrezca la obra”.

CAPÍTULO I

Configuración narrativa de la novela *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, de Severino Salazar.

1. 1 Ficción dentro de la ficción.

En la obra de Severino Salazar, desde *Donde deben estar las catedrales* hasta *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, historias delimitadas, abiertas a la posibilidad de ser revividas y transformadas, forman parte de un gran relato. En su narrativa toda historia es susceptible de volver a ser referida por un narrador distinto que mostrará otra cara de esa realidad y que ampliará su significado. José María Espinasa destaca la integración de una forma específica del cuento a la novela, en la obra de este autor:

Es notorio que ha ocurrido un doble movimiento, por un lado fruto de la influencia del realismo mágico, y de García Márquez en particular, una forma específica del cuento se ha integrado a la novela, no sólo como una narración al interior de otra, a la manera de Cervantes o de *Las mil y una noches*, sino como una manera de crear núcleos anecdóticos a lo largo de la narración, con un valor en sí a la vez que prefigura su evolución. Esto se nota particularmente en los libros de Severino Salazar y Alejandro Sandoval, aunque de manera distinta [...] La narración –el cuento en particular– se vuelve una memoria colectiva.¹

Una de las características principales de la obra de Salazar es que dentro de ella se construye una narración dentro de otra y se entrelazan una serie de historias y, al hacerlo, se profundiza en distintas dimensiones de la ficción narrativa. Su creación, a semejanza de las vidas representadas en *Donde deben estar las catedrales*, es concebida como una cebolla a la que después de haberla desenterrado de las entrañas de Tepetongo, se le quitan, poco a poco, sus capas con el fin de mostrar un aspecto distinto de esa realidad vuelta ficción. Dichas historias toman forma de mitos, leyendas, corridos, refranes, confesiones, testimonios, memorias, conversaciones de provincia, rumores, murmuraciones, chismes e, incluso, sueños. Tal vez la siguiente historia sea la continuación, el origen o

¹ José María Espinasa, “Narrativa del desierto”, en *Tierra Adentro*, 73-74, septiembre-diciembre, 1994, pp. 45-48.

la negación de otra. No se trata de determinar si un cuento forma parte de una novela o si una novela se fragmenta en cuentos, sino de respondernos por qué vincula una historia con otra y qué función tiene cada historia dentro de este universo narrativo. Antes de centrarme en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, comentaré algunos aspectos importantes de la construcción narrativa de sus obras anteriores.

Por lo general, para hilar esta serie de historias, se parte de un relato principal al que se integran relatos secundarios narrados por otras voces que hablan de sí mismas o de un tercero y que, en su conjunto, conforman una especie de coro. En *Donde deben estar las catedrales*, el narrador de la primera parte de la novela, funciona como un arquitecto que, al mismo tiempo que reconstruye la fachada de la catedral, reconstruye una historia del pasado con los diferentes testimonios de los habitantes de su pueblo, con sus memorias de infancia y con su imaginación. El narrador es vuelto al pasado para que observe su historia como el niño que fue testigo directo de algunos hechos, y en cuya memoria siguen vivas las voces del pueblo, y como el adulto que intenta explicarse lo que el niño no logró comprender. Ser un testigo presencial, no le impide participar de los hechos narrados y mostrar su inconformidad: colocado en el papel de Crescencio, personaje que se suicida al no poder enfrentar su amor homosexual, propone un cambio significativo en la historia: “Si yo hubiera sido él, hubiera parado en seco el objeto de mi amor y se lo habría confesado todo. Y a ver qué pasaba... Eso sí hubiera sido tomar otro camino”.²

En las intervenciones del testigo, ya sea como niño o como adulto, se utiliza la primera persona, y la tercera, para introducir las voces que representan al pueblo:

Esa tarde los comentarios surgían en cualquier lugar del pueblo. En los portales: “Que Baldomero Berumen, en paz descansa, Dios lo haya perdonado, le pidió una prueba de amor a su novia la noche antes de la boda. Y ella se la dio”. En la cantina de don Jesús López: “Que hasta ese momento el difunto ignoraba las que se traían Chenchó y Máxima Benítez”. A la salida del rosario, en el atrio de la parroquia: “Que por algo el día de la boda por el civil se le veía tan

² Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, México, INBA/Editorial Katún, 1984, p. 51.

pensativo y triste, sin ganas. Ya su corazón le avisaba [...] Una vieja sentenció en la esquina noroeste del jardín: “Lo que se hace en la noche, en el día sale”. Y la misma vieja dijo por la mañana en el molino de nixtamal: “Pobre hombre, no era tan buen amansador: no pudo amansar la bestia que traía adentro él mismo”.³

La historia inicial acerca de Crescencio, Baldomero y Máxima genera otras historias. Se construye un ambiente de rumores en el que la imaginación coral cobra importancia frente al deseo del narrador por aclarar una “verdad” disfrazada de misterio. Al manejar distintas versiones acerca de una misma historia, se otorga dinamismo al texto y se crea la ilusión de que es “legendario”.

En la novela *Desiertos intactos*, son inaccesibles los pensamientos de un personaje, la mujer de Gerardo, y aquel ambiente de rumores se sustituye por la intención de encontrar los elementos que ayuden a conformar la historia: “...y ese testigo oportuno decía en Tepetongo que ella se había quedado pensativa. En Tepetongo la gente se preguntaba qué pensaba, qué sabía de la vida esa mujer, pues nadie podía preguntarle nada”.⁴

Mariano Rodríguez, personaje de la primera parte de *Donde deben estar las catedrales*, narra la segunda parte como una leyenda. De la misma forma, se narran las historias de *Tres noveletas de amor imposible*: dentro de una historia están vivas otras historias y dentro de éstas, otras más. Este recurso se utiliza en varios textos del autor. Un ejemplo muy claro es el de Juana Gallo, personaje cuyo origen se encuentra en el cuento “No hay muerte mayor”, de *Las aguas derramadas*, y a quien vemos reaparecer en *El mundo es un lugar extraño*, en *Desiertos intactos* y, posteriormente, en *El imperio de las flores*.

La obra de Salazar muestra que para rescatar nuestra memoria cultural necesitamos de la participación de distintos tipos de narradores que revivan las voces del pasado. La función de revivir el pasado se encuentra representada magníficamente en el personaje de Pancracio, el trovador que canta

³ *Ibid.*, p. 61-62.

⁴ Severino Salazar, *Desiertos intactos*, México, Leega Literaria/UAM-Azcapotzalco, 1990, p. 177.

las historias de los habitantes de su pueblo, en *El mundo es un lugar extraño* (1989). Novela construida a través de diferentes voces, como un coro que dice una letanía interminable y amarga. Su estructura recuerda la de *La feria* (1963), de Juan José Arreola, que también es relatada por diferentes narradores, con los cuales se crea la ficción de que todo conocimiento revelado por ellos ha sido obtenido “de oídas”, además de que está construida con diversos tipos de textos, cuyo lenguaje es una manifestación del poder sintético, plástico y emocional de la lengua popular, así como de la capacidad de este escritor de sintetizar en una frase todo un periodo histórico o, incluso, de representar dos tiempos de forma simultánea. Podemos encontrar algunas de las características de *La feria* en la narrativa de Salazar, ya que este escritor comparte con Arreola la visión de la provincia como un universo en el que se concentran una multiplicidad de historias, voces e imágenes.

A través de Pancracio, se escuchan las voces de personajes como Camila, Cleotilde y Valente y, a la vez, las de la ciudad, el camino, la casa de don Valente, los guantes de éste o su invernadero, los cuales nos ofrecen otras versiones de las mismas historias y, al igual que las narraciones de los sueños de Valente o de los espejismos de Camila, revelan imágenes aun más desconcertantes de un mundo complejo. Según el propio Salazar, en una entrevista realizada por Javier Aranda Luna, en *El mundo es un lugar extraño* integra la estructura de los corridos: “Porque en tres minutos te cuentan, te describen una tragedia. Como todo ocurre en Zacatecas, y allí aún encuentras cantantes andariegos, traté de aprovechar los elementos de que se valen con el fin, nuevamente, de dar rapidez al texto”.⁵ Sólo que esta novela no está construida solamente con corridos, las narraciones de los sueños de Valente y las de otros personajes se prolongan en monólogos llenos de angustia que hacen que el texto pierda esa agilidad que quiso brindarle el autor.

⁵ Javier Aranda Luna, “La crisis, propicia para la novela histórica”, en *La Jornada*, 16 de marzo, 1989, p. 19.

Este mismo afán por representar en Tepetongo un universo narrativo, hace ver la segunda parte de *Donde deben estar las catedrales*, titulada “La luna”, como una historia independiente de “La tierra”, su primera parte, ya que su único vínculo lo constituye la narración de Mariano, personaje secundario de la primera parte. Lo mismo ocurre con *Desiertos intactos* (1990), novela en la que la investigación del personaje Daniel sobre el anacoreta, hijo bastardo de Felipe II, se separa casi por completo de la narración principal.

En cambio, en *Llorar frente al espejo* (1989), narración en la que toma como modelo discursivo el de los comparecientes ante un tribunal, logra el efecto de que la novela se esté contando a sí misma, al graduar los acontecimientos, matizar las intervenciones y dar sentido a cada uno de los hechos. Esta narración, junto con las otras dos de *Tres noveletas de amor imposible* (1998), es múltiple en sí misma, al igual que cada uno de los cuentos de *Las aguas derramadas* (1986) y *Cuentos de Navidad* (1997). En las diferentes historias de *Las aguas derramadas*, se crea la ficción de que sus personajes son los protagonistas de diferentes leyendas en las que el ser humano se encuentra en la frontera de la felicidad o del dolor eternos.

Según Alberto Arriaga, un elemento importante de *Cuentos de Navidad* “es su estructura encadenada. Los cuentos se unen mediante sólidos y diferentes caminos, como si cada uno de ellos fuera un pasillo de una casa enorme”.⁶ Con el fin de construir la ilusión de que es posible unir dos realidades de épocas distintas, se crean leyendas dentro de los cuentos, como la de la época colonial referida por el personaje del Alquimista en el cuento “El espíritu navideño” o como aquéllas narradas una dentro de la otra en “Paseo en trineo”. Narraciones que tienen como espacios comunes la ciudad de Zacatecas o el pueblo de Tepetongo, los cuales aparecen como lugares asfixiantes o en ruinas, donde deambulan personajes misteriosos que se pierden en el intento por transformar su existencia. En estas

⁶ Alberto Arriaga, “Cuento. El revés de las ilusiones”, en “El Semanario Cultural”, 826, 15 de febrero, 1998, p. 6.

leyendas, vemos repetido el mismo deseo que identifica los cuentos de los que forman parte: el de renacer y descubrir la plenitud en un instante, a pesar de lo perecedero y frágil de la vida. En esta obra, resulta más clara esta idea de profundizar en las distintas dimensiones de la ficción narrativa, ya que en ella, aquel afán por abarcar múltiples historias y expresarlas a través de una gran variedad de recursos estilísticos y discursivos, se enfoca a seleccionar historias, personajes, espacios, tiempos e imágenes totalizadoras e intensas.

En cierto sentido, novelas como *Donde deben estar las catedrales* y *Desiertos intactos* revelan aquella “incontinencia inventiva” de la que nos habla Henry James en los prólogos que hace a sus propias obras y a las de otros escritores.⁷ La lectura y el análisis de la obra de Severino Salazar nos hace ser testigos de un proceso admirable a través del cual su interés por encontrar una veta artística en el pasado histórico (fundamentalmente, la Colonia), los mitos y leyendas, el paisaje, la arquitectura, los símbolos y las imágenes de Zacatecas, particularmente, de Tepetongo, va cobrando forma hasta la creación de una obra como *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, en la cual logra concentrar todos estos intereses y darles un nuevo tratamiento.

¡Pájaro, vuelve a tu jaula! narra la aventura de un grupo de niños que va a una mina en búsqueda de un tesoro. A su regreso, la vieja carreta en la que viajan choca contra una pipa, lo que provoca una explosión en la que todos, con excepción del guía del grupo, mueren calcinados. Una de las diferencias entre esta novela y las obras anteriores de Salazar es que los personajes centrales son niños. La única narración que guarda semejanza estrecha con ésta es el cuento “Libro corazón”, incluido en las antologías *Los mejores cuentos mexicanos* y *Los cuentos de Tepetongo*. En “Libro corazón”, un grupo de niños se reúne a jugar arriba de una vieja carreta, repleta de una parte de la

⁷ Henry James, *El futuro de la novela*, Ed., trad., pról. y notas de Roberto Yahni, Madrid, Taurus, 1975 (Persiles, 79). Para este escritor, la belleza de una obra literaria depende de la precisión y de la economía. En una narración, debe existir un equilibrio entre libertad y contención. No importa tanto que el arte sea ejemplar, como que sea activo y coherente. Se debe evitar, en la medida de lo posible, el comentario estéril.

cosecha recolectada aquel año. El juego consiste en que cada niño sube a la carreta para imaginar que viaja a través de la lectura del libro *Corazón. Diario de un niño*, de Edmundo d'Amicis. El día que invitan a jugar al hijo de un soldado, éste provoca un incendio, en el que muere el hermano del personaje que narra la historia.

Podemos encontrar muchas similitudes entre “Libro Corazón” y *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*: los narradores de ambas historias son adultos que relatan una memoria de infancia, ambos alientan el deseo de aventura de sus compañeros, despiertan sus mentes a la acción y, por lo tanto, se sienten responsables de la desgracia ocurrida. La pérdida de sus hermanos los hace romper los vínculos con sus familias. Además, este hecho inesperado no solamente cambia sus vidas, sino también el curso de la vida de muchos. Es precisamente en este punto donde ambas narraciones se conectan con toda la obra de Severino Salazar: no existen hechos aislados, todas las historias se relacionan unas con otras: “pequeños hechos se fueron encadenando y acomodando arriba de nuestra carreta”.⁸

En “Libro Corazón”, cada que un niño baja de la carreta cuenta una historia distinta acerca del mismo libro que todos están leyendo y en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, la idea de viajar a la mina surge “una noche calurosa –de las últimas de aquel verano– en que platicaba[n] de espantos, ánimas aparecidas, tesoros enterrados, minas abandonadas y otras historias de miedo...”.⁹ Es ficción dentro de la ficción: las acciones desarrolladas en ambas obras están inspiradas en la lectura, la narración o la creación de otras historias, también ficticias, referidas o relatadas al interior de la narración principal. En la obra de Salazar, como en la de Rulfo, se construye una narración en muchas partes, sin que se fragmente su núcleo temático.

⁸ Severino Salazar, “Libro Corazón”, en *Los cuentos de Tepetongo*, Selec. y pról. de Alberto Paredes, UNAM, Coordinación de Humanidades, Coordinación de Difusión Cultural, 2001 (Confabuladores).

⁹ Severino Salazar, *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, México, Plaza y Janés, 2001, p. 10. De aquí en adelante, citaré las páginas de este texto entre paréntesis.

Nuevamente, la construcción narrativa indica que toda historia producto de la ficción forma parte de un mundo de historias: nace de ellas y dará origen a otras. Las voces de los personajes de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* no representan conciencias autónomas, sino que interactúan como ideas, ocurrencias y situaciones centradas en una sola conciencia, la del narrador. La Sonaja, en su papel de narrador, funciona como la conciencia que trata de encontrarse a sí misma, de comprender su propia historia, a través de otros personajes y otras historias.

Por lo anterior, el *leitmotiv* de la excursión hacia la mina son las historias ficticias, producto de la tradición oral, que circulaban por el pueblo. Los personajes suben a esa carreta, al igual que los niños de “Libro Corazón”, impulsados por un deseo de verse transformados en personajes legendarios. Son personajes intrigados por la posibilidad de formar parte de un mundo ficticio: “¿Y que tal si solamente son cuentos, historias para contarse en las noches, pasatiempos, pues?”. (60)

Cada una de las historias que se cuentan acerca de otros personajes que no intervienen en la acción, como don Herculano, el tío de la Sonaja, o los padres de alguno de los chicos, está inspirada también en la atmósfera hipotética de la tradición oral que la novela autopostula. Estas historias, a diferencia de las que forman parte de las novelas anteriores de Salazar, no son narradas como historias autónomas en las que se desarrolla una vida agobiada por tormentos interiores, sino que conforman un ambiente de costumbres y tradiciones vinculado a la acción principal y también al universo narrativo de Salazar. De la misma forma, se integran las leyendas ficticias, como la que narra Jesús el de don Elías, acerca de un joven pastor que perdió todas sus ovejas dentro de una mina:

Él se volvió loco. Y se fue de la ciudad y anduvo mucho tiempo por las calles sonando fuertemente su cencerro. Pensaba que las calles de la ciudad seguían siendo túneles de esa mina. Dicen que hasta hoy en día, en noches de luna y viento, se escuchan entre las ramas de estos mismos pinos y cedros, sus gritos de desconsuelo y el campaneo ronco y desesperado de su changarra, que salen a tomar un poco de aire limpio al mundo. Y que el eco sigue ahí cautivo – con su dedo apuntó a la boca de la mina–, vagando sin sosiego por los pasadizos enterrados. (109-110)

La función de esta ‘leyenda’ es producir un ambiente de miedo y resistencia. Para los personajes representa el desafío de poder crear una nueva historia acerca de la mina. Por otra parte, funciona como una advertencia y, al mismo tiempo, una posible revelación para el narrador quien, al revivirla, se descubre como un hombre condenado a vagar por los túneles de una mina, así como el personaje de Valente en *El mundo es un lugar extraño*.

La ‘leyenda’ acerca de un amansador, referida por el personaje de Jesús el de don Elías, vincula esta novela con *Donde deben estar las catedrales*, en la que aparece Baldomero Berumen. Vemos los personajes de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* caminar por los escenarios de novelas anteriores, que ya no son los mismos e, incluso, como en el caso de la hacienda de los Berumen, se encuentran en ruinas.

Un ejemplo más de que en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* se abren caminos alternos a la historia principal está en las historias imaginarias que cuenta el personaje de la Sonaja. Estas historias sobre vidas posibles se integran a la narración después de un momento de duda, decepción, crisis o destrucción. Por un momento, vemos a los personajes formar parte de una realidad alterna que cobra vida en la mente del narrador, como cuando, después de experimentar una terrible desilusión al salir de la mina y no encontrar ningún tesoro, su furia los lleva a destruir un hormiguero que la Sonaja reconstruye con su imaginación:

...nos vamos a querer quedar a vivir dentro de ese hormiguero maravilloso, dentro del mismo tesoro para siempre, como si fuéramos parte inseparable de él; igual que en un gran palacio de oro y plata. Y de vez en cuando bajaremos hasta lo más hondo de la mina para tocar nuestras patas y con nuestros cuerpos una piedra oculta, enorme, que no se pudo dividir y sacar. Una esmeralda a la que daremos vueltas y vueltas; y pasaremos sobre esa enormidad sin entender su misterio. (136)

Narra en un tiempo probable, que le da actualidad a su historia a lo largo del tiempo. La condición de único sobreviviente que le es otorgada, le permite crear nuevos mundos y desplegar su imaginación en momentos líricos. Crea una realidad contraria que lo transforma todo y le da a sus compañeros una nueva posibilidad de vida: “Ya pertenecíamos a otros universos. Cuando llegara la

noche y salieran todos los astros, los tocaríamos con nuestras manos, para jugar con ellos y cambiarlos de lugar”. (155)

Después de la catástrofe en la que mueren calcinados los niños, el testimonio del narrador es insuficiente, por lo cual son introducidos los rumores que circulaban en la región. La función de éstos es confundir al narrador, alterar sus recuerdos y agudizar su sentimiento de culpa:

Me dicen que el aire de esa noche dispersó lentamente el olor de huesos chamuscados por el valle y que permaneció flotando en esta parte del municipio por muchos días; incluso llegó hasta Víboras, pues algunos olfatos agudos de aquellos parajes lo trajeron pegado como una maldición. (160)

En esta novela, el relato del personaje partícipe no funciona como versión única y acabada, a pesar de su carácter de único sobreviviente. Su estado de alteración lo lleva a mezclar el recuerdo de aquella aventura, sus memorias de infancia, las historias que son producto de su imaginación y las voces e imágenes de su pueblo. Y este mundo de historias vive en su conciencia.

1. 2 La novela: texto de textos. Los géneros intercalados a la narración.

1. 2. 1 La novela de aventuras y el relato infantil.

A pesar de que la extensión de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* es menor que la de obras como *El mundo es un lugar extraño* o *Desiertos intactos*, en esta novela se utiliza una gran variedad de recursos que la constituyen como “texto de textos”, ya que está inspirada en diversas estructuras genéricas, entre las que podemos destacar la novela de aventuras, los relatos infantiles, el testimonio, la confesión, la leyenda e, incluso, la tragedia, aunque ésta pertenezca a un género teatral y no, a uno épico-narrativo.

¿Es el deseo de aventura lo que mueve las acciones de los personajes? Antes de contestar esta pregunta, determinaré si este deseo nace en esta novela o ya estaba latente en obras anteriores. En *Donde deben estar las catedrales*, la mayoría de los personajes vive encerrado en su pueblo, anhelando, como en el caso de Crescencio, conocer el mar. Su puerta de escape es la mente, los sueños y la imaginación. Sin embargo, ésta también puede representar una trampa, ya que muchos terminan atormentados en su mundo interior e, incluso, enloquecidos. Con excepción de un personaje: Ventura, la única que parecía contenta y que, en sueños, había dejado que el mar la devorara. En *Las aguas derramadas* y en *El mundo es un lugar extraño*, parece no haber salida, incluso para el personaje de Felícitas Castañeda, de “Árboles sin rumbo”, para quien el viaje de regreso al Salitral desde Pasadena, había representado solamente una “larga jornada”:

...como si las ansias de llegar a nuestro destino, la anticipación de la dicha, hubiera sido una sola locura que estuvo ardiendo dentro de nosotros todos los años de nuestra infancia y de nuestra adolescencia. Durante esas translaciones [...] por nuestros ojos asombrados pasaba un mundo extraño, incomprensible, rechazable, que nada nos decía, que nada tenía que ver con nuestras dos terminales. En el norte estaba el trabajo, la disciplina, el sustento, el silencio y la cautela; era un mundo que a medias creíamos entender. En cambio aquí estaba la alegría, la libertad, la vida que permanecía inerte por nueve o diez meses en el norte.¹⁰

Lo que movió al personaje de Felícitas y a toda su familia a vivir y a trabajar en Pasadena, no fue el deseo de aventura, sino la necesidad. En su interior, ellos continuaban habitando un espacio del pasado: el de su pueblo natal que, lamentablemente, ahora lucía “desolado, mutilado y entristecido”. Tanto de ida como de regreso, contemplaban al mundo con la misma extrañeza que los personajes que continuaban presos en Tepetongo.

En *Llorar frente al espejo* y en *Desiertos intactos*, más que un deseo de aventura, existe un deseo de fugarse hacia el pasado colonial, en el que se representan las mismas luchas, los mismos tormentos y las mismas locuras del mundo presente. En “Los guajolotes de Navidad”, de *Cuentos de*

¹⁰ Severino Salazar, *Las aguas derramadas*, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1986 (Ficción), p. 155.

Navidad, la acción se desplaza a la ciudad de México: los personajes atraviesan por una serie de peripecias para colocar en la azotea de un edificio una parte del mundo que habían dejado en su pueblo.

En cambio, el espíritu que mueve a los personajes de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, es completamente distinto al de los personajes de sus obras anteriores:

—¿Qué somos, muchachos?

—¡Exploradores!— la respuesta en coro se iba volando libremente por los campos, como un puño de mariposas blancas. (48)

Para ellos no solamente la excursión hacia la mina representa una aventura, cualquier cosa puede representarla: subir a una vieja carreta jalada por dos bueyes, encontrar un nido de pájaros, un panal de abejas o un hormiguero, explorar el casco de la hacienda de los Berumen, conocer a dos amigos nuevos en el camino, subirse a los zancos de Ramón o nadar en un estanque de agua sucia. Al partir, no llevan consigo recuerdos. Si el deseo de regresar los asalta, éste sólo forma parte de un juego o de un pleito. Sólo un personaje, sin dar ninguna explicación, se regresa: su función es avisar la proximidad de una desgracia.

Este viaje transcurre fuera y dentro de los personajes. Mientras se desarrolla, la Sonaja es un observador del mundo que lo rodea, el cual, paulatinamente se integra a su interior. El enorme deseo de llegar, no resta importancia a las imágenes y a los acontecimientos que surgen a lo largo del viaje, por el contrario, estas vivencias ayudan a desarrollar la creatividad de este personaje y fortalecen su idea acerca de la existencia del tesoro.

Desde el momento en el que encontramos todos los personajes reunidos en la noche para narrar historias de miedo, nos introducimos de lleno a una aventura infantil. Nos olvidamos por completo de la existencia del adulto que narra esta historia desde la cárcel. Las acciones principales son realizadas por niños y no por adultos. Muchas de las imágenes reveladas y de la concepción del mundo que se maneja, pertenecen a un universo infantil. Sin embargo, el desastre ocurrido al final de la aventura y las

reflexiones del narrador, nos hacen pensar que el centro de la narración no está representado ni en el deseo de aventura ni en la infancia.

En el momento en el que la carreta choca contra la pipa, pareciera que se destruyera aquel universo armado de aventuras. La narración se divide en dos mundos: el del niño y el del adulto, el de un instante de vida revelado en una sonrisa y el de la desgracia y la muerte que provocó un accidente.

Es por lo anterior, que no podemos leer *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* como una novela de aventuras o como un relato de infancia. A partir del único ‘testimonio’ de aquel desastre, se abren otras posibilidades de lectura.

1. 2. 2 El testimonio y la confesión.

Para analizar algunas de las características que esta novela comparte con el testimonio, partiremos de la definición que de éste nos da Françoise Perus:

[Las] características esenciales [del testimonio] [...] pueden sintetizarse en su *triple orientación*: hacia el referente evocado, más o menos alejado del lector virtual; hacia el sujeto de la enunciación, que suele ser a la vez también testigo y actor –principal o secundario– de los sucesos o acontecimientos narrados; y, finalmente, hacia un lector concebido ante todo como un interlocutor concreto.¹¹

Podría parecer que esta novela cumple de forma parcial con esta triple orientación. El referente evocado sería el recuerdo de la aventura que vivió la Sonaja. El sujeto de la enunciación sería la Sonaja, quien funciona como testigo y actor de los hechos narrados y aunque no existe un interlocutor explícito a lo largo del relato, Dios podría funcionar como ese interlocutor. Resulta claro que estamos ante una novela y no ante un documento, así que el referente evocado es producto de la ficción, los

¹¹ Françoise Perus, ‘El ‘otro’ del testimonio’, en *Casa de las Américas*, 174, La Habana, may-jun, 1989, pp. 134-137.

papeles del narrador como testigo y actor también son ficticios y la presencia de un interlocutor puede referirse a la presencia de un narratario, o sea la contraparte narratológica del narrador.

Sabemos que un testimonio directo posee sus propias reglas de composición, entre las que está la de referir vivencias reales y documentadas de su autor; en cambio, el ‘testimonio’ de una novela es ficticio, ya que deslinda el narrador-personaje de la figura autoral. Además, no existe un acercamiento ni una identificación entre el escritor y el lector a través del diálogo. En esta narración, no hay un interlocutor concreto y su narrador, como único sobreviviente, no tiene que luchar contra otros testimonios que confronten su versión. Se crea la ilusión de que el relato de la Sonaja es real, por lo que se remarca al principio de la novela: yo soy aquel niño que sobrevivió al accidente, “a resultas de esa hazaña, ahora soy lo que soy”. (9) Sin embargo, al no comprobarse la existencia de un interlocutor concreto y al no poder confrontar su testimonio, se hace inválida esta ilusión verista y se nos introduce por completo en un mundo de ficción.

Un relato reconstruido a partir de la memoria, parece tan vivo y claro como si los hechos narrados formaran parte del presente. Es así como se refuerza la idea de que lo narrado más que ser producto de la memoria, lo es de la imaginación. El carácter de único sobreviviente del narrador, le da la oportunidad de volver a esa aventura de infancia para recrearla.

Si consideráramos que la Sonaja relata esta historia con el fin de liberar su culpa por haber sido el organizador del viaje, podríamos identificar un narratario hacia el final de la novela: “Dios mío, socórreme con sueños antes de que desaparezca. Heme aquí; habla porque tu siervo oye”. (172) Esta presencia no es revelada solamente en esta invocación, sino que se alude en algunas reflexiones del narrador [“Y apenas si se escuchaban los truenos de Dios jugando a los dados”. (156)], en el epígrafe de la novela tomado del libro de Ezequiel, en el letrero del monumento que se hizo en recuerdo a los niños calcinados y en una serie de símbolos que analizaré en capítulos posteriores. De este modo, el

carácter de testimonio que tiene la narración toma otro sentido: el narrador presenta a Dios (su narratario) un testimonio de su experiencia de vida y de su fe. Es un testimonio de fe en tanto que, desde el inicio, él narra ésta como la historia de una sonrisa insólita y al accidente lo coloca en un segundo plano.

Pero, fundamentalmente, podemos reconocer esta presencia divina en el tono confesional que adquiere la narración. Al inicio de la novela, el narrador explica que el motivo generador del relato fue el haber descubierto la razón de su existencia: “El mero día que cumplí treinta y tres años me di cuenta que sólo vine al mundo a presenciar un instante de felicidad absoluta”. (9) Narra después de haber hecho un análisis de conciencia, como si en realidad se hubiera contado a sí mismo, en muchas ocasiones, esta historia, sin poderla comprender del todo o como si se la hubiera guardado todo el tiempo sin haber encontrado la forma de liberarla. Como consecuencia de este examen de conciencia, dice quién es y hasta qué punto lo afectó aquella experiencia: “Pero antes que nada, debo aclarar que soy un ser deforme” [...] “a resultas de esa hazaña, ahora soy lo que soy”. (9) En un primer momento, nos parece que su interlocutor no es otro, sino él mismo, en el momento de confrontarse. Como sujeto de la enunciación, descubre su propia verdad al narrarla. En este sentido, esta historia sería el resultado de un trabajo de conciencia; una especie de confesión a través de la cual el narrador está aclarando sus recuerdos y asimilando el valor de su vida.

En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Mijail Bajtín expone la importancia que tiene para los personajes del escritor ruso el encuentro con su propia conciencia: “...aquella ‘verdad’ a la que tenía que llegar y finalmente llegó el héroe aclarando los acontecimientos para sí mismo, sólo puede ser la verdad de la conciencia propia”.¹² Agrega que, en el modelo confesional del relato, el encuentro del personaje con su propia conciencia no lo logra a través de la reflexión, sino de la confesión: “Sólo en

¹² Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Trad. de Tatiana Bubnova, FCE, 1986, p. 83.

forma de enunciado confesional puede el hombre emitir, según Dostoievski, la palabra última que le sea realmente adecuada”.¹³

Al ver la narración de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* como un proceso de la conciencia, comprendemos el porqué se forma el discurso del narrador a través de resistencias, dudas, contradicciones e imprecisiones. Un ejemplo muy evidente lo encontramos cuando la Sonaja revela que la idea de ir en búsqueda del tesoro a la mina fue de él y no, de su hermano Arturo, como lo hizo creer a los demás: “Desde un principio, a mí fue al que se me ocurrió lo de hacer la excursión a la mina. Sólo que no recuerdo por qué les hice creer a los demás muchachos que la ocurrencia había sido de mi hermano Arturo. Pero sí tengo presente que sucedió una noche calurosa...”. (10)

El narrador se encuentra dividido, ya que al principio de la narración, se muestra seguro de haber venido al mundo sólo para ser testigo de la felicidad, y más adelante, nos dice que no está conforme con este papel: “Soy un ser herido, mutilado desde que era un chiquillo y aún no me resigno a ir por el mundo de esta manera”. (9) Por una parte, se resalta la necesidad que tiene de ser atendido y perdonado, de confesarse y expiar una culpa. Y, por otra, se remarca el carácter ejemplar de su vivencia y su demanda de respuesta divina ante un designio que le parece injusto.

En *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, se adoptan algunas características del testimonio y de la confesión con una intención estética y para crear un estado ficcional de revelación y autoconocimiento.

1. 2. 3 Leyenda y expresión oral.

¹³ *Ibid.*

Como vimos en el primer apartado de este capítulo, esta novela se construye a partir de la ilusión de que es una ‘leyenda’. Además de utilizarse como recurso estético la construcción de la historia a partir de una memoria colectiva, se toma como modelo léxico y sintáctico la lengua hablada. Todo este mundo de ficción dentro de la ficción es revelado a través de un uso particular de la lengua.

Se crea un efecto de oralidad que hace parecer vivas las voces de Zacatecas. Se escribe como se habla y se relata una historia como si fuera una leyenda popular. El lector escucha los murmullos de un pueblo y asume que el lenguaje y la historia de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* pertenezcan a la tradición oral.

Según Alejandro Sandoval, Salazar: “no ignora los giros regionales del habla, tampoco cae en el folclorismo; se apoya en regionalismos sólo para dar fuerza a alguna expresión o a cierta escena. Ha captado el sentido común del español que se habla en una zona de México y lo ha sintetizado”.¹⁴ Para Angélica Aguilera, “percepción, sensación y habla no han sido concebidos por Severino Salazar en base a concilios regionalistas que la condición local de sus personajes podría imponerles. No hay en ellos una tradición oral, sino modos de decir que resultan naturales y que se fusionan con el trabajo estético, intelectual, del escritor”.¹⁵

Según Mijail Bajtín, en todo relato literario existe una orientación hacia el habla, que de forma esencial es una “orientación hacia el discurso ajeno y, sólo después, y como consecuencia, hacia el habla”.¹⁶ Esta orientación es estilizada por el autor. Paul Ricoeur apoya esta teoría, al considerar que de forma natural todo individuo recibe la mayor parte de la información que tiene “de oídas” y el

¹⁴ Alejandro Sandoval, “Sobre formaciones catedráticas”, en *Excelsior*, 7 de diciembre, 1984, p. 5Cult.

¹⁵ Angélica Aguilera, “Cuentos de Navidad con paseo en trineo”, en “Ovaciones en la Cultura”, 60, 19 de diciembre, 1999, p. 7.

¹⁶ Mijail M. Bajtín, *op. cit.*, p. 267.

artista, en cierta medida, imita lo que escucha en el discurso ordinario.¹⁷ En *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, el narrador parece especialmente atento a lo que otras voces le dicen acerca de un mundo concebido como “extraño”. Estas voces llegan hasta sus oídos y él, más que reproducirlas, las orienta para que le digan lo que quiere escuchar, las reinventa.

Entre las principales características del pensamiento y de la expresión orales, Walter J. Ong, menciona: la adición, marcada por oraciones simples y conjunciones en oraciones acumulativas cargadas de epítetos, formularios y lenguaje redundante; la repetición de lo apenas dicho para que hablante y oyente estén en la misma sintonía; la rapidez por la necesidad que tiene el orador de seguir adelante mientras busca en la mente qué decir; una configuración tradicionalista o conservadora de la mente que reprime la experimentación intelectual; la cercanía con el mundo humano vital, ya que no existe la preocupación por conservar el conocimiento como un cuerpo autosuficiente y abstracto; un contexto de lucha expresado por medio de proverbios, acertijos y vituperaciones; una intensa vivencia del presente y desprendimiento de los recuerdos que no tienen vivencia actual, esto incluye “gestos, modulaciones vocales, expresiones faciales y todo el marco humano y existencial dentro del cual se produce siempre la palabra real y hablada” y la utilización de conceptos en marcos de referencia situacionales cercanos al mundo vital.¹⁸

Además de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, los cuentos en los que mejor es representada la lengua oral son “Los guajolotes de Navidad” y “Yalula, la mujer de fuego”. En “Los guajolotes de Navidad” la narración es construida en forma de conversación. En ella, se encuentran algunas de las características que menciona Walter J. Ong, como la referencia a situaciones cercanas al mundo vital, el uso de expresiones de la lengua hablada, la repetición de estructuras sintácticas, la alteración en el orden cronológico de los hechos narrados y la vivencia intensa del presente, aunque se esté relatando un

¹⁷ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, t. II, México, Siglo XXI, 1995, p. 622.

¹⁸ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura*. Tecnologías de la palabra, México, FCE, 1987.

suceso del pasado. Tanto en “Los guajolotes de Navidad” como en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, la representación de la lengua oral tiene una función que rebasa la del recurso estético, ya que logra magnificar y presentificar vivencias del pasado de tal forma que los desenlaces trágicos nos sorprenden por completo.

Un ejemplo de presentificación lo encontramos cuando el narrador, al referirse a su hermano Arturo, lo hace como si éste continuara con vida: “Luego se le viene cada cosa a la cabeza, que Dios guarde la hora”. (10)

¡Pájaro, vuelve a tu jaula!, obra centrada en el mundo de la infancia, se caracteriza por tener un lenguaje más vivo, más ágil y más receptivo de acontecimientos inmediatos. Ejemplo de lo anterior es la repetición de estructuras: “—Sí, es cierto— le contesté bien fuerte para que todos oyeran y luego no hubiera reclamación de que *yo* no fui, de que *yo* no hice nada, de que a mí no me embarren” (66) o en:

- Dicen que la refinan con huesos.
- Qué asco. Jamás vuelvo a comer azúcar si le revuelven huesos de animal.
- Eso mismo decía yo— le dije.
- ¿Y para qué juntan huesos si van a ser dueños de un tesoro?
- Eso mismo decía yo— le dije. (78)

El uso de expresiones populares, arcaísmos, regionalismos y dichos, como en: “¡Se le fueron los huesos del cuerpo!” (75), “Lo voy a mandar a jondear gatos de la cola” (138), “En la parte de atrás venían los muchachos y las muchachas del acompañamiento, a cual más elegantes” (49), “Nos tenía desconfianza porque nos estuvo semblanteando todo el tiempo” (86), “Descubrí que Ramón [...] hablaba solo sin darse cuenta. Y no le hacía fuerza que lo escucháramos” (91) o “no hay que darle la carne al diablo y los huesos a Dios” (159), entre otras.

Al introducir el uso de refranes en el habla de los personajes, la imaginación y la creatividad de éstos se desarrolla. Como niños, dan un sentido propio a los refranes y los integran al mundo del juego, donde pierden todo significado fatalista. El ejemplo más claro está en el dicho que el personaje de

Arturo repite porque se lo ha escuchado a su mamá: “Enterrado vive, respira y juzga el opás...”, para su familia éste significa que “alguien trae algo escondido en el pecho que saltará en cualquier momento” (36), pero para sus amigos éste no tiene sentido, en tanto que desconocen el significado de la palabra “opás” y ningún adulto ha sido capaz de explicárselos. Ante la negación de los adultos de aclararles su duda, los niños responden con una canción en la que juegan con lo desconocido:

*Cuando con el opás demos
ahí lo descuartizaremos.
Lo voltearemos al revés
de la cabeza hasta los pies.
Brujos comerán sus sesos,
Por kilos venderé sus huesos. (37)*

A través de esta canción, los niños enfrentan su temor hacia un ser desconocido y cuestionan la sabiduría del adulto. Este juego de palabras les permite invertir la realidad y burlarse de misterios y fatalidades.

1. 2. 4 La tragedia.

En una entrevista realizada por Patricia Palacios, Severino Salazar declaró que esta novela, en términos de estructura, fue concebida como una tragedia:

...tiene los elementos que Aristóteles plantea en su *Arte Poética*, o sea, existe una unidad de tiempo donde la historia empieza cuando amanece y termina exactamente cuando anochece, es decir “de sol a sol”. También hay un coro que acompaña al personaje principal, como el de *Las troyanas* o *Las suplicantes*.

En realidad, se trata del drama de un solo hombre, cuyo elemento trágico se concentra en que cuando un personaje realiza una acción con pasión, se revierte y el destino sale al encuentro, pues es vista como una provocación que posee resonancias cósmicas. En este caso, también hay una acción que genera una repercusión universal, la cual está cifrada en la muerte de los niños. Ellos fueron a desenterrar algo que estaba en el fondo de la tierra, en la oscuridad, no tenían elementos para entenderlo. Eso mismo es lo que termina destruyéndolos. No obstante, alguien tenía que sobrevivir para dar testimonio de lo ocurrido.¹⁹

En realidad, algunas de las características de la tragedia que Salazar toma para construir su novela, han estado presentes en toda su narrativa. En ésta, resulta fundamental el poder que tiene el destino sobre el curso de la vida de sus personajes y la idea de que el mundo funciona como un vasto sistema de relaciones. Cualquier acción que se revele contra un orden establecido afecta no sólo al actor, sino a todos aquellos que forman parte de su entorno. En *Donde deben estar las catedrales*, el suicidio de Baldomero Berumen altera la vida de todo un pueblo, especialmente de Crescencio, quien muere después de una terrible agonía. Un ejemplo más lo encontramos en Valente, personaje de *El mundo es un lugar extraño*, quien, en su locura, termina destazando a toda su familia. Lo cierto es que este “drama”, como lo llamó Severino, está centrado en un personaje que, en obras anteriores, era visto por un tercero o estaba oculto en su papel de narrador-testigo y que en ésta, revela claramente su conflicto como un ser dividido y mutilado desde la infancia. Ante nosotros es colocado un mundo trastocado por la mirada de un elegido y por el sentimiento de lo trágico.

¿Podemos considerar *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* una tragedia? Para contestar esta pregunta continuaremos analizando el concepto de tragedia de Aristóteles y revisaremos las consideraciones de George Steiner en *La muerte de la tragedia*. De las características de la tragedia que Aristóteles menciona en *El arte poética*,²⁰ la novela de Severino cumple con varias. En primer lugar, por su extensión, como él mismo lo señala en su entrevista, es fácil retenerla en la memoria, ya que el relato fundamentalmente se concentra en las aventuras acaecidas durante un día: “...la duración que verosímil o necesariamente se requiere según la serie continua de aventuras, para que la fortuna se trueque de feliz en desgraciada, o de infeliz en dichosa, ésa es la medida justa de la extensión de la fábula”.²¹

¹⁹ Patricia Palacios, “Recurre a elementos arcaicos en su relato”, entrevista, en *El Universal*, 15 de septiembre, 2001, p. 4F.

²⁰ Aristóteles, *Arte poética*, 3a. ed., España, Espasa Calpe, 1964 (Colección Austral, 803).

²¹ *Ibid.*, p. 44.

La acción se desarrolla con absoluta coherencia y economía, según el ideal clásico, y posee el carácter definitivo y absoluto de las más grandes tragedias. El accidente en sí no es lo que mueve a la compasión y al terror, sino el hecho de que ocurriera después de que el narrador presenciara la revelación más importante de su existencia. En tanto que existe esta conversión de los sucesos, está presente la “revolución” de la que nos habla Aristóteles. Asimismo, la “pasión”, ya que la muerte de los niños produce “una pena nociva y dolorosa”. Por otra parte, la adversidad es producto de un accidente y no, de un error de la Sonaja, a quien reconocemos como “el personaje que padece sin merecerlo”.

Este personaje es construido en la frontera de dos realidades, separadas por el tiempo y unidas en la conciencia de un adulto que intenta recuperar una experiencia de infancia. La Sonaja se enfrenta a un mundo dividido por el impacto de haber presenciado la muerte, después de haber comprobado la existencia de la felicidad, y por el conflicto que representa para él trascender a su papel de testigo para asumirse como actor.

Una de las críticas que recibió *El mundo es un lugar extraño* es la que hizo Alberto Paredes en una carta abierta: el texto está construido en 49 fragmentos centrados solamente en los momentos revelatorios de los personajes: “...como si de una tragedia sólo te interesara la anagnórisis y construyeras tu obra multiplicando esa instancia y excluyendo lo demás. Un exceso fragmentario que atora el mundo narrativo”.²² En cambio, en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* ya no existe esta fragmentación y la anagnórisis sólo se produce en el momento en el que Álvaro sonríe porque recibió su parte del tesoro.

Un elemento más que nos hace pensar en esta novela como una tragedia es la presencia de un coro. Como ya hemos visto, a pesar de que la obra está centrada en el drama de un personaje, su voz no

²² Alberto Paredes, “El rezo del mundo”, en *Revista de la UNAM*, 460, mayo, 1989, pp. 49-51.

es la única que se escucha en la narración. Uno de los principios más importantes de la obra de Dostoievski es, según Bajtín, el de no dejar un personaje a solas con su propia conciencia, pues “no es capaz de atar los cabos incluso en los estratos más profundos e íntimos de su vida espiritual, no existe sin otra conciencia. El hombre jamás encontrará la plenitud únicamente en sí mismo”.²³ Es cierto que las reglas de composición de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* son distintas, ya que en esta novela, no tenemos acceso a la conciencia de ningún otro personaje aparte de La Sonaja, sin embargo, sí podemos escuchar otras voces dentro de ésta, con quienes se confronta. Su primera intervención surge después del prólogo del narrador. Posteriormente, en los momentos en los que la Sonaja se pierde en sus propias reflexiones, repentinamente, la intervención de alguno de sus compañeros lo vuelve a la aventura y lo ayuda a reencontrarse con el mundo. Asimismo, él, en los momentos en los que se siente solo porque el ánimo de ellos se ha debilitado, se reafirma al preguntarles:

—¿Qué somos, muchachos?
—¡Exploradores!

Sin embargo, este coro no solamente emite gritos de júbilo, sino también de dolor:

Alcancé a escuchar los gritos y después los gemidos de mis compañeros que, sin embargo, luego cesaron. Como que así me respondían el último grito en coro, un coro de gemidos de dolor con el que le ponían fin a nuestra aventura y me decían adiós. (158)

Después de su muerte, sus voces se quedan a vivir dentro de él y continúan acompañándolo durante su vida adulta:

...hay madrugadas silenciosas que me despierta un coro de fantasmas, y a las preguntas que me hago durante el día, me contesta a gritos con un rotundo “¡Sí!”. Un sí que se grita en campo abierto, en el valle, en las montañas o en las profundidades de un bosque. Pues la palabra trae enredados entre sus dos letras resonancias de viento, piedra o ramas de árboles. (171)

²³ Mijail M. Bajtín, *op.cit.*, p. 251.

En este sentido, este coro no transmite solamente amargura, dolor y culpa, sino que también funciona como el apoyo, la motivación y el reencuentro con la libertad. Alterna, como en las tragedias clásicas, los cantos alegres y bulliciosos con las lamentaciones.

A pesar de que en la novela de Salazar podemos reconocer características de la tragedia clásica, también existen diferencias fundamentales. Según George Steiner, a pesar de que todos los hombres tenemos conciencia de la tragedia en la vida, “esa representación del sufrimiento y el heroísmo personales a lo que damos el nombre de teatro trágico es privativo de la tradición occidental”.²⁴ Para la tradición judía, Dios es justo con el hombre, aun en su furia, ya que bajo la visión de la obediencia, todas sus acciones son razonables. En cambio, para el mundo helénico, “las cuentas con los hombres no quedan saldadas y las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia”.²⁵ La tragedia es irreparable, es devastación y no un desastre predestinado o inevitable.

A pesar de que Steiner hace estas puntualizaciones, no por eso hace exclusivo el concepto de tragedia al mundo helénico, ya que reconoce que éste ha cambiado de estilo y de convenciones dependiendo de la época y de la cultura que lo hayan adoptado. Además, considera que el sentido de lo trágico no necesariamente debe estar asociado a una forma teatral.

Al pensar en la novela de Salazar como una tragedia, surgen varias preguntas: ¿su concepto de tragedia coincide con el del mundo helénico o se aleja de éste, afectado por la tradición judaica?; ¿la concepción de Dios es la de un ser justo?; ¿podemos ver como un desastre evitable o inevitable el accidente en el que mueren calcinados los niños o como una devastación?; ¿existe una recompensa después del sufrimiento experimentado? Según Steiner, la auténtica tragedia sólo puede desarrollarse

²⁴ George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Versión de E. L. Revol, Caracas, Venezuela, Monte Ávila Edits., 1970 (Prisma), p. 9.

²⁵ *Ibid.*, p. 11.

“cuando el alma atormentada cree que no le queda tiempo para el perdón de Dios”.²⁶ En este sentido, para considerar *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* como una tragedia, necesitamos centrarnos en el personaje de la Sonaja y determinar en qué medida lo afecta la culpa y si aspira al perdón divino: “...es precisamente el grado de culpabilidad del hombre lo que hace un milagro necesario del advenimiento de Dios”.²⁷

Independientemente de que esta novela funcione o no como una tragedia, surge otra pregunta de estas reflexiones: ¿Por qué Severino Salazar se inspiró concientemente en la tragedia para construir su novela? Para responder estas preguntas, analizaremos otras características de su construcción, y en el capítulo final retomaremos estos planteamientos.

²⁶ *Ibid.*, p. 275.

²⁷ *Ibid.*, p. 278.

CAPÍTULO II

Visión fragmentada del mundo

2. 1 La mirada.

Mas hay otra situación esencial en la vida humana: ver y ser visto; mirar y sentirse mirado [...] Hay un ansia y un goce en ver que prosigue sobrepasando la necesidad inmediata. Hay una pasión de ver que como pasión consume y devora, y que comporta la resistencia más valedera ante la realidad implacable. Y es también la salvación de ese primario sentirse mirado, al descubierto, sin que se sepa por quien, quién es el que nos mira.

María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 127.

En la obra de Severino Salazar, “el mundo hace su entrada por los ojos”¹ para inundarnos. Tanto el narrador de un relato como los personajes asumen el poder que tiene la mirada sobre ellos, ya sea como observadores del mundo o como sujetos de observación. Independientemente de los conceptos sobre el punto de vista o la perspectiva, mirar es, entre otras cosas, una forma de adueñarse del mundo y de dejarse poseer por él; es acceder a una revelación; cuestionar o cuestionarse; aprobar o condenar.

La contemplación del mundo produce extrañeza, confusión y desengaño. Los personajes Camila y Valente, en *El mundo es un lugar extraño*, sienten que Dios los ha engañado, pues les dio “a cada uno ojos diferentes para ver el mundo”.² Mirar no es un acto espontáneo, sino clandestino, pensemos en Crescencio mirando a Baldomero Berumen o a la familia de Valente observándolo desde la ventana. En este sentido, la mirada despoja al hombre de su inocencia: “...las caras perplejas de esos tres niños que siempre las están observando con unas miradas extrañas; de alguna forma ellas sienten que las

¹ Severino Salazar, *El mundo es un lugar extraño*, ed. cit., p. 23.

² *Ibid.*, p. 71.

miradas van más allá de la superficie de sus cuerpos”.³ También paraliza al hombre, lo limita a contemplar la vida a distancia, a ser testigo y no actor.

En momentos en los que es necesario que un personaje se aísle de la gente para aclararse alguna duda sobre su existencia, lo encontramos en sitios altos y privilegiados. En “Los guajolotes de Navidad”, por ejemplo, el protagonista “veía a la ciudad desde casi todas sus ventanas, desde todos lados”.⁴ Y los gatos de Isidro, en “Juguemos a ser Dios”, “...le tenían miedo al mundo, pues se acurrucaban en el balcón y miraban la ciudad con ojos interrogantes...”.⁵ Recordemos también a Valente mirando el cielo desde las naves de la catedral, a Cleotilde desde los balcones de su casa, a Gerardo desde su carreta o a su hija, escondida arriba de un mezquite, después de haber probado el fruto del árbol injertado:

Dominaba con su vista todo el mundo que ella conocía por partes, en fragmentos. Nunca antes había echado una mirada entera sobre todo lo que ella recorría y tan bien conocía. Desde ahí podía mirar a su padre y a toda la gente sin ser vista. Y los límites. Descubrió su posición de privilegio. Estaba fascinada por un lado y horrorizada por el otro”.⁶

También existen lugares o sujetos que se convierten en el centro de atención, ejemplo de esto es la celda de Valente: “se ha convertido en el centro del mundo para los de la ciudad, todos quiere echar allí una mirada”.⁷ La perspectiva cambia cuando es el pueblo entero el que se refleja en la mirada de un personaje: “Son sólo un embuste de mi cerebro y un sueño que no termina y un espejismo del que yo formo parte”, dice la loca de *El mundo es un lugar extraño*.⁸ Mirar desde los ojos de Valente es “como mirar desde los vitrales de una catedral”, “como contemplar un bosque rameado y azul. Y al mundo y a

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ Severino Salazar, *Cuentos de Navidad*, ed. cit., p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ Severino Salazar, *Desiertos intactos*, p. 292.

⁷ _____, *El mundo es un lugar extraño*, p. 105.

⁸ *Ibid.*, p. 209.

todo lo que sucede en él, desde un lugar sagrado, místico y seguro”.⁹ Por su parte, la mirada de Pancracio ofrece la posibilidad de contemplar lugares donde nunca se ha estado.

Narrador y personajes comparten ese deseo de detenerse para contemplar la vida como si ésta pasara frente a ellos como una película. Por ejemplo, en *Desiertos intactos*, la esposa de Gerardo y su hija “...miraban la vida que pasaba frente a ellas, sentadas en una banca del jardín, con mucha alegría, divertidas, mientras de una bolsa sacaban comida y la engullían muy despacio...”.¹⁰

Una de las grandes interrogantes de Valente es cómo verán el mundo los que tienen nubes en los ojos, los bicos y los ciegos. La presencia de personajes ciegos en la obra de Salazar, como en *El mundo es un lugar extraño* y *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, indica que la ceguera es una representación de mundos interiores o imaginarios, una metáfora de la creación literaria.

La noche en que presentó la primera edición de *Donde deben estar las catedrales*, después de haber ganado el Premio Juan Rulfo para primera novela, Severino Salazar leyó el siguiente texto:

Nací en una casa de adobe y cantera en uno de los muchos ranchos perdidos por los rincones del estado de Zacatecas. Ahí había nacido mi padre y mi madre, y más atrás sus padres. El rancho estaba en el fondo de uno de los columpios de un ancho valle. Por alguna razón la casa no tenía ventanas, sólo puertas. Pero desde el patio de mi casa se miraba el valle ondulante y lleno de colores, que como un tapete se desenrollaba hacia los cuatro puntos cardinales hasta que se volvía azul marino, azul cielo y desaparecía. De niño aprendí a otear grandes distancias, pues desde mi patio se contemplaba todo el mundo, y en medio de este último, bien plantada estaba la capilla y su austera torre, y luego el camposanto como un jardín descuidado.¹¹

En sus primeras obras, los personajes de Salazar observan desde los límites de su casa o su pueblo, en cambio, en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, se ubican en espacios abiertos, desde donde alcanzan a ver el mundo con mayor amplitud y alcance. Y, a la vez, son observados desde lo alto: “Dos ardillas bien gordas nos miraban pasar desde las piedras de un lienzo” (62), “...los pájaros nos miraban como miniaturas, insignificantes, avanzando sobre el polvo del camino, que serpenteaba suavemente por las

⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰ *Ibid.*, p. 177.

orillas de los potreros de este valle, como dibujados por el dedo de Dios”. (69) La vida se les revela desde la explanada de una plaza: “Desde aquí se veía todo el valle y la Cañada enfrente de nosotros, como desde un balcón”. (87)

La novela se configura a partir de esta mirada y nos ofrece distintas perspectivas de ese mundo visto desde fuera. Se narra desde la memoria, desde la cárcel, desde una carreta, desde una conciencia atormentada por la culpa, desde la desgracia y desde un instante de vida. El narrador mira como único sobreviviente, como único testigo y como un ser mutilado desde la infancia.

En los siguientes apartados, analizaré las principales perspectivas desde las cuales se organiza este mundo, a partir del narrador, de los personajes, del espacio y del tiempo, con el fin de determinar cuáles son los principios de selección representados en esta obra y qué significados transmiten.

2. 2 Discurso expiatorio del sobreviviente. El narrador.

En *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, el narrador participa activamente del mundo narrado, ya que, además de ser el vehículo de transmisión del relato, tiene plena existencia ficcional. Según Luz Aurora Pimentel, este tipo de narrador “no puede acceder a otra conciencia que no sea la suya; podrá especular, tratar de adivinar, pero nunca narrar desde el interior de la mente de otro”.¹² Además, según Alberto Paredes, es un narrador de tipo evolutivo, ya que su reflexión acerca de los hechos que narra lo lleva a transformarse y a ser consciente de su vida de forma distinta. Es cronista y ente humano ficticio, actor

¹¹ Vicente Francisco Torres, “Habla el ganador del premio Juan Rulfo 1984”, en “Revista Mexicana de Cultura”, 106, 10 de febrero, 1985, p. 12.

¹² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*. Estudio de teoría narrativa, 2a. ed., México, UNAM/Siglo XXI, 2002, p. 138.

de los acontecimientos y quien recibe las repercusiones, intérprete de su realidad y organizador del discurso. Nos hace tan fascinante la aventura de contar como la de vivir la novela.¹³

En este sentido, la perspectiva del narrador es la que domina, ya que los pensamientos y los discursos de los personajes pasan por su filtro. La narración en primera persona, al adoptar dos puntos de vista (el del niño y el del adulto), deja que la mirada se oriente en distintas direcciones: hacia el pasado y hacia el presente, hacia la conciencia del niño y hacia la del adulto, hacia personajes que el narrador conoció y hacia personajes de los que se tiene conocimiento por otros. Según Paul Ricoeur, una composición artística que adopta puntos de vista variables “da al artista la ocasión, sistemáticamente explotada por él, de variarlos en el interior de la misma obra, multiplicarlos e incorporar sus combinaciones a la configuración de la obra”.¹⁴

El carácter de este personaje es ambiguo, lo que se reflejará en toda la novela. Desde el papel de testigo, su vida se transforma por “la confrontación de una personalidad fracturada y desasida”¹⁵; escindido entre la vida y la muerte, entre su voz y las voces de quienes murieron. Lucha contra su propia conciencia que lo culpa y contra el peligro de quedarse atrapado en el pasado. Es el único que puede dar validez a la experiencia de los otros personajes, aunque no, a su propia experiencia:

...sólo vine al mundo a presenciar un instante de felicidad absoluta. Y ésta se manifestó en una simple sonrisa. Lo terrible es que dije bien: a presenciar, no a experimentar. O pudiera ser que, para el caso, presenciar y experimentar vengán siendo lo mismo, pero ése es otro asunto... (9)

Uno de los intereses principales de este trabajo es determinar en qué medida el sentimiento de culpa afecta el personaje y la narración. ¿Hasta qué punto todo el relato representa un discurso expiatorio? Tal vez el acto de narrar en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* tenga como principio generador esta

¹³ Alberto Paredes, *Manual de técnicas narrativas*. Las voces del relato, México, Grijalbo, 1993, pp. 63-64.

¹⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, ed. cit., p. 523.

¹⁵ Françoise Perus, “Ficción autobiográfica y poética narrativa (La historicidad de la literatura)”, en *Acta Poética*, 18-19, 1997-1998, p. 273.

culpa del narrador y quizás podemos generalizar: relatar una experiencia semejante es la misión de todo aquel que sobrevive a una desgracia colectiva. El sobreviviente lleva una marca que lo diferencia de los demás, ya que al haber estado tan cerca de morir, su percepción de la vida se vuelve distinta. Además, está condenado a transitar entre el mundo de los vivos y el de los muertos, sin pertenecer por completo a ninguno de los dos, ya que lleva a cuestas la experiencia de haber presenciado la muerte y esto le impide vivir, pero, a la vez, abrumado por la culpa y el dolor de aquellas muertes, busca un camino que le devuelva la fe y la vida: “Una dádiva se aposentará apaciblemente en mi ser, en silencio, sin truenos ni lumbre”. (172)

Como epígrafe a la novela, el autor elige un fragmento del libro de Ezequiel (37, 1-2):

...y me puso en medio de un valle que estaba lleno de huesos. Y me hizo pasar cerca de ellos por todo en derredor, y he aquí que eran muchísimos sobre la faz del campo, y por cierto secos en gran manera.

El profeta Ezequiel no solamente es el testigo de la ira de Jehová antes de la caída de Jerusalén y durante el destierro, sino que, además, éste lo obliga a ser testigo de las maldades de su pueblo: “¿Ves lo que hacen? ¿Ves las grandes maldades que la gente de Israel comete en este lugar para alejarme de mi santuario? Pero verás pecados mayores” (Ezequiel 8, 4-6). Dios lo hace responder por sus pecados y buscar el camino para la salvación de su pueblo.

En el fragmento que Severino Salazar elige como epígrafe a su novela, encontramos a Ezequiel solo ante un mundo de muerte y destrucción, donde debe caminar. Después de la toma de Jerusalén, se desmoronan las ilusiones de prosperidad y liberación de los judíos. Los huesos secos representan este pueblo, desterrado y disperso. Después de atender el llamado divino y ser testigo de la devastación, el profeta tiene, entre sus misiones más importantes, la de recapacitar sobre el significado de los designios de Dios, manifestar su espíritu, educar la conciencia de su pueblo y animar a su reconstrucción.

El significado de este pasaje bíblico se particulariza en esta novela. Al relacionar la imagen de Ezequiel con la del protagonista de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, comprendemos su sentido y función en tanto epígrafe. La Sonaja queda preso en un reformatorio, con el único consuelo de haber contemplado la felicidad, una vez en su vida. Los huesos entre los que camina Ezequiel parecen los mismos entre los que camina la Sonaja. Ambos deben reconstituir su ser fragmentado y reencontrar el sentido de su vida, después de haber conocido el poder de la muerte.

Otro elemento más que refuerza la idea de la misión salvadora que se le confiere al testigo-narrador, es su semejanza, con el mismo Jesucristo, ya que, al igual que éste, confronta su vida en el momento de cumplir treinta y tres años. ¿Cuál es la función de esta alegoría? Sabemos que todo conjunto ternario representa las fuerzas primordiales, el equilibrio, el orden del cosmos y, para la teología cristiana, tradición a la que se hace referencia, es el que completa la Trinidad. A los treinta años, Jesucristo acepta su misión y reconoce su divinidad; tres años después, es crucificado y resucita al tercer día. Esta edad representaría el momento en el que el ser humano alcanza la madurez y, por tanto, posee la sabiduría necesaria para poder predicar acerca de la vida.

La Sonaja relata su aventura de infancia al cumplir treinta y tres años, como si al llegar a esta edad, hubiera encontrado el valor suficiente para enfrentar su existencia. Para este personaje, el tiempo, en vez de hacer más borroso aquel recuerdo en su memoria, lo ayudó comprender su significado. Él, como Jesucristo, se sitúa en un punto en el que puede reconocerse en su pasado y en su futuro. Ha vivido en carne propia el dolor y el abandono; está preparado para comprender cuál ha sido el verdadero significado de su existencia.

El narrador se considera un ser “deforme”, “mutilado”, “herido”, lo que representa más que una condición física, un estado emocional: “El curso destructivo de la vida, en un accidente, mancilló mi alma a través de mi cuerpo”. (9) Sólo que él no narra la historia de su destrucción, sino “la historia de

una sonrisa insólita”. Posiblemente el centro de la historia no sea la muerte, sino el único momento en el que contempló y vivió la felicidad. Es posible comprobar lo anterior, una vez que nos adentramos en la historia y olvidamos por un momento el terrible final que se nos advirtió desde el principio.

La Sonaja fue el único sobreviviente de aquella desgracia, mas esto no lo hace el mejor testigo de su propia vida. Vive dividido entre la maldición de la que ‘dicen’ que es responsable y la vida que presencié en la sonrisa de Álvaro. Forma parte de un proceso de autoconocimiento, a través del cual toma los papeles de testigo, de pecador que confiesa su culpa, de receptor de las voces del pueblo, de profeta y de un ser divinizado.

2. 3 La desintegración del personaje adulto frente a la reconstrucción del personaje infantil.

2. 3. 1 Universo de personajes en la obra de Severino Salazar.

En *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, el narrador manifiesta cómo organiza este mundo de personajes dentro de su universo:

En los amplios valles de mi corazón —que se ha vuelto un universo tan inabarcable como incomprensible— también residen creaturas poseídas por una extraña nostalgia, igual que si estuvieran heridas; y se cruza una vastedad de caminos como en el que se encuentra La ladera de las once cruces. Es un drama que está sucediendo perpetuamente en mis paisajes interiores. Como si nunca me hubiera bajado de aquella vieja carreta. (167)

Como ya lo he señalado, a pesar de que en la narrativa de Salazar diferentes personajes hablan acerca de su vida, del mundo que los rodea y hasta de sus sueños, estas presencias no se constituyen como conciencias independientes. Más bien interactúan como ideas, ocurrencias y situaciones centradas en la conciencia de un personaje.

Los personajes de las obras de Salazar son seres entrañables para el narrador. Surgen de su interior para representar a hombres y mujeres presos de sí mismos, nostálgicos y heridos. Seres que deambulan, aun después de muertos, por sus propios laberintos, sin poder encontrar una salida. Salazar, como él mismo lo explica en la entrevista realizada por Vicente Francisco Torres, los concibe como seres incompletos, divididos, mutilados, que han perdido su sentido de unidad y que buscan la manera de reconstruirse. Uno de sus cuestionamientos fundamentales es, como apunta Angélica Aguilera, “¿quién soy yo?”. Son seres que buscan la autoconfirmación porque persiste en ellos un extrañamiento de sí mismos: “ponen a trabajar su maquinaria evocativa y su encuentro con lo ya vivido supera la anécdota, construye para ellos una existencia justificada”.¹⁶ La idea de personaje en la obra de Salazar es construida como producto de una evocación, de una leyenda, de un testimonio o de rumores ficticios. Son seres inaprehensibles; devorados por los celos, el dolor, la angustia y el desengaño:

V.F.T. —¿Son enfermos, rufianes y locos los personajes de tu novela [*Donde deben estar las catedrales*] como sugiere el epígrafe?

S. S. —Pues sí, todos tienen algo de un rufián, de un vago, de una prostituta o de un homosexual. Creo que todos los seres humanos están compuestos, en mayor o menor dosis de todas estas cosas. Yo traté que mis personajes tuvieran este complemento. Pienso que los defectos te enseñan mucho sobre el contenido del alma de la gente. Creo que es una técnica, una estrategia para conocer al ser humano a través de sus cualidades y defectos, aunque yo preferí escoger los defectos.

V.F.T. —¿Hay una visión descorazonada del mundo en tu novela?

S.S. —Sí, hay una visión pesimista porque el personaje principal es un ser pesimista. Pero no todo está reducido al desencanto. El doctor y su esposa, por ejemplo, dicen que todavía hay gente buena en el pueblo, personas con cualidades y con nobleza. Simplemente escogí a la gente más fregada y sobre ellos trabajé. No me interesan tanto los buenos como los malos.¹⁷

Creaturas de nostalgia, exiliados del mundo; seres marcados por algún defecto físico o por alguna vivencia del pasado; viajeros de distintas épocas. Entre los más representativos, encontramos el sabio, el anacoreta, el reencarnado, el loco, el inválido, el vagabundo, la solterona y el indígena: ¿cuál es su función? ¿en qué medida sus acciones afectan a los otros personajes? ¿qué les revelan acerca del

¹⁶ Angélica Aguilera, *loc. cit.*

¹⁷ Vicente Francisco Torres, *loc. cit.*

mundo y de sí mismos? Por ejemplo, la función de Lázaro, el idiota de *Desiertos intactos*, es enfrentar a su madre, doña Ermila, con su propio vacío interior. Por su parte, Gerardo, personaje de esta misma novela, es afectado por la figura de Gregorio López, el anacoreta, al punto de hacer de su vida una representación de la de éste.

Como bien señala Alberto Paredes, estos personajes “están embebidos del vicio de que todo sea un signo en sus vidas” [...] “dejan de lado las posibilidades prácticas”.¹⁸ Por ejemplo, el mundo de acción humana en el que participan los personajes femeninos está limitado a la función de espectadoras de la vida, ya sea como esposas, madres, solteras, monjas o locas. Todas observan, callan y temen la mayor parte del tiempo. Interiormente, son atormentadas por emociones o pensamientos que consideran prohibidos. Su presencia afecta no solamente a los personajes masculinos, ya que son asfixiantes y castrantes; sino también a otros personajes femeninos. Por ejemplo, Doña Avelina, personaje de *Donde deben estar las catedrales*, marcó con un signo de fatalidad la vida de su hijo Crescencio desde su nacimiento:

Traías la muerte contigo. Fui a aliviarme a Juan Chorrey para que me cuidara mi hermana en mientras, y cuando regresé contigo en mis brazos un olor horrible recorría la casa. De pronto me di cuenta que mis jaulas de pájaros se me habían olvidado por completo en todo ese tiempo. Los pájaros habían muerto de hambre y ahora estaban en los fondos de las jaulas cubiertos de asqueles. Me senté a llorar y a apretarte contra mi pecho. Tú y yo éramos culpables de su muerte. Desconsolada, lloré toda la noche: porque antes de irme para Juan Chorrey eran lo único vivo que poseía en el mundo.¹⁹

El personaje de Camila de *El mundo es un lugar extraño* es concebida como una “niña vieja” y angustiada por el peso de la existencia. Es también la tolerante, la que observa y calla, la que no tiene la capacidad de comprometerse con su vida y mirarla de frente. Terry Holiday, personaje del cuento “Jesús que mi gozo perdure”, a través de un dramático proceso, deja atrás una vida de amor, juventud y

¹⁸ Alberto Paredes, “El rezo del mundo”, *Revista de la UNAM*, 460, mayo, 1989, pp. 49-51.

¹⁹ *Ibid.*, p. 48.

alegría a causa de una desgracia que la hace perder la razón. Su historia sacude la existencia del narrador, quien la concibe como un ser habitado por otra presencia:

Todavía se siente en ella la presencia de una mujer diferente –¿cómo les dijera?– aristócrata y fina, sí, respetuosa, educada, pero la decrepitud y la decadencia hacen su figura triste, conmovedora, que sacude hasta muy adentro, de quienes la miramos, las balanzas utilizadas para pesar la vida.²⁰

Es notoria la marca de oralidad de esta descripción. Un personaje se convierte en el centro de las miradas de una colectividad. No solamente el narrador hace de la vida del “otro” una experiencia propia, sino que extiende esta vivencia a otros personajes, quienes explican su existencia a través de la de otros. El encuentro con Santiago Alfredo, personaje del cuento “Un feliz descubrimiento de juventud”, representa “el encuentro de la persona que, como el espejo a la mitad del pasillo, nos devuelve nuestra propia imagen, nos aclara cualquier duda y, lo que es más importante, nos justifica muchas cosas que andan mal dentro de nosotros”.²¹ En este sentido, cada personaje representa el eslabón de una larga cadena de sucesos que lo ligan a otros. Personajes como Pancracio de *El mundo es un lugar extraño* y Daniel de *Desiertos intactos* tienen la función de hacer reflexionar a su pueblo acerca de su existencia, uno a través de sus corridos y el otro, con sus dichos. Así, Camila, al enfrentarse con el legendario personaje de Juana Gallo, se confronta consigo misma y confronta su pueblo con esta leyenda: “Tú no eres más que un corrido ridículo inventado por los de esta ciudad, por los ociosos, porque lo necesitan”.²² Felicitas Castañeda de “Árboles sin rumbo” es incapaz de reconocerse a sí misma y a su familia entera si no los ve en la figura de José Inés. Verlo a él la ayuda a verse desde fuera:

Pero todos habíamos perdido una parte de nosotros mismos con José Inés. Mi propia cara había sufrido una transformación horrorosa. Hoy en la mañana que me asomé al espejo había

²⁰ Severino Salazar, *Las aguas derramadas*, p. 26.

²¹ *Ibid.*, p. 142.

²² Severino Salazar, *El mundo es un lugar extraño*, p. 177.

descubierto el cambio: ya no me pertenecía, ya no me hacía caso, era una desconocida hablando por todo mi cuerpo, por toda mi vida pasada y futura.²³

Para un personaje como Paulina Zúñiga, del cuento “No hay muerte mayor”, la causa de su desventura está, no en la presencia, sino en la ausencia de otros personajes, en este caso, los hombres de su ciudad:

Una ciudad que se había ido quedando sin hombres fue la causa por la cual Paulina comenzó a pensar en Pedro de Osio, en su regreso como última alternativa. Su memoria y sus recuerdos lo fueron poco a poco desenterrando de un pasado ya podrido. Pues los hombres de Zacatecas estaban regados desde Texas hasta California, ocupados en barrer inmundicias, lavando platos y sirviendo copas en todos los restaurantes y bares. Eran ilegales y habían abandonado tierra y mujeres, dejándolas infértiles, ociosas e infelices. Donde la muerte de un solo hombre tuvo que ser repartida entre tres mujeres.²⁴

Dentro de este mundo ficticio existe otro, en el que un personaje ve a los demás y a sí mismo como un invento. Al intentar integrar a un personaje a partir de lo dice sobre sí mismo, de lo que se dice acerca de él, de sus diálogos o de su mundo onírico, la información reciba es desconcertante e, incluso, contradictoria. Frente a esto, existen escenas más reveladoras, como en *Donde deben estar las catedrales*, en las que toda esta tensión narrativa generada por la fragmentación de los personajes, es resuelta en un cruce de miradas:

Baldomero (...) miró a Máxima Benítez atrás del mostrador; ella, a su vez, apenas sonrió y miró a Crescencio Montes, y luego éste miró a Baldomero. Sus miradas dieron tres vueltas en ese orden, como si fuera un circuito eléctrico o un lento remolino que los envolvía para llenar sus existencias de extraños significados. Los tres, al unísono, sintieron algo que jamás volverían a sentir en sus vidas (...) Así manejamos nuestros destinos para que surja sólo una vez el momento excepcional. Sin saberlo, se habían esperado en aquel momento toda su vida. Y cada uno había partido de diferente tiempo para llegar al encuentro (...) En una fracción de segundos comprendieron que el propósito de sus vidas había sido llegar a este instante.²⁵

²³ Severino Salazar, *Las aguas derramadas*, p. 166.

²⁴ *Ibid.*, p. 88.

²⁵ Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, p. 41.

Los recuerdos del narrador y los testimonios de los habitantes del pueblo parecen limitados para desentrañar el misterio entre Crescencio, Máxima y Baldomero. Sus historias adquieren mayor significado al cruzarse. En este instante, existe un acercamiento al misterio oculto detrás de sus miradas y sus silencios.

Quizás “el caballero de los espejos” es la figura en la que mejor es sintetizada la idea de personaje construida en la obra de Salazar:

Como que no podía estarse en un solo lugar. Entraba a la recámara, al baño, salía al balcón, cruzaba la sala. La fiesta, en diferentes momentos y desde diferentes lugares, pasaba en ráfagas por ciertas zonas de sus pantalones y su chamarra. Y cuando pasaba junto al árbol de Navidad, él era otro árbol de Navidad; cuando salía al balcón, pedazos de la ciudad se reflejaban en la superficie de su cuerpo.

Llegó un momento en que se empezó a tambalear cuando se dirigía de un lugar a otro. Escalofríos me daban nomás de verlo y de pensar en la posibilidad de que se derrumbara encima de mí o de alguien más. Era un peligro hasta para sí mismo. Sin embargo, se veía frágil y a la vez poderoso y fuerte.²⁶

Así como éste, los otros personajes de la narrativa de este autor llevan puesto un traje de espejos en el que se reflejan fragmentos de otras vidas. Se mueven de un lugar a otro con una carga ajena que no les permite revelar lo que hay debajo de su disfraz. En cada uno de ellos, son representadas las múltiples posibilidades de una existencia. Se mueven, como apunta Alberto Paredes, en tres sentidos: hablan de los otros, aventuran su propia vida y, como resultado final, se constituyen en “una moralidad, un pueblo que se vive en susurros compartidos, en tanto leyenda local”.²⁷

2. 2. 2 El adulto dentro del mundo infantil.

²⁶ Severino Salazar, *Cuentos de Navidad*, pp. 102, 104.

Los personajes adultos en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, como el Viudo de Dios, el tío de la Sonaja y don Herculano, conforman ese plan de historias “de educación sentimental”, como anota Alberto Paredes, que nos acerca al común humano. Son seres ambiguos: juguetes del destino o reinventores de sus existencias.

Aparecen en esta narración como personajes incidentales que advierten acerca del peligro. No participan de la acción principal, simplemente salen al paso. Algunos juzgan como una locura la arriesgada excursión del grupo de niños, pero no intervienen para impedirla. Por ejemplo, el ingeniero que encuentran en el camino y que les habla acerca del progreso: “...cuando terminen su aventura, sólo recuerden que un viejo ingeniero les advirtió, primero que nadie, que el mundo cambia y se transforma así de rápido –hizo tronar sus dedos– [...] nos dijo también muerto de risa, igual que si fuera un diablillo de la feria”. (69) Otro personaje que interviene es Siloe, el viejo limosnero ciego, conocido por sus adivinanzas. Antes de que lo reconocieran, su puro aspecto parece anunciarles cosas terribles:

Venía al trote sobre un burro pardo. Llevaba puesto un viejo traje negro y un sombrero negro también, que le caía a media frente y le tapaba media cara. Corpulento. Muy tieso. Con una de sus regordetas manos sostenía las riendas; y con la otra, un bastón de madera muy lisita. (98)

Ambos parecen salir de la nada, de otra realidad, o bien, del futuro. Y les dejan mensajes que no alcanzan a entender:

¿Qué es lo que parece un tesoro invaluable, pero está hecho de mierda y no es mierda: es humo? Es como un padecimiento, pero no duele. Puede ser dulce o amargo, pero a veces no tiene sabor. Nadie sabe cuánto dura; a veces mucho; a veces nada. Es totalmente inútil, inservible, pero nadie se quiere deshacer de ello. Hay quienes darían la misma vida por ello. ¿Qué es? (102)

Sólo la historia de don Herculano los afecta de forma más directa, ya que la mayoría recoge huesos para vendérselos, además, su destino final se ligará al de la Sonaja, ya que ambos terminan presos, uno por haber sido el organizador del viaje y el otro, por explotador. En la siguiente descripción

²⁷ Alberto Paredes, Pról. a *Los cuentos de Tepetongo*, México, UNAM, 2001 (Confabuladores), p. 21.

destaca la ambición, la avaricia y el carácter miserable de este personaje que sacaba ventaja, incluso de la misma muerte:

...altísimo, bien flaco él mismo hecho de puros huesos- descolorido, con su barba canosa, crecida, lacia, que le llegaba al pecho, recibiendo a los pepenadores en la entrada; y enganchando los costales repletos de huesos para pesarlos en la romana que pendía de unas vigas. Y tan serio, que no hablaba: hacía las cuentas con un lápiz chiquito en unas hojas de papel muy viejo y le entregaba el dinero a uno sin decir ni media palabra. Nadie le hacía plática. Sólo escuchábamos sus resollidos saliendo de entre las hebras de su barba y sus bigotes blancos. (76)

Su función, aparentemente incidental, será proyectada hacia la mente del narrador, donde harán eco sus palabras. La Sonaja cuida mucho sus acciones e imita a los adultos. En él se mezclan dos personalidades: la del responsable del grupo y la del loco que organizó el viaje. Trata de evitar riesgos, por eso, antes de salir, da de comer muy bien a los bueyes y revisa con sumo cuidado “que los ejes de la carreta estuvieran en su lugar y enmantecados” (30), tal como lo hacía su padre, en cuyo ejemplo se apoya. Del mismo modo, en su discurso se mezclan el habla del adulto y del niño: “...como si fuera mi culpa que los bueyes y la carreta estuvieran viejitos, que no tuviéramos más que estos bueyes y esta carreta antediluvianos para recorrer los caminos de Dios (51). El reproche del niño se compone por una suma de injusticias característica del discurso infantil, cuyos únicos elementos extraños son el adjetivo “antediluvianos” y la expresión “los caminos de Dios” que delatan el discurso del adulto. Además, podemos reconocer un sentimiento de culpa que nos habla también del adulto, afectado antes del accidente y de su encarcelamiento. En otro ejemplo, para explicar cómo se acomodó Magdaleno en la carreta, no utiliza expresiones del lenguaje infantil u oral, por el contrario, la exposición de ideas es ordenada, clara y objetiva: “...ponía con mucho cuidado su morral a un lado, luego su bordón de caminante y su guaje; y miraba a sus lados, familiarizándose con el espacio”. (56)

El personaje de la Sonaja está construido a través de la acción y la reflexión, lo que lo hace parecer una especie de niño-adulto o de adulto-niño. Es por esto, que el encuentro con el ingeniero, lo afecta y lo hace reflexionar acerca del por qué los caminos de la vida no son derechos y se desvían sin

razón. En realidad, él no sabe si el mayor impedimento para el desarrollo de su viaje sea un camino lleno de curvas dibujado por Dios, como lo ve él, o la amenaza de un camino pavimentado hecho por el hombre y en el que ya no podrá circular su carreta, como lo ve su hermano Arturo.

2. 3. 3 Mirarse en el otro y reencontrarse con el niño.

En *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, a diferencia de las obras anteriores de Salazar, la historia está centrada en un grupo de niños. El narrador adulto, que vive preso en un reclusorio, relata esta aventura de infancia y, al hacerlo, libera las almas de todos sus compañeros. En esta novela no prevalecen aquellas atmósferas ensombrecidas por el dolor y el encierro; por aquellos interminables monólogos en los que los personajes cuestionaban su existencia. Aquí aparecen personajes que abandonan su estado de inmovilidad para explorar las posibilidades de vida que en las obras anteriores sólo fueron planteadas. El lector aprecia sus acciones en proceso y no solamente como un recuerdo del narrador. Factores como el viaje y su edad los determinan, hacen dinámica la narración y los hacen ver como seres no acabados, sino en continua formación; seres que rebasan los límites del espacio, al aventurarse a salir de su pueblo, y los de la imaginación, al atreverse a construir una historia propia, inspirada en las narraciones orales referidas por ellos mismos. Al activar la memoria de la Sonaja, ésta se libera de las obsesiones del adulto y recupera su espíritu infantil.

En varios momentos, son contemplados dentro del conjunto al que pertenecen: “Traían sus costales doblados bajo el brazo y un morral con su comida. No nos detuvimos: pegaron un brinco para subirse. Reían y chiflaban: íbamos muy contentos”. (34) En la anterior descripción, la Verruga, Jesús el de don Elías y Jesús el de don Jesús María comparecen en un mismo momento, y a través de una

acción tan sencilla como la de subirse a la carreta, se crea una imagen que dota de movimiento a la narración y los muestra como dueños de sus acciones y de su espacio, además de resaltar sentimientos de confianza, entusiasmo y camaradería.

A pesar de que no existen ideas acabadas con respecto a cada personaje, sí existen elementos para identificarlos como individuos y no solamente como parte de un grupo infantil. Para describirlos, el narrador sintetiza la idea que tiene de cada uno de ellos en su lenguaje o en algún detalle de su historia personal, de su físico o de su comportamiento. Por ejemplo, cada que Casimiro toma agua lo llama “¡Cuajo Seco!”, haciendo alusión a una anécdota escolar. Así como refiere la existencia de personajes como Ignacio, a quien sus padres no dejan ir, también refiere la de Andrés, quien dice la verdad y aun así le dan permiso. De José sólo dice que era bizco y que los del grupo no consideraban que esto fuera un defecto, por el contrario, para ellos representaba otra vía para acceder al mundo del juego y la fantasía:

Sucedía algo chistoso cuando mirábamos a José: uno no podía apartar la mirada, pero más que por perturbación, uno se quedaba hipnotizado, uno quería seguir viendo para siempre ese par de ojos que miraban al norte y al sur, arriba y abajo, al mismo tiempo. (57)

De Arturo, hermano de la Sonaja, resalta las observaciones desconcertantes que hace:

—Oigan, muchachos, —preguntó mi hermano Arturo— ¿Qué cuando cada flor se abiera se disparara un balazo? Pun, pun, pun.
Ninguno de los muchachos contestó. Yo miraba su cicatriz. (97)

Cada que Arturo interviene, la Sonaja mira cómo se arruga la cicatriz de su mejilla, que le recuerda el accidente que tuvo a los cinco años con una plancha caliente. Ve en ella una marca eterna y desafortunada, aunque, en realidad, esa cicatriz lo hace especial: es el único que expresa todos sus pensamientos que, por absurdos que parezcan, logran atemorizar a sus compañeros, como cuando dice que imagina la mina como un lugar lleno de monstruos verdes y rojos, cuando plantea la transformación de todos los huesos del mundo en polvo o cuando, ya dentro de la mina, dice: “¿que

cuando quisiéramos salir de esta mina el mundo allá afuera se estuviera quemando y nos tuviéramos que regresar a vivir aquí adentro?”. (132) Sus intervenciones cambian el ritmo de la narración, agudizan y liberan la tensión y dejan las acciones en suspenso. Es portavoz del temor del grupo, que aligera la tensión al transformar lo más terrible en una probabilidad.

Manuelillo es quien elabora un mapa de la mina y quien defiende su proyecto, a pesar del fracaso de la expedición. Representa la fe del grupo:

—Pero si tú nunca has estado allí.

—Eso no es necesario. Yo así me la imagino por dentro. Y así debe estar. Ya verán— aclaró Manuelillo. (44)

Esta credulidad lo hace estar en pugna con los demás y desata su cólera: “Manuelillo nos miró a todos con disgusto, como diciendo que no entendíamos lo valioso de su mapa. Enchuecó la boca todo lo que pudo y luego se lo entregó de mala gana a Álvaro...”. (44-45) La revolución interior del personaje es exteriorizada con la imagen hiperbólica y plástica de “Enchuecó la boca todo lo que pudo”. Este personaje crea profundos conflictos en el resto de sus compañeros, ya que después de alimentar su credulidad, los abandona en su propia oscuridad, por lo que terminan juzgándolo como un criminal y un estafador. Mientras él continúa pensando que puede sacar toda el agua del estanque y mejorar su mapa, ellos no saben por dónde seguir su camino. A través de él, la capacidad de creer es vista como una luz individual. Ejemplo de lo anterior, son las palabras que le dice a la Sonaja acerca de don Siloe, el ciego que se cruza en su camino: “La oscuridad está dentro de él; afuera hay luz. Los caminos y la carreta y nosotros estábamos alumbrados. Y aquí la oscura es la mina, lo que nos rodea”. (121)

Jesús el de don Elías, conocido como el Gorguz, al contrario de Manuelillo, se distingue por tener un sentido práctico de la vida. Lo que lo mueve a participar en esta aventura es la ambición y el deseo de poder. Su función es crear conflictos que dividan el grupo.

A Ramiro y a su hermano Álvaro los llaman los hijos del Trueno. Álvaro también es conocido como Diente Frío, ya que la mayor parte del tiempo está contento y animado. El narrador atiende de forma especial cada una de sus acciones, ya que éste sólo puede hablar con su hermano Ramiro:

Álvaro se puso a gritar –alzando sus dos brazos al cielo– y a dar brincos y vueltas de puro gusto sobre el mismo lugar donde estaba parado, como si él fuera la manecilla enloquecida de la brújula que estábamos mirando. Las tres monedas –al chocar entre sí– sonaban en la bolsa de su pantalón, dándole ritmo a la danza que ejecutaba con mucha seriedad y concentración. Parecía un danzante piadoso en el atrio de la iglesia. (108)

Álvaro es mayor que ellos, nunca sale y las palabras se le vuelven “bolas de masa en la boca”. Sin embargo, nada lo limita a vivir esta aventura como real, y no tanto como un juego. Desde el principio de la narración, es el guardián de los tesoros, ya que cuida de los tres veintes de cobre (“de los grandes”) que lleva en el bolsillo de su pantalón y del mapa de Manuelillo: “...se desabrochó los primeros botones de su camisa y se lo echó a la panza. Se los volvió a abrochar y se palpó con mucho tacto el lugar donde había quedado el rollo de cartulina azul, como si estuviera panzón de un mapa”. (45)

Tanto el mapa como las tres monedas representan toda su fortuna y su esperanza, así que cuando salen de la mina sin el tesoro, la tristeza de Álvaro inunda el ambiente: “se volvió a sentar en la piedra de la entrada de la mina deteniendo sus quijadas y toda su tristeza entre sus dos manos. Estaba inconsolable. Tenía tristeza a manos llenas; la mirada perdida”. (142) Incluso su hermano y la Sonaja se olvidan de su propia desilusión para vivir la de él. Y es Ramiro quien termina consolándolo y devolviéndole un pedazo de su infancia y de su confianza. Ramiro es quizás el creador del milagro y Álvaro se convierte en su razón de ser. Por Álvaro, se recupera el sentido del viaje.

En el camino, recogen a un niño, llamado Magdaleno de Atocha:

Un niño iba a pie por el camino y se hizo a la orilla para dejarnos pasar. Llevaba puesto un sombrero de fieltro negro, adornado con muchas plumas de faisán y espigas de trigo, muy viejo;

colgado de un hombro derecho, un morral de ixtle y un guaje para el agua. Apoyaba sus pasos con un bordón de viajero. Su camisa blanca era más grande que él, hasta parecía un vestido. Se paró a mirarnos. (55)

Al integrarse dentro del grupo, Magdaleno les hace una pregunta muy simple que los lleva a reflexionar sobre el significado de su viaje: “¿Ustedes qué andan haciendo?”. Las opiniones se dividen, Jesús el de don Elías, que intenta encubrir la aventura y el juego, responde: “Juntando huesos”, y Manuelillo es quien revela la verdad: “—También vamos a Juanchorrey a desenterrar un tesoro que hay en una mina—” (56), apoyado por La Sonaja. Jesús el de don Elías considera que eso es pura mentira, ya que ni Magdaleno, que vive por esos rumbos, sabe nada de la mina.

A Magdaleno no le interesan los juegos ni las fortunas: permanece callado echando semillas por el camino. Mientras ellos van hacia la muerte, él deja que la vida crezca a su paso. Lo sienten como una presencia casi incómoda porque sólo los observa y no tiene intenciones de integrarse:

—¿No quieres juntar huesos como nosotros?— le pregunté.

—No.

—Te damos el costal que dejó Andrés, si quieres...

—Guácala, ¿para qué quiero yo mugres de huesos?— y Magdaleno de Atocha se me quedó mirando por un rato con sus ojos de gallo de pelea: eran muy redondos y de rayas cafés y amarillas. Parecía como si a él sólo le interesara mirar lo que hacíamos y oír lo que decíamos: no se perdía detalle, estaba bien atento a todo. (71)

En una especie de sinécdoque, la Sonaja hace resaltar de su descripción un objeto que lo identificará: “Y en ese momento me di cuenta que llevaba una concha de mar, de las que tienen muchas arrugas, prendida de un seguro plateado en su camisa, como un prendedor de mujer”. (56)

Otro personaje que se une al grupo en el camino es Ramón el chivero, quien a pesar de parecer un muchacho un tanto rudo y maleducado, es aceptado con agrado porque los deja subirse a sus zancos. Por él transforman su visión del mundo que los rodea y de sí mismos, ya que desde sus zancos todo se ve pequeño y ellos pueden sentirse grandes. Al regresar de la mina, llora porque seguramente su padre lo regañará por haber abandonado su trabajo. Al verlo llorar, la Sonaja hace una observación peculiar:

“Y me extrañó que sus lágrimas no fueran verdes como su saliva”. (148) Sin embargo, lo consuela y lo deja con la idea de que su padre, en vez de regañarlo, se alegraría de que estuviera bien.

La Sonaja es el guía del grupo. Lo llaman así porque su cabeza está llena de ideas que, al moverse, hacen ruido. Al no revelar su nombre de pila, oculta una parte de su identidad. En él se mezclan los mundos del niño y del adulto. Se explica la vida a través del siguiente principio: “Ya nada tendría chiste si no hacía esa excursión, pero no solo, con mis amigos”. (22) Se define por la excursión y por sus amigos, así que al describirlos, revela algo de su mundo personal. Sólo a partir de ellos, resuelve sus propias dudas y temores, como si estuviera hablando consigo mismo, como cuando Arturo le confiesa que le da vergüenza decir que va en búsqueda de un tesoro y él le aconseja: “—Pues, no lo digas y ya. Sólo di que somos exploradores. Pero sólo muy dentro de ti sabes a qué vamos”. (61) Vive la verdad dentro de sí mismo.

Sin embargo, no todo el tiempo está ensimismado: parece despertar cuando los demás se quejan y tiene que defenderse: “—Yo no vengo cuidando a nadie. Cada quien tiene que cuidarse solo. A mí no me den quejas” (138). Hasta que los deja fuera de su aventura:

—Aquí nadie viene a fuerzas, se los advierto. Oritita mismo me dicen quiénes ya no van a seguir en mi excusión, en mi carreta y con mis bueyes, por mi tesoro. Para que se larguen de una vez— hasta me temblaba la voz de la corajina que me estaban haciendo pasar. (52)

Sus palabras dividen el grupo entre los que lo apoyan, como Jesús el de don Jesús María y Manuelillo (aunque éste aclara: “Yo nada más quiero decir que el tesoro es de todos”) y los que se bajan de la carreta como Jesús el de don Elías.

Quizás éste sea el personaje que por sus conflictos más se asemeje a los personajes de las obras anteriores de Salazar. En su cabeza se escuchan las voces de la infancia y de la edad adulta, del mundo real e imaginario. Tras el accidente, parece desmembrarse hasta que se desintegra. El llamado “¡Pájaro vuelve a tu jaula!” surge en el momento en el que él pierde su ubicación en el tiempo y en el espacio,

envuelto en imágenes inconexas. En su mente, el tesoro cobra forma o la pierde. La aventura se transforma en un viaje a través de su conciencia, que es el túnel de una mina abandonada, fuente de imaginación y de reflexiones filosóficas. Dentro de ella, todo se mezcla y se deja venir en tropel. Se cuestiona: ¿quién soy después del accidente? ¿quién hubiera sido? ¿quién seré en el futuro? ¿quién es la Sonaja, en realidad? Tal vez sea un hombre creativo o un soñador: “Pero a lo mejor yo era una hormiga hecha de puros rubíes ensamblados, del color de la sangre, que vivía en un hormiguero de diamantes y piedras preciosas” (159) o “...el único sobreviviente de un grupo de exploradores que aún no ha encontrado nada en un valle de huesos”. (163) ¿Se efectúa una evolución en este personaje a lo largo del viaje? ¿la justificación de su existencia es la búsqueda de sí mismo en un mundo fragmentado?, ¿consigue reconstruirse a través de su vuelta a la infancia? Tal vez, al mirarse en el otro, sólo se encuentre con una imagen falseada, con un engaño.

No solamente la Sonaja se divide, también su grupo lo hace en diferentes momentos de la narración: los que se quedan en la carreta y los que se bajan para juntar huesos, los que piensan que el estanque tiene forma de triángulo y los que creen que es un círculo, los que tienen la luz y los que tienen el mapa y la brújula. A través de estos personajes, se plantea un enfrentamiento entre la fe y lo racional:

—Échame la luz aquí en el mapa para saber dónde estamos— le dijo Manuelillo a Casimiro.
 —Que necio eres: con luz o sin luz ese mapa sirve para lo mismo— dijo molesto Jesús el de don Elías. (122)

Ambas partes defienden su posición, aunque sin separarse por completo una de la otra; incluso llegan a algunos acuerdos. La verdadera lucha se libra dentro del testigo, quien no sabe cómo conciliar ambos mundos. La Sonaja mira a sus compañeros para explicarse a sí mismo. Vive la gran paradoja de

ser un hombre de fe que duda porque un vehículo moderno y contundente, una pipa, arrasó su carreta de ilusiones.

CAPÍTULO III.

Espacio y tiempo narrativos.

3. 1 Tepetongo, tierra primigenia, microcosmos literario.

3. 1. 1 Recintos generadores de vida.

En la obra de Severino Salazar, *Zacatecas* representa “el centro minero donde españoles e indígenas llegaron de todos los puntos a la redonda y se mezclaron en un genuino mestizaje”.¹ La estancia del autor en Inglaterra le ayudó a descubrir que la veta literaria que buscaba se encontraba en su tierra natal. Un año después, declaró a una periodista cultural:

—Ahí descubrí que los escritores que me gustaban, como Emily Brönte, por ejemplo, habían escrito sobre los pequeños pueblitos que eran su región. Me hicieron descubrir toda una geografía literaria. Llegué a la conclusión de que yo debía escribir sobre mi pueblo Zacatecas [...] pensé: si he de tener alguna voz, tengo que encontrarla en la literatura rural. Me gusta y yo mismo quisiera ser etiquetado, ya que a mí sí me gustan las etiquetas, como un escritor rural. Yo hablo sobre Zacatecas y su deterioro físico y espiritual [...] Obviamente, los campesinos de las novelas que he escrito no son los campesinos de Yáñez o de Mauricio Magdaleno, que también es otro paisano. Es que ha cambiado el contexto.²

Desde su origen, cada imagen lleva la carga de su inminente extinción. El narrador de la primera parte de *Donde deben estar las catedrales* hace una advertencia al posible viajero que llegara a la ciudad de Zacatecas:

En Zacatecas uno siente como el pesar irremediable de una mujer bella que, consciente de su hermosura, se vio a sí misma explotar, deteriorar, envejecer, casi destruir. Es triste y aburrida hasta el llanto [...] Porque aquí se encuentra uno muy a menudo con una certeza ineludible: la vida no tuvo nunca sentido. Y el viajero deja la ciudad deprimido y de mal humor, o melancólico

¹ José Alberto Castro, “La literatura es una iluminación”, en “La Cultura en México”, 2250, 1o. de agosto, 1996, p. 58.

² Malú Huacuja del Toro, “La severidad de Severino Salazar: Actualmente, el estilo es lo único que puede retener a un lector”, en *El Financiero*, 9 de diciembre, 1997, p. 65.

y resignado. Al pasar por sus lados, las llanuras secas sólo lo ayudarán a mirar más a sus propios desiertos interiores.³

Zacatecas, ciudad desierta, ciudad de desengaños, ciudad-prisión; es vista como una mujer que dejó de ser hermosa y cuyo aspecto refleja el estado del alma de quien la mira. En esta misma novela, a través de la descripción del paisaje, se evidencia que debajo de un evento gozoso existen las voces ahogadas de personajes sedientos, solitarios y agonizantes: en mayo, durante los preparativos de la boda de Máxima y Baldomero, “todo es dorado en los campos”, los álamos están cubiertos de hojas nuevas, pero “sus raíces descubiertas se retuercen entre las piedras y se hunden como si buscaran desesperadamente el agua”.⁴ Para octubre, después del suicidio de Baldomero, “el ruido y el estruendo viajaban en las alturas, donde el viento hacía rugir a los álamos y les arrancaba algunas ramas secas, como anunciando el apocalipsis de aquel verano”.⁵

Los personajes enfrentan la angustia del espacio, la desorientación y la añoranza por una tierra perdida. La obra de Salazar rebasa la descripción de una geografía particular, va más allá de las etiquetas de narrativa rural o del desierto. Esta tierra representa un espacio imaginario, el laberinto donde habita el espíritu humano. En *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, aquel deterioro paulatino del paisaje representado en sus obras anteriores llega a su límite al presentar como escenario una tierra de muerte, poblada de huesos.

En la misma entrevista realizada por Malú Huacuja del Toro, Salazar señala que cada personaje vive no solamente en un microcosmos cerrado que es la provincia, sino en otro aún más cerrado que es su casa y, finalmente, en otro más reducido que es su cuerpo. Las batallas “del mal contra la vida” se libran en el cuerpo. Afuera, el hombre es visto como un ser expulsado que busca la forma de retornar a su origen y aliviar su desamparo, mas ¿qué ocurre si, ya de regreso, descubre que este espacio está

³ Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, p. 29

⁴ *Ibidem*, p. 16.

vacío? El espacio se va reduciendo, no para asfixiar a los personajes, sino para dejarlos a solas consigo mismos e impulsarlos a liberar sus angustias y a poblar sus desiertos interiores. Desde el título de su primera novela (*Dónde deben estar las catedrales*), se plantea la existencia de un lugar a donde el hombre tiene que volver para reencontrarse con su espíritu. Dentro de lugares como un departamento, una carreta, un estanque, una jaula, una mina, la cárcel, su propio cuerpo o una catedral, el hombre descende a las profundidades de su ser y se convierte en el creador de su propia existencia. En este sentido, la voz “¡Pájaro, vuelve a tu jaula!” representa una invitación al reconocimiento.

Por ejemplo, Valente, personaje de *El mundo es un lugar extraño*, dentro de una mina, sofocado por su soledad, llega a las zonas profundas de su mente: “el conocimiento de la existencia de esos caminos subterráneos bajo la ciudad le despertaban la imaginación”.⁶ Para él, su recámara, el estanque y su invernadero representan otros sitios a través de los cuales explora su inconsciente “echando viajes, sacando a la luz lo que adentro lo intriga y volviéndolo a regresar de nuevo”.⁷ En estos sitios, como en las prisiones que aparecen en otras obras, se expían crímenes extraños e innombrables. Pero ¿qué sentido tiene explorar lugares a veces tan cercanos y conocidos? Según lo plantea la obra de Salazar, el hombre que conoce el mapa del lugar que habita, tiene la capacidad de explicarse el alma y sus leyes. El que no, vive encerrado en una jaula de huesos, como la calavera de *Desiertos intactos*, que añora la vida que tuvo adentro. Fragmenta al desierto en imágenes, lo humaniza, construye comparaciones que hacen referencia a procesos espirituales y lo convierte en un motivo de reflexión que vincula al hombre con la divinidad:

...es como su espejo, el retrato de su alma: que no ostenta riquezas ni misterios, todo es visible, nada estorba en su superficie para mirar la distancia [...]

...El desierto está más vivo, respira y crece, se hace, avanza, cambia de forma [...]

...Existe para que exista la fertilidad [...]

...grita, tiene mil voces, cada grano de arena es un pedazo inmenso del mundo [...]

⁵ *Ibidem*, p. 71.

⁶ Severino Salazar, *El mundo es un lugar extraño*, p. 97.

⁷ *Ibidem*, p. 89.

Como si Dios hubiera depositado aquí un espejo para que salieran las imágenes de su mundo reproducidas con una nueva luz, interpretadas, cambiadas, nuevas [...] ...la vida debe girar en ese eje que va entre el desierto y la selva. La selva es nada desear, es estar repleto de Dios.⁸

Lo contrapone a los recurrentes espacios cerrados, de cobijo o de reencuentro. En lugares como la tienda de Crescencio de *Donde deben estar las catedrales* y la cantina Las cumbres del Olimpo, de *El mundo es un lugar extraño*, se confiesan intimidades y se descubren existencias plenas e intensas. Asimismo, El coamil del ahorcado, en *Desiertos intactos*, sitio histórico, “misterioso y fértil para la leyenda”, se convierte en un refugio, donde diferentes personajes, en el límite entre la vida y la muerte, tienen la oportunidad de observar el mundo desde lo alto y decidir si se reintegrarán a él.

Crescencio, personaje de *Donde deben estar las catedrales*, hizo grabar en la lápida de Baldomero Berumen la siguiente inscripción tomada del libro Job 10, 18: “¿Quare de vulva eduxisti me?” (¿Por qué me sacaste del seno materno?). Volver a la mujer puede representar una salvación o una trampa. Ella tiene la capacidad de convertir cualquier lugar en un nido agradable, como el personaje de “Los guajolotes de Navidad”, quien puebla la azotea poco a poco hasta convertirla en un pedazo de su pueblo natal. En su intento por llenar el vacío de vivir en la ciudad, se enferma de nostalgia y pierde su familia en ese nuevo mundo construido para ellos, dentro de un edificio que termina engulléndolos.

En “Juguemos a ser Dios”, el departamento de Isidro se transforma en una “auténtica selva” “enclavada entre los peñascos, rodeada de páramos y esterilidad”, “un lugar diferente, mágico”, conocido como El arca de Noé, La huasteca zacatecana, El paraíso, La isla de Robinson, El edén, El zoológico o El jardín de las delicias.⁹ Lugar de sorpresas, donde se despliegan las múltiples facetas de

⁸ Severino Salazar, *Desiertos intactos*, pp. 138, 141, 159, 195, 269.

⁹ Severino Salazar, *Cuentos de Navidad*, p. 31.

diversas personalidades, a través de las cuales el hombre se evade y, en un caso extremo, se encuentra con la muerte.

Aunque, de alguna forma, todos estos recintos sean considerados como sagrados, esta búsqueda por encontrar el lugar al que se pertenece comienza y termina dentro de una catedral. Salazar, lector apasionado de escritores románticos como Lord Byron, encuentra que el origen de sus personajes está en la novela gótica, cuyo punto de inspiración es la arquitectura. Así, en las ruinas, los castillos, las abadías y las catedrales, se encierran misterios que alimentan la imaginación popular. Una catedral representa “un sistema dinámico de estructuras donde habitan e interactúan estatuas o personajes –es decir, objetos de arte– sublimes y grotescos”.¹⁰ Dentro de este microcosmos, los personajes se descubren como seres que, a pesar de sus deformidades, pueden aspirar a alcanzar lo infinito. La catedral es un centro generador de vidas y una vez que el hombre logra reconocerse en ella, abre esta vivencia al exterior, donde la naturaleza lo guía para comprender de qué forma se organiza el mundo.

3. 1. 2 Un espacio trastocado por la mirada del niño.

En las oraciones introductorias del siguiente pasaje de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, es presentada una imagen estática del campo. Es a partir de la tercera oración, que la mirada del niño irrumpe como un factor de voluntad y de acción, que engrandece y dota de movimiento el paisaje, logrando que cada elemento participe, humanizado, dentro de un juego en el que puede gritar, correr y divertirse como un niño:

Ya casi todas las cosechas se habían recogido de los campos por donde pasábamos. Y la tierra se hallaba otra vez suelta. Remolinos gigantescos se iban girando por los valles a lo lejos, correteándose, como trompos de madera sin pintar, hasta que su misma furia los deshacía. Los pastizales amarillos, tiesos y como vencidos por el aire, apenas se movían. Enormes parvadas de

¹⁰ Severino Salazar, “El nacimiento del personaje byroniano en la novela gótica”, en *Tema y variaciones de la literatura*. Revista de la UAM-Azcapotzalco, 5, 1995, pp. 261-284.

golondrinas y cuervos maiceros volaban a ras del suelo gritando mucho, como divertidos, mientras llenaban sus buches con las abundantes semillas de este otoño –que ya era dueño de los campos– antes de partir para tierras lejanas. (54-55)

El encuentro con la naturaleza, desde la experiencia infantil, resulta más espontáneo. Los niños se unen a ella con fuerza y; aunque ésta se les trate de imponer, ellos van a su encuentro sin miedo. No es de extrañar que, a pesar de todos los inconvenientes, la Sonaja sienta que la carreta realmente se amolda al camino. La mirada y las acciones del niño alteran el espacio, lo hacen ver divertido y, en ciertos momentos, más aterrador de lo que parece. El paisaje no puede estar allí sólo para ser contemplado, el niño tiene que interactuar con él, provocar un cambio, una reacción. Es por lo anterior, que las descripciones son sorprendidas. Se resalta la capacidad que tiene la mirada infantil de descubrir maravillas en donde aparentemente no hay nada y de, como en el caso de la siguiente descripción, hacer de una noria el lugar ideal para que surja el juego y la diversión:

Ahora pasábamos frente a una huerta grande y verde, sembrada de avena y alfalfa. A una noria, casi en la cabecera del barbecho, la rodeaba una hilera de árboles que el aire ya había dejado pelones: amontonados de hojas amarillas y cafés por todos lados. Y se miraba el cielo azul entre las ramas entretejidas, llenas de pajaritos, como a través de un cedazo. Cuando la Verruga dijo que nos detuviéramos a ver qué tan honda estaba la noria, paré la carreta y nos bajamos. Luego, la misma Verruga, dijo:
— ¡Vieja el que no se míe!. (64)

Un claro ejemplo de cómo es modificado este mismo espacio y de divertido se transforma en aterrador, es cuando comienzan a darle de pedradas a un nido de pájaros y, a través del juego, liberan su coraje. Esta locura momentánea manifiesta su desesperación por no haber llegado todavía a la mina: “Al levantar el nido, nos quedamos horrorizados. Había dos pajaritos todavía sin plumas, muy pequeños. Les temblaban sus carnes moradas y porosas, y nos veían con los ojos bien pelones, atemorizados...”. (65)

En la siguiente descripción, resulta evidente el vínculo que existe entre la naturaleza y el narrador, quien observa las diferentes transformaciones del paisaje, representadas en imágenes en las

que cada elemento se vincula con otro y provoca una reacción: “el soplo de viento” anima “las bolas transparentes de los dientes de león”, que hacen surgir “las semillas” que, al volar, despiertan la fantasía del narrador. La naturaleza, libre y poderosa, es personificada y realiza los sueños de la Sonaja: “...las semillas se arrastraban por el suelo o se iban lejos. Tenían plumas, como alas: ellas podrían llegar a la mina en un ratito”. (67)

Las formas, los colores y las dimensiones de los objetos cambian mientras avanza la carreta: “enfrente de nosotros ya se divisaban las casas de Juanchorrey y las cordilleras de la sierra bien altas y cerquita, y ya no eran azules, ahora eran verde oscuro”. (72) Una de las transformaciones más importantes del paisaje la encontramos antes de que lleguen a la mina: un aire nuevo alimenta su espíritu. El narrador va presentando uno a uno los diferentes elementos que pueblan este cuadro. Primero, crea un ambiente acogedor, al hacer un recorrido de los árboles que delimitan y protegen todo lo que está dentro. Después, se detiene en detalles de la naturaleza, que representan la posibilidad de que la vida resurja. El espacio parece abrirse ante ellos para mostrarse con mayor claridad:

Todavía viajamos cuetarriba como media hora más a través de una brecha de tierra negra, suave y húmeda, ya en plena sierra, pues el paisaje y el clima de pronto habían cambiado: era más fresco por los bosques de pinos, encinos, madroños y cedros que bajaban por las laderas hasta la orilla del camino para llenar nuestros pulmones de un aire perfumado de incienso. Había pasto tierno por dondequiera y las piedras y peñascos tenían manchas de musgo. La luz del sol era casi líquida y fresca: luz que atraviesa el verdor. (103)

La visión del niño magnifica los lugares. Engrandece su tierra y hace que el viaje hasta Juanchorrey resulte toda una aventura. A través de la mirada de la Sonaja, se logran acercamientos y ampliaciones de un mundo pequeño: “Aquí quedaban algunos girasoles de pie en esta parte del camino, cubiertos de polvo, medio achicharrados, ya casi sin pétalos las flores...”. (85) En escenas como la siguiente, a partir de una sinécdoque, se construye una imagen que despierta los sentidos y lleva la cotidianidad infantil al ámbito poético: “En el borde del labio de arriba se le habían quedado pegados unos granos de azúcar del buñuelo, que milagrosamente llegó entero hasta aquí”. (136)

A pesar de que el grupo de niños llena de vida todo lugar por donde pasa, resulta inevitable que la Sonaja haga uno de los descubrimientos más significativos y aterradores de la historia: “De pronto sentía, sin poder decírselo a nadie, que el mundo estaba deshabitado”. (55) A lo largo del viaje, el niño realza con su mirada objetos sin aparente dimensión, que sólo están allí como parte de una escenografía que hace evidente un ambiente desolador:

A la derecha del camino, se asentaba la ranchería en la bajada, a lo largo y ancho de una ladera: casas, patios, corrales, las tazoleras formando enormes pirámides de pastura dorada de maíz, de los que ya habían recogido sus cosechas, hileras de calabazas amarillas asoleándose en los petriles de las azoteas y largos callejones de piedras porosas y coloradas. El viento ya se había ido para otros valles y de todas las chimeneas de las cocinas salía un hilo de humo azul que tomaba tiempo en desperdigarse. Era la única señal de que ahí había gente. (54-55)

En realidad, desde antes del accidente, ya se paseaban por un campo de muerte: “En cualquier lugar morían animales: la muerte les caía por todas partes. Como que no quedaba ningún espacio por donde la calaca no hubiera pasado cortando cabezas”. (79) Y conforme se internan en este paisaje, la soledad se vuelve abrumadora, no existen nuevas señales de vida. Resulta común que pasen por escenarios abandonados, por ejemplo, en el siguiente pasaje encontramos un grupo de casas nuevas sin habitar, que nos hablan de vidas posiblemente coartadas:

De pronto nos quedamos callados, admirando con la boca abierta una larga hilera de casas nuevas –cada una pintada de un color diferente– que iba pasando a un lado de nosotros, con balcones, terrazas, y rejas de fierro en las ventanas, pero los vidrios estaban opacos; y algunos, rotos. Las puertas de la entrada tenían telarañas, pues ahí nadie había entrado en mucho tiempo. Los jardines se veían tan abandonados como los interiores: algunos rosales sobresalían, con muchos trabajos, de entre las yerbas del campo y la hiedra silvestre subía en espirales hasta arriba de la chimenea. (96)

Esta terrible visión del espacio los afecta y los empuja a apartarse e integrarse en otra dimensión de la realidad, dentro de lugares que parecen creados por su imaginación: ¿no será que ellos también están muertos y que viajan por una especie de inframundo?

Después cruzamos una milpa aún en pie, pero ya seca, bien tiesas las cañas y sus hojas, llena de mazorcas, que su dueño no había cosechado. El zumbido del viento que pasaba por allí daba un poco de miedo, pues raspaba muy feo en las hojas de ese sembradío muerto. (79)

En su trayecto, llegan hasta un escenario descrito en las novelas anteriores de Salazar, la hacienda de los Berumen:

Y luego llegamos al casco de una hacienda en ruinas. La Estancia de los Berumen. Hallamos muchos huesos en los corrales derrumbados. La mayoría de los marcos de cantera de las puertas y de las ventanas habían sido arrancados de las bardas de adobe. En lo que debió de haber sido el patio principal, nos encontramos el esqueleto de una vaca con los cuernos aún pegados a la cabeza. (80)

Se recupera este antiguo escenario, donde de aquellas historias de vidas miserables sólo quedan espacios vacíos, de muerte. En ese momento, se introduce un parlamento de la Sonaja quien, tras la desilusión de haber visto en ruinas aquella hacienda que había imaginado como un palacio, activa el pasado y reconstruye lo que mira:

—¿Saben qué, muchachos? Con mi parte del tesoro voy a contratar muchos albañiles para que dejen otra vez nueva esta hacienda. Para que la reconstruyan y que haya muchas mansiones otra vez. Y mucha gente adentro, con criados y criadas; en los corrales vacas, caballos y gallinas. Que quede hecha un palacio otra vez. (81)

Un grupo de niños sale del hogar al mundo, sin miedo, protegido. Antes de su partida, al amanecer, todo habla de cobijo: su cuarto, los corrales, el modo en el que cada uno encuentra su espacio dentro de la carreta: “Aquí afuera corría un poco el viento, que no alcanzaba a brincar las bardas de los corrales aún tibios, que guardaban el calorcito de los animales”. (31) Su carreta, que recuerda la de Gerardo en *Desiertos intactos*, es una máquina del tiempo que recorre caminos intransitables, a donde no ha arribado la modernidad. Es el punto en el que confluyen pasado y presente, las estaciones del año y los momentos de un día. Representa el curso de una aventura que comienza al amanecer y termina al meterse el sol, y que transporta a los viajeros de su pueblo a otro lugar de origen: las entrañas de la tierra, las profundidades de su ser. Es un medio a través del cual se

manifiestan las habilidades y virtudes del conductor, quien tiene el poder de encauzar su destino y el de sus compañeros valiéndose de su fuerza física, intelectual y espiritual:

...Y yo seguía pensando que nuestra carreta era como un pedazo ambulante del mundo, como una parcela vagabunda que estaba hecha de sus mismos materiales, pues los cuatro estaban representados aquí: el mundo animal, en los bueyes; el vegetal, en la madera; el humano, en todos nosotros; y, el mineral, en las ruedas de acero, en los fierros y en la porción de clavos que mantenían pegadas y unidas todas sus partes. (70-71)

Representa, también, lo terrenal y lo celestial; un espacio de libertad, que estalla en diversión:

“En esos momentos la carreta era una carreta cargada de alegría y de risas; se desbordaban por todos lados la alegría y las risas en abundancia, como cuando iba bien cargada, bien copetona de mazorcas o yerbas del campo”. (101) Los niños, al ser comparados con “yerbas del campo”, representan la esperanza de ver levantada una nueva cosecha de hombres. Y el conductor es un alma puesta a prueba en cuyas manos se concentra la capacidad que tiene el hombre de elegir un camino y de adueñarse de su propia marcha, aunque corra el riesgo de toparse con la Rueda de la Fortuna.

La mina crece en la mente de la Sonaja y la descripción del paisaje cobra nuevas dimensiones:

El pensamiento maravilloso de que los túneles y los pasadizos de esta mina se enterraban en la sierra –abriendo laberintos que la esculcaban por todos lados y que sobre nosotros había montañas enteras de peñas duras, pesadas, y bosques también enteros, con sus enormes árboles madroños, encinos y cedros como catedrales, iluminadas unas, y ardiendo, otras, que se alimentaban de corrientes misteriosas, subterráneas y oscuras– me hacía estremecer de alegría y de temor al mismo tiempo. (116)

La Sonaja, en las entrañas de la creación, une los paisajes internos y externos. Esta experiencia lo hace formar parte de otra realidad escondida dentro de la tierra. En la mina, se da cuenta de lo que en realidad son él y sus compañeros: “pura boruca, griterío, alegatas, quejas, pleitos, chiflidos, aullidos, groserías” [...] “Éramos tan solo lo que hacíamos con nuestra lengua, nuestra boca, nuestra garganta”. (118) La búsqueda del tesoro los lleva al estanque, visto como origen y finalidad de una búsqueda existencial:

No tenía fin. Estar allí a medio estanque, en el agua y con los ojos abiertos en esas tinieblas, tratando de vislumbrar algo en la profundidad, era lo más lejos, lo más desprotegido y lo más solo que había estado del resto del mundo en toda mi vida. (128)

La desorientación causada por la oscuridad, la angustia por no encontrar el fondo y el temor de sentir la presión del agua que los empuja hacia la superficie hacen del estanque un lugar semejante al útero materno. Sumergirse en éste representa una doble experiencia: de protección y de desamparo, de nacimiento y de temor a la muerte. Este recuerdo de infancia devuelve el personaje adulto a su celda y a su estado de soledad. “La cárcel”, “el estanque”, “la jaula” y “el esqueleto” son lugares de apartamiento, donde se purga una pena, se priva de la libertad y se aseguran las pasiones. Los barrotes, o bien, el armazón, sirven como un sistema de seguridad y de protección, pero también de negación a la vida.

Por otra parte, la descripción exterior del espacio nos muestra una tierra devastada, un depósito de muerte, donde el hombre ya no levanta cosechas, sino huesos para sobrevivir. En la doble ficción representada en la historia de don Herculano, se insiste en un paisaje de desolación, donde no existe garantía de realidad, donde el hombre transita entre la muerte y el dolor:

Yo me imaginaba que don Herculano era el dios de los animales acomodándolos en su purgatorio. Y me ponía a pensar en lo que sucedería si durante la noche todos los huesos de esos animales se juntaran, se ensamblaran en esqueletos otra vez para escaparse en tropel del corral. Y luego se echaran a correr las manadas de esqueletos por las calles del pueblo y se fueran de nueva cuenta por los campos y los cerros, donde antes habían vivido, como las almas en pena de los animales. (77)

Según indica el narrador, el paraje del camino llamado La ladera de las once cruces “advierde que a partir de ahí el mundo cobra otro significado, tanto para los que suben como para los que bajan” (162) y que, como indica un letrero enterrado en la piedra: “*Si no os volvéis y os hacéis como niños, no entraréis en el reino de los cielos*” (Mateo: 18, 3). (162) La ladera de las once cruces es el punto donde

se termina y se comienza, donde, simultáneamente, actúan la vida y la muerte; donde el niño se hace hombre y el hombre vuelve a su infancia para darle un nuevo significado a su existencia.

3. 2 Vivencias del tiempo.

En la narrativa de Salazar, se pierden los límites del tiempo, del que son planteadas diferentes experiencias. Podríamos decir, a la manera de Mijail Bajtin, que no se centra en un tiempo histórico y biográfico, sino en las rupturas y en las catástrofes, a través de las cuales un instante representa una vida entera. Aunque es cierto que una temporalidad de esta naturaleza podría escaparse de nuestras manos, podemos proponer, siguiendo ahora a Paul Ricoeur, algunas vías de reflexión que nos ayuden a responder preguntas como: ¿qué relaciones se establecen entre el narrador y los personajes con respecto al tiempo?; ¿al discutir sobre el pasado, lo prolonga hacia el presente?; ¿cómo reorienta la mirada hacia los rasgos de la experiencia que inventa, es decir, cómo descubre y crea a la vez?; ¿qué estrategias temporales utiliza?, y ¿qué características tiene la narración vista como un recorrido?.¹¹

La narrativa de Salazar, según Ignacio Trejo Fuentes, escudriña en diferentes tiempos para explicarse cómo es Zacatecas: “trabaja con datos y hechos históricos, los reelabora y los presenta como auténticas piezas de ficción”.¹² La época colonial es recreada a través de leyendas como “La luna”, segunda parte de *Donde deben estar las catedrales*; “Llorar frente al espejo”, “La arquera loca” y “La provincia de los santos”, relatos de *Tres noveletas de amor imposible*, y de la novela *Desiertos intactos*. Narraciones que hacen incierto el pasado y en las que se vinculan una serie de historias imaginarias, que unen las preocupaciones e ideales de personajes de la Colonia con los de la época actual. Seguramente, esta búsqueda por el pasado colonial represente una búsqueda por el arraigo.

¹¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, t. II, ed. cit., p. 483.

Encontramos a personajes como Susana y don Daniel, de *Desiertos intactos*, quienes se miran como si vinieran de un largo viaje, condición que los hace extraños a su lugar de origen y los introduce en sueños en los que reviven crímenes horribles. O como Pancracio, el músico ciego que en 1522 cantaba coplas y en siglo XX, corridos. O como Gerardo, quien al profundizar en una investigación sobre el anacoreta Gregorio López, comprende cómo funciona su mundo interior.

En cambio, en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, no es referido el pasado colonial, sino que, por una parte, es reelaborada una aventura de infancia y por otra, es planteada una crisis, producto de un choque entre las antiguas costumbres campesinas y los cambios que trajo consigo la época moderna.

Se da marcha atrás en el tiempo al colocar un grupo de niños arriba de una carreta, que causa malestar a su paso [“Mucha gente se quejaba con mi padre porque el ruidero que iba regando la carreta los cernía por dentro, los zarandeaba y hasta les hacía agua la boca”] (15) y que puede transitar por caminos a donde no se había llegado. Amanece conforme la carreta camina: la amenaza del progreso, personificado en un ingeniero que les advierte que el mundo cambia y se transforma rápidamente, no violenta este proceso. El tiempo avanza con lentitud para abrir un momento al ocio y a la reflexión, idea planteada en *Desiertos intactos*, en la que encontramos a Gerardo recorriendo el camino de su casa a Jerez en una carreta con el fin de meditar acerca del mundo.

La aventura central dura un día del otoño, época en la que todos los niños del grupo acababan de empezar el quinto año de primaria, con excepción de los Jesuses que cursaban el sexto y de Diente Frío que ya era un adulto. Sin embargo, ese día representa una vida de aventuras, que por formar parte de la infancia, se extienden al límite, ya que cada momento es vivido con intensidad.

Las palabras del narrador de *Donde deben estar las catedrales* pueden explicarnos también la génesis de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*: “...sentí la necesidad de contármelo todo de nuevo, de escuchar

¹² Ignacio Trejo Fuentes, “Saga de Zacatecas”, en “El Semanario Cultural”, 853, 23 ago, 1998, p. 5.

en los hechos de aquel tiempo algo que mis ojos de diez o doce años no alcanzaron a ver bien, o lo que mis ojos de entonces vieron mejor que los de ahora”.¹³ En ambas novelas, es anticipado el desenlace fatal y es relatada una experiencia de infancia de la que el narrador fue testigo. Se establece un tiempo de la memoria que produce cierta ambigüedad.

Además de reconstruir una vivencia del pasado, las narraciones de Salazar plantean el tiempo del testigo, aquel que continúa caminando por los escenarios de otra época, con la mente llena de preguntas sobre lo que pasó en realidad o lo que pudiera haber sucedido. Recordemos a Terry Holiday mirando el pasado como presente, “como si solamente estuviera ahí esperando el momento para salir a cantar a la pista”. En *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, la historia se construye a partir de diferentes dimensiones de la memoria: la Sonaja recuerda y dentro de sus recuerdos se ve a sí mismo abstraído, sumergido en otras memorias, como cuando ve el canario de Manuelillo brincando del hombro izquierdo al derecho y revive la ocasión en la que viajó a la feria de Jerez con su padre y vio “un merolico que tenía una jaula pintada de muchos colores, llena de canarios amaestrados”. (150)

El tiempo de la memoria es alterado hacia el final de la novela, cuando en la mente de la Sonaja comienzan a mezclarse recuerdos y sueños y el tiempo se acelera a través de oraciones cortas: “Pensaba en la carne y los huesos. La carne que se mueve y mueve a los huesos. La carne que hace andar a los huesos. La carne que se llena de ilusiones. La carne que dura tan poquito. Los huesos tan baratos por kilos...”. (159)

Para comprender cómo funciona el tiempo de la muerte frente al de la memoria en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, retomaré la siguiente idea del cuento “También hay inviernos fértiles”: “En esos momentos sientes ese límite que hay entre los recuerdos que se tienen de una persona viva y los que se tienen de una persona muerta; la transformación que éstos sufren, como que ya no pertenecen a la

¹³ Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, p. 13.

realidad, sino que parecen venir de un sueño muy distante, velado”.¹⁴ La Sonaja reconstruye su aventura a partir de los recuerdos que tiene de personas muertas, es por esto que la narración es ambigua y se da mayor relevancia a la creatividad e imaginación del narrador.

También está presente en la narrativa de Salazar una simultaneidad temporal, ya que la mayoría de los personajes experimentan dos vivencias del tiempo: el que los acompaña adentro de sus recintos y que parece detenido, y el de la vida que se desarrolla afuera y del que sólo son testigos a través de sus ventanas. Otra forma de unir dos tiempos es representada en la leyenda “La luna”, en la que se hace coincidir el tiempo litúrgico, en este caso la vigilia, con el de la confesión del gobernador. Así, nuevamente, su discurso invita a la meditación y al balance.

También resulta ambiguo el impacto que tiene la idea del destino, en tanto que puede ser visto como una sentencia determinante o como una sorpresa, según lo explica el narrador de *Donde deben estar las catedrales*: “puede resultar que lo más bello de la vida sea precisamente que ignoramos nuestro destino hasta el último momento”.¹⁵ En la siguiente descripción, el peso del adverbio “irremediablemente” determina la vida de Baldomero Berumen: “navegando en los movimientos rítmicos y mecánicos del éxtasis de una masturbación irremediablemente solitaria”.¹⁶ En *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, a pesar de que la desgracia se anuncia desde el principio, la narración es tan dinámica que el mal presentimiento de un compañero, las advertencias de los adultos y los malos presagios anuncian la fatalidad, pero no alteran la aventura del presente.

Sin embargo, la historia de la Sonaja no está completamente escrita, y se confirma al final de la novela donde expresa su confianza en el futuro: “Pues así como la lluvia –que empapa este paisaje lleno de canarios y gorriones– se levanta en niebla cuando la luz del sol la toca, así me levantaré”.

¹⁴ Severino Salazar, *Las aguas derramadas*, p. 36.

¹⁵ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶ *Ibidem*, p. 40.

(172) Lo cual quiere decir que lo único que puede salvar a un personaje de su destino es que participe en la reelaboración de su propia historia.

Frente a estas vivencias temporales, se contraponen otras, que agiliza el ritmo narrativo y se hace presente desde que la Sonaja tiene la ocurrencia de emprender esta aventura. A través de un manejo acelerado del tiempo, son exaltadas las emociones de los personajes. La Sonaja conduce todo y los demás se van incorporando a su marcha, incluso, cuando los recoge en sus casas, no detiene la carreta y ellos tienen que subirse mientras ésta sigue caminando. Existe un tiempo que corre de forma acelerada y otro que es consecuencia del anterior, ya que la rapidez, la fuerza y el ímpetu del primero provocan que ciertos hechos se precipiten y se impacten para estancarse en un tiempo eterno, de condena, sin cambios ni vida.

El momento del amanecer es tan importante en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, como lo es en *Donde deben estar las catedrales*. En esta última, la narración comienza precisamente al amanecer: un narrador en primera persona nos transmite su percepción acerca de un tiempo fugaz, instantáneo, que amenaza con destruir los testimonios del pasado y aquella promesa divina de que somos eternos. En la segunda, en poco tiempo, un grupo de niños recorre su pueblo considerado un universo. A través de la construcción de imágenes poéticas, Salazar detiene el tiempo, lo eterniza y después lo vuelve a poner en marcha. En *Donde deben estar las catedrales*, la fugacidad es representada por medio de la imagen de unas palomas que, minutos antes de que amanezca, están acurrucadas en las cornisas, capiteles y frisos, sobre los hombros y cabezas de los santos de la catedral. De pronto, se despiertan y levantan el vuelo para dar la impresión de que la catedral se está desmoronando. En *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, el día en el que parten, la imagen de las palomas, cuyas “alas recogían los primeros rayos del sol”, nos habla del despertar a la vida y de la carrera del tiempo. La entrada del otoño se anuncia con la siguiente imagen: “...un ligero viento pasó por las puntas más altas de los árboles del jardín de la plaza, las puso

a barrer el cielo con su follaje, les sacó una música que me llenó de alegría...” (13) y del paso de las horas con ésta: “El sol iba subiendo sobre un cielo limpio de nubes. Comenzaba el calor a pegar duro y las chicharras invisibles ahora se oían cante que cante en sus agujeros”. (51) También existen imágenes que nos hablan del paso de las estaciones y que fortalecen la idea de continuidad: “A medida que los barbechos se resecaaban con el sol y el aire, el campo iba cambiando de colores”. (45-46) Las imágenes nos transmiten una noción de un tiempo que viaja, que trae noticias de otras épocas. Además, sus referentes temporales son los de la infancia que magnifica lo pequeño: “Era el momento de la tarde en que las últimas hormigas se metían en su agujero a pasar la noche. Los rayos del sol se arrastraban a ras del suelo y las piedritas hacían sombra”. (135)

La vida es puesta en marcha a través de un tiempo continuo. Esta unión entre el copretérito y el presente tiene la función de actualizar y de proyectar una vivencia a través de los años. Como en aquella escena de *Desiertos intactos* en la que Gerardo interviene para activar la marcha del tiempo, al sacudir los árboles para hacer caer todas las hojas del otoño. En ésta se unen las voces del niño y del adulto:

Había noches en que la luna se acercaba mucho al pueblo y salía enorme, como recién inflada detrás del cerro de Santa Cruz, y flotaba sobre las lomas como una gran burbuja que estuviera a punto de explotar e inundar de luz todo el pueblo. Pero después se iba elevando hasta que se quedaba muy alta en el cielo, y era como de día en las calles, en todas las parcelas y en los valles. Hoy era una de esas noches.¹⁷

El adverbio “hoy” también es utilizado en una de las reflexiones del narrador de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, quien se sitúa con tal fuerza en aquella experiencia de infancia que la narra como si sucediera en el presente:

De pronto me daba la sensación de que siempre habíamos andado sobre esta carreta, de que nunca habíamos hecho otra cosa en la vida. Que todos andábamos juntos desde que nacimos. Sobre esta carreta de locos, como nos lo había gritado, hoy temprano en la mañana, el viejo gordinflón, el padre de Ignacio. (147)

¹⁷ *Ibidem*, p. 53.

Estas ideas acerca del tiempo están dirigidas a representar la eternidad, a la que podemos encontrar plasmada en una piedra, en la fachada de una construcción barroca o en una mirada que parece hipnotizar y petrificar los personajes.

En la obra de Salazar, el tiempo se concentra en un instante. Del pasado, rescata una historia, un hecho, un momento, por ejemplo en *Donde deben estar las catedrales*, el narrador tiene la necesidad de aclararse los acontecimientos que involucraron a Baldomero Berumen, Máxima Benitez y Crescencio Montes en el verano y el otoño de 1957. Y de estos hechos son extraídos momentos en los que se sintetizan la vida, su deterioro y su exterminio: cuando Crescencio contempla a Baldomero a escondidas, la ocasión en la que las miradas de los tres personajes se cruzan para revelar sentimientos ocultos y la mañana cuando Máxima se descubre ante el espejo como una mujer que, en la plenitud de su belleza, ha comenzado a envejecer. Como si toda la vida fuera una preparación para vivir un solo instante revelador.

El tiempo también es sintetizado, según el personaje de Mariano, en la expresión del rostro de Juana Gallo cuando sube su barril:

Es la cara más interesante que he visto en mi vida. Y dese cuenta que conozco las caras de todas las estatuas de las iglesias del país. Pero a esa cara la esculpieron otras manos, muchas ideas extrañas a nosotros: el esfuerzo, el coraje, la idea de llegar a la cumbre. Toda su vida concentrada en ese segundo que se iba al infinito, olvidada del tiempo y del centímetro que ha ganado y del que va a ganar, con su esfuerzo, el barril. Ese segundo se parecía al dolor, porque el dolor, el dolor físico al que me refiero, tiene esa sensación de eternidad. No importa el dolor que ya pasó, que se fue con el tiempo ni el que vendrá a partir del próximo segundo, sino el que está aquí, el que es uno en los tres.¹⁸

En “También hay inviernos fértiles”, el destino de tres personajes se decide durante el invierno más frío y más largo vivido en el internado. Aquellas largas horas de espera antes de ir a dormir

¹⁸ *Ibidem*, pp. 63-64.

representan una tortura, y en la ceremonia mortuoria de Gilberto, se sintetiza toda una vida “de pena, rencor, odio y desamor”.

Sin embargo, este instante también puede ser de plenitud y de revelación. En el cuento “Danza delirante”, el rostro de Felipe Castellanos “era la imagen de alguien que está más allá del triunfo, de la juventud, de la salud, del bienestar”¹⁹ y en “El caballero de los espejos” de este mismo libro, el comentario del Alquimista y la reflexión del narrador logran rescatar el sentido de un instante de vida:

—De repente uno no necesita todas las respuestas— dijo el Alquimista más tarde.

—¿Cómo?— le pregunté.

—¿Por qué ese hombre se viste así? ¿qué es eso? En este momento no me interesa, no me perturba. ¿Me explico?

Y en verdad era un momento de alegría mesurada, controlada dentro de la fiesta. Todos estábamos contentos. Era una felicidad que se desprendía del ambiente del departamento —y a pesar del olor a gatos— con una calidad especial, de la que ya no he vuelto a sentir en mi vida. De no necesitar nada en esos momentos, cuando uno no tiene hambre ni está harto, no está borracho ni completamente en su juicio, no tiene frío ni calor, no se sabe qué horas son ni importa, no se es viejo, pero tampoco un jovencito. Y esta felicidad marcó una línea divisoria, un antes de... Mi vida era diferente antes de ese instante.²⁰

El día que dura la aventura de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* se prolonga como el más largo de sus vidas. Incluso, ya que van de regreso a casa, la Sonaja advierte señales del tiempo:

Me tocó ayudar a Álvaro a subirse a la carreta. cuando le tendí la mano para jalarlo hacia arriba —el viento le alborotaba su mata de pelo negro y abundante— me di cuenta de que le habían salido algunas canas. Casi estoy seguro que cuando empezamos el viaje aún no las tenía. Yo mismo pensaba que este viaje ya había durado más de la cuenta, que ya habíamos pasado mucho tiempo juntos. (146)

A la vez, existe la sensación de que el día se les fue en un suspiro: “como en realidad no había pasado gran cosa y la noche ya nos aguardaba a la vuelta de la loma”. (147) La imagen del choque con la pipa es descrita como en cámara lenta y, al mismo tiempo, es instantánea: “y es un griterío que desde entonces llevo bien grabado en el alma, para siempre”. (158) Un instante que se hizo eterno, al igual que aquel momento en el que Diente Frío recibe de manos de su hermano el tesoro prometido.

¹⁹ Severino Salazar, *Cuentos de Navidad*, p. 66.

Es cierto que los personajes de la obra de Salazar sufren de nostalgia porque sus referentes en el pasado no son claros, se confunden con los anhelos de un tiempo no vivido, que nunca fue. Como en *Donde deben estar las catedrales*, en la que el personaje de Crescencio se mortifica pensando que la vida habría tenido sentido para él si hubiera sido uno de los cargadores que subían sobre sus hombros piedras labradas para construir la catedral. De igual forma, el narrador se pierde en la descripción de lo que hubiera sido la boda de Máxima y Baldomero:

El novio y su comitiva llegarían a caballo desde su rancho y la novia cruzaría el pueblo a pie para llegar a las puertas de la iglesia. Sus ojos se mirarían risueños y brillantes, reflejando los centenares de lenguas doradas en la profundidad de la noche. Y mientras avanzaban tomados del brazo al altar, una lluvia se dejaría caer sobre el pueblo y las torres de la iglesia; una lluvia vertical, de pura agua sin viento, espesa y callada; no una lluvia loca y escandalosa con truenos y remolinos. Pero, desgraciadamente, todos en Tepetongo esperaban con impaciencia el desenlace de los acontecimientos.²¹

La descripción se compone por imágenes hiperbólicas que ridiculizan la posible boda y refuerzan lo irónico del desenlace: un acontecimiento esperado que plantea como tiempo real el de la desgracia, el de la irremediable sentencia del destino.

En *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, la culpa del narrador por la muerte de sus amigos es planteada como una probabilidad: “porque si algo llegara a salir mal en nuestro viaje a la mina, yo tendría la culpa por sonsacador” (15). De igual forma, la idea de que serían ricos en cuanto tuvieran el tesoro:

Porque íbamos a ser ricos muy pronto, inmensamente poderosos. Con el tesoro compraríamos –entre otras muchas cosas– una camioneta, con un chofer, que nos llevaría a donde nos diera nuestra regalada gana: por ejemplo los domingos a la matiné del cine de Jerez, a las charreadas y a los rodeos de las rancherías. Otros contratarían ingenieros que les construyeran sus casas a media presa y así vivir siempre en medio del agua. Tendrían lanchas de motor. Manuelillo, Arturo y yo compraríamos un avión para volar sobre el estado, ir bien lejos [...]

También seríamos dueños de una panadería... (26)

²⁰ *Ibidem*, pp. 105-106.

²¹ *Ibidem*, pp. 43-44.

Este tiempo es el de la infancia y la imaginación. Recordemos aquella escena de “También hay inviernos fértiles”, en la que un grupo de niños juega a que puede alterar el curso de un tiempo monótono, dibujando en los cristales paisajes que terminan haciéndose ilegibles “hasta que las superficies se cubrían de gotas nuevamente y continuaban con su constante lagrimeo”. (33)

En este sentido, sería importante determinar en qué medida la trama de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* es construida a partir de la memoria o de las ocurrencias de cada uno de los miembros del grupo: ¿es una composición de la memoria o del juego? ¿o es que la memoria es construida como un juego?

Diálogos, imágenes y situaciones que se repiten dan vida y ritmo a la narración. Ejemplo de ello son las intervenciones de Arturo, las tres monedas que dan vueltas en la bolsa del pantalón de Álvaro, Magdaleno de Atocha echándole semillas a los campos y a los pájaros para construir un futuro del que él no formará parte, la recolección de huesos, las bromas y las ocurrencias, los juegos, las risas, sus voces en coro e, incluso, sus pleitos. Finalmente, es el tiempo de la infancia el que nos da una visión del futuro más alentadora, en tanto que con su imaginación y creatividad transforma toda sentencia y otorga al adulto la oportunidad de reconstruir su pasado.

CAPÍTULO IV.

Elementos simbólicos y metafóricos.

4. 1 Lo simbólico.

4. 1. 1 El símbolo como punto de encuentro entre el hombre y su parte animal.

Una constante en la narrativa de Salazar es la construcción de semejanzas entre el hombre y los animales: el bestiario surge como resultado de un estudio minucioso del detalle, de la fuerza del rasgo pertinente; la presencia, por ejemplo, de pájaros, bueyes, águilas, pericos y gatos altera la concepción sobre los personajes humanos y revela su mundo oculto. A través de ellos, se expresan los anhelos, las pasiones, los temores y las culpas humanas. En *Donde deben estar las catedrales*, los animales sirven para revelar la impotencia del hombre ante situaciones que no es capaz de enfrentar o de sentimientos que no puede dominar. Dámaso, el loro del arquitecto, funciona como una conciencia que culpa al hombre de haber destruido los bosques y de convertirlos en desiertos. Baldomero, en la misma novela, inhibe sus pasiones cada que amansa una bestia y Crescencio, enloquecido, deja ciegos todos sus pájaros y, después de la muerte de Baldomero y de enterarse de que tiene cáncer, encierra un águila en su patio. En “También hay inviernos fértiles”, un hermoso pájaro verde, olvidado por la parvada, muere congelado como los sueños de los estudiantes del internado. En “Árboles sin rumbo”, la protagonista fortalece su seguridad después de perderle el miedo a los animales: se hace dueña de su vida, de sus pasiones y logra una comunión con el hombre cuando monta a caballo: “Me montaba sobre las ancas de su caballo y me abrazaba a él, con mis manos pequeñas bien agarradas a su chamarra y mis mejillas pegadas a su espalda, oyendo los latidos de su corazón”¹. En cambio, Camila de *El mundo es un lugar extraño*, incapaz de controlar sus deseos, deja que sus gatos se adueñen de su espacio. Gerardo, en

¹ Severino Salazar, *Las aguas derramadas*, p. 159.

Desiertos intactos, comprende la vida a través de su perra Gardenia y, después de lastimarla, se reconoce como un criminal que, a pesar de estar arrepentido, pierde el camino de regreso.

El vínculo entre lo humano y lo animal contribuye a la creación de nuevos microcosmos, los ejemplos más representativos están en los cuentos “Los guajolotes de Navidad” y “Juguemos a ser Dios”. En ambos, la alteración que sufre el orden de la naturaleza provoca crisis y destrucción. Los tristes bramidos de una vaca en la azotea de un edificio y la furia de unos gatos encerrados en un departamento representan el fracaso del hombre al intentar cambiar su entorno o volverlo a su estado original.

Los pájaros, en Salazar, simbolizan un estado espiritual, la figura del alma escapándose del cuerpo, las relaciones entre el cielo y la tierra, la libertad divina. En *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, los niños como los pájaros están “listos para irse a recorrer los campos, el río y la presa” (34); cada personaje lleva sobre su hombro un canario, y el narrador detalla las actitudes de éstos, como si fueran una extensión de la personalidad de sus dueños. Así, encontramos el canario de Jesús el de don Jesús María bailando y brincando “de un travesaño a otro de su jaula”, mientras que el de Jesús el de don Elías “estiraba sus alitas con mucha flojera, como entumido” (34). En conjunto, representan una emoción común: “Después de que les dimos a probar una de las semillas en forma de trompo machacada con nuestros dientes, los canarios se soltaron con una cantadera bien fuerte y delirante” (57). En ellos ven representada su historia de vida, su destino: “...el enemigo se pasea libre por los campos; pero no por eso hay que dejar de recorrerlos y de vivir en ellos” (66). Se manifiestan a través de avisos que advierten sobre el peligro y que, de alguna forma, despiertan la conciencia de los personajes y los coloca en el campo de la reflexión, donde se delimita lo que funciona como real dentro de la ficción:

Y pensábamos que en alguna parte de esta oscuridad impenetrable había un tesoro [...] Y que si lo lográbamos sacarlo, transformaría nuestras vidas y a todo el mundo. Luego el canario de Jesús el

de don Jesús María soltó un pío muy triste, como preguntando si todavía estábamos allí, qué diablos estábamos haciendo con él y a dónde lo llevábamos. (116)

Una vez que los once niños han muerto, su presencia sigue revelándose a través del canario que aparece en el hombro de la Sonaja, como la reconstrucción de un recuerdo: “Pero cuando volteo, lleno de sorpresa y alegría, me doy cuenta que es sólo mi imaginación, mi deseo de que esté conmigo. O se volvió un fantasma, que en mi hombro izquierdo hay un espacio encantado” (171). En esta narrativa, los animales son emblemas de los personajes, incluso de sus cambios, ya sea en su forma viva, en la de osamenta o en la de espectro. No es casual que en medio de un campo seco poblado de huesos, la mirada del narrador se centre en el esqueleto de una vaca que yace en el patio principal de la que fuera la hacienda de los Berumen:

En lo que debió haber sido el patio principal, nos encontramos el esqueleto de una vaca con los cuernos aún pegados a la cabeza. Estaba entera y acostada de lado, con las patas bien tirantes.

Yacía con una de sus quijadas bien apoyada sobre la tierra, como si hubiera estado muy cansada cuando se murió, pero en sus dientes pelones permanecía una sonrisa muy triste, como abrumada por la tristeza y el peso de la muerte; y aunque ya se había deshecho de su carne desde mucho tiempo atrás, en sus huesos quedaba la huella de lo que quería decir. Unos pájaros salieron volando de entre sus costillas igual que de una jaula de marfil, o como si vivieran en las naves de una catedral blanca, o como si la vaca hubiera tenido muchas almas que ahora la abandonan en tropel. (80)

Es recurrente la aparición de vacas y bueyes: recordemos que la carreta en que viajan es tirada por dos de ellos. Seguramente son elegidos porque simbolizan la bondad, la calma, la fuerza apacible, la potencia para el trabajo y el sacrificio. Su aspecto es de dulzura y desapego. Sus restos se toman como un albergue de la nostalgia a partir del cual se desarrolla una cadena de comparaciones que intencionalmente provocan que se pierda el equilibrio entre idea e imagen, ya que las imágenes surgen una de la otra, de forma precipitada, inconclusa, como fragmentos de un mundo caótico o de un sueño delirante. El relato de la aventura de infancia queda suspendido y se nos introduce de lleno en la conciencia del adulto. En un mundo en el que unas cosas se transmiten a otras, la referencia predominante es la de un espíritu preso de las pasiones y las culpas humanas.

4. 1. 2. El símbolo como punto de equilibrio entre la naturaleza divina y terrenal del hombre.

La catedral, la mina, la carreta, el esqueleto, la cruz y el triángulo se constituyen como íconos privilegiados de esta novela, y vinculan la narrativa de Salazar con las grandes preocupaciones humanas. A partir de ellas, el símbolo se introduce como una figura cultural que adquiere significados particulares en su narrativa.

El triángulo en forma de cicatriz que aparece en la mejilla de Arturo representa, para el narrador, una marca de infortunio; en cambio, las tres monedas que Álvaro lleva en el bolsillo de su pantalón son símbolo de fortuna y esperanza:

Y yo recordaba lo que nos decía el profesor Enrique en la clase de Geometría: que tres puntos moviéndose en el espacio siempre forman un triángulo. Como enloquecido un triángulo giraba en esos momentos en la bolsa del pantalón de Álvaro. (82)

Lo abstracto se coloca en un espacio accesible, dentro del cual podrían estar girando los sentidos de armonía y proporción; los tres principios fundamentales: sabiduría, fuerza y belleza; el pasado, el presente y el porvenir; el nacimiento, la madurez y la muerte y el equilibrio entre la naturaleza divina y terrenal.

En la expresión: “como si los huesos se me hubieran ido del cuerpo” o en imágenes como: “Mientras caía una suave lluvia de huesos de cristal. Y mis propios huesos eran de hielo seco o de humo” (158), se hace referencia a los huesos, estructura fundamental, que al abandonar el cuerpo ponen al descubierto la fragilidad humana y el carácter transitorio de la vida. Representan lo que sobrevive: la mineralidad. La misión de este grupo de viajeros es atravesar el umbral de lo desconocido y desentrañar el secreto del más allá. De este modo, Dios y la Sonaja se identifican, ya que este último conduce a sus amigos a la muerte y regresa de ella como un resucitado, aunque culpígeno.

El encuentro entre lo humano y lo divino también se representa con la catedral, como símbolo que...

lleva al paroxismo la tensión interna de huesos, fibras y músculos, que conforman su esqueleto constructivo. La dialéctica de sus líneas crea una dinámica y una tensión tal que parece que van a romperse, como si se quisiera escindir el espacio y elevarlo sin interrumpir su continuidad [...] es un escenario que conduce, no a una plácida contemplación, sino a un estado de ánimo de desequilibrio, de sentimientos y reclamos contradictorios [...] lugares privilegiados para el encuentro y la negociación. Eran sitios de múltiples lenguajes, plenos de significados.²

En *Donde deben estar las catedrales*, la catedral es la generadora de la creación artística, fundamentalmente literaria. A partir de ella, es posible desarrollar nuevos conocimientos, crear historias populares, alcanzar el cielo o descender al infierno. El narrador, al contemplarla, siente la necesidad de conocer todos sus significados ocultos y cada una de las historias sobre los hombres que la edificaron. De igual forma, Mariano Rodríguez se empeña en reconstruir la leyenda de los siete grupos de medallones que está limpiando. Por su parte, Crescencio, ante su inmensidad, reconoce el vacío de su propia existencia. En ella, se organizan las historias de los personajes del pueblo: representa la memoria cultural que revive las voces del pasado. En *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, se hace referencia a ésta como parte del altar erigido en La ladera de las once cruces: símbolo ambiguo que representa un lugar de descanso para el alma, pero también la marca de la desgracia, el límite a partir del cual la vida adquiere nuevos significados.

El tesoro escondido no es un don gratuito: es el símbolo de la esencia divina no manifestada, de la vida interior, del conocimiento, de la inmortalidad que sólo una búsqueda arriesgada permitiría alcanzar. Para semejante empresa se elige un grupo de aventureros capaces de conquistar la oscuridad con una lámpara (símbolo de su parte consciente), un mapa inventado (su creatividad) y una brújula descompuesta (el juicio que los orienta). La condición de seres ficticios con la que fueron creados les

² Raúl Correa, “Catedrales, lugares de encuentro y negociación” (entrevista a la historiadora Ana Carolina Ibarra), en *Gaceta*, UNAM, 24 jun, 2004, p. 12.

da la capacidad de tomar objetos y dotarlos de funciones que los ayudarán a liberar su espíritu a través de la imaginación.

4. 2 La doble ficción establecida por el lenguaje.

4. 2. 1 El juego como universo alterno.

En el concepto del juego se concentran significados fundamentales de la poética desarrollada en esta novela, que van más allá de la idea del adulto que, por un instante, supera los tormentos que lo agobian a través del recuerdo de un juego infantil. El juego nos introduce en un universo alterno que ofrece nuevos caminos de interpretación a realidades aparentemente establecidas. En el siguiente fragmento, tomado de *Donde deben estar las catedrales*, el protagonista se fuga de su realidad presente a través del recuerdo de una acción constante en el pasado. Esta fuga trae como consecuencia una sensación de dicha que es falsa y momentánea, pero que da la apariencia de milagro realizado gracias a la conformación de una plasticidad construida con pasos lentos que se introducen, avanzan, se asimilan al espacio y van dejando atrás todo referente de aquella realidad abandonada. Sinédoques y sinestias albergan al personaje en un espacio confortable donde queda inmóvil momentos antes de tomar el camino de regreso que lo enfrentaría al desencanto:

Cuando era niño –Chencho le había platicado a sus amigos una tarde en la tienda– me gustaba ponerme el espejo de mi mamá debajo de la quijada y caminar mirando el pedazo de cielo que se reflejaba en la superficie de plata. Me daba la impresión de caminar pisando las nubes, de ir sobre ellas. Era una sensación hermosa que me llenaba de dicha. Así recorría nuestro patio y salía a la calle mirando las copas de los árboles, los pájaros volando y las torres allá abajo. Hasta que un buen día de pronto sentí que todo se volvía realidad, que efectivamente caminaba sobre las nubes, que me hundía hasta las rodillas y que me era un poco más difícil caminar. Sorprendido, lleno de terror por el prodigio, me quité el espejo de debajo de mi quijada y me di cuenta que estaba en el corral y hundido hasta las rodillas en esa mezcla de estiércol de vaca y el lodo que se hace en los corrales en tiempo de aguas. El desencanto fue terrible, pero lo que más me dolió fue no haber podido retardar el momento del desencanto unos minutos más, para seguir

disfrutando de esa sensación de milagro realizado, aunque en realidad anduviera caminando sobre cagada de vaca.³

Este recuerdo tiene como base una imagen en dos planos, en medio de los que se encuentra un personaje. El elemento clave es el espejo: la acción de Crescencio consiste en “especular”, que originalmente consistía en observar el cielo y sus movimientos con ayuda de un espejo. Este personaje se encuentra con la verdad, la sinceridad, el contenido de la conciencia y el corazón reflejados en esta superficie. En él se manifiesta la inteligencia creadora. Sin embargo, no cambia la realidad, sólo la invierte y la viste de ilusión. En el momento en el que Crescencio se hunde en la inmundicia, encuentra la otra cara del espejo: el lado tenebroso de su alma.

El juego constituye una de las metáforas que organiza el sentido de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* y nos da nuevas claves de lectura. Como sostiene Yuri M. Lotman, “el que juega debe recordar al mismo tiempo que participa en una situación convencional –no auténtica– (el niño recuerda que el tigre es de juguete y no le teme) y no recordarlo (en el juego el niño considera que el tigre de juguete está vivo)”⁴. Aunque el juego represente un sistema distinto de la realidad, no se opone al conocimiento y permite al hombre lograr una victoria convencional sobre lo invencible. A través de éste, el hombre encuentra su naturaleza profunda y la determinación de su propio ser. Utilizar este modelo para la construcción de esta novela permite enriquecer su campo de interpretación, ya que dentro de ella se crea un juego con un doble significado ficcional. El arte se une a lo lúdico y sintetiza lo práctico y lo convencional en la figura del narrador, quien vive las emociones de un recuerdo de infancia, consciente de que es un juego y de que él ya no es un niño. El efecto lúdico en el personaje de la Sonaja “no consiste en la coexistencia simultánea e inmóvil de diversos significados, sino en la conciencia permanente de *otros*

³ Severino Salazar, *Donde deben estar las catedrales*, p. 61.

⁴ Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Trad. Victoriano Imbert, 2a. ed., España, Eds. Istmo, 1982 (Colección Fundamentos, 58), pp. 85.

significados distintos al que se percibe en un momento dado”.⁵ Las reflexiones acerca de lo social, lo filosófico o lo religioso en esta novela no se oponen a su modelo lúdico: el juego transforma una idea abstracta en una actividad.

Desde el título, una voz imperativa clama por la recuperación de un estado perdido: “¡Pájaro, vuelve a tu jaula!” es un llamado al espíritu que se esconde debajo de un nombre secreto, creado dentro del juego. La existencia concebida desde la infancia es diferente: el niño lo transforma todo; tiene la capacidad de hacer de cualquier evento cotidiano toda una fiesta en la que el juego tiene un papel fundamental. El mundo contemplado desde el juego resulta más accesible y fácil de dominar, como cuando todos se suben a los zancos de Ramón y crean un efecto de magnificación que les hace sentir que han crecido y que el mundo les queda chico. Los aventureros de la novela toman el mundo entero como un escenario para jugar, así, la perspectiva se amplía y se define: el verde representa la cercanía y el amarillo la distancia. Este efecto cromático hace despertar todos los sentidos:

Desde aquí [la explanada] se veía todo el valle y la Cañada enfrente de nosotros, como desde un balcón.

A la derecha se divisaba la torre de piedra de la capilla entre las ramas de los árboles [...] Y mientras aquí todo era verde y fresco y olía a pinos y cedros, porque estábamos rodeados de bosques, allá lejos el valle estaba amarillo, dorado, y el sol lo calentaba sin descanso. Esta parte de la plaza era parejita y lisita como para andar en patines horas y horas, girando y echando brincos, haciendo cabriolas y el paso de la muerte. (87)

Inmersos en el juego se olvidan de todo lo demás, incluso de que éste forma parte de uno mayor (la búsqueda del tesoro). El tiempo es continuo, sin descansos, parece infinito, como un juego de cajas chinas. Desorientado en un juego de realidades diversas, la Sonaja funciona como la conciencia que no olvida el objetivo principal del viaje: “Yo corría de un lado a otro de la plaza zarandeándolos de a uno en uno, pues como que estaban encantados, no se despertaban. Hubo un momento en que me sentí decepcionado y perdido” (88). Al situarse fuera del juego de los demás, nos introduce en una nueva

⁵ *Ibidem*, p. 91.

dimensión en la que jugar no es solamente una diversión, sino una prueba impuesta por la propia conciencia.

Para comprender el juego como un reto a vencer, es necesario verlo como una puesta en escena, en la que el dolor es breve y surge como consecuencia de un ritual dirigido a celebrar a una comunidad unida por la algarabía:

—Para formar parte de nuestro clan, tienes que pasar primero una prueba —le dije—. ¿Verdad, muchachos?

—Sí— me contestaron en coro.

—Tienes que pasar por el cañaveral— le dijo la Verruga y luego le explicó qué era eso de pasar por el cañaveral.

Como él aceptó pertenecer a nuestro clan, detuve la carreta y nos bajamos todos de volada. Nos formamos en dos filas, una enfrente de la otra, y Magdaleno de Atocha tuvo que pasar a toda prisa por en medio, mientras le caía una lluvia de manotadas sobre la espalda y la cabeza, que él se tapaba con sus manos. Cuando salió a la orilla, nos miró como asustado. Aplaudimos, gritamos y nos reímos en señal de que ya pertenecía a nuestro grupo. Una bandada bien tupida de llaneros se echó al vuelo, con mucho ruido de sus alas, y en un ratito se esfumó en el aire. (59)

A lo largo de la narración, las acciones parecen confundirse entre las que forman parte de un juego y las que no. Constantemente, se cuestiona la validez de lo ficticio, un ejemplo es cuando Magdaleno de Atocha le dice a Jesús el de don Elías que lo del tesoro es una mentira y la Sonaja defiende su postura:

—Todo es en serio. Y cierto. ¡Tan cierto como esta carreta en la que vas viajando y este par de bueyes que ves enfrente de ti! Y esos pájaros que van volando y que no podemos agarrar. (61)

Como parte del texto, el juego no solamente representa el dominio de una habilidad, sino la modelación de un mundo en el que tan cierto es lo tangible, como lo intangible. En este espacio ficticio no se establece como único objetivo la observación de las reglas, sino la expresión de su propia versión de la verdad. Todo se resuelve dentro de su microcosmos y mientras habitan en él, los actores deben asumir su actuación como real:

—¿O sea que yo soy el único que piensa que estamos jugando?

Lo miré sin entender lo que me quería decir. Antes de que se retirara como medio asustado, le dije:

—Date cuenta de que entre nosotros, Manuelillo es el que más sabe del tesoro.

—¿Qué?— me preguntó pelando sus ojotes como diciendo que era inútil seguir hablando conmigo.

—¿Cómo vamos a estar jugando? Esta carreta es de a de veras; y los bueyes y el camino no son de juguete. Ni estos campos.

—Bueno, de todos modos yo vine a juntar más huesos y más huesos, puros huesos y nada más. Y están tirados por todos lados y ya no son de nadie— me contestó, pero estaba hablando para sí mismo, como para convencerse que cuando menos juntar huesos no era jugar. (61)

La referencia a los huesos y la alusión a Manuelillo como “el que más sabe del tesoro”, los ayuda a no perder la conciencia de sí mismos como seres que deambulan entre dos realidades. El juego ya no es visto como actividad, sino como parte de la mente del personaje, donde se crean universos alternos que rompen con el ritmo monótono del viaje:

...A cada rato me daban ganas de decirle a los muchachos que ya nos olvidáramos de la juntadera de huesos, que no perdiéramos más el tiempo y que siguiéramos el camino sin detenernos para llegar pronto a la mina.

O que nos pusiéramos a mover la tierra entre todos para ver si en medio de la borrachera la mina pasaba delante de nosotros y así meternos en ella. (63)

La propuesta de la Sonaja se plantea contradictoriamente: olvidarse del sin sentido de un juego para internarse en el sin sentido de otro. Sin embargo, su sentido radica en que la introducción a un nuevo juego ayuda al personaje a acceder a otro nivel de conocimiento. Y las distintas capas por las que cruza forman parte de un mismo espacio: su mente. Tras la desilusión por no haber encontrado el tesoro, jugar a “mover la tierra” lo salva del terror y la desesperanza, para perderlo en el gozo del vértigo y la borrachera. El juego representa el triunfo de la creatividad y la imaginación sobre la desgracia. La presencia viva del canario en el hombro izquierdo de la Sonaja lo comprueba.

4. 2. 2 Imágenes de un orden invertido.

Para determinar el campo de amplitud interpretativa de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* resulta indispensable analizar su lenguaje poético. En esta novela, las figuras trópicas no estilizan gratuitamente el lenguaje, sino que imprimen en él una cosmovisión. Para darle su justo valor, es necesario estudiar el sentido de su sistema simbólico-metafórico. El análisis del lenguaje poético de la obra ayudará a precisar qué tipo de relaciones se establecen entre hombre y su mundo.

Como sabemos, no es exclusivo de la poesía la inclusión de símiles y tropos; la narración también los tiene. La experiencia real está cargada de símbolos que enriquecen tanto la poesía como la narrativa. Lo importante es determinar hacia dónde está orientada la palabra y qué revela el uso de un determinado tropo. El estilo, en palabras de Gustave Flaubert, “es por sí solo una manera de ver las cosas”⁶, todo depende del plan establecido por el escritor. El talento de escribir consiste en la elección de las palabras: “una buena frase de prosa debe ser como un buen verso, incambiable, igual de rítmica y sonora”, “la precisión es la que hace fuerza”.⁷ Una de las diferencias fundamentales entre la prosa y el verso, es que la primera está menos dirigida a los sentidos y es más inmaterial: en ella existen terceros y cuartos planos difíciles de ver. En cambio, en el verso todo resalta y un solo recurso puede constituir un soneto. En este sentido, lo trópico es inherente a la narrativa, está en ella como uno de sus ingredientes, como parte de una compleja mecánica verbal de imágenes. Además, el lirismo se fusiona a lo humano para equilibrar, en palabras de Flaubert, la sonoridad de la frase y las cumbres de la idea. No surge como una debilidad del espíritu, como un sueño o un sentimiento desmesurado, sino como el impacto que provoca el uso preciso de una expresión. Del acertado diseño de una imagen dependerá la

fuerza plástica. El lenguaje arrastra al lector en una corriente metafórica que explora dimensiones y recursos verbales; y que tiene la facultad de hacer ver y de crear relieves a través de recursos continuos, proporcionados, armónicos y con movimiento.

Uno de los grandes problemas de la estilística, según Mijail Bajtin, “es que ignora la vida social de la palabra”: no es suficiente enunciar un uso trópico, determinar las figuras que lo hacen, su sentido y su valor estético; es necesario alcanzar su trasfondo ideológico-humano (labor que será desarrollada en el siguiente capítulo). El reconocimiento de la peculiaridad de la palabra de la novela nos habla del destino de la palabra artística. Hablar de expresividad, figuración, fuerza o claridad no define un estilo. La palabra novelística no se reduce a la retórica: “La palabra de la novela es una palabra poética, pero, en realidad, desborda los marcos de la concepción existente de la palabra poética”.⁸ Todas las formas están pobladas de intenciones y el prosista parte de la diversidad para construir su estilo. En *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, el estilo de la obra se opone al artificio y toma como punto de partida lo sencillo, lo humilde, lo primigenio y lo elemental; los contrastes, la alteración de un orden que nos hace pensar en un mundo invertido, lo cromático, el lenguaje oral y la creación de una lírica de lo despoblado. No todo lo que forma parte del campo de visión del narrador se hace poesía: muchos elementos del paisaje quedan intactos, en su estado natural y auténtico.

En esta novela, se establece una doble ficción: la de un microcosmos exterior al personaje y la de otro interior, donde la memoria y la conciencia del presente se confunden. El interior está representado por la mina: morada interior que el personaje ha edificado para sobrevivir. Para construir semejanzas, se conectan ámbitos de la realidad que, después de salvar distancias temporales, magnifican, transforman y reinventan lo que la memoria “ficticia” de la Sonaja explica parcialmente.

⁶ FLAUBERT, Gustave, *Cartas a Louise Colet*, Trad., pról. y notas de Ignacio Malaxecheverría, España, Siruela, 1989, p. 166.

⁷ *Ibidem*, p. 213.

Para magnificar utiliza un sonoro lenguaje oral que refuerza aún más la hipérbole y, al dar relieve a los estímulos sensoriales, hace sobresalir lo pequeño: “lo sentíamos más recio aquí arriba: levantaba piedritas del suelo que nos golpeaban la cara, los sombreros y las cachuchas”. (45) Utiliza el símil como recurso predominante, expresado por medio de sonidos, color y movimiento, cuyo plan inmediato es la reconstrucción de un mundo infantil:

Mientras tanto, yo maniobraba torpemente para que los bueyes nos sacaran del camino [...] Estiraban el pescuezo para arriba abriendo el hocico a todo lo que podían para aventar desde sus entrañas unos mugidos y unos bufidos bien fuertes. Cabeceando, queriéndose deshacer de las coyundas amarradas de sus cuernos, escupían largos hilos de baba del susto, que brillaban en el aire como serpentinas antes de que se los tragara el polvo. Sin saber qué hacer, desesperados, rascaban con sus pezuñas la tierra del suelo. (48-49)

El mundo animal y el infantil se acercan a través de una comparación que forma parte de una cadena de imágenes, cuya función es crear un ambiente de sorpresa y descontrol. El efecto hiperbólico es producto del acercamiento de lo burdo, lo cotidiano y lo bestial. La plasticidad se crea a partir de cuadros en cámara lenta y, de igual forma, el sonido se produce de forma gradual, a través de modulaciones que culminan con un tono agudo de inquietud y agitación. El miedo se manifiesta por medio de la exteriorización de la animalidad. Y lo sucio, o bien, desechable, se rescata para ser transformado en luz y diversión.

En otro pasaje, el narrador, al referirse a la reacción de Andrés ante el escepticismo de sus compañeros, utiliza una imagen hiperbólica que imprime un toque caricaturesco al personaje: “Nos miraba con los ojos pelones, como azorado, como si trajera un hervidero de sapos enterrados en el pecho” (53), el mundo parece abrirse de forma desmesurada y, nuevamente, la animalidad se adueña del hombre y ocupa el primer plano para representar su desesperación. Comparación similar a la que utiliza para describir su impaciencia por llegar a la mina: “...como si llevara un mazacote de lombrices

⁸ “La palabra en la novela”, en Mijail M. Bajtin, *Problemas literarios y estilísticos*, Trad. de Alfredo Caballero, La Habana, Edit. Arte y Literatura, 1986, pp. 83-268.

hambrientas en la panza” (62), ambas con un fuerte influjo de la lengua oral y más cercanas al humor que al drama. En otra comparación, el tiempo, desde la mirada del niño, transcurre a través de minutos que se estiran “igual que si fueran un chicle caliente” (63). El planteamiento de una realidad palpable y visible hace de lo abstracto algo aprehensible.

En el apartado sobre el espacio, hice referencia a la comparación de los “remolinos gigantes” que “se iban girando por los valles a lo lejos, correteándose, como trompos de madera sin pintar” (54), en la cual la naturaleza adquiere características humanas y forma parte de un juego en el que los “trompos de madera sin pintar” funcionan como objetos emblemáticos de la niñez. Además, al especificar que los trompos están “sin pintar” se abre el campo de imaginación con una expresión que resulta más limpia y nivelada. Para representar la infancia se parte de ciertas reglas que evitan que el juego se desborde en imágenes exageradas o fantasiosas.

En otras comparaciones, se refieren, desde la infancia, aspectos religiosos, costumbristas y regionalistas. Además de ser planteada la relación entre el espíritu y la fragilidad, se activa la continuidad temporal y se pone en movimiento un paisaje inerte: “una mariposa blanca –grandota, igual de frágil que un par de hostias– en esos momentos cruzaba el camino”. (67) En la siguiente, se vuelve a tomar como fondo un blanco total, con la finalidad de hacer resaltar lo sucio como elemento terrenal y humano: “...y ahora por su camisa blanca escurría un hilo de suciedad de pájaro, como escurre sobre los ropajes de piedra de los santos de las catedrales”. (102) No hay un punto de referencia fijo: el final de una imagen anuncia el comienzo de otra, como en una cadena de símiles. Lo eterno y lo efímero se ponen en contacto y caminan hacia el origen: “Las olas que formábamos se quebraban en las paredes como si fueran de vidrio oscuro. Yo sentía que nadábamos como adentro de una enorme copa de piedra o una pila de bautismo”. (129) Son revelados sentimientos contradictorios respecto a la religión: de comunión y de libertad, pero también de miedo, culpa y confusión. Es vista

como origen y, al mismo tiempo, como perdición y desgracia: “...una pipa de gasolina, que se nos venía encima. Como un horrendo demonio colorado y verde, de pastorela” (157). La imagen de la mariposa blanca contrasta con la del estanque sucio o la de la pipa endemoniada. Lo blanco se enturbia poco a poco hasta teñirse de sangre.

La descripción del paisaje cambia después del accidente. Antes, el mecanismo comparativo que se utilizaba era tomar referentes cercanos, como si la mejor forma de explicar la naturaleza fuera a partir de sí misma, y cada uno de los elementos que la compusieran fueran espejos, o continuaciones de una misma imagen: “A lo lejos, los bosques tupidos de árboles frondosos parecían zaleas de borregos verdes tendidas en las laderas; y los peñascos, dientes pelones de caballo”, “De atrás de la sierra salía un hervidero de nubes blancas también como borregas encarreradas”. (72) El vínculo entre el hombre, la naturaleza y los animales se rompe después del choque, a partir de ese momento de la historia, los referentes serán objetos muertos o inanimados: “...las nubes parecían pellejos de carne ensangrentada con mucho gordo” (151), “...destrozaba la carreta completa, como si ésta fuera de cartón o de popotes de escoba”. (158) Además, en las primeras descripciones, el paisaje enfocado se encuentra a mayor distancia del narrador, lo que le da un carácter idílico. En cambio, al describir el accidente, los objetos no sólo se acercan, sino que se impactan contra su memoria.

A través de las imágenes se revelan realidades de un orden invertido e, incluso, superior. Cada una manifiesta una inteligencia creadora y cambiante que se integra a un universo de posibilidades. Ejemplo de ello en la narrativa de Salazar son los diversos paisajes que Pancracio, el trovador de *El mundo es un lugar extraño*, lleva pegados en el fondo de su guitarra. O las múltiples representaciones de una noche de Navidad reflejadas en el disfraz del hombre de los espejos en *Cuentos de Navidad*.

En una imagen como “el viento no le dejaba en paz la mata de pelo que le cubría la frente, y le arrebatava el humo del cigarro que ya traía entre los labios” (33), destaca el sentido de perspectiva; el

trazo sutil del entorno; la plasticidad; la representación de lo sensorial, la elección de pocos elementos en los que se concentra todo el significado; la creación de hipérbolos, prosopopeyas, sinécdoques y un marcado lenguaje coloquial.

La luz se extiende a través de un filtro de un solo color que cubre lo gris, lo despoblado y miserable. La noche en que juegan a “¡Pájaro, vuelve a tu jaula!” es negra; el día del viaje el pueblo es enteramente azul, antes de la salida del sol. El color se expande hasta cubrirlo todo y hace sobresalir detalles en movimiento: “Miré para arriba y un par de palomas blancas ya andaban volando muy alto sobre el cielo de la plaza. Con sus alas recogían los primeros rayos del sol”. (34) La sinécdoque le imprime movimiento a la imagen, crea el efecto de que el paisaje se amplía y le da al tiempo un sentido de continuidad.

Como en las ilustraciones de los cuentos infantiles, se coloca en primer plano lo local y lo pequeño para que en ello se manifieste lo inconmesurable, de esta forma, es posible reconocer la intensidad del viento por las marcas que deja en las plumas de los canarios y en el pelambre de los conejos. Los sonidos naturales se amplifican, como lo haría un cuentacuentos, y, a través de la comparación, se presentan remembranzas costumbristas, llenas de vida, como el crujir de la madera que suena como la tambora de un desfile. La intención de magnificar no solamente es rediseñar un universo infantil, sino también colocar el hombre como un ser pequeño ante la grandeza de la vida. Cada detalle crece y su espiritualidad se amplía. La siguiente imagen surge en el momento en el que la Sonaja, Arturo, Álvaro y su hermano están arriba del cerro de la Cueva y sienten que el viento sopla con fuerza:

A medida que los barbechos se resecan con el sol y el aire, el campo iba cambiando de colores. Pero el cielo era más vasto que la tierra: una enorme burbuja azul cubriéndolo todo. Su inmensidad sólo nos hacía sentir que éramos criaturas bien pegadas a la tierra, y que para movernos sobre ésta teníamos una carreta vieja. (45-46)

Esta imagen ilustra el paso del tiempo. Un motivo infantil (“una enorme burbuja azul”) ayuda a ilustrar, de forma sencilla, la transitoriedad de un momento revelatorio, en el que lo celestial cubre y domina lo terrenal. La Sonaja, en su papel de adulto, despierta del sueño del niño y se hace consciente de que el vehículo en el que viaja no es más que una carreta vieja. Los valores que se dan a lo grande y a lo pequeño cambian cuando el narrador deja de ver las cosas como niño: lo terrenal frente a lo celestial es mínimo.

Por otra parte, los claroscuros producto de la fusión entre la luz, los elementos de una naturaleza muerta y los objetos abandonados funcionan como un aviso de la fatalidad: “Las hojas de los guardalobos a la orilla de esta parte del camino ya estaban bien amarillas. Y como que en unos lugares de los potreros había más luz. Luz amontonada por el viento en algunos rincones”. (62) La percepción del color, así como la perspectiva narrativa, cambian conforme se avanza en el viaje. La desgracia es representada a través de la negación de la luz y el color: “Con las piernas y las caderas quebradas esperé tirado sobre la tierra, de donde veníamos. Y lo que en el día era azul por la distancia o verdoso por los bosques, ahora era un mazacote negro, impenetrable, siniestro”. (159)

Desde el principio de la novela, se establece un juego de imágenes ilusorias: las cosas no son lo que parecen ser; lo narrado fue creado por un ser deforme, mutilado, cuyo estado afecta la visión de lo presenciado o experimentado. De este modo, la forma y, por consiguiente, el significado de las imágenes es cambiante e, incluso, contrario: “Y aunque la quemazón atrás de mí parecía el anuncio de un nuevo día, era una aurora falsa, hecha de luz maligna, como sacada del infierno: la noche se iba a poner después más negra”. (159) Se establece una lógica verbal de la oposición y el absurdo, lo que nos hace deducir que el reinado de las tinieblas no será absoluto y que de ellas se generará la luz.

Para describir una recua de burros atravesando el camino, establece un orden y una profundidad de campo que hace destacar el movimiento y colorido de una imagen caracterizada por su ritmo

acompañado, su costumbrismo y su humor. Participan el mundo del niño y el del adulto. La asimilación entre el hombre y el animal, el sentimiento de desengaño y la percepción de un ambiente de tristeza y perturbación, son referentes del adulto. Mientras tanto, la visión infantil flota por encima de cualquier sentimiento trágico:

Una manada de burros, burras y burritos colorados iban cruzando al galope un llano de tierra suelta –también colorada– enfrente de nosotros. Y como que se desdibujaban en las nubes de polvo que hacían con sus cascos. Sus largas colas ondeaban como barbas de rebozo; sus orejas, como torres de iglesia sobre sus pescuezos. El rastro rosado de su carreta se quedaba flotando en el aire; y también sus rebuznidos cargados de tristeza, como un llanto animal, por un viejo deseo que no hallaba cumplimiento. ¿Los asnos soñaban en llegar a ser caballos? (63)

Esta visión lejos de ser evasiva, nos ofrece una realidad alterna: “Me puse a pensar qué pasaría si yo pudiera uncir sólo un par de esos burros a la carreta. Lo rápido que podríamos viajar”. (63)

La insistente pregunta de Álvaro acerca de la hora a la que van a comer crea expectativa alrededor de un evento cotidiano. Finalmente, cuando llega este momento, la comida se convierte en el ritual más esperado del viaje. Las acciones se describen en una secuencia enumerativa, lo que, además de dotar de plasticidad a este cuadro costumbrista, despierta paulatinamente los sentidos:

Calentamos sobre las brasas las gordas de maíz, las tortillas, los pedazos de pan, de carne, chorizo y las tortas. Fueron saliendo de los morrales los quesos, los huevos cocidos, las botellas de leche, de agua fresca, de atole y de aguamiel. (105)

En este pasaje, resulta importante el orden en el que van apareciendo los alimentos y cómo van ocupando un lugar en el relato. Cada contribución está diseñada para provocar sorpresa. La preparación de la mesa sirve de preámbulo para una sorpresa mayor, cuyo portador es Jesús el de don Jesús María:

—Miren lo que traigo aquí— nos dijo lleno de gusto—. Cada quien corte un cacho. Poquito porque es bendito...

Nos pusimos a dar brinquitos de impaciencia alrededor de él, pelando los ojos, mirándonos unos a otros, llenos de admiración y alegría, dispuestos a cortarle un pedazo a esos buñuelos que nadie esperaba. Estaba bien doradita la harina: pues saltaba azúcar sobre las burbujas cada vez que le trozábamos un pedazo, y se quebraba suavemente y se deshacía sobre la lengua con un sabor a canela y a naranja. (105-106)

El sabor se produce desde que Jesús el de don Jesús María anuncia la sorpresa: se siente desde que se imagina. El movimiento se detiene en secuencias y la descripción gradual se centra en cada ingrediente. Además, el cuadro se reproduce en las pupilas de cada personaje como goce individual y, a la vez, colectivo.

También se crea el efecto contrario, el de vacío de sensaciones, el de la soledad como antecedente del encuentro del hombre con el tesoro escondido en su interior. Se crea un silencio agudo e intolerable que hace que el tiempo quede suspendido. De la comparación costumbrista se asciende a la reflexión filosófica. La oscuridad abre gradualmente la conciencia individual:

Nos quedamos callados y a oscuras. Era un silencio negro, aterrizante, paralizador, que nos sofocaba los mismos oídos; los taponeaba. No escuchábamos ni nuestras respiraciones. Cada uno de nosotros estaba como sumido en un adobe de barro negro, espeso. Y pensábamos que en alguna parte de esta oscuridad impenetrable había un tesoro resplandeciente, que respiraba, que palpitaba, vivo; que no sabíamos dónde, pero ya nos hallábamos bien cerca de él. Y que si lo lográbamos sacarlo, transformaría nuestras vidas y a todo el mundo. (116)

Se establece un juego de contrarios que hace que el silencio anuncie el ruido. Finalmente, sus voces recorren la mina a través de un eco nítido: “Y las palabras del dicho se fueron rodando, haciéndose pedazos hasta el fondo de la mina”. (132) Destaca el trazo continuo que crea una sinestesia prolongada.

En la aterradora imagen del choque contra la pipa se conjuntan algunos de los elementos que he mencionado sobre la construcción de la imagen: la ambigüedad como producto de la muerte y la sensación de eternidad que provoca el dolor vivido en el presente. Se enfoca cuadro por cuadro con el fin de lograr acercamientos a puntos medulares donde el sufrimiento encuentra una forma de expresión: la imposibilidad de describir una experiencia aterradora. Sumergido en otra dimensión temporal, el narrador utiliza una especie de discurso apocalíptico que va de lo monstruoso del impacto al encuentro con un resplandor que lo salva de la muerte.

...la parte delantera del monstruoso camión se estrelló primero contra los bueyes, que fueron lanzados a un lado, mientras daban unos bramidos largos y unos quejidos como yo nunca los había oído. En cuestión de segundos, sentí cómo la garrocha que yo estaba sosteniendo fuertemente con mis dos manos se clavó en el suelo, se hizo arco y me impulsó para arriba, como si yo fuera un muñeco de trapo. Salí volando y caí sobre el camión [...] El tronadero de palos, huesos y piedras era aterrador. Alcancé a escuchar los gritos y después los gemidos de mis compañeros que, sin embargo, luego luego cesaron [...]

Después escuché un tronido horroroso y en cuestión de segundos todo estaba ardiendo. En unos momentos las llamas subieron hasta donde yo estaba. No sentía mis piernas. Me arrastré como pude hasta la última parte del camión y me eché al vacío. Caí sentado. Sentí cómo los huesos de mis caderas crujieron con el golpe y cada uno de los de mi espinazo iba resintiendo el golpe de la caída. Mi lengua sangraba, porque sabía a sal espesa en mi boca. Arañando la tierra del camino con los dedos de mis manos, arrastrándome sobre el estómago, me alejé de allí lo más que pude [...]. (157-158)

Nada se activa ni se detiene por completo: al impacto sigue el dolor, el silencio y la muerte, después, el silencio vuelve a ser violentado con la explosión, el fuego, un nuevo dolor y la lucha del hombre por sobrevivir. A cada esfuerzo corresponde un nuevo sufrimiento como única señal de que la vida continúa.

CAPÍTULO V

Construcción del destino.

La muerte en la obra de Severino Salazar siempre está al acecho de personajes dubitativos, insatisfechos y apesadumbrados que, en su afán por explicarla, la convierten en un producto creativo. El enigma que encierra una catedral –construcción elegida para que los personajes se manifiesten en el mundo– es el de la muerte: ante ambas el hombre se cuestiona acerca del pasado y del sentido de la existencia. En *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, la Ladera de las once cruces “es una marca a la orilla del camino que nos advierte que a partir de ahí el mundo cobra otro significado, tanto para los que suben como para los que bajan”. (102) Diseño que recuerda el de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*: “El camino subía y bajaba: *Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja*”.¹ En ambas novelas, se representa el tránsito de la vida a la muerte a partir de un modelo que, en el caso de Rulfo, libera la muerte de toda su carga dramática; mientras que el narrador de Salazar antepone una sentencia que hace ver el destino del alma como un auténtico problema. Rulfo entra de lleno en el territorio de la muerte y lo vincula a la vida a través de un manejo del tiempo y del espacio que borra la frontera entre ambos. En *Pedro Páramo*, la imagen de la muerte aparece despedazada y prolongada por la luz de una vela, mientras cada personaje le da una forma diferente. En la obra de Salazar, heredera de la tradición rulfiana, también se modelan muchas realidades; sin embargo, el tránsito de la vida a la muerte no es continuo, los personajes lo detienen para sumergirse en atormentadas reflexiones acerca de su existencia. La obra de Severino alcanza una armonía estética, producto de las diversas tradiciones de las que se enriquece. El diseño de sus personajes –quienes representan conceptos propios de la tradición cristiana, como la angustia, el pecado, la culpa, el castigo y Dios– forma parte de un modelo inspirado en la tragedia clásica, que aporta unidad al relato y lo salva del caos de las reflexiones

¹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 3a. ed, México, Fondo de Cultura Económica, 1981 (Colección Popular, 58), p. 8.

existenciales. Además, la ubicación y el diseño de la Ladera de las once cruces, vincula su modelo narrativo con el de Rulfo, lo que inserta su obra en la tradición literaria mexicana y amplía su perspectiva, al colocarla en un lugar privilegiado donde convergen múltiples realidades.

En la Sonaja se deposita el peso de la culpa, por lo que es trazado como un personaje confundido y disperso, que está a punto de desintegrarse y perder el contacto con la realidad. Manifiesta su miedo y extravío al plantearse preguntas como “¿qué hacer? ¿qué significa todo lo que han dicho? ¿dónde estoy? o ¿qué me va a pasar?”. De ahí que todo su discurso pueda ser visto como una confesión, a través de la cual realiza el doble movimiento que, según María Zambrano, es propio del que se confiesa: huir de sí y buscar algo que lo sostenga y lo aclare.² La tragedia se confirma, según George Steiner, en la medida en la que la culpa afecta al personaje y éste busca el perdón divino. La Sonaja es el elegido, el gran genio que, en palabras de Albert Camus, descubre con mayor profundidad su culpa y en ella reúne las culpas del mundo entero, lo que hace que la representación artística se fragmente y que la búsqueda individual no constituya el centro de la trama. De la imaginación e intuición de este personaje surgen imágenes contrapuestas, que lo hacen ver como un alma que está muerta en vida y que espera la salvación.

La Sonaja emprende dos viajes iniciáticos: uno a la mina, que lo llevará a reencontrarse con su nacimiento, y otro a través de la memoria, que lo conectará con la muerte y lo reintegrará a la vida.

Vuelve la vista atrás no sólo para revivir su pasado, sino:

...para ver si sorprende el instante en que se rompió su dicha. El que no sabe lo que pasa hace memoria para salvar la interrupción de su cuento, pues no es enteramente desdichado el que puede contarse a sí mismo su propia historia.³

Escuchará las resonancias del pecado y de la culpa en el camino; buscará la revelación de lo divino y se convertirá en el portavoz de este mensaje; sin embargo, la importancia de ambos viajes

² En: Antonio García Berro y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, 2a. ed., España, Cátedra, 1995, p. 227

³ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, 2a. ed. aumentada, México, FCE, 1973, p. 24 (Breviarios, 103).

radica precisamente en lo señalado por María Zambrano: el poder que se le otorga al hombre de configurar su propia historia.

El anuncio de la muerte es desatendido, lo que provoca que el impacto causado por la catástrofe sea mayor. Después del accidente, comenzamos a identificar los avisos de fatalidad que, a lo largo del relato, nos advierten acerca del final. Por ejemplo, cuando el personaje de Andrés decide marcharse repentinamente:

De pronto, de un brinco, Andrés se había apeado de la carreta para echarse a correr en sentido contrario al que íbamos, ansioso por desandar el camino a todo lo que podía con su par de piernas. No se llevó su costal ni su comida. Se fue levantando un poco de polvo en la carreta. A nadie le había dicho que pensaba regresar, fue una sorpresa para todos, aunque sí lo habíamos visto muy callado. Como que le dio una corazonada y dijo: patas pa' cuándo son. (62)

Al dar marcha atrás, este personaje descubre un camino alternativo al destino determinado para el resto de los personajes. Otros signos de fatalidad adquieren forma de sentencias, como la emitida por Jesús el de don Elías: “Un día de éstos, la carreta se va a quedar encerrada en el corral; inútil, inservible” (...) “A lo mejor éste es su último viaje a Juanchorrey”. (70) O la de Ramón que le dice a la Sonaja que en la mañana cantó uno de sus chivos y que según su papá “cuando un chivo canta es porque se va a ver un ejemplo. Va a pasar algo horroroso, pues” (84). O el triste piar del canario de Jesús el de don Jesús María, justo antes de que entraran en la mina. Las sentencias determinan la trama y conforman una idea acerca del poder de los designios divinos. Por ejemplo, la del tío Antonio:

–Y acuérdense de que si van por ahí haciendo diabluras y desengañándose de lo que no les importa, Dios los castiga, y la carreta se les va a desvencijar– nos grito por último. Sus palabras retumbaban por la calle como truenos. (33)

La fatalidad forma parte de la existencia; su presencia silenciosa se contrapone a su manifestación repentina: “...en las ramas de los árboles y en el cielo había una calma imperturbable, como si nada horroroso hubiera sucedido allí”. (66) Su tiempo es el instante y, a la vez, la eternidad.

A las revelaciones mencionadas, se suman otras como las intervenciones de Arturo, el vuelo anticipado de los buitres, la imagen de las mariposas muertas y las gallinas que ponen huevos hueros. Juntas representan más que una amenaza a la existencia humana, los hilos de un tejido alterno a las acciones emprendidas por los personajes.

Ante el advenimiento de la fatalidad, cabe plantearse la misma pregunta de Albert Camus en *El mito de Sísifo*: “¿Cómo se encuentra el hilo de Ariadna en un mundo devastado?”, y encontramos la respuesta en el plan creativo de la novela: el horror desmesurado que causa este relato es producto de la mesura: “el destino se hace siempre sentir mejor bajo los rostros de la lógica y lo natural”⁴. Todos los signos de fatalidad que referimos anteriormente no son tomados en cuenta porque llevan el disfraz de lo inverosímil: la rebelión sobreviene con el choque de la pipa, que provoca que el lector exprese “¡esto no es posible!”, lo que fortalece, según Camus, la desesperada certidumbre de que sí lo sea.

Es en este punto donde la trama de Salazar se vuelve a conectar con la tragedia, ya que lo trágico está unido a lo lógico y lo cotidiano; y la función del destino es precisamente unir eventos más allá de la casualidad. Un desastre como el ocurrido en aquel accidente representa una fatalidad no solamente para quienes lo vivieron, sino también para el pueblo entero. El olor de los huesos chamuscados se dispersó y “algunos olfatos aguzados de aquellos parajes lo trajeron pegado como una maldición” (160)

Sin embargo, la fatalidad no obstaculiza el curso de la vida. Desde su planteamiento, la obra establece que el paraíso prometido ya se ha desmoronado, por lo que la infancia reconstruida se erige como el nuevo paraíso. Los caminos trazados por Dios son intrincados y engañosos desde la visión del personaje adulto; el niño, en cambio, crea caminos alternos que sustituyen la desesperación por la

⁴ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Trad. de Luis Echávarri, 17a. ed., Buenos Aires, Losada, 2002 (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 392), p. 138.

aceptación del conflicto trágico. Mientras el niño vive, el hombre se angustia porque no quiere morir. Es por lo anterior que la Sonaja al revisar los ejes de la carreta se muestra confiado: “Si los ejes están bien, nada va a salir mal en el viaje. Ahí está el secreto de una buena jornada. No importa lo difícil que sea un camino, si los ejes están bien y en su lugar”. (143) El niño ayuda al adulto a sobrevivir e, incluso, a ser inmortal. El adulto a través del niño es conciencia; es real para vivir la existencia, no para pensarla, y es creador de sí mismo. El incendio representa la revelación de que existe un infierno en vida y el sufrimiento que experimenta la Sonaja lo hace divino: “La congoja religiosa no es sino el divino sufrimiento, sentir que Dios sufre en mí, y que yo sufro en él”.⁵

El narrador encuentra mensajes de orden divino conforme avanza su aventura. La presencia de Dios se revela ante la catástrofe, momento en el que se necesita de una ley que retorne todo a su orden natural y que reconcilie al hombre consigo mismo. Para trascender a sí mismo, la Sonaja eleva su mirada y se imagina como un ser observado desde las alturas, ya que, según Zambrano, una de las situaciones esenciales de la vida es “ver y ser visto”⁶, actividad a través de la cual “el hombre se sentirá más a salvo de la vida y su contradicción” y en la que inscribirá su tragedia. Desde esta perspectiva, la Sonaja es configurado como un personaje cuyo desarrollo depende de hacia dónde dirija sus pensamientos acerca de la divinidad. De este modo, su conciencia se oscurecerá mientras insista en pensar que Dios dibuja caminos con curvas que se desvían sin razón: “me imaginaba que Dios, sentado en cuclillas detrás de las nubes, hacía rodar una y otra vez un puño de dados enormes, cada uno al tamaño de una casa”. (156)

La angustia inyectada en este personaje lo conduce a la revelación de la parte terrible de los designios divinos, que lo lleva a perderse en el curso destructivo de la existencia. Una vez que le es negado el acceso a la vida divina, se enfrenta a la muerte de Dios y desciende a su propio infierno:

⁵ Miguel de Unamuno, *El sentimiento trágico de la vida*, Introd. de Ernst Robert Curtius, 3a. ed., México, Porrúa, 1999 (Sepan Cuántos, 402), p. 112.

⁶ María Zambrano, *Op.cit.*, p. 127.

“¿Qué provoca aquella imagen del altar brillando iluminado por la luz del sol? Indiferencia. Una oración silenciosa ¿qué piden? ¿por quién la piden? Por ellos mismos, por el temor de Dios...” (161). Sin embargo, esta destrucción sólo revela su ansia de creación: “Si Dios creó de la nada, el hombre sólo crea desde su infierno nuestra vida indestructible”.⁷ La función del sacrificio es evitar su destrucción: “Porque sólo ellos sabían que el verdadero ágape –toda redención– en esta vida implica el sacrificio de una persona o de un grupo. Ofrecer el cuerpo propio. Volverse sustento”. (166) Convertido en sustento, la Sonaja se erige como “ese sujeto del conocimiento que ha encontrado en sí las condiciones de lo divino: independencia en su ser y frente a él; la transparencia de un mundo sin enigma”⁸, lo que nos hace pensar que Dios no es el narratario de la novela, sino la misma Sonaja. Al decir: “socórreme con sueños antes de que desaparezca” (172), está conteniendo consigo mismo y transformando la nada en un proyecto de ser hombre, no en un sentido absoluto, sino a partir de la historia que reconstruyó.

⁷ *Ibid*, p. 152.

⁸ *Ibid*, p. 166.

CONCLUSIONES.

1. La resolución artística de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* responde a una propuesta estética que concentra intereses diversos (la leyenda, la novela de aventuras, el relato infantil, el testimonio y la confesión) e inserta la ficción dentro de la ficción, lo que hace que el relato sea susceptible de ser revivido y transformado.
2. El conflicto de la trama se centra en el personaje la Sonaja, conciencia privilegiada del autor implícito en el que se confrontan la memoria y la ficción.
3. La reducción paulatina del espacio responde a la necesidad de crear recintos sagrados a través de los cuales se retorne al origen y se representen conflictos universales. La concepción del tiempo se basa en una reconfiguración de la eternidad y del instante.
4. La creación de símbolos representa la naturaleza divina y terrenal del hombre. Los símiles y tropos inspirados en la infancia y las imágenes de un mundo invertido nos revelan la existencia de universos alternos.
5. La catástrofe no determina la trama, sino la reelaboración de la historia a partir del personaje principal.
6. El interés artístico de la narrativa de Severino Salazar se centra en la profunda indagación de la existencia y está marcado por el sentido religioso. Sin embargo, el diseño de personajes al borde del abismo, confundidos a causa del desequilibrio o sobresaltados, no afecta el diseño de un mundo, que por extraño que parezca, vincula todo acontecimiento aparentemente aislado y reorganiza lo fragmentado.
7. Su proyecto literario es lo rural, lente desde donde observa la vida.

8. Tras la muerte de Severino Salazar, la crítica ha colocado su obra como una de las más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Uno de los comentarios más afortunados es el de José Francisco Conde Ortega, quien destaca “el sustento vital, ético y de arquitectura conceptual” de su narrativa.¹

¹ José Francisco Conde Ortega, “Severino Salazar: el mundo sí es un lugar extraño”, en *Casa del Tiempo*. Revista de la

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA CITADA Y REVISADA.

DEL AUTOR:

NOVELA.

SALAZAR, SEVERINO, *Donde deben estar las catedrales*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/

Katún, 1984 (Colección Premio Bellas Artes. Serie Narrativa, 1).

_____, *El mundo es un lugar extraño*, México, Leega Literaria, 1989.

_____, *Tres noveletas de amor imposible*, México, UAM-Azcapotzalco, 1998 (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, Serie Literatura), pp. 9-61.

_____, *Desiertos intactos*, México, Leega Literaria/UAM-Azcapotzalco, 1990.

_____, *La arquera loca*, México, UAM-Azcapotzalco, 1992 (Libros del Laberinto); en *Tres noveletas de amor imposible*, ed. cit., pp. 63-120.

_____, *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, México, Plaza y Janés, 2001.

_____, *El imperio de las flores*, México, Plaza y Janés, 2004.

CUENTO.

SALAZAR, SEVERINO, *Las aguas derramadas*, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1986

(Ficción).

_____, *Severino Salazar*, Selección y prólogo de Alberto Paredes, entrevista de Miguel Ángel Quemain, México, UNAM, 1995 (Material de Lectura, Serie El Cuento Contemporáneo, 101).

_____, *Cuentos de Navidad*, México, Daga, 1997 (Colección Sueño Guajiro); 2a. ed., *ibidem*, 1999; 3a. ed., *ibidem*, 2000; otra ed., *Quince cuentos de Navidad*, México, UAM-Azcapotzalco, 2000 (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades).

ENSAYO.

SALAZAR, SEVERINO, “Mauricio Magdaleno”, en *Premio nacional de Ciencias y Artes (1945-1990)*, Edición y compilación de Víctor Díaz Arciniega, México, SEP/FCE, 1991, pp. 331-332.

_____, “El lugar de origen, una cosmovisión”, en *América-Europa. De encuentros, desencuentros y encubrimientos* (Memorias de II Encuentro y diálogo entre dos mundos: 1992), Presentación de Luz Elena Zamudio Rodríguez, México, UAM-Iztapalapa, 1993, pp. 343-345.

_____, “Conversación con Angelina Muñiz”, en colaboración con Joaquina Rodríguez Plaza, en *Temas y variaciones de la literatura*, t. II, Coordinador Antonio Marquet, México, UAM-Azcapotzalco, 1995, pp. 163-181.

_____, *Zacatecas, cielo cruel, tierra colorada*. Poesía, narrativa, ensayo y teatro (1868-1992), Selec. pról. y notas, México, CNCA, 1994 (Letras de la República).

_____, “Presentación”, en Pedro Valtierra, *Zacatecas* [libro de fotografía], textos de Severino Salazar, Ana Luisa Anza y Víctor Real, México, Universidad Autónoma de Zacatecas/Cuartoscuro/Colegio de Bachilleres/Gobierno del Estado, 1999.

HEMEROGRAFÍA:**ENSAYO.**

SALAZAR, SEVERINO, “La literatura como elección y la elección en la literatura” (diálogo con Luisa Josefina Hernández), en colaboración con Hernán Lara Zavala, en “Revista Mexicana de Cultura”, 129, 18 jul, 1971, p. 3.

_____, “Una teoría pesimista sobre el amor en la obra de Carson McCullers”, en *Tema y variaciones de la literatura*, julio-diciembre, 1994, pp. 99-130.

_____, “El nacimiento del personaje byroniano en la novela gótica”, en *Tema y variaciones de la literatura*. Revista de la UAM-Azcapotzalco, 5, 1995, pp. 261-284.

_____, “Presentación”, en colaboración con Alejandra Herrera; “La provincia y la metrópoli en la narrativa mexicana. Entrevista con Ignacio Trejo Fuentes”, en colaboración con Jaime Lorenzo, en *Tema y variaciones de la literatura*, 8, julio-diciembre, 1996, pp. 7-12.

_____, “Recordando al maestro Juan José Arreola”, en *Los Universitarios*. Revista de la Difusión Cultural de la UNAM, 87, México, septiembre, 1996, p. 16.

_____, “Las metáforas del río y de la leche en ‘Es que somos muy pobres’ de Juan Rulfo”, en *La Palabra y el Hombre*, 100, oct-dic, 1996, pp. 59-66.

_____, “Cinco novelas importantes del siglo XX según encuesta de *Crónica*”, en *La Crónica de Hoy*, 3 de agosto, 1998, p. 13B.

_____, “Periodismo cultural: ¿por qué? ¿para qué? ¿para quién?”, en *El Financiero*. Diario, México, 5 de agosto, 1998, pp. 55Cult.

_____, “Katherine Anne Porter”, en “*Crónica Dominical*”, 95, 25 de octubre, 1998, pp. 14-15; en *Tema y variaciones de la literatura*, 11, 1998, pp. 99-109.

_____, "Sarah Orne Jewett: el aura de la naturaleza", "La Cultura al Día". Sección cultural de *Excelsior*, 123, México, 9 de mayo, 1999, pp. 13-15.

_____, "La perfecta espiral" (Héctor Mauleón), en *Revista Fuentes Humanísticas*, 19, 2o. sem., 1999, pp. 190-191.

_____, "¿Puede un dandy nacer en Tepetongo" (genealogía de Ramón López Velarde), en colaboración con Alberto Paredes, en *Biblioteca de México*. Revista de letras de la Biblioteca México, 65-66, México, septiembre-diciembre, 2001, pp. 50-61.

_____, "Mi proyecto literario: la provincia, lo rural", "Laberinto", Supl. de *Milenio*, 113, 13 ago, 2005, p. 3.

NOVELA:

_____, "Paisajes imposibles: la danza de los ciervos" [frag. inédito de novela], en *Casa del Tiempo*. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, 81, oct, 2005, pp. 53-61.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA.

CLUFF, RUSSELL M, *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*, Tlaxcala, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University, 1997, pp. 99, 150, 159 (Serie Destino Arbitrario, 15).

LARA ZAVALA, HERNÁN, EN COLAB. CON ALBERTO ARRIAGA, "Introd.", "Prefacio", "Fichas de autores", "Fichas bibliográficas", en *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 1999*, Mortiz/Planeta, 1999, pp. 7-17; 282; 284.

- MUÑOZ, MARIO, “Severino Salazar”, en *Memoria de la palabra*. Dos décadas de narrativa mexicana. Breve antología, Prólogo, selección y notas, México, UNAM/CNCA, 1994, p. 256 (Textos de Difusión Cultural. Serie Antologías).
- _____, *De amores marginales*. 16 cuentos mexicanos, Prólogo, compilación y notas sobre los autores, Xalapa, Veracruz, Universidad de Veracruz, 1996, pp. 9-33, 195-196 (Ficción).
- MUSACCHIO, HUMBERTO, Severino Salazar, en *Milenios de México*, t. III, México, Hoja Casa Editorial, 1999, p. 2678 (Raya en el Agua).
- PAREDES, ALBERTO, Nota introd., en *Severino Salazar*, ed.cit.
- _____, Pról. a *Los cuentos de Tepetongo*, ed. cit, pp. 9-29.
- QUEMAIN, MIGUEL ÁNGEL, “El lugar de los escritores” en *Ensayistas de Tierra Adentro*, México, CNCA, 1994, pp. 50-51 (Fondo Editorial Tierra Adentro, 101).
- _____, “Severino Salazar: el llamado interior. Entrevista”, en *Los cuentos de Tepetongo*, ed. cit., pp. 205-218.
- SERNA, ENRIQUE, EN COLAB. CON ALBERTO ARRIAGA, “Introd.”, “Epílogo”, “Sobre los autores”, “Fichas bibliográficas”, en *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2000*, México, Mortiz/Planeta, 2000, pp. 7-12; 221-223; 227; 236.
- TORRES, VICENTE FRANCISCO, “SS: el sentido de la vida”, en *Esta narrativa mexicana*. Ensayos y entrevistas, México, Leega/UNAM, 1991, pp. 217-231.

HEMEROGRAFÍA INDIRECTA.

AGUILERA, ANGÉLICA, “*Cuentos de Navidad con paseo en trineo*”, en “Ovaciones en la Cultura”.

Suplemento dominical de *Ovaciones*, 60, México, 19 de diciembre, 1999, p. 7.

ARANDA LUNA, Javier, "Severino Salazar presentó libro de cuentos. La literatura de la Onda pasó sin llegar a nada" (*Las aguas derramadas*), en *La Jornada*, 27 de septiembre, 1986, p. 31.

_____, “La crisis, propicia para la novela histórica” (*El mundo es un lugar extraño*), en *La Jornada*, 16 de marzo, 1989, p. 19.

ARRIAGA, ALBERTO, "Cuento. El revés de las ilusiones" (*Cuentos de Navidad*), en "El Semanario Cultural", 826, 15 feb, 1998, p. 6.

_____, “Con los huesos en el suelo” (*¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*), en “Sábado”, 1250, 15 de septiembre, 2001, p. 13.

CASTRO, JOSÉ ALBERTO, “La literatura es una iluminación”, en “La Cultura en México”, 2250, 1o. de agosto, 1996, p. 58.

CONDE ORTEGA, JOSÉ FRANCISCO, “El mundo sí es un lugar extraño. Severino Salazar (1947-2005)”, en *Casa del Tiempo*. Revista de Universidad Autónoma Metropolitana, 81, oct, 2005, pp. 78-80.

ESPINASA, JOSÉ MARÍA, “Narrativa del desierto” (*Donde deben estar las catedrales, La arquera loca, Desiertos intactos*), en *Tierra Adentro*, 73-74, septiembre-diciembre, 1994, pp. 45-48.

HERNÁNDEZ VIVEROS, Raúl, “*Donde deben estar las catedrales*”, en *La Palabra y el Hombre*, 53-54, enero-junio, 1985, p. 162.

HERRERA, ALEJANDRA, “Los mitos y obsesiones de SS en ‘Árboles sin rumbo’”, en *Tema y variaciones de la literatura*, 6, julio-diciembre, 1995, pp. 65-78.

_____, “Las redes del azar”, en “Revista Mexicana de Cultura”, 111, 15 de marzo, 1998, p. 12.

- _____, "Un feliz descubrimiento de juventud. Tragedia contemporánea", en *Tema y variaciones de la literatura*, 11, 1er. semestre, 1998, pp. 195-204.
- _____, "Literatura, religión y homosexualidad. Análisis de un personaje de Severino Salazar", *Revista Fuentes Humanísticas*, 23, 2o. semestre, 2001, pp. 59-66.
- _____, en colab. con Joaquina Rodríguez, "Yalula o la mirada de Severino Salazar en el universo femenino", en *Casa del Tiempo. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana*, 81, oct, 2005, pp. 75-77.
- HERRERA, ERNESTO, "Una falsa aventura infantil" (*¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*), en "El Semanario Cultural", 1017, 14 de octubre, 2001, p. 7.
- HUACUJA DEL TORO, MALÚ, "La severidad de Severino Salazar: Actualmente el estilo es lo único que puede retener a un lector", en *El Financiero*, 9 de diciembre, 1997, p. 65.
- MARQUET, ANTONIO, "El ocaso de una utopía" (*Desiertos intactos*), en *La Jornada Semanal*, 92, 17 de mar, 1991, p. 12.
- _____, "Las voces del desierto", entrevista (*Desiertos intactos*), en *La Jornada Semanal*, 108, 7 de julio, 1991, pp. 23-32.
- _____, "El desencuentro de dos mundos" (*La arquera loca*), en *La Jornada Semanal*, 182, 6 de diciembre, 1992, p. 11.
- _____, "La Navidad en la obra de SS" (*Cuentos de Navidad*), en *La Crónica de Hoy*, 24 de diciembre, 1999, p. 11B.
- _____, "Severino Salazar: 1947-2005", en *Casa del Tiempo. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana*, 81, oct, 2005, pp. 68-70.
- MARTÍNEZ, URIEL, "Ramón López Velarde fue un fraile sin convento: SS", en *La Jornada*, 19 de junio, 1988, p. 27.

- MUNGUÍA ESPITIA, JORGE, “El deber de amar la vida” (*¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*), en *Proceso*, 1293, 12 de agosto, 2001, p. 68.
- MUSACCHIO, HUMBERTO “Los cincuentones de esta república” (los cincuenta años de SS), en *Reforma*, 6 de enero, 1997, p. 3C
- OBREGÓN, CRISTIAN, “Urge volver a creer en la utopía: SS” (*¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*), en *La Crónica de Hoy*, 4 de agosto, 2001, p. 28.
- ORTIZ, ALBERTO, “Sinsabores y sinsabores literarios en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*”, en *Tema y Variaciones de la Literatura*, 17, 2o. semestre, 2001, pp. 309-313.
- PALACIOS, PATRICIA, “Recurre a elementos arcaicos en su relato” (*¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*), entrevista, en *El Universal*, 15 de septiembre, 2001, p. 4F.
- PAREDES, ALBERTO, “La saga de Tepetongo”, en “La Jornada Libros”, cuatro, 9 de febrero, 1985, p. 3.
- _____, “El rezo del mundo” (*El mundo es un lugar extraño*), en *Revista de la UNAM*, 460, mayo, 1989, pp. 49-51.
- _____, “*Post scriptum* a Severino Salazar”, en “La Cultura en México”, 1912, 14 de febrero, 1990, p. 50.
- _____, “Utopía y fábula en el desierto”, en *Proceso*, 836, 9 de noviembre, 1992, pp. 57-58.
- _____, “La literatura como ermita” (*Desiertos intactos*), “Sábado”, 838, 23 de octubre, 1993, p. 6.
- _____, “Libros. Tepetongo” (*Donde deben estar las catedrales*), en *Proceso*, 934, 26 de septiembre, 1994, p. 72.
- PERALTA, BRAULIO, “La provincia, relegada para los escritores: SS”, entrevista, en *La Jornada*, 12 de febrero, 1985, p. 23.
- PERDOMO ORELLANA, JOSÉ LUIS, “La literatura es una actividad que se agota en sí misma”, entrevista, en *El Financiero*, 13 de febrero, 1991, p. 42.

- QUEMAIN, MIGUEL ÁNGEL, “Sustancia de la ambigüedad. Entrevista con Severino Salazar” (*Cuentos de Navidad*), en “Revista Mexicana de Cultura”, 97, 7 de diciembre, 1997, pp. 2-4.
- RUDOY, MIRIAM, “La voz múltiple de Severino Salazar”, en “Revista Mexicana de Cultura”, 358, 7 de enero, 1990, p. 10.
- _____, “Severino Salazar: memoria de un tejedor de historias”, en *Casa del Tiempo*. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, 81, oct, 2005, pp. 71-73.
- SANDOVAL, ADRIANA, “Lo que dice la letra” (*Donde deben estar las catedrales*), en *Nexos*, 155, noviembre, 1990, pp. 92-93.
- SANDOVAL, ALEJANDRO, “Sobre formaciones catedráticas” (*Donde deben estar las catedrales*), *Excelsior*, 7 de diciembre, 1984, p. 5Cult.
- SOLARES, MARTÍN, “Estrategias para combatir el centralismo”, (entrevista sobre los problemas de una literatura escrita desde la provincia, desdeñosa del centralismo cultural mexicano), en “La Jornada Semanal”, 15, 18 de junio, 1995, p. 3.
- TORRES, VICENTE FRANCISCO, “Los magníficos comienzos de SS” (*Donde deben estar las catedrales*), en “Revista Mexicana de Cultura”, 105, 3 de marzo, 1985, pp. 12, 13.
- _____, “Habla el ganador del premio Juan Rulfo 1984”, en “Revista Mexicana de Cultura”, 106, 10 de marzo, 1985, p. 12.
- _____, “Dos historias noveladas de Zacatecas” (*Donde deben estar las catedrales*), en *Punto*, 124, 18-24, marzo, 1985, pp. 21, 22.
- _____, “Radiografía de un libro nonato”, en “Revista Mexicana de Cultura”, 144, 1o. de diciembre, 1985, p. 12.
- _____, “Las aguas derramadas, de SS”, en “Sábado”, 469, 4 de octubre, 1986, p. 13.

- _____, “En Zacatecas, a los niños no los lleva la cigüeña, sino los huicholes: Severino Salazar”, entrevista, en *Unomásuno*, 18 de octubre, 1986, p. 22.
- _____, “SS: *El mundo es un lugar extraño*. El misterio de la vida”, en “Sábado”, 602, 15 de abril, 1989, p. 15.
- _____, “SS: *Llorar frente al espejo*. Ficción histórica”, en “Sábado”, 631, 4 de noviembre, 1989, pp. 12-13.
- _____, “SS. *La arquera loca*”, en “La Cultura en México”, 2044, 20 de agosto, 1992, p. XII.
- _____, “Las catedrales de SS”, en “La Cultura en México”, 2157, 26 de octubre, 1994, p. 64.
- _____, “Tres lustros de novela mexicana”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 2, enero-abril, 1996, p. 26.
- _____, “Libros. *Cuentos de Navidad*”, en “La Cultura en México”, 2323, 25 de diciembre, 1997, p. 64.
- _____, “Parábola miraculada. SS” (*Tres noveletas de amor imposible*), en “La Cultura en México”, 2345, 28 de mayo, 1998, p. 65.
- _____, “La narrativa mexicana al filo del 2000”, en *Tierra Adentro*, 104, junio-julio, 2000, pp. 4-11.
- _____, “Dos décadas con Severino Salazar”, en *Casa del Tiempo*. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, 81, oct, 2005, pp. 65-67.
- TREJO FUENTES, IGNACIO, “Saliverio. Crónica zacatecana” (*La arquera loca*), en *La Jornada Semanal*, 285, 27 de noviembre, 1994, p. 46.
- _____, “SS: para descifrar un mundo extraño”, en “La Cultura en México”, 2107, 10 de noviembre, 1993, pp. 48-51.
- _____, “Saliverio. El mundo extraño de SS”, en *La Jornada Semanal*, 249, 20 de marzo, 1994, p. 47.
- _____, “SS: *La arquera loca*”, en “La Cultura en México”, 2159, 9 de noviembre, 1994, p. 57.

- _____, “Recuento de la narrativa mexicana 1997” (*Cuentos de Navidad*), en “La Cultura en México”, 2324, 1o. de enero, 1998, pp. 56-58.
- _____, “*Cuentos de Navidad*”, en “La Cultura en México”, 2325, 8 de enero, 1998, p. 63.
- _____, “*Tres noveletas de amor imposible*”, en “La Cultura en México”, 2340, 23 de abril, 1998, p. 63.
- _____, “Saga de Zacatecas”, en “El Semanario Cultural”, 853, 23 de agosto, 1998, p. 5.
- _____, “Narrativa: mis preferencias en el 98” (*Tres noveletas de amor imposible*), en “Sábado”, 1108, 26 de diciembre, 1998, p. 3.
- _____, “*Cuentos de Navidad*”, en “Sábado”, 1109, 2 de enero, 1999, p. 12.
- _____, “*Cuentos de Navidad*”, en “La Cultura en México”, 2426, 16 de diciembre, 1999, p. 68.
- _____, “El mundo extraño de Severino Salazar”, “Laberinto”, Supl. de *Milenio*, 113, 13 ago, 2005, p. 2.

TEXTOS DE Y SOBRE NARRATIVA MEXICANA CONTEMPORÁNEA.

- ARREOLA, JUAN JOSÉ, *La feria*, México, Joaquín Mortiz, 1971 (Obras de Juan José Arreola).
- CHACÓN, JOAQUÍN ARMANDO, *El recuento de los daños*, México, Diana, 1987.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, ts. II y II, Selec., introd. y notas, México, FCE, 1989 (Letras Mexicanas).
- LARA ZAVALA, HERNÁN, *De Zitilchén*, México, CNCA, 1994 (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 91).
- RODRÍGUEZ LOZANO, MIGUEL G., *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*, México, Abraxas, 1998.

RULFO, JUAN, *Pedro Páramo*, 3a. ed, México, Fondo de Cultura Económica, 1981 (Colección Popular, 58).

VÁZQUEZ, FELIPE, [*Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*]. Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas 2002, México, CONACULTA, INBA/Verdehalago, 2003.

TEXTOS TEÓRICOS.

ARISTÓTELES, *Arte poética*, 3a. ed., España, Espasa Calpe, 1964 (Colección Austral, 803).

BAJTÍN, MIJAIL M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, Trad. de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (Breviarios, 417).

_____, *Problemas literarios y estilísticos*, Trad. de Alfredo Caballero, La Habana, Edit. Arte y Literatura, 1986.

_____, *Teoría y estética de la novela*, Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarro, Madrid, Taurus, 1989.

CAMUS, ALBERT, *El mito de Sísifo*, Trad. de Luis Echávarri, 17a. ed., Buenos Aires, Losada, 2002 (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 392).

FLAUBERT, Gustave, *Cartas a Louise Colet*, Trad., pról. y notas de Ignacio Malaxecheverría, España, Siruela, 1989.

GADAMER, Hans-George, *Poema y diálogo*, Trad. de Daniel Najmías y Juan Navarro, España, Gedisa, 1993 (Ensayos Literarios. Literatura y Crítica Literaria).

GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, 2a. ed., España, Cátedra, 1995.

- JAMES, HENRY, *El futuro de la novela*, Ed., trad., pról. y notas de Roberto Yahni, Madrid, Taurus, 1975 (Persiles, 79).
- KIEKERGAARD, SOREN, *El concepto de la angustia*. Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original, 11a. ed., México, Espasa Calpe, 1986 (Austral, 158).
- LOTMAN, YURI M., *Estructura del texto artístico*, Trad. de Victoriano Imbert, 2a. ed., Madrid, España, Eds. Istmo, 1982 (Colección Fundamentos, 58).
- ONG, WALTER J., *Oralidad y escritura*. Tecnologías de la palabra, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PAREDES, ALBERTO, *Manual de técnicas narrativas*. Las voces del relato, México, Grijalbo, 1993.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, *El relato en perspectiva*. Estudio de teoría narrativa, 2a. ed., México, UNAM/Siglo XXI, 2002.
- RICOEUR, PAUL, *Tiempo y narración*. Configuración del tiempo en el relato de ficción, t. II, Trad. de Agustín Neira, México, Siglo XXI, 1995.
- ___, *Teoría de la interpretación*. Discurso y excedente de sentido, Trad. de Graciela Monges Nicolau, México, Siglo XXI/Universidad Iberoamericana, 1995.
- STEINER, GEORGE, *La muerte de la tragedia*, Versión de E. L. Revol, Caracas, Venezuela, Monte Ávila Edits., 1970 (Prisma).
- UNAMUNO, MIGUEL DE, *El sentimiento trágico de la vida*, Introd.. de Ernst Robert Curtius, 3a. ed., México, Porrúa, 1999 (Sepan Cuántos, 402).
- VALDÉS, MARIO J., *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*, Amsterdam, Atlanta, Eds. Rodopi, 1995 (Teoría Literaria: Texto y Teoría).

VATTIMO, GIANNI, *El fin de la modernidad*. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna, Trad. de Alberto L. Bixio, México, Gedisa, 1986 (Colección Hombre y Sociedad, Serie Mediación).

ARTÍCULOS EN REVISTAS ESPECIALIZADAS.

PERUS, FRANÇOISE, “El ‘otro’ del testimonio”, en *Casa de las Américas*, 174, La Habana, may-jun, 1989, pp. 134-137.

PERUS, FRANÇOISE, “Ficción autobiográfica y poética narrativa (La historicidad de la literatura)”, en *Acta Poética*, 18-19, 1997-1998, p. 273.