

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A
DISTANCIA**

**PARA ASIR LO INASIBLE.
LO FANTÁSTICO EN LA OBRA DE JUAN DE LA CABADA**

**TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

Presenta

MARCO TULIO LAILSON LAILSON

Director

DR. VÍCTOR MANUEL DÍAZ ARCINIEGA

México, 2013



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.

A la memoria de mis padres, Concepción y Marco Tulio. Entrañables por siempre.

Para el Doctor Víctor Díaz Arciniega. Por sus clases lúcidas y amenas; por su generosidad, compromiso y paciencia. Porque gracias a su dirección *Para asir lo insasible* es ahora una realidad.

Para el Maestro Gabriel Manuel Enríquez Hernández, la Doctora María de Lourdes Penella Jean, la Maestra Yosahandi Navarrete Quan y el Maestro Raúl Aguilera Campillo. Por sus aportaciones que me ayudaron a mejorar este trabajo.

Para Lilia Martha Partida Flores, quien me hizo poner atención en la obra de Juan de la Cabada; para Viviana y Marina Pinedo. Para Julia Marichal, que ya no verá estas páginas. Para mi hermana Ligia, para Ricardo, Karim e Iquer; para Claudia Moreno, Alma Arroyo y Carmen Lailson, para Berenice Mena, Beatriz García, Teresa Cordero, Margarita Valdivia, Salomón Villaseñor, Raúl Eduardo González y Myriam Laurini. Porque de una u otra forma me alentaron a concluir esta investigación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1.- Realidad e irrealidad en la narrativa de Juan de la Cabada.	5
2.- El engranaje de lo fantástico.	11
3.- Aquello susceptible de ser fantástico.	13
4.- La voz inabarcable de Juan de la Cabada.	19
5.- Una última consideración.	21

CAPÍTULO I. LO FANTÁSTICO Y LA VIDA COTIDIANA

1.- Juan de la Cabada, la vida como aventura permanente.	24
2.- “Corto circuito”. Lo fantástico como alternativa al autoritarismo.	25
3.- Naturaleza del hecho insólito y su nivel de ambigüedad.	27
4.- Nivel de trasgresión del hecho insólito y su relación con el orden de lo verosímil.	30
5.- La temporalidad y las emociones provocadas por “Corto circuito” en relación con lo fantástico.	32
6.- El tema, su tratamiento y las categorías a las que pertenecen.	33
7.- “El duende”. Lo fantástico en los mundos de la infancia.	35
8.- Naturaleza del hecho insólito y su nivel de ambigüedad.	38
9.- Nivel de trasgresión del hecho insólito y su relación con el orden de lo verosímil.	39
10.- Temporalidad, tipo de final y las emociones que provoca.	40
11.- El tema, su tratamiento y las categorías a las que pertenecen.	41
12.- “Blanche o el secreto”. Lo fantástico opuesto a lo pragmático.	43
13.- Naturaleza del hecho insólito y su nivel de ambigüedad.	45
14.- Nivel de trasgresión del hecho insólito y su relación con el orden de lo verosímil; temporalidad y su relación con lo fantástico; tipo de final y las emociones que produce.	46
15.- El tema, su tratamiento y las categorías a las que pertenecen.	47
16.- Conclusiones e intertexto.	49

CAPÍTULO II. EL INDIGENISMO Y LO FANTÁSTICO

1.- Los pueblos originarios o la exclusión como constante.	59
2.- La literatura indigenista en la obra de Juan de la Cabada.	61
3.- “El grillo crepuscular”, la naturaleza de sus hechos insólitos y su nivel de ambigüedad.	75
4.- “La cantarilla”, la naturaleza de su hecho insólito y su nivel de ambigüedad.	82
5.- “Aquella noche”, la naturaleza de su hecho insólito y su nivel de ambigüedad.	87
6.- Nivel de trasgresión de los sucesos insólitos y su relación con lo verosímil.	90
7.- Temporalidad, tipos de finales, las emociones que producen y su relación con lo fantástico.	93

8.- Los temas y sus tratamientos: reiteración, literalización de la metáfora y marginalidad de los personajes.	96
9.- Redes temáticas.	99
10.- Conclusiones e intertexto.	102

CAPÍTULO III. EL COMPROMISO SOCIAL Y LO FANTÁSTICO

1.- Juan de la Cabada y el compromiso social.	106
2.- “María la voz” de Juan de la Cabada y de Benita Galeana.	110
3.- Naturaleza del hecho insólito y su nivel de ambigüedad.	116
4.- Nivel de trasgresión de los hechos insólitos y su relación con lo verosímil.	122
5.- Temporalidad y su relación con lo fantástico.	124
6.- Tipos de finales y sus emociones en relación con lo fantástico.	125
7.- El tema y su tratamiento.	126
8.- Exageración, literalización de la metáfora y marginalidad de los personajes.	127
9.- Redes temáticas.	130
10.- Conclusiones e intertexto.	133
11.- Las dos versiones de “María la voz” y su relación con la tradición popular.	134
12.- “María la voz”, la película.	143
13.- El tema en “María la voz” y su relación con otras literaturas.	145

CONCLUSIONES

1.- La frágil condición de lo fantástico. -----	150
2.- Lo inasible en la vida cotidiana.-----	153
3.- Lo fantástico, presencia que transforma la cotidianidad.	155
4.- Lo inasible en el indigenismo. -----	158
5.- Lo inasible y el compromiso social.	162
6.- Las afluentes posibles de lo fantástico en la obra de Juan de la Cabada.	166

BIBLIOGRAFÍA	170
---------------------	-----

INTRODUCCIÓN

1.- Realidad e irrealidad en la narrativa de Juan de la Cabada

En su obra narrativa Juan de la Cabada (1902-1986) exploró el realismo literario desde distintas vertientes, las cuales serán estudiadas en la presente investigación, toda vez que esas vertientes sirven como telón de fondo para la irrupción de sucesos cuya naturaleza pone en crisis, o aparenta hacerlo, el sentido convencional de realidad.

Una de las vertientes exploradas por él es el retrato minucioso de la vida cotidiana, en las clases sociales pudientes o medias, urbanas y rurales, que se alterna con el de las comunidades campesinas o pescadoras o con el de los barrios pobres de las ciudades de Campeche, de México, Nueva York, La Habana o el Madrid de antes o durante la Guerra Civil española. Cantidad de habitantes y sus ocupaciones, tipos de festividades, de bailes y de juegos se acumulan sin caer en el pintoresquismo cuando el autor detalla, con la misma precisión y certeza con la que apunta datos concretos, registros del lenguaje, recuerdos de la infancia, valores morales, y las emociones, ensoñaciones y giros del pensamiento de los seres que pueblan su literatura y que dejan en ella un testimonio elemental pero significativo: su condición humana, la huella a partir de la cual el lector puede identificarlos y hacer con ellos vínculos de aceptación o de rechazo, de simpatía o animadversión, lazos siempre presentes que impiden la indiferencia o tedio en la lectura.

Mención aparte merece la singular atención que De la Cabada presta a los pueblos indígenas. Sin dejar de señalar la situación de pobreza a que los ha sometido una sociedad mayoritariamente mestiza pero no por eso menos racista, centra su mirada no sólo en la grandeza del pasado prehispánico —en la vigencia y riqueza de las cosmovisiones indias— sino también en las actitudes de los individuos que conforman dichas comunidades. De esta manera, su apología de lo indígena no se conforma con una mera reivindicación, con un llamado de atención a la nación que olvida y excluye a una parte significativa de sí misma, de igual forma profundiza en los claroscuros de las existencias cotidianas de estos pueblos: el deslumbramiento y subordinación ante el mundo occidental que en ciertos ejemplos no reconoce límites, la inteligencia como única arma contra el poder brutal del cacicazgo blanco o mestizo, las relaciones de poder y vasallaje, que lo mismo se presentan dentro de las comunidades indígenas, que

cuando éstas establecen vínculos entre sí o con el mundo occidental, y la no menos importante manipulación de la ignorancia a través de la religión y de las supersticiones católicas y de las creencias de origen autóctono.

En fin, ve a lo indígena no como una parte aislada del ser nacional, ámbito de purezas y abstracciones que más que dar cuenta de una realidad concreta, son proyecciones de aquel que observa instalado desde el poder otorgado por las ciencias sociales; pero no lo ve, lo mira, lo vuelve prójimo para reconocer en él las singularidades, las diferencias, las afinidades y similitudes que dignifican, fraternizan y sin las cuales ningún sentido de lo humano es posible.

Así, parte de la narrativa de Juan de la Cabada se inscribe dentro del indigenismo de la literatura nacional que, como en su momento habremos de ver con mayor detalle, es posible subdividirla en tres corrientes: la sociológica, la sociopolítica y la mítico-poética. Todas ellas, nos parece, se encuentran presentes en la obra narrativa de Juan de la Cabada, aunque por el objeto de estudio de nuestra investigación habremos de abocarnos con más énfasis a la última de ellas.

Otra vertiente de exploración del realismo en Juan de la Cabada es la que hace énfasis en la crítica social. Sin la estridencia de la denuncia, pero siempre con una mirada atenta ante un entorno caracterizado por la inequidad, la discriminación, el racismo, De la Cabada construye personajes prototípicos de las clases populares y de los sectores marginados, y sobre ellos hace énfasis en sus capacidades para sobreponerse, a golpe de ingenio, de audacia, de solidario compromiso con sus semejantes, a las circunstancias oprobiosas que los limitan. Así, sus personajes son motivados por una fuerza que tiene su origen no en la orientación de una ideología, de un afán de reducir la realidad a una fórmula preestablecida, sino en la búsqueda de una elemental justicia que los dignifique, resultan, en consecuencia, seres ávidos de vida, no de poder ni de ambiciones sectarias, facciosas.

Pero circunscribir la obra narrativa de Juan de la Cabada al ámbito del realismo, por más que el autor lo haya explorado desde distintos ángulos, es omitir una cantidad significativa de cuentos y relatos donde se hacen presentes situaciones y personajes insólitos, inesperados, extraordinarios, que eluden en mayor o en menor grado, los parámetros a través de los cuales conocemos la realidad objetiva.

Dichas situaciones y personajes que en el transcurso de esta investigación llamaremos fantásticos por las razones que más adelante expondremos, también tienen

como telón de fondo los aspectos del realismo arriba referidos, prototípicos en la narrativa de De la Cabada: 1) la vida cotidiana, 2) el indigenismo y 3) el compromiso social. No obstante, estudiar su naturaleza fantástica y la manera como se establecen las relaciones entre realidad e irrealidad en los cuentos y relatos que constituyen el corpus del presente trabajo, es nuestro objetivo principal.

El primer paso para cumplir el propósito referido es intentar una aproximación a aquello que, formando parte del ámbito de lo irracional, se denomina fantástico y produce una literatura específica. Se dirá, no sin razón, que para emprender tal tarea es necesario, como requisito previo, a) definir y delimitar a grandes rasgos, lo que es la realidad —materia con la cual se elabora la literatura conocida como realista— para en un momento posterior: b) realizar un acercamiento a aquello que la trasciende o que altera sus normas o aparenta hacerlo, y dentro de lo cual está el objeto de nuestro estudio.

Basta con indicar que a la realidad a la que nos referiremos como telón de fondo sobre el cual lo que aquí llamaremos fantástico irrumpe, es la que conocemos por medio de la razón, la realidad objetiva. En consecuencia, lo fantástico implica determinar si los sucesos y personajes calificados como tales violentan las normas racionales con que conocemos la realidad, y de qué manera lo hacen. Dicho de otro modo, es necesario conocer si tales sucesos y personajes eluden o no, y cómo lo hacen, las posibles explicaciones racionales que suscita su presencia.

Sin embargo, para precisar los linderos en los cuales lo fantástico —de frágil existencia, muchas veces huidizo, inasible— se sitúa, necesitamos, previamente, referirnos a otras dos modalidades narrativas que le son próximas y gracias a las cuales es posible delimitar las fronteras de lo fantástico; dichas categorías son lo maravilloso y lo extraño.

Dentro de la realidad del texto, un hecho insólito incuestionable que da cuenta de la existencia literaria de un orden ajeno al que conocemos mediante la razón, lleva al ámbito de lo maravilloso; aquí no existe explicación racional posible, y como lectores sólo nos es dado aceptar o rechazar, situaciones o seres sobrenaturales dotados de características y facultades ajenas a las nuestras, pero “naturalmente” propias y congruentes con el mundo que los origina y de donde provienen. Duendes, gnomos, hadas, brujas, vampiros, fantasmas y toda clase espectros pertenecen a este territorio frecuentado, en no pocas ocasiones, por las narraciones folklóricas.

En oposición a lo maravilloso se encuentra lo extraño; si en el caso anterior existe la certeza de un fenómeno sobrenatural, inexplicable, que implica una ruptura absoluta de las leyes racionales, en esta otra categoría se hallan los hechos y personajes insólitos, que —regularmente al final de la narración— encuentran una explicación lógica, exorcizadora de toda presencia irracional y que devuelve la tranquilidad al lector ávido de certezas aristotélicas.

Lo fantástico es la encrucijada entre lo maravilloso y lo extraño. Se presenta cuando el fenómeno insólito no puede ser catalogado plenamente como una situación originada por una alteridad que nos trasciende y queda la duda, así sea por un instante, de si su presencia se puede explicar por una o varias posibilidades racionales. La ambigüedad, la incertidumbre, son sus signos de identidad y pueden hacerse presentes en el texto mismo o repercutir en la conciencia del lector cuando éste termina de leer la obra literaria. En palabras de Tzvetan Todorov:

[...] en el universo evocado por el texto, se produce un acontecimiento — una acción — que viene de lo sobrenatural (o de un falso sobrenatural); a su vez, éste provoca una reacción en el lector implícito (y por lo general en el héroe de la historia): es esta reacción la que calificamos como ‘vacilación’, y de ‘fantásticos’ los textos que la hacen vivir.¹

De esta manera, cuando nos encontramos ante un hecho sobre el cual no es posible definir si se trata de un producto imaginario o de una evidencia de que los límites de la realidad son más amplios de lo que habitualmente se conoce, el fenómeno fantástico se hace presente. Así, su naturaleza oscila entre la incredulidad propia de lo extraño y la aceptación pasiva que permite lo maravilloso.

Sin embargo, debido a su fragilidad, lo fantástico no siempre se presenta solo, aislado, y suele aparecer en consecuencia con la marca o en compañía de alguna de las dos otras categorías entre las que se encuentra. Así, en los cuentos y relatos pertenecientes al corpus de nuestra investigación habremos de indicar cómo se presenta lo fantástico: si en estado independiente o convergiendo con lo extraño o con lo maravilloso.

¹ Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, p.107.

Vale puntualizar que no todos los estudiosos de la literatura donde lo sobrenatural se presenta en mayor o menos medida, aceptan la definición de lo fantástico en los términos que hemos mencionado. Un caso es el de María Elvira Bermúdez quien en su extenso y detallado “Prólogo” a su antología *Cuentos fantásticos mexicanos*, hace los siguientes cuestionamientos:

La teoría de Todorov [...] tiene aspectos muy atractivos y útiles; pero impone la molestia, en caso de ser aceptada al pie de la letra, de erradicar el término fantástico, tan arraigado entre nosotros, para sustituirlo por dos que resultan confusos: *maravilloso*, porque ya está aceptado como determinante de los cuentos de hadas y similares; y *extraño* porque carece de poder liberatorio en nuestro medio.²

De lo anterior se desprende que para la autora la narrativa fantástica es toda aquella en donde lo irracional hace acto de presencia, sin importar su grado o intensidad, salvo las obras donde los seres de otros mundos son frecuentes y a las que llama maravillosas. Si bien aceptamos que en los usos coloquiales fantástico y maravilloso tienen un significado próximo a los que le otorga la autora y próximo además entre sí, no por ello debemos pasar por alto el hecho de que dicha clasificación omite el término con el cual designar a aquellas narraciones en donde impera una duda o incertidumbre sobre la naturaleza, racional o no, del hecho insólito.³

Además, al olvidar la gradación con que la experiencia de lo fantástico puede darse en una narración, queda sin solución cómo distinguir a una de ellas de naturaleza ambigua pero con componentes más racionales que irracionales, y a aquellas otras que, a la inversa y sin dejar una condición ambivalente, resultan más irracionales que racionales.

Por ello y para alcanzar los objetivos de nuestra investigación, nos basaremos en los postulados de Todorov pues serán herramientas de análisis útiles para caracterizar cómo se presenta la ambigüedad de los hechos insólitos en los cuentos y relatos de Juan de la Cabada objetos de nuestro estudio. Así, coincidimos parcialmente con lo expuesto

² María Elvira Bermúdez. “Prólogo” en *Cuentos fantástico mexicanos*. México: Alpe Ediciones/ Universidad Autónoma Chapingo, pp. 13– 14.

³ María Elvira Bermúdez deja ver entre líneas que para ella lo liberatorio de las narraciones que la ocupan, consiste en la presencia de lo irracional. Sin embargo, dicha presencia puede manifestarse en otras literaturas no necesariamente clasificables como fantásticas, incluso en los términos propuestos por la autora.

por Bermúdez, aunque, a falta de mejor término, denominaremos fantásticos a aquellos cuentos y relatos de Juan de la Cabada marcados, en mayor o menor medida, por la duda o incertidumbre consecuencia de la dicotomía no resuelta entre lo irracional y lo racional. A fin de cuentas, nos parece, las obras referidas cumplen de una u otra forma, con los requisitos que Óscar Hahn establece para lo fantástico:

Una condición indispensable para que se produzca lo fantástico es la existencia de acontecimientos anormales que contradicen nuestra percepción de lo natural y aun de lo sobrenatural y que, por lo tanto, escapan a nuestros marcos de referencia.⁴

Es conveniente aclarar en este momento las diferencias de lo fantástico con la alegoría. En ésta existen dos sentidos del lenguaje, el primero de ellos, el literal, tiende a supeditarse al segundo cuya finalidad es hablar de otra cosa distinta a la expresada en ese primer sentido. Por el contrario, lo fantástico requiere para lograr su efecto característico, situarse en el plano de la literalidad sin subordinarse al plano de lo figurado. Las fábulas con sus consecuentes moralejas, son un claro ejemplo al respecto y si en un buen número de ellas se narran sucesos insólitos o sobrenaturales, al no ser éstos asumidos al pie de la letra, sino como un recurso para referirse a situaciones ajenas del todo a lo sobrenatural, la posibilidad de lo fantástico desaparece.

De igual manera es necesario puntualizar que la experiencia ante lo fantástico, como ante las otras dos categorías entre las cuales se sitúa, está determinada culturalmente. Si en ciertas sociedades es moneda de uso corriente la relación con seres sobrenaturales, tales experiencias no pueden ser consideradas, para el ámbito de esa sociedad, como sucesos maravillosos y, en consecuencia, lo fantástico deberá hacerse presente bajo otros parámetros que pongan en duda el sentido de realidad establecido en dicha sociedad. Entonces, en estas circunstancias, lo extraño, por su parte, se limitaría a aquellos sucesos que pierden su condición de insólito una vez que son esclarecidos mediante la razón o cualquier otra herramienta epistemológica utilizada por la cultura en cuestión.

⁴ Óscar Hahn. "Teoría de lo fantástico" en *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Ediciones Coyoacán, p. 22.

De lo anterior se desprende que lo insólito es susceptible de producir un efecto fantástico, siempre y cuando haya una ruptura a las leyes que rigen la idea de realidad establecida por un orden social y cultural. En el ámbito de la civilización occidental, la realidad objetiva, en el sentido aristotélico ya referido.

2.- El engranaje de lo fantástico.

Hechas las anteriores aclaraciones, nos enfocaremos en un elemento esencial de lo fantástico, también presente en lo extraño y en lo maravilloso, y cuya naturaleza consiste en su capacidad de poner en entredicho los parámetros de un concepto de realidad socialmente establecido: la trasgresión.

En el caso de lo extraño, la trasgresión es eliminada al final del texto por medio de una explicación racional. Ahora bien, cuando dicha trasgresión sucede en ámbitos literarios que en sí mismos ya implican una distancia con la realidad habitual del lector, es más probable que la manifestación insólita se sitúe del lado de lo maravilloso. Por lo demás, a este universo también corresponden las narraciones donde lo insólito establece una lógica propia que permite y aún justifica toda suerte de personajes y sucesos irreales, pero coherentes con el mundo que habitan. Es el caso de los países de las hadas y los duendes; de las selvas o bosques con animales humanizados; de los lugares remotos donde todo es pequeño o gigante, en concordancia con sus pobladores. Como puede apreciarse, en tales circunstancias no existe ruptura o transgresión de la realidad objetiva, pues lo narrado transcurre en una realidad diferente, a cuyas leyes se supeditan los seres que ahí existen.

En el caso de lo fantástico, por el contrario la ruptura de la realidad objetiva reproducida en el texto es perturbadora, inquietante, no sólo porque esta transgresión pone en crisis la manera habitual de conocer el mundo, sino también, y sobre todo, porque ocurre en un ámbito próximo a la experiencia cotidiana de la realidad. No es lo mismo la presencia de un vampiro, por citar un ejemplo, en un castillo gótico erigido en las alturas de una montaña de difícil acceso, que un vampiro que se haga presente, sin previo aviso, a la mitad de una rutinaria jornada laboral. En el primero, toda la construcción narrativa y la atmósfera preparan al lector para el suceso inusitado que habrá de presenciar; en cambio, en el segundo lo insólito irrumpe de manera abrupta, provocando zozobra, desasosiego.

De lo anterior se desprende que el efecto de lo fantástico va estrechamente vinculado con el de verosimilitud. Si se le entiende como la capacidad de un texto para establecer un orden que reproduce las convenciones más generalizadas sobre la realidad, aquellas donde se sitúa a la vida cotidiana u otras que sólo son válidas para un mundo alterno, que le proporcionan sentido y coherencia, entonces el acontecimiento insólito que pone en crisis dichas normalidades literarias es lo fantástico. Esta alteración se presentará con diversas características.

El orden alterado de lo verosímil tenderá a restablecer sus parámetros rotos; cuando lo logra la narración se resuelve en lo extraño o en lo maravilloso, cuando no, cuando se impone la incertidumbre y la narración oscila entre el dominio de una lógica, de una concepción coherente de este u otros mundos, y la falta de certeza sobre las leyes que originaron al evento perturbador, lo fantástico triunfa.

Otra característica de lo fantástico es su realización en el tiempo. Si lo maravilloso puede ubicarse en un futuro, en la medida de que es resultado de un fenómeno nunca antes visto y, por su parte, lo extraño remite a un pasado, a una experiencia previa que le otorga estabilidad y sentido de pertenencia a la realidad objetiva, a lo fantástico le pertenece el presente, el instante de vacilación donde los referentes del pasado conocido se rompen y, simultáneamente, no se alcanzan a vislumbrar con claridad los horizontes que presenta el futuro. Es el tiempo de la duda, de aquí su fragilidad, su condición de inestabilidad permanente.

De ambas características de lo fantástico se desprende que la estructura de este tipo de textos suele desembocar en finales ambiguos o abiertos, donde el lector habrá de conjeturar dos o más posibilidades de solución al enigma transgresor; entre más sea la apertura del final y, en consecuencia, menor la posibilidad de solucionar el conflicto narrado, las dudas repercutirán con mayor insistencia en el lector y el nivel de lo fantástico se hará sentir con plenitud. Cabe también la posibilidad de que el lector encuentre, fuera del texto, la suerte que habrá de correr el protagonista, sin embargo, si la naturaleza del misterio permanece en la incógnita, si no es posible explicar a satisfacción sus orígenes y sus causas, el sentido de lo fantástico habrá de prevalecer.

En contraparte, las estructuras de los textos extraños y maravillosos suelen tener finales cerrados, que encuentran justificación en el propio texto y en donde, sencillamente, no se presentan dudas posteriores a la lectura sobre el origen y naturaleza de los enigmas narrados. En el caso de lo extraño, la solución del enigma la proporciona, normalmente, un narrador cuya autoridad se cifra en su formación

académica o en su apego a la racionalidad positiva; los finales donde prevalece lo maravilloso son justificados por la lógica misma de la narración, por el apego de los personajes y las acciones de éstos al orden que prevalece en la historia. Así, en los textos maravillosos de origen folklórico, el héroe normalmente conseguirá vencer las dificultades sobrenaturales que se le presentan y obtendrá la debida recompensa a sus méritos y esfuerzos.

De la naturaleza ambigua de lo fantástico también se desprende el tipo de emociones que suscitan las lecturas de textos donde se hace presente. Si en lo extraño el lector encuentra al final de la narración una explicación racional que exorciza las inquietudes ocasionadas por la lectura, en lo maravilloso la norma es que prevalezca el miedo, el terror o el asombro ante acontecimientos que sólo pueden ser atribuidos a las leyes de un mundo alterno o paralelo a la realidad objetiva. En lo fantástico, en cambio, domina la sensación de incertidumbre o duda ante un hecho insólito, cuyo origen no alcanza a ser descifrado y que se hace presente en una realidad similar o muy próxima a la experimentada cotidianamente por el lector.

En sentido contrario, el humor difícilmente puede conciliarse con lo fantástico, aunque sí con lo extraño y con lo maravilloso. La catarsis producida por la risa, incluso la sonrisa, libera al lector de las incertidumbres propias del tipo de literatura objeto de nuestro estudio: le otorga una distancia ante lo insólito que le sirve de coraza o parapeto ante el desasosiego que su presencia despertaría. Por estas razones, las historias cómicas de fantasmas, normalmente, se ubican dentro de los perímetros de lo maravilloso.

3.- Aquello susceptible de ser fantástico.

Hemos hablado ya de las categorías a partir de las cuales es posible delimitar lo fantástico, también de algunos rasgos distintivos que se desprenden de su naturaleza. Sin embargo, falta abordar un aspecto no sólo circunscrito a la literatura fantástica, sino que es propio de toda obra literaria: los temas y su tratamiento.

Si es verdad que existen temas y motivos usados en repetidas ocasiones dentro de las literaturas extrañas, maravillosas y fantásticas, también lo es que resulta difícil concluir que éstos son exclusivos de dichas expresiones literarias; sólo la relación establecida entre aquello de lo *que* se habla y el *como* se realiza, es lo que permite determinar el tipo de literatura que se estudia.

Así, por ejemplo, seres como los duendes y las hadas pertenecientes normalmente al mundo de lo maravilloso, pueden ser partícipes también de lo fantástico, si el autor sitúa su existencia entre los umbrales de la imaginación del protagonista y lo plenamente sobrenatural. Si esta situación, además, va acompañada de una atmósfera basada en la vida cotidiana y no de otra inusitada, el tratamiento permitirá con mayor posibilidad la realización de lo fantástico.

En este orden de ideas, de igual manera se puede afirmar que los temas amorosos más convencionales son susceptibles de llevarse a lo extraño, a lo maravilloso o a lo fantástico, si el ser amado, motivado por la fidelidad, el despecho, la venganza o cualquiera otra situación, regresa —o hay indicios que hacen suponer esto— de ultratumba en forma o en apariencia de espectro visual o auditivo, como en el caso de “María, la voz” de Juan de la Cabada.

Si continuamos bajo esta misma lógica, también los objetos que por sí mismos no constituyen ninguna amenaza a la idea de realidad del lector, pueden transformarse mediante un tratamiento literario en portadores de seres asombrosos, o poseer la capacidad para contener la vida, o invocar la presencia de los seres a los que representan o con los que han tenido contacto. Si en virtud del tratamiento es evidente la mediación entre el mundo cotidiano y el que lo trasciende, por medio del objeto en cuestión, éste se despoja de su carácter inocuo y adquiere un estatus maravilloso. Si, por las mismas causas, la función de puente sobrenatural del propio objeto es puesto en duda por cualquier circunstancia, el efecto de incertidumbre habilitará la naturaleza fantástica del texto.

De esta manera, lámparas, retratos y toda suerte de amuletos o relicarios, son motivos que pueden pertenecer lo mismo al ámbito de lo extraño —entonces su naturaleza se supeditará a lo meramente objetivo—, que al ámbito de lo maravilloso o de lo fantástico. Todo dependerá de la manera como el autor los inserte en el texto, en su función estructural y en el sentido que le confieran.

Para lograr una mayor aproximación a lo fantástico de igual manera es necesario indicar ciertos tratamientos o recursos literarios que si bien no es posible afirmar que le son privativos o exclusivos, se hacen presentes en ciertas narraciones donde lo irracional irrumpe y deja sin una solución definitiva el enigma que plantea. Entre estos recursos destacan: la exageración, la literalización de la metáfora y la marginalidad de los personajes o del ámbito en donde lo fantástico se presenta.

La exageración es una manera de provocar la presencia de lo fantástico en virtud de que el hecho insólito, al irrumpir en la realidad objetiva y cotidiana, marca un contraste con ésta, singularizándose por la desproporción o reiteración del mismo fenómeno. En lo extraño la exageración, si está vinculada al hecho insólito narrado, termina por desaparecer con la explicación racional que sitúa en su proporción convencional al hecho que se supuso irreal. En contraste, en lo maravilloso en ocasiones la exageración actúa como norma o parámetro propios del mundo diferente donde se sitúan las acciones narradas; su presencia, lejos de dar relieve a la naturaleza insólita de un suceso, uniforma el texto, coadyuva a que se distancie de la realidad objetiva, e impide que el acontecimiento insólito irrumpa en la realidad a la que el lector está habituado.

Cuando la literalización de la metáfora se da en el ámbito de lo extraño, la explicación racional, inherente a esta categoría, regresa al ámbito de lo metafórico al suceso anormal; si se da en lo maravilloso, es probable que predomine el sentido literal del acontecimiento, puesto que algunos de los textos pertenecientes a esta categoría no son sino metáforas del mundo circundante. Es el caso de las narraciones donde los animales están humanizados. En contraste, cuando esta forma de tratamiento se presenta en lo fantástico, permite formular un enigma ante el cual el lector es incapaz de discernir si el suceso insólito se le narra en un sentido figurado, o por el contrario, su presencia es real y contraviene entonces las leyes del mundo conocido.

Si la marginalidad de los personajes está vinculada a un hecho de apariencia irracional, en lo extraño tal apariencia queda al descubierto en el momento en que el narrador o algún otro personaje formulan una explicación racional, que pone fin al enigma y a la historia. En lo maravilloso y en lo fantástico la soledad de los personajes es un recurso habitual para hacer aparecer el fenómeno insólito: bosques o selvas inexpugnables, caserones deshabitados, parajes remotos e inhóspitos, son escenarios idóneos para que los personajes, por lo general introvertidos y solitarios, entren en contacto con un acontecimiento inusitado que determina el curso de sus existencias y de la historia misma.

Sin embargo, en lo maravilloso la marginalidad o soledad de los personajes y del fenómeno irracional se insertan en toda una lógica que tiene como signo distintivo lo excepcional: es parte de un mismo universo y como tal le otorga congruencia y continuidad. La presencia de un fantasma, en una habitación de una casa lúgubre en la

mitad de una noche tormentosa, parece más una consecuencia de las situaciones de la narración que un hecho transgresor.

La marginalidad en lo fantástico va estrechamente vinculada a otro de sus tratamientos ya comentados, la exageración. Si ésta permite poner de relieve la singularidad del hecho irracional, al contrastarse con la realidad cotidiana donde ese hecho se presenta, la marginalidad o la soledad en la que se da dicho suceso hace más evidente su carácter insólito y esto lo sitúa como un elemento perturbador del orden trazado por la narración. En otras palabras, la marginalidad de las situaciones fantásticas o la soledad de los personajes inmersos en ellas, tienen en relación con la vida social un carácter singular como igualmente singular es la exageración en contraste con la normalidad cotidiana en donde irrumpe. Además, la reiteración con que se presenta la marginalidad de los personajes partícipes o testigos de situaciones fantásticas, es otra razón para considerarla como una característica del tipo de literatura estudiada. Al respecto indica Flora Botton Burlá:

Si existe algo específico de lo fantástico, se encuentra en la intensidad: la norma de lo fantástico es lo superlativo. Es decir, que la intensidad, la exageración, procedimiento característico para llegar a la sensación de lo fantástico, es lo que da a los temas su nota distintiva. La insistencia con que se menciona la marginalidad en los cuentos fantásticos es la que hace que esa marginalidad, ese aislamiento sean específicamente fantásticos⁵

Los temas y sus motivos pueden a su vez agruparse en categorías o redes en las cuales las obras fantásticas tienen cabida, con la condición de que la clasificación resultante sea una consecuencia de tomar a la obra como un todo coherente, estructurada con un sentido específico, donde el tema es uno más de los elementos que lo articulan y no una parte aislada de la misma obra.

De esta manera, partiendo siempre del texto mismo y su peculiar forma de articularse, es posible encontrar clasificaciones temáticas capaces de caracterizar a la obra en su conjunto y no sólo a partir de apariencias por más evidentes que puedan parecer. Así, por ejemplo, englobar en una sola categoría a todos los espectros o fantasmas, tiene como consecuencia olvidar lo que cada uno de éstos pueda significar a

⁵ Flora Botton Burlá. *Los juegos fantásticos*. México: UNAM, pp. 189 -190.

partir del contexto en donde están insertos; es decir, la obra a la cual pertenecen y así atribuirles a todos ellos un mismo valor y significado.

Por lo anterior, para los fines de nuestra investigación, habremos de indicar los distintos aspectos de una serie de obras gracias a los cuales éstas se insertan en una red temática; si atendemos a las clasificaciones propuestas por Todorov, tales categorías son los temas del *yo* y los temas del *tú*.

En la primera de ellas los sucesos insólitos narrados son percibidos por la conciencia del protagonista y tienen su origen en la específica relación establecida por él con el resto del mundo. En palabras del investigador búlgaro los siguientes aspectos pertenecen a esta red temática:

Estos temas pueden caracterizarse [...] diciendo que están referidos esencialmente a la estructuración de la relación del hombre y el mundo [...] Es una relación relativamente estática, en el sentido de que no implica acciones particulares, sino más bien una posición, una percepción del mundo más que una interacción con él. El término ‘percepción’ es importante aquí: las obras vinculadas a esta red temática ponen de manifiesto sin cesar su problemática, y muy especialmente la del sentido fundamental, la vista [...] a tal punto que se podrían designar todos estos temas como ‘temas de la mirada’⁶

La percepción alterada o transgresora de un individuo, su manera particular de observar la realidad donde se sitúa, implica un cuestionamiento de la misma, una duda sobre sus alcances y su naturaleza. Ahora bien, cuando como resultado de dicha transgresión los límites habituales entre lo mental y lo físico, lo imaginario y lo objetivo, el sujeto y el objeto, la palabra y lo que designa se rompen o aparentan hacerlo para confundirse uno en el otro y transformar, realmente o en apariencia, su condición específica, estamos ante la presencia de lo fantástico expresada en una característica propia de la red temática del *yo*: la posibilidad del paso del espíritu a la materia.

En contraste, los temas del *tú* son aquellos que para vincularse con lo sobrenatural o con lo que aparenta serlo, parten del deseo sexual del individuo, de su impulso para relacionarse de distintas maneras con otros, abandonando la pasividad

⁶ *Op. cit.* pp. 124 – 125.

característica de los temas del *yo* e interactuando activamente con su mundo circundante.

Por consiguiente no es de extrañar que esta red temática esté signada por los temas del discurso, pues el lenguaje es la capacidad humana para establecer relaciones con nuestros semejantes. Así mismo, tampoco debe sorprendernos la presencia del amor en sus manifestaciones de ultratumba, vampirescas, o espectrales, o de cualquiera otra presencia transgresora de los criterios racionales de realidad, dentro de esta red temática, porque a tal emoción la mueve el deseo de identificación con otro o con otros, incluso cuando para ello sea necesario superar los límites, en apariencia o no, más infranqueables.

Sin embargo, es posible trazar otras clasificaciones temáticas de la literatura fantástica además de las propuestas por Todorov. Si uno de los rasgos distintivos de lo fantástico es, como hemos visto, la transgresión de un hecho insólito de la realidad convencionalmente conocida, tales irrupciones, aparentes o no, de lo sobrenatural en la cotidianidad, son susceptibles de distinguirse entre ellas por la forma como se manifiestan. De nueva cuenta Botton Burlá argumenta al respecto:

Me parece que lo más característico, a la vez que lo más específico, del género fantástico, es que en todos los textos aparece alguna especie de transgresión. El escritor fantástico juega con la realidad, la manipula a su antojo, y al hacerlo transgrede sus leyes. Estos juegos con la realidad pueden, en mi opinión, agruparse bajo cuatro grandes rubros. Juegos con el tiempo, juegos con el espacio, juegos con la personalidad y juegos con la materia.⁷

Así, en el desarrollo de nuestra investigación, no sólo habremos de referirnos a cuáles de las clasificaciones temáticas propuestas por Todorov pertenecen, a nuestro juicio, los cuentos y relatos de Juan de la Cabada que integran el corpus de nuestro estudio; de igual manera, y con la finalidad de lograr una caracterización más completa de tales obras, utilizaremos las propuestas formuladas por Botton Burlá.

⁷ *Ibid.* 192.

4.- La voz inabarcable de Juan de la Cabada

Sin embargo, pasar por alto la influencia de las tradiciones populares en la obra y en la vida de Juan de la Cabada y su relación con lo fantástico, sería, tal vez, reducir el análisis de los cuentos y relatos que integran el corpus de nuestra investigación a un esquema carente de las singularidades que orientan la literatura de nuestro autor. Por tales razones habremos de indicar cuáles formas de las tradiciones referidas son las más significativas en su obra y cómo las características inherentes a dichos legados permiten, en ocasiones, la presencia del tipo de literatura objeto de nuestro estudio.

Su obra y su misma vida resultarían inexplicables sin la presencia de las narraciones orales de origen popular. Desde su infancia, en su natal Campeche, nuestro autor escucha de labios de sus mayores toda clase de historias en donde la presencia de seres sobrenaturales, provenientes muchos de ellos de la mitología maya, es frecuente y abundante. Además, su vida andariega y aventurera lo lleva lo mismo a grandes urbes cosmopolitas, París o Nueva York, que a las regiones más aisladas e inhóspitas de las selvas del sur y el sureste mexicanos o a participar activamente en la Guerra Civil española. Y en todos esos lugares y circunstancias Juan de la Cabada, como ya hemos indicado al inicio de esta introducción, sabe recopilar historias o sencillamente vivir peripecias que más tarde se volverán otras historias, y todas ellas le servirán para animar conversaciones o para narrarlas oralmente ante públicos diversos, para finalmente plasmarlas en tinta y en papel.

De lo anterior se desprende su bien ganada fama de conversador ameno, de narrador oral siempre prolífico, dotado además de facultades histriónicas, capacidades con las cuales sus escuchas, numerosos o no, quedan siempre cautivados, seducidos por esas palabras que, a un tiempo, entretejen historias y son vertidas con viveza y gracia. Así, este aspecto de Juan de la Cabada nos lo presenta Elena Poniatowska:

De que Juan de la Cabada es mágico, todos hemos tenido pruebas. Platica risueño, platica bonito, sencillo y tierno, dulce y deshilvanado y uno tiene la sensación de estar en otro planeta, en algo así como la nebulosa de Andrómeda.⁸

⁸ Elena Poniatowska. "Santa Claus vestido de Juan de la Cabada". *Sábado*, 20 oct. 1979: 2.

Conversar, dialogar, estrechar vínculos con el otro por medio de la palabra implica, a la par de dar continuidad a una tradición popular, la búsqueda de un otro con quien reconocerse, con quien fraternizar o disentir o compartir sencillamente por medio de la oralidad, de suyo abierta e interminable, susceptible a bifurcaciones, renuente a conducirse por un solo cauce, momentos de la vida recreados por la memoria de quien habla y enriquecidos por la imaginación de quien escucha.

Pero el diálogo no es sólo la búsqueda de un reconocimiento de un otro en tanto prójimo, es también una indagación ante la realidad misma; pues no sólo se encuentra interlocución con un semejante, se halla de igual manera en los distintos aspectos de la vida, dialogar con ellos es dotarlos de sentido, humanizarlos mediante la palabra y tal vez, en reciprocidad, esperar como respuesta lo mejor de su esencia, de su identidad última o primera ¿Hablarle al agua, al bosque, al fuego, a la historia no es depositar en estos elementos un rasgo de humanidad para esperar, acaso, de ellos, frescura, fragancia y sombra, calor que reconforta, sentido de la temporalidad? ¿Y quien así dialoga, no se encuentra inmerso en una realidad enriquecida, en una vida más plena, ajena a los criterios, muchas veces impuestos, de asumir al yo como una identidad necesariamente distanciada e irreconciliable con lo otro?

El diálogo y su continuo movimiento desde la interioridad de quien habla e indaga hacia la exterioridad del otro o de lo otro, es entonces un accionar capaz de abolir las falsas dicotomías impuestas al hombre y que lo separan de su prójimo y de lo real, y al hacerlo lo escinden de sí mismo, impidiéndole un ejercicio pleno de su identidad y su existencia. La dinámica del diálogo otorga la posibilidad de reconocer las verdaderas dicotomías, aquellas en las cuales, a pesar de las diferencias y las distancias, es posible encontrar semejanzas, afinidades, vínculos, pues quien habla se transforma a sí mismo y, al mismo tiempo, transforma a su interlocutor; quien habla crece por medio de la palabra enriqueciendo su identidad gracias a las singularidades de quien escucha y éste, llegado el momento, será dueño de la voz para crecer también y continuar con un proceso proteico e interminable a caso como la vida misma, pues sólo aquello asumido como cerrado e inamovible, distante o ajeno, imposibilitado de interrelacionarse con el otro o con lo otro, deviene en decadencia y decrepitud. Ahonda sobre este orden de ideas, Mijail Bajtín:

La naturaleza dialógica de la conciencia, la naturaleza dialógica de la misma vida humana. El diálogo inconcluso es la única forma adecuada de *expresión*

verbal de una vida humana auténtica. La vida es dialógica por su naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc. El hombre participa en este diálogo todo y con toda su vida: con ojos, labios, manos, alma, espíritu, con todo el cuerpo, con todos sus actos. El hombre se entrega todo a la palabra, y esta palabra forma parte de la tela dialógica de la vida humana, del simposio universal. Las imágenes cosificadas, objetuales, son profundamente inadecuadas tanto para la vida como para la palabra. El modelo cosificado del mundo se está sustituyendo por el modelo dialógico. Cada pensamiento y cada vida llegan a formar parte de un diálogo inconcluso. También es impermisible la cosificación de la palabra: su naturaleza también es dialógica.⁹

Juan de la Cabada entabla una interlocución constante con la vida; lo suyo es el cambio permanente, la trashumancia asumida como única constante y cuando de tal experiencia nacen narraciones éstas llevan, muchas veces, el signo que las origina, la oralidad, el diálogo, con su carácter abierto, inconcluso, fluctuante por estar en constante transformación.

Pero este sentido de la oralidad no sólo otorga, por su origen y desde el exterior, particularidad a los cuentos y relatos de nuestro autor, también se hace presente desde el interior del texto mismo, muchas veces en las voces de los personajes, quienes al referirse a algún suceso pueden otorgarle distintas o encontradas interpretaciones. No es de extrañar, en consecuencia y tal como analizaremos en momentos posteriores de nuestra investigación, que cuando tales sucesos tienen un carácter sobrenatural o que aparentan serlo, la acción de los diálogos, de la oralidad puesta en movimiento, propicie en ocasiones la ambigüedad propia de lo fantástico, pues lo insólito así será susceptible de interpretarse con un origen racional o como motivado por un orden de otro mundo, alterno al habitualmente conocido.

5.- Una última consideración.

⁹ Mijaíl Bajtin. "Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski" en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI editores, p. 331.

Es momento de precisar los términos cuento y relato que hemos usado en esta introducción y que habremos de seguir utilizando en el desarrollo de nuestra investigación, para referirnos a las obras de Juan de la Cabada que son objeto de nuestro estudio. La distinción parte de una diferencia en las características estructurales de tales categorías narrativas y a ellas nos referiremos someramente, pues no es un asunto central para los fines que orientan la ruta de nuestro estudio.

La mayoría de las obras narrativas de Juan de la Cabada sobre las que habremos de centrar nuestro interés, son, desde nuestro punto de vista, cuentos. “Corto circuito”, “El duende”, “Blanche o el secreto”, “La cantarilla” y “Aquella noche”. En cambio, preferimos usar, no sin ciertas dudas, el término relato cuando nos referimos a “El grillo crepuscular” y a “María la voz”.

Las primeras de las obras enumeradas nos parecen cuentos en virtud de que encaminan al lector hacia un solo efecto, resultante de narrar un solo hecho, de aquí su brevedad, característica nada gratuita o accesorio, pues se desprende de las estructuras de los textos mismos. Esta es una de las exigencias que Guillermo Samperio le pide a este género, otra más es la que nos refiere en los siguientes términos:

El cuento moderno a diferencia del tradicional o del que posee argumento lineal, *principia por algún punto del conflicto de la historia ya desarrollada*; si el texto inicia con un punto de tensión alto, el interés del lector se captará de inmediato a partir de sus preguntas y expectativas sobre el conflicto.¹⁰

Para Samperio una tercera exigencia para el cuento moderno radica en la necesidad de narrar un hecho y simultáneamente ocultar su sentido más significativo; es decir, narrar por medio de una historia evidente para el lector y, al mismo tiempo, ocultar otra historia, conocida normalmente como trama, de la cual sólo se presentan en la penumbra indicios cuyo sentido definitivo habrá de revelarse en el clímax o punto de más tensión del cuento, para así dar pie al desenlace con su consecuente solución del conflicto. La cuarta exigencia consiste en hacer patentes significaciones que van más allá del texto mismo y de su historia, el cuento así recrea un fragmento de la realidad gracias al cual es posible vislumbrar los entretelones de una realidad más amplia.

Desde nuestro punto de vista “Corto circuito”, “El duende”, “Blanche o el secreto”, “La cantarilla” y “Aquella noche” cumplen, en mayor o en menor medida, con

¹⁰ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave*. México: Alfaguara, p. 97.

las cuatro exigencias antes descritas; son, desde esta óptica, cuentos. En cambio “El grillo crepuscular” y “María la voz”, acaso no se ajusten a la primera de las exigencias referidas, probablemente por su mayor proximidad a las tradiciones orales populares, pues narran más de un hecho, de esta característica estructural se desprende también su extensión, incluso en el caso de “María la voz” es posible ubicarla, tal vez, como una novela breve. Por tales motivos y ante el dilema de cómo denominar a estos textos, hemos optado por designarlos relatos, toda vez que esta categoría, más amplia que la de cuento, abarca a toda aquella obra narrativa de ficción.

Una excepción a lo expuesto, radica en la denominación que daremos a las narraciones de tradición popular o próximas a ésta, que no son de la autoría de Juan de la Cabada pero a las cuales nos remitiremos con la finalidad de usarlas como herramientas de análisis destinadas a conocer en qué medida algunas de las obras de nuestro autor se aproximan o no a dicho legado, las llamaremos cuentos populares o tradicionales no por considerarlas con las características antes descritas, sino porque especialistas sobre el género referido como Vladimir Propp, usan el término en cuestión. Por lo demás, el mismo Samperio, en el fragmento de su texto ya citado, hace la distinción entre esos dos tipos de cuentos. Hasta aquí estas puntualizaciones que estimamos pertinentes, aunque accesorias para los fines de nuestra investigación.

CAPÍTULO I

LA VIDA COTIDIANA Y LO FANTÁSTICO

(“Corto circuito”, “El duende” y “Blanche o el secreto”)

1.- Juan de la Cabada, la vida como aventura permanente

La vida aventurera y trashumante de Juan de la Cabada lo lleva desde la juventud a conocer lugares distantes y disímbolos y a participar en momentos históricos y heroicos. Pero no sólo recorrió distancias y vivió aventuras, sino algo más importante para él y su literatura: trató con personas, la mayoría de ellas trabajadores, campesinos, marineros pobres, habitantes de barrios suburbiales, compañeros de militancia política, terratenientes, capataces, comerciantes, boticarios.

Gracias a su maestría en el oficio de vivir, Juan de la Cabada conoce un río de historias que después deja en testimonio escrito o sirven para alimentar su imaginación creadora. Así, la vida cotidiana en lugares distantes o inaccesibles — los bajos mundos de La Habana, el Madrid de la Guerra Civil, París, Nueva York, las selvas y regiones chicleras de su Campeche natal, de Yucatán y de Quintana Roo, la región de los ríos en Tabasco y Chiapas— alimenta una obra narrativa poblada de mujeres, hombres, niños, estos últimos con un papel significativo en su obra; como se verá más adelante, todos ellos con rasgos bien definidos: audaces por la necesidad de enfrentar una dura sobrevivencia; marginales, a causa de su condición social o de su carácter introspectivo, facultad que les permite aislarse del mundo para abrir las puertas de otros mundos; tiernos a veces, repulsivos o inquietantes en ocasiones, siempre recreados con agudeza y capacidad de observación de la naturaleza humana, habilidades de su creador que permiten estrechar vínculos con ellos, participar de su propia vida diaria, manteniendo así el interés del lector.

Pero la cotidianidad en la obra de Juan de la Cabada no sólo se hace presente en una literatura realista, también aparece como marco de referencia en otra donde lo fantástico, o las otras dos categorías que lo delimitan, irrumpe y al hacerlo, a la par de poner en duda nuestro sentido de realidad, cuestiona las normas sociales y los patrones

de conducta dominantes. Es el caso de los tres cuentos que constituyen el corpus del presente capítulo.

2.- “Corto circuito”. *Lo fantástico como alternativa al autoritarismo.*

En “Corto circuito” una casa aislada, a orillas de un bosque y distante de una remota estación ferroviaria, sirve de escenario para el final del periplo realizado por el heredero del lugar, Rafaelito, personaje solterón, todavía llamado por sus criados, a pesar de su edad madura, con ese diminutivo y que regresa de París después de 30 años de ausencia; ni la muerte de sus padres ni la de su tía Consuelo, con quien, de acuerdo con testimonios de la servidumbre, mantuvo una relación más estrecha que con su madre, lo motivaron para retornar antes al hogar paterno. Después de dejar instalado a Rafael, el chofer de la casa vuelve a la estación por un paquete de considerable tamaño.¹¹

Hasta aquí nada anormal, son situaciones que dan cuenta de la vida en una quinta rural o hacienda, con cierto aire de decadencia y nostalgia por mejores tiempos. La soledad del lugar y del protagonista, reforzada por el misterio del bulto cuyo traslado amerita un viaje aparte, genera cierta expectativa en el lector. Sin embargo, nada que pueda aludir a la irrupción de lo insólito.

Más adelante, cuando Rafael se queda solo, observando los muebles de la casa y evocando lo que éstos le suscitan, la tensión narrativa se incrementa cuando un narrador omnisciente hace énfasis en la capacidad de aquellos muebles para pedir cuentas a su dueño por una ausencia tan larga como injustificada, al tiempo que los fantasmas o espectros de los familiares y sirvientes fallecidos transitan por el lugar a pleno día, sin reparar en la presencia de Rafael y sin que él, a juzgar por su tranquilidad, haga lo propio con la de ellos.

Empero, inmediatamente después, sabemos por medio del narrador que estos acontecimientos son meras alucinaciones del protagonista, producto de la nostalgia y del cansancio de un viaje largo; lo sobrenatural no ha irrumpido en el texto y esta explicación tranquilizadora baja la tensión del cuento. Sin embargo, el aislamiento de la

¹¹ “Corto circuito” fue escrito en 1938 mientras su autor vivía en París después de salir de la España envuelta en la Guerra Civil; fue publicado en 1940, cuando Juan de la Cabada regresa a México, en *Paseo de mentiras*; la editorial fue Séneca, fundada y dirigida por el poeta español desterrado José Bergamín.

situación da pie para que el protagonista evoque momentos de su pasado inmediato y de su infancia.

Rafael recuerda las múltiples tardes durante las cuales contemplaba un cuadro en la sala de los renacentistas italianos del Louvre, en su larga estancia en París. Este recuerdo lo lleva a otro más distante, a un momento de su infancia en la casa a la que ha vuelto: se ve de niño, atento a las reproducciones de pinturas famosas incluidas en un libro de arte. Su abstracción es interrumpida por un grito de su tía Consuelo a quien un tábano le ha picado el labio, la situación provoca una carcajada en el niño, seguida del pronto reproche de los padres; inmediatamente el niño Rafaelito regresa al libro y sus ojos se encuentran, coincidentemente, con la imagen de una mujer fascinante, cuya sonrisa, como la de él, es resultado, o así parece, del intento por reprimir una risa más abierta, franca.

El recuerdo continúa en su infancia y girando en torno a esa lámina del libro de arte que pronto se volverá un fetiche celosamente guardado, compañero de los días en el internado escolar, hasta que en una ocasión desaparece de la puerta interior del ropero del estudiante. No hay en esta ausencia, sin embargo, nada de sobrenatural, pues el narrador omnisciente nos deja en claro que se debe a la voluntad de los maestros del colegio.

Al terminar sus estudios y siendo ya un adolescente, Rafael regresa a su casa, lo espera una nueva coincidencia encarnada esta vez en una presencia que de inmediato lo inquieta: Inés, joven hija de una familia desafortunada quien, para aliviar la situación de su hogar, ha tenido que hospedarse en la casa de los padres del protagonista, y cuyo parecido con la imagen de la estampa desaparecida y nunca encontrada, es evidente desde el primer momento.

En este punto, el cuento se abre a un monólogo interior donde Rafael recuerda a sus familiares y ante ellos reconoce su amor platónico hacia Inés, que toma forma definitiva a partir de un incidente ocurrido en el comedor del hogar paterno. En ese momento la familia de Rafael se encuentra reunida a la mesa para la cena, justo cuando la joven huésped se acerca para unírseles, una tercera coincidencia irrumpe en la historia al presentarse el corto circuito que da título al cuento. La súbita oscuridad propicia que las bocas de los jóvenes se encuentren en el único beso que habrían de darse en toda su vida. Inés sonrío ambigua, misteriosamente. La luz retorna y con ella la normalidad y monotonía del hogar; las miradas furtivas de los jóvenes, nacidas a partir de ese encuentro mínimo pero intenso, amenazan con poner en crisis el orden de la familia,

pero son pronto eliminadas con medidas radicales: Inés retornará a su casa y Rafael será mandado a estudiar a Europa.

La historia continúa en el presente del cuento y nuevamente en la voz del narrador omnisciente quien nos refiere lo sucedido cuando los criados llevan el paquete y es desenvuelto por órdenes de Rafael. Ante los testigos aparece una reproducción de la Gioconda; en el clímax del cuento, la vieja servidumbre reconoce en esos rasgos la imagen de la señorita Inés. Juan de la Cabada concluye el cuento con una singular exclamación del narrador:

¡Y maldito quien infiera de aquí aficiones de gusto o predilección por la pintura de Leonardo. No ha pretendido este cronista del Zodiaco sino una ligera reseña de lo que vio alguna vez ocurrir sobre la Tierra bajo el signo de Aries, que, sabido es, aparentemente roza el Sol al comenzar la primavera.¹²

3.- Naturaleza del hecho insólito y su nivel de ambigüedad

La naturaleza del hecho insólito sólo cobra dimensión plena en el momento de mayor intensidad de “Corto circuito”; si al inicio el autor dibuja la expectativa de la aparición de espectros cuando Rafael recorre la casa familiar abandonada 30 años antes, inmediatamente después dicha expectativa se cancela pues el narrador aclara que esas presencias inquietantes son sólo alucinaciones del protagonista. Una situación similar resulta de la tranquilizadora explicación sobre la desaparición de la lámina celosamente guardada por Rafael en su escuela. Sin embargo, una serie de coincidencias, relacionadas siempre con la imagen de la Mona Lisa y con la personalidad de Inés, se entrelazan y adquieren relevancia y pleno sentido en el clímax del cuento, abriendo de esta manera la posibilidad de estar frente a sucesos sobrenaturales o que aparentan serlos.

Recordemos. La primera de estas coincidencias se presenta cuando los ojos del niño Rafael se encuentran con la sonrisa cómplice, enigmática, producida acaso por reprimir una risa franca de la mujer retratada por Leonardo y reproducida en las páginas

¹² Juan de la Cabada. “Corto circuito” en *Cuentos y sucedidos. La tierra en cuatro tiempos (Ida y vuelta)*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 159.

de un libro de arte; este encuentro se suscita inmediatamente después del regaño paterno sufrido por el niño a causa de una risotada originada por el cómico espectáculo del labio hinchado de la tía Consuelo. Hasta aquí nada intranquiliza al lector, la actitud del niño ante la lámina del cuadro, puede tomarse como un hecho derivado de una sensibilidad excesiva, propia de una personalidad introspectiva no ajena a la gracia y la ternura. Esta primera casualidad, se explica racionalmente con facilidad y el fragmento del cuento analizado se encuadra en lo extraño.

La segunda coincidencia resulta mucho más inquietante para el lector. Rafael conoce a Inés a su regreso a la casa paterna después de sus estudios en un internado. Los dos son adolescentes y ella posee un enorme parecido con la reproducción de la Gioconda, tan apreciada por él desde su infancia y perdida en su juventud a causa de la intervención de los maestros. ¿Por qué aparece una muchacha con estas características justo cuando el protagonista termina un período de reclusión, de alejamiento del mundo?, ¿el destino, o qué fuerza extraña, le restituye en la realidad lo que la autoridad le ha escamoteado en la representación? De ser así estamos ante la irrupción de un orden cuya lógica se escapa a nuestra comprensión racional del mundo; es decir, ante lo maravilloso. Sin embargo, el parecido de Inés con la mujer del cuadro, bien puede ser sólo producto de la percepción de Rafael, alterada por la insistencia en evocar la imagen perdida. Las dudas se abren y repercuten en la conciencia del lector, lo fantástico se manifiesta.

Un momento de igual incertidumbre sucede cuando, en el comedor familiar, la presencia de Inés coincide con un corto circuito y la consecuente oscuridad provoca un mínimo pero intenso encuentro amoroso entre los jóvenes. ¿Por qué la oscuridad, propicia para el contacto íntimo, es simultánea a la aparición de la joven?, ¿ella la provocó?, y si es así, ¿quién es ella? La percepción alterada de Rafael, al parecer, no sirve en esta ocasión para explicar racionalmente el fenómeno. Sin embargo, todas estas conjeturas pueden ser vanas y la situación se explica como un mero acto fortuito. ¿Y las otras coincidencias, también?, ¿no se vinculan con ésta o son de igual manera meros sucesos circunstanciales?

La concatenación de casualidades tiene hasta este punto un solo testigo y protagonista, Rafael. Sin embargo, en el momento en que él muestra a los criados la reproducción de la Mona Lisa traída desde Francia, el parecido de esta imagen con Inés es verificada por otros testimonios y el lector se ve obligado a desechar una explicación racional de los hechos insólitos, los cuales ya no pueden ser atribuidos a la percepción

enajenada del protagonista. De tal manera, la secuencia de coincidencias que recorren el cuento sólo puede justificarse como una irrupción de un orden alterno en el racionalmente conocido, situación determinante en la vida de los personajes. El cuento, en consecuencia, se resolvería dentro de lo maravilloso.

Sin embargo, ante el azar el lector puede optar por dos posiciones: atribuir el suceso a una causa aislada que rompe el orden habitual en el que transcurre la existencia humana o asumirlo como una consecuencia de un orden que se escapa a nuestra comprensión racional del mundo, la casualidad así entendida se transforma en causalidad, derivada de una lógica cuyos principios eluden los fundamentos de la epistemología aceptada como norma. Al respecto comenta Todorov:

Digamos que en la vida cotidiana existe una parte de acontecimientos que se explican por causas que nos son conocidas, y otra que nos parece debida al azar. En este último caso, en realidad no hay ausencia de causalidad, sino intervención de una causalidad aislada, que no está ligada directamente con las demás series causales que rigen nuestra vida. Sin embargo, si no aceptamos el azar y postulamos una causalidad generalizada, una relación necesaria de todos los hechos entre sí, deberemos admitir la intervención de fuerzas o de seres sobrenaturales (hasta entonces ignorados por nosotros). [...] Podemos hablar aquí de un determinismo generalizado, de un *pandeterminismo*: todo, hasta el encuentro de distintas series causales (o “azar”), debe tener una causa, en el sentido pleno del término, aun cuando no sea sino del orden sobrenatural.¹³

La posibilidad de elegir entre el azar entendido como una causalidad aislada o como una consecuencia de un pandeterminismo, devuelve al cuento al terreno de lo fantástico. También la ambigüedad de Inés es digna de resaltarse. ¿Quién es ella?, ¿un ser sobrenatural, humanizado con la forma de la ya de por sí enigmática Mona Lisa?, ¿una reencarnación físicamente idéntica de la modelo de Da Vinci? Si no es así, ¿debemos aceptar la explicación que sobre ella hace el narrador, de tal manera que sólo se trataría de la joven hija de una familia venida a menos, y su parecido con la imagen del famoso cuadro renacentista una mera coincidencia, un acto del todo fortuito? Las preguntas quedan sin resolver, oscilan entre una explicación sobrenatural y otra

¹³ *Op. cit.* p. 114.

racional; si bien, y de acuerdo a lo que hasta ahora hemos analizado, se inclinan más por la primera de estas opciones llevando al cuento hacia lo maravilloso, pero sin dejar ciertas dudas que permiten la presencia de lo fantástico.

En el final de “Corto circuito” el narrador, en una actitud antagónica a la típica explicación racionalista, normalmente propia de los cuentos pertenecientes al territorio de lo extraño, se presenta como un cronista del Zodíaco y, sin otro argumento, pretende que el lector acepte la condición sobrenatural de los sucesos narrados, llevando así al cuento al ámbito de lo maravilloso, con un final cerrado. Sin embargo, el lector está en pleno derecho de dudar ante tales afirmaciones y de dotar así al cuento de un final ambiguo, propio de lo fantástico, toda vez que el mismo narrador que en este momento enfatiza la naturaleza irracional de lo sucedido, en otra circunstancia de la narración da prioridad a una explicación racional y nos muestra a la enigmática Inés como un personaje absolutamente normal.

Por lo demás, ante los acontecimientos atribuidos a las fuerzas zodiacales, el lector se encuentra en la misma disyuntiva que ante el azar: tomarlo como una causalidad aislada o rechazar su carácter fortuito y elegir una explicación pandeterminista del mundo, aunque esto implique aceptar la irrupción de otros mundos en nuestra vida cotidiana. Como se ve, la pertenencia del cuento al ámbito de lo maravilloso se mitiga y su ambigüedad fantástica prevalece, aunque no del todo plena.

4.- Nivel de trasgresión del hecho insólito y su relación con el orden de lo verosímil

La transgresión del hecho insólito por medio del cual la posibilidad de lo fantástico se habilita en “Corto circuito”, se presenta a través de la tensión generada por la dicotomía establecida entre una serie de casualidades o de causalidades, de sucesos vinculados entre sí por la simple presencia de lo aleatorio o por la concatenación de episodios con una lógica y un sentido que indicarían la irrupción de un orden cuya comprensión elude los parámetros de nuestra concepción aristotélica de la realidad. La presencia e identidad enigmática de Inés pueden ser atribuidas a un conjunto de hechos fortuitos o como el indicio patente del carácter sobrenatural de la muchacha.

Al transcurrir la narración en el ámbito de una familia conservadora, con un protagonista singularizado sólo por su carácter introspectivo e hipersensible en su infancia y juventud, se acentúa la transgresión del hecho insólito si se asume como la

irrupción de un orden alterno en la cotidianidad. Más aún, dicho orden pareciera poner en crisis la estabilidad de una familia articulada por medio de la tradición y su consecuente autoritarismo no exento de gazmoñería, y cuya víctima principal es Rafael desde su infancia. La primera referencia a la Mona Lisa se presenta a la par de un acto irreverente del pequeño protagonista: la risa que le provoca el labio hinchado de la tía Consuelito. La reacción del niño no puede pasar inadvertida ante los padres y tiene como consecuencia un severo reproche.¹⁴

Más adelante, cuando debido a una súbita e inexplicable oscuridad Rafael e Inés se besan, la irrupción de lo sobrenatural parecería tener un correlato con el nivel de transgresión que los jóvenes realizan sobre el orden paterno conservador. La normalidad, en consecuencia, se restablece cuando el principio de autoridad se impone y toma medidas tajantes para romper el amor juvenil que apenas comienza. Todo esto, sin embargo, sólo es válido si se toman los sucesos referidos bajo una lógica pandeterminista; podrían también ser meros frutos de azar y así toda posibilidad de transgresión sería anulada.

La abrupta aparición, en el final del cuento, del cronista del Zodiaco si bien deja ver una marcada intención por hacer prevalecer la transgresión de lo sobrenatural en un ámbito marcado por el inmovilismo y la mojigatería, también permite la permanencia de lo fantástico toda vez que, como ya indicamos más arriba, el lector tiene la misma disyuntiva ante el azar que ante los fenómenos propios de la astrología.

En consecuencia, la verosimilitud estaría delimitada por la lógica aristotélica y su forma de conocer la realidad, si se asumen las circunstancias de los encuentros del protagonista con la imagen de la Gioconda, y más tarde con Inés, como una simple causalidad aislada, producto del azar. Por el contrario, si los sucesos insólitos son consecuencia de la irrupción de una lógica pandeterminista, ajena a la racional y que pone en crisis –o en evidencia– una realidad marcada por la costumbre y sus prácticas coercitivas, el orden de lo verosímil, apoyado por el final sui géneris del cuento, implicaría la existencia de mundos alternos al nuestro. Así, el lector está en pleno derecho de no saber por cuál de las dos posibilidades anteriores inclinarse, si bien tiene más elementos para optar por la segunda en detrimento de la primera, y ante esta

¹⁴ La irrupción de lo sobrenatural, o de lo que aparenta serlo, en la infancia del protagonista es un rasgo también presente en los otros cuentos de este capítulo, como se verá más adelante, y que contrapone el orden convencional adulto, muchas veces conservador y autoritario, con el de la niñez, susceptible a la libertad propia de la imaginación o el posible contacto con otros mundos ajenos a los delimitados por nuestra concepción racional de la realidad.

incertidumbre matizada la verosimilitud resultante posee la coherencia propia de lo maravilloso con una huella significativa de lo fantástico. Es decir, se articula bajo las singulares premisas de una realidad concebida como un todo interconectado, donde todo suceso tiene una causa perteneciente a este o a otros mundos, aunque al mismo tiempo expresa dudas sobre la pertinencia de esta formulación epistemológica.

5.- La temporalidad y las emociones provocadas por “Corto circuito” en relación con lo fantástico.

En el cuento analizado el fenómeno inusitado se realiza en un tiempo delimitado entre el futuro, propio de lo maravilloso, y el presente, perteneciente al ámbito de lo fantástico. Por las razones ya expuestas y a partir de las cuales podríamos caracterizar a Inés como un ser de otro mundo, nunca antes visto, la ubicación temporal que le correspondería sería el futuro, el cual, por definición, es siempre desconocido; de igual manera, la secuencia de coincidencias y el testimonio del cronista del Zodíaco, asumidos desde una lógica pandeterminista, también indicarían la irrupción en lo cotidiano de un orden distinto al racional, un universo con leyes cuyo sentido ignoramos y que, en esta medida, resultaría equiparable con el futuro.

No obstante, hemos señalado la presencia de lo fantástico en “Corto circuito”, pues el lector también puede, con total validez, tomar la presencia de Inés y la serie de momentos donde ella se hace presente, como simples sucesos fortuitos, aislados entre sí. La duda resultante de la pertinencia de las dos posibilidades expuestas sitúa, aún brevemente, al cuento en el tiempo presente, inestable como lo fantástico mismo.

“Corto circuito” suscita en el lector asombro, aunque también cierto grado de incertidumbre, de duda: La primera de estas emociones es característica de lo maravilloso y se justifica si la naturaleza de Inés es asumida como sobrenatural y resultante de una serie de coincidencias relacionadas entre sí, entre las cuales habría de incluirse a los movimientos zodiacales, e indicadores de la irrupción en la vida diaria de un orden alterno al racional, transgresor, además, de las normas rígidas, autoritarias, del conservadurismo.

Sin embargo, la duda prevalece en el lector: Inés, a fin de cuentas sólo puede ser la joven hija de una familia venida a menos, y su parecido con la Gioconda de Leonardo, una mera y simple casualidad, un acto fortuito como fortuitos son las

relaciones entre los sucesos de la vida humana y las alineaciones astrales. Al abrirse esta posibilidad emerge el sentimiento de incertidumbre propio de lo fantástico y las certezas sobrenaturales quedan en entre dicho.

6.- El tema, su tratamiento y las categorías a las que pertenecen

En el cuento analizado el tema del doble, recurrente en la literatura fantástica y también en la maravillosa, se presenta por medio del motivo de una joven, Inés, con un misterioso parecido físico a la Gioconda, al grado de no saber a ciencia cierta si ambas son la misma persona, a pesar de la distancia en tiempo y espacio que las separarían, o dicho parecido sólo es obra de la casualidad. De ser Inés la doble de la modelo de Leonardo, tal situación sobrenatural quedaría sustentada en la serie de causalidades, de un orden cuya comprensión escapa a la razón, por medio de las cuales su identidad dual y única al mismo tiempo, se manifiesta en el ámbito del hogar de Rafael.

Este tema y su motivo son tratados por De la Cabada mediante tres recursos que, como asentamos en la introducción, son frecuentes en la literatura fantástica: la exageración, la marginación o soledad de los personajes y de los ámbitos donde lo insólito se presenta, y la literalización de la metáfora.

El primero de estos procedimientos se hace evidente en la reiteración de casualidades o causalidades donde la presencia de la Gioconda y/o de Inés se manifiesta; conforme se presentan en el cuento su intensidad aumenta, en una dinámica hiperbólica y permiten la irrupción del suceso sobrenatural o que aparenta serlo. Al reafirmarse su presencia en el cuento, sirven también como contraste con la vida monótona y autoritaria del hogar del protagonista.

Si bien los sucesos de carácter insólito en “Corto circuito” no se dan cuando los personajes se encuentran en soledad o al margen del mundo, sí repercuten en un personaje, Rafael, de carácter introspectivo, cuya niñez transcurre aislada en un ámbito de adultos. El mínimo pero intenso encuentro amoroso entre el protagonista e Inés, si es verdad que sucede en el comedor, justo en medio de la familia reunida, también coincide con una momentánea interrupción de la electricidad, la oscuridad resultante aísla a los jóvenes personajes, les sirve de velo para demostrarse amor y transgredir las normas rígidas de su entorno. Por lo demás, la atmósfera del cuento es propia de un

ámbito cerrado: una finca rural, lejana de la ciudad, cuyo único contacto con el exterior es una remota estación ferroviaria.

La literalización de la metáfora, la anulación de su sentido figurado, recurso que permite la irrupción de lo sobrenatural o de aquello que en apariencia lo es, se presenta en el cuento estudiado por medio de la presencia inquietante de Inés, personaje del cual puede decirse resulta tan enigmática como la Mona Lisa; el misterio repercute en la conciencia del lector toda vez que cabe la posibilidad de llevar dicha comparación a sus últimos límites, ahí donde la semejanza es equivalente a la identidad.

Si nos sujetamos a la clasificación temática de Todorov, “Corto circuito” se deberá incluir en los temas del *yo*, aquellos donde actúan la conciencia y la percepción del individuo hacia el mundo circundante. Si se acepta a Inés como doble de la modelo de la Gioconda, anunciada por una secuencia de causalidades indicadoras de la presencia de un orden alterno al nuestro, deberá también reconocerse la ruptura de los límites entre materia y espíritu, condición propia de la red temática referida.

Podría argumentarse sobre el amor entre Inés y Rafael como un elemento decisivo para clasificar este cuento dentro de los temas del *tú*. Sin embargo, los temas de esta categoría tienen una carga sexual ausente en este caso, pues la severidad del hogar del protagonista impide una relación más estrecha y lleva a Rafael a asumir hacia Inés un mero amor platónico, sólo contemplativo, pasividad característica de los temas del *yo*.

De acuerdo con la clasificación temática propuesta por Botton Burlá, el cuento estudiado, por la manera de transgredir las leyes de la realidad, se inserta en los juegos de la personalidad al poner en cuestionamiento el carácter único del ser; la duda sobre la identidad de Inés prevalece y es posible conjeturar un desdoblamiento entre ella y la modelo de Da Vinci y viceversa. Es el tema del doble, si bien tratado mediante seres distantes en tiempo y en espacio, pero vinculados entre sí por medio de una pintura inmortal.

Pero lo fantástico en el contexto de la vida cotidiana, en la obra de Juan de la Cabada seleccionada para la presente investigación, no sólo se presenta a través de la duda sobre la personalidad de un personaje a consecuencia de su parecido con una obra maestra del Renacimiento italiano, sino también adquiere otras características, otros matices como los que adelante se detallarán.

7.- “El duende”¹⁵. *Lo fantástico en los mundos de la infancia.*

En el quicio de una de las puertas con dirección al patio de una casona recientemente habitada, Elsa, una niña de 8 años, recuerda los juegos compartidos con su hermana mayor, Hilda, de 9 años, a quien considera una guía, una maestra, una maga omnisciente, por su capacidad creativa y de liderazgo. Entre tanto, el viento mueve las ramas de un árbol situado en el patio de la casa, a un lado de un pozo profundo; el sonido así producido da la impresión de ser un llamado. La menor de las hermanas piensa atenderlo, pero sus recuerdos de los intensos momentos vividos al lado de Hilda la detienen, prefiere continuar evocándolos en la soledad de una tarde donde el sol cae a plomo.

Si Hilda influye de manera tan determinante en su hermana, se debe al poder de su imaginación por medio del cual toma elementos de la vida cotidiana y los traslada, reelaborados, al juego; su mundo, de esta manera, se puebla de seres y situaciones llenas del colorido y del sortilegio propios de la infancia. Elsa, sin embargo, no permanece pasiva ante la dinámica de su hermana mayor, en su mente las creaciones de Hilda se vitalizan con mayor intensidad, alcanzan una dimensión más alta, más radical.

A la naturaleza psicológica de los personajes, habrá de añadirse la situación donde están insertos como un factor propicio para acentuar su desapego de la realidad cotidiana, pues las niñas se encuentran a sus anchas en un mundo nuevo y desconocido, seductor, además de libres de la tutela de sus padres quienes todavía se ocupan en instalarse en su nuevo hogar: una casona distante de la ciudad, de donde probablemente proviene la familia, enclavada en un lugar selvático del sur o el sureste mexicanos. El resultado de lo anterior es una actitud inusual de las pequeñas: sus facultades lúdicas se incrementan y se nutren con los personajes y sucesos de sus lecturas infantiles; así, vestidas de trajes de lino habituales sólo para dormir, danzan ahora con ellos por las habitaciones, pasillos y el patio de su nueva morada simulando ser hadas.

Con los antecedentes expuestos las ensoñaciones de Elsa tendrán, para su comprensión, un mayor soporte. La mente de la hermana menor se refugia primero en la forma en que Hilda pudo desafiar y burlar a la odiosa tía Irene, quien en su momento les

¹⁵ Desde el título, llama la atención el parecido de esta obra de nuestro autor, publicada en 1948 en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento del periódico *El Nacional*, con un cuento de Elena Garro, incluido en *Semana de Colores* (1964), aunque este último se aproxime más a lo maravilloso que a lo fantástico. La estrecha amistad entre ambos escritores, al parecer no sólo repercutió en sus vidas personales, sino también dejó huella en sus producciones literarias.

reclama a las niñas sus excesos en el juego y su falta de avances en el estudio, al grado de ignorar todavía la escritura de los números romanos. Gracias a su ingenio Hilda sale airosa del reto: en cuestión de horas le enseña a Elsa por medio de un reloj y de los capítulos de un libro, la numeración referida. Llegada la hora de la comida y ante el reclamo de la tía al padre de las pequeñas por haberlas abandonado en la ignorancia, Hilda invita a Elsa a demostrar sus nuevos conocimientos; aclara también la causa por la cual la pequeña no los había demostrado antes: su natural modestia. Nada insólito sucede hasta aquí, el narrador sólo nos muestra la astucia y capacidad de manipulación de la mayor de las hermanas.

Los recuerdos de Elsa continúan, ahora se dirigen a los momentos compartidos con Hilda en el mercado. A iniciativa de la mayor, escogen frutas para llevarlas a su casa; Hilda danza entre puesto y puesto, se detiene delante de la fruta, la observa, cierra los ojos, y con ademanes y voz semejantes a las de una adivina, dictamina si el fruto es insípido o dulce, si se debe despreciar o vale la pena adquirirlo. Cuando Elsa le pregunta cómo hacía para conocer la calidad de la mercancía seleccionada de forma tan singular, Hilda responde dando razones sobre el producto elegido: tamaño, peso, color y consistencia de la cáscara; sin embargo, también le comenta sobre un duende, Silfo, quien la aconseja en la materia. El sonido del viento entre las ramas del árbol saca a Elsa de sus recuerdos y le hace pensar, nuevamente, en un llamado urgente, al que debe atender con prontitud.

No obstante, los recuerdos de sucesos vividos con su hermana mayor siguen repercutiendo en la mente de la pequeña y la hacen permanecer sentada en el quicio de la puerta. De esta manera, Elsa revive los momentos cuando Hilda se empeña en encontrar las conservas escondidas por su madre; la mayor de las hermanas reconoce ante la pequeña cómo gracias a su olfato dio con las golosinas prohibidas; pero también menciona la ayuda de otro ser sobrenatural amigo suyo, en este caso un hada.

La referencia a criaturas de otros mundos, en este y en el anterior episodio, hablan más de las capacidades imaginativas y de manipulación de Hilda y menos de una presencia evidente de seres pertenecientes a una realidad alterna; por lo demás, en ambos casos existen explicaciones racionales capaces de ubicar los acontecimientos dentro de la realidad objetiva. Sin embargo, las reiteradas menciones de Elsa al sonido del viento entre las hojas del árbol, asumido como un llamado perentorio, provocan cierto nivel de incertidumbre y elevan la tensión del cuento, permitiendo al lector mantener la atención en él.

No todas las criaturas sobrenaturales habitantes de los mundos infantiles de las niñas son sus aliados capaces de auxiliarles para resolver algún problema; Elsa recuerda otro episodio de la relación con su hermana. A iniciativa de Hilda se dirigen a uno de los cerros distantes con la intención de conocer el mundo subterráneo oculto dentro de ellos; a pesar de la distancia recorrida el cerro siempre se mantiene lejano y, al parecer, cambia de ubicación; el cansancio termina vencíéndolas. Ante el fracaso, Hilda, lejos de reconocer su responsabilidad, culpa a otro duende, este de nombre Elfo, de quien dice es su enemigo y el responsable de mover los cerros desde debajo de la tierra.

A la mañana siguiente las hermanas comentan entre sí sus sueños. Elsa describe un mundo etéreo, al lado de su hermana, con hadas danzarinas y al duende Elfo entre ellas. Hilda, en cambio, da cuenta de cómo el mismo Elfo se le aparece abruptamente, saliendo de debajo de la tierra, cuando ella está en una habitación cerrada y vacía; Elfo le hace malas pasadas, se mofa de ella, satiriza sobre la falsa intelectualidad de su padre y sobre la manía de su madre por entrometerse en todo; Hilda arremete contra él, pero Elfo escapa de modo tan imprevisto como aparece. Para la mayor de las niñas no hay duda, Elfo es malo, no es como Silfo y, en consecuencia, no merece ser llamado por su nombre. A partir de ese momento, para ambas niñas, será solamente el duende. De nueva cuenta, las hojas del árbol movidas por el viento, parecen llamar a Elsa y le interrumpen sus pensamientos.

Los recuerdos sobre el duende se centran ahora en la mente de Elsa; revive los momentos cuando Hilda le hace notar la presencia de un vestido de novia puesto a orear en el patio de la casa y las palabras de la hermana mayor dándole antecedentes sobre la prenda: pertenece a la tía Irene, quien lo guarda celosamente en una caja y lo lleva cada vez que sale de viaje. Cuando la tía Irene lo recoge y se encierra en su cuarto, las niñas la espían por la cerradura, la ven escenificar el rito nupcial para después caer boca abajo en la cama, entre amargos sollozos. En ambas niñas la frustración de la tía causa una fuerte impresión, la tristeza resuelta en llanto, sólo puede tener un único responsable: el duende.

Las hojas del árbol movidas por el viento, una vez más, parecen llamar a Elsa, la reiteración del suceso crea en el lector una expectativa sobre la decisión de la pequeña, ¿atenderá o no a esas insistentes palabras? Por lo pronto, en su memoria aparecen otros sucesos vividos con su hermana, cuando ella le habla de la muerte como de un pozo negro, solitario y sin fondo, donde habrán de dirigirse las personas malas. Pero no las

niñas, ellas siempre son buenas y si mueren se convertirán en hadas, vivirán juntas, eternamente felices.

Un nuevo llamado y esta vez Elsa se incorpora, se dirige al árbol próximo al pozo, le arranca unas hojas, se las come. Cuando los efectos nocivos de la planta se dejan sentir en la niña, a ella le invade la culpa; se siente traidora hacia su hermana y como castigo de su maldad habrá de caer, eternamente sola, por el pozo oscuro y sin fin de la muerte. Llama a Hilda, no para pedirle auxilio, sino para invitarla a comer de las mismas hojas; cuando la hermana acude y atiende la petición de Elsa, ella se siente aliviada, pues en su lógica infantil la hermana mayor es, recordémoslo, una maga capaz de conocerlo todo, en consecuencia, al comer las hojas, sabe cuáles son los efectos y está dispuesta a acompañar a la hermana menor, no al pozo oscuro sin salida, sino a espacios abiertos, libres, pertenecientes al mundo de las hadas. Sin embargo, la especulación de Elsa es interrumpida por los gritos de auxilio de la hermana mayor. Nos encontramos en el clímax del cuento, en su momento de más alta tensión.

Después de las curas para desintoxicar a las niñas y el reclamo de la hermana mayor y de los padres hacia la menor, el cuento termina cuando Hilda disculpa a Elsa por lo sucedido. La responsabilidad no es de ella, es por supuesto, del duende. La relación entre las hermanas se restablece, aunque ahora para sus juegos habrán de prescindir del árbol, talado a instancia de los padres.

8.- Naturaleza del hecho insólito y su nivel de ambigüedad.

Para determinar la naturaleza del hecho insólito en “El duende”, es necesario considerar si las reiteradas alusiones a seres sobrenaturales son parte del universo imaginativo de las niñas protagonistas del cuento o si en algún momento del mismo, criaturas de un mundo alterno al nuestro determinan el curso de los acontecimientos. Además, también es pertinente tomar en cuenta para estos fines cómo al final de cada episodio recordado por Elsa, las hojas del árbol, insistentemente, la llaman o parecen llamarla, interrumpiendo así el curso de sus pensamientos.

El origen de las hadas y los duendes acompañantes de los juegos de las hermanas, puede explicarse racionalmente como producto de la imaginación infantil, estimulada por la novedad del nuevo hogar y la ausencia de la tutela paterna; la influencia de Hilda sobre la menor de las hermanas, la receptividad y capacidad de esta

última para llevar al extremo las iniciativas de aquella, fortalecen el sentido de la explicación referida. Bajo esta lógica el cuento analizado se resolvería en lo extraño, cerrando así la posibilidad de toda presencia perteneciente a un ámbito ajeno al mundo conocido.

Sin embargo, el insistente sonido del viento entre las ramas del árbol, asumido por Elsa como un llamado de las hojas, determinante, por lo demás, en el derrotero de los sucesos narrados, no puede explicarse del todo por medio de la lógica racional. ¿Es realmente el viento quien mueve las hojas del árbol o la causa se encuentra en una fuerza o presencia de otro mundo?, ¿el duende, innombrable por su maldad, es el causante del envenenamiento de las niñas, o sólo es un producto de la imaginación de ellas, un recurso ingenioso de Hilda para justificar los momentos adversos vividos con su hermana?, ¿por qué el sonido de las hojas se hace presente para interrumpir los recuerdos de Elsa?, ¿acaso en verdad la alteridad se manifiesta invitándola a participar de ese su otro mundo o no hay tal invitación y sólo se trata de un fenómeno físico interpretado fantasiosamente por Elsa a causa de su ingenuidad y del deseo de imitar a Hilda?

Al irrumpir estas dudas en la mente del lector, el cuento se abre a lo fantástico: la posibilidad de una presencia sobrenatural en la historia narrada es válida aunque no concluyente. Sin embargo, dicha posibilidad se limitará sólo a la naturaleza del duende de quien se desprende el título del cuento y de la posible relación del personaje en cuestión con el inquietante movimiento del viento entre las hojas del árbol. Los demás seres sobrenaturales referidos en el cuento son sólo producto de las imaginaciones de las protagonistas. En consecuencia, el “Duende” se ubica en un punto de confluencia entre lo extraño y lo fantástico.

9.- Nivel de trasgresión del hecho insólito y su relación con el orden de lo verosímil.

La trasgresión del suceso insólito por medio del cual lo fantástico se hace presente en el cuento analizado, se caracteriza por otorgar la posibilidad de existencia a seres normalmente confinados al mundo de las consejas populares o de los cuentos infantiles. La realidad tal como la conocemos podría ser muy distinta y la pretensión aristotélica de conocerla sólo por medio de la razón es puesta en entre dicho. Además, en “El duende” dicha trasgresión se vincula estrechamente al universo de la infancia opuesto a las

convenciones de los adultos; en uno se encuentran la imaginación, el juego y sus capacidades creativas, la libertad de la aventura, el ingenio, la generosidad, aunque también el egoísmo y la manipulación; las otras, en cambio, están marcadas por las inercias de las costumbres basadas en la simulación, en el culto a las apariencias, ajenas a los auténticos valores humanos.¹⁶

La verosimilitud del cuento, su coherencia interna, esta apoyada en la activa imaginación de Hilda y Elsa y los personajes con quienes comparten sus juegos infantiles, cuando el origen de éstos pueden explicarse fácil y racionalmente como un producto de la capacidad creativa de las niñas, enriquecida por un entorno novedoso y la escasa presencia de la tutela paterna. Dicha coherencia pareciera encuadrarse en los parámetros de la interpretación racional del mundo Sin embargo, el insistente llamado de las hojas a Elsa vinculado a la naturaleza ambigua del duende referido en el título, habilitan la presencia de lo fantástico dotando de un cierto grado de ambigüedad a la realidad literaria del cuento.

10.- Temporalidad, tipo de final y las emociones que provoca.

La realización del tiempo en “El duende” se sitúa entre el pasado característico de lo extraño y el presente propio de lo fantástico. El mundo construido a partir de la imaginación y los juegos de Hilda y Elsa tiene sus antecedentes en la psicología de ambos personajes y en las circunstancias donde éstos se encuentran. Empero, en el desenlace del cuento la manera como explica la mayor de las hermanas los sucesos ingratos vividos por las niñas, atribuyéndolos a la participación del duende y relacionándolos así con el llamado, aparente o no, de las hojas del árbol a Elsa, siembran un breve momento de duda, un instante de incertidumbre suficiente para la irrupción de lo fantástico.

El final, por las mismas razones, no es cerrado como correspondería a los cuentos plenamente extraños. Si bien las hermanas restablecen su amistad, continúan con sus juegos y el árbol cuyas hojas estuvieron a un tris de ocasionar una tragedia es talado por los padres de las menores, nada impide suponer de igual manera, la

¹⁶ En “El duende” de nueva cuenta lo fantástico, tal como sucedió en “Corto circuito”, se vincula a la infancia y se opone al orden del mundo adulto. Sin embargo, el ámbito familiar donde se realizan los sucesos del segundo de los cuentos es, con mucho, un contexto más opresivo en comparación con el del primero.

posibilidad de nuevas intervenciones del duende en posteriores juegos de las niñas. El lector, en consecuencia puede elegir entre dos opciones desprendidas del desenlace: el mundo infantil de Hilda y Elsa queda libre de toda amenaza sobrenatural, pues la causa de su intoxicación ya fue eliminada y el duende es sólo una invención de la hermana mayor para justificar ante la menor sus desavenencias, o bien la presencia de esa alteridad puede manifestarse en otros momentos utilizando para sus fines aviesos otros lugares o situaciones de peligro. Como se ve estamos ante un final ambiguo, resultado de la presencia de lo fantástico, aunque convergente en este caso con lo extraño.

Las emociones suscitadas por “El duende” pasan de la tranquilidad, propia de lo extraño, a la incertidumbre característica de lo fantástico. Cuando las niñas restablecen su salud y su relación de amistad y sus padres talan el árbol de las hojas venenosas, todo pareciera recuperar su normalidad, la causa de la intoxicación ya fue eliminada y los duendes y hadas mencionadas por las pequeñas son sólo seres imaginarios. Sin embargo, ¿cómo interpretar el sonido producido por el viento entre las hojas del árbol?, ¿es una simple manifestación de la naturaleza o Elsa tiene razón cuando lo toma como un llamado? Cabe entonces suponer la intervención de un ser de otro mundo interesado en perjudicar a las niñas. Si esto es así, ¿cuál será su destino, serán de nueva cuenta víctimas del duende o no? La pregunta queda abierta, la duda y la zozobra se instalan en la mente del lector.

11.- El tema, su tratamiento y las categorías a las que pertenecen

Hadas y duendes son frecuentes en la literatura maravillosa cuando su existencia es un hecho incontrovertible en la realidad de los textos donde se les menciona; son pertenecientes a lo extraño cuando su naturaleza se explica por medio de la razón, como es el caso de la mayoría de los referidos por las protagonistas del texto en cuestión. Sin embargo, el tema del duende se presenta en el cuento estudiado por medio de un motivo, la imposibilidad de situar a uno de estos seres como fruto de la imaginación infantil o como perteneciente a un mundo alterno al nuestro, esta situación permite la irrupción de lo fantástico.

El tratamiento del tema y de su motivo, en este caso como en “Corto circuito”, se lleva a cabo por medio de la exageración, la literalización de la metáfora y la marginalidad de los personajes y de los ámbitos donde se encuentran. El primero de

estos procedimientos salta a la vista en el llamado, real o no, del aire entre las hojas del árbol a la pequeña Elsa: su insistencia interrumpe, una y otra vez, los recuerdos de la niña y en este exceso anuncia el hecho insólito del final.

La segunda de las formas referidas para desarrollar el tema, también se presenta por medio de los mismos momentos del cuento y puede enunciarse en los siguientes términos: las voces del viento. Si se acepta el sentido metafórico de la frase el cuento se ubicaría en lo extraño, pero como cabe suponer la intervención del mundo sobrenatural en la existencia cotidiana de los personajes, el sentido de la frase puede literalizarse y tales voces serían así atribuidas a un ámbito alterno al conocido racionalmente.

El aislamiento de los personajes también es elocuente. Hilda y Elsa juegan a sus anchas en su nuevo hogar, libres de la tutela de sus padres quienes están demasiado ocupados en la mudanza para atenderlas adecuadamente. Además, Elsa se encuentra sola y en actitud introspectiva cuando recibe los llamados, o lo que ella considera tales, de las hojas por medio del aire, también está sola cuando decide comerlas e invitar a su hermana a imitarla. Más aún, al final del cuento, cuando Hilda interpreta los sucesos adversos vividos por ella y por su hermana como responsabilidad del duende, nadie más participa del comentario y éste queda inmerso en el universo de las niñas.

El mundo infantil donde cobran vida, imaginaria o no, los seres sobrenaturales o que aparentan serlo, del cuento, es un ámbito cerrado, inaccesible para los adultos y, en ocasiones, opuesto a ellos; las niñas lo alimentan con elementos de la realidad externa, pero este vínculo con el afuera sólo tiene la finalidad de dotar de un nuevo sentido, acorde a los intereses de Elsa e Hilda, a dichos elementos.

Por lo demás, la atmósfera del cuento contribuye a reforzar el aislamiento de los personajes y de los sucesos narrados, pues comprende una casa al parecer grande, con un patio extenso, habitada recientemente sólo por una familia citadina, con pocos criados, en algún lugar del sur o sureste mexicano, distante de las grandes urbes y sus poblaciones masivas.

De acuerdo con la clasificación temática de Todorov, "El duende" pertenece a los temas del *yo*; es en la percepción y la conciencia de Elsa e Hilda donde la plena existencia del personaje de otro mundo, referido en el título del cuento, se hace posible. La posición pasiva de los personajes, testigos de lo fantástico o inmersos en él, característica de esta red temática, se hace patente en los momentos de introspección de Elsa, previos al llamado de las hojas a través del aire; la menor de las hermanas no se mueve del quicio de la puerta del patio, sino hasta los momentos previos al final de

cuento. En este orden de ideas, también cabe señalar cómo es la hermana menor, supeditada siempre a las iniciativas de Hilda, quien desencadena los sucesos causantes del clímax del cuento; diríase que el único momento activo del personaje, de consecuencias casi trágicas, es el catalizador del punto de mayor tensión narrativa, pero también es una consecuencia de la pasividad y la introspección de Elsa, pues si come las hojas del árbol lo hace, de acuerdo a la lógica de su mundo interior, para no separarse de Hilda, y si la invita a seguir su ejemplo, es por la admiración, actitud siempre pasiva, que siente hacia ella.

Además, al ser el duende no sólo innombrable por su maldad, sino también invisible, pues de sus características físicas sólo se sabe por medio de los sueños de Hilda, con la capacidad de mover las hojas de un árbol, tal como lo haría el viento, se convierte en un claro ejemplo de la ruptura entre las fronteras de la materia con el espíritu.

En la clasificación temática de Botton Burlá, este cuento se sitúa dentro de los juegos de la personalidad. La transgresión del hecho insólito radica en la posible existencia del duende avieso: su naturaleza, real o no, es la que habilita la presencia de lo fantástico y al hacerlo pone en duda la idea convencional de realidad.

12.- “Blanche o el secreto”. Lo fantástico opuesto a lo pragmático.

Si en “Corto circuito” y en “El duende” lo fantástico irrumpe en la vida cotidiana de lugares remotos y rurales, en “Blanche o el secreto” el marco de referencia donde hace su aparición no deja de pertenecer a la vida cotidiana, pero situada ahora en una de las urbes más populosas y cosmopolitas, la ciudad de Nueva York.¹⁷

Un domingo soleado, después de asistir a la escuela cristiana, la pequeña Mabel, estrenando un impecable vestido blanco, regresa a su casa, triste y con dolor de cabeza. Su madre, Mrs. Kramer, le ordena quedarse en la calle, pues su rostro está muy pálido y necesita tomar sol. Mabel está inquieta, nada le gustaría más que alguien le contara un cuento para aliviar sus males.

¹⁷ “Blanche o el secreto” es publicado en *La conjura y otros cuentos* (1967). Probablemente su redacción date de los primeros años de la década de los 40, cuando Juan de la Cabada, gracias al apoyo de José Gorostiza, labora en el Consulado mexicano en Nueva York.

Sin embargo, el bondadoso Mr. Haouser no sabe cuentos, la tía Hanna está ocupada y con antelación ha anunciado que saldrá de visita; ya en la casa Mabel busca a su hermano, a quien le gusta la charla y sabrá confortarla contándole alguna historia, pero duerme y no hay manera de despertarlo. En la sala su padre lee a Dickens y a pesar de los ruegos de la niña, no renuncia a su lectura y se limita a pedirle a la pequeña protagonista salir a jugar.

En la calle desierta no hay nadie con quien hablar, nadie para consolarle y remediar el dolor de cabeza ahora más agudo. Por lo demás, tampoco puede recurrir a la compañía de Johnny Klutz, su compañero en la iglesia cristiana, pues el padre del chico, invariablemente todos los domingos, lo obliga a escuchar lecturas de la Biblia. De la casa de los vecinos Postner sale el abuelo; Mabel desea pedirle que le cuente un cuento, pero la figura solemne del anciano termina por intimidarle. Desconsolada, regresa a su casa e intenta divertirse inventando juegos, pero es inútil, el aburrimiento la vence y la hace regresar de nuevo a la calle.

En el límite del fastidio, en su misma calle y sin previo aviso, Mabel ve a una joven desconocida pasar. Juan de la Cabada, por medio de un narrador omnisciente, la describe en los siguientes términos:

Rara belleza con su pelo restirado, grandes y negros ojos, un cuerpo esbelto de compactas formas dentro de un vestido sencillo y de suma elegancia.¹⁸

La joven se llama Blanche y sabe el nombre de Mabel sin que ella se lo haya dicho, pues nunca antes la ha visto; su actitud generosa y cordial semeja la de un hada, aunque su indumentaria nada tiene de singular, excepto, tal vez, su elegancia aunada a la sencillez. Nada, sin embargo, que pueda ubicarla como un ser de otro mundo. Estamos en el clímax del cuento, su punto de mayor tensión.

Blanche no puede o no quiere en ese momento satisfacer el deseo de Mabel; sin embargo, le pide guardar un secreto: que habrán de verse el próximo domingo a las 12, en el final de la calle para entonces sí contarle el cuento tan deseado. Sin más explicación Blanche se despide de la niña. Aquella noche, Mabel sueña sobre lo que Blanche le contará y le inquieta saber si también le revelará su verdadera identidad. Tal como lo prometió, no dirá nada a nadie, ni siquiera a su hermano.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 189.

13.- Naturaleza del hecho insólito y su nivel de ambigüedad.

La naturaleza del hecho insólito en este cuento consiste en conocer la verdadera identidad de Blanche. Su aparición y desaparición súbitas en la calle y a plena luz del día, justo cuando la niña protagonista se encuentra sola; la referencia del narrador hacia ella, asemejándola con una hada; su apariencia física, a un tiempo convencional y singular; sus palabras certeras y lacónicas, capaces de saber el nombre de Mabel y de pedirle guardar un secreto, son los elementos con los cuales podrá intentarse una aproximación al enigmático personaje.

Si Blanche desaparece tan abruptamente como se hizo presente, puede deberse a la percepción de Mabel, recordemos su estado de abatimiento y de exaltación extrema, antes y después del encuentro con ella, o al origen de la joven, proveniente de un mundo alterno al conocido por la razón. Es cierto que el narrador asemeja a Blanche con un hada, pero también lo es que resultaría apresurado sacar de aquí una conclusión para ubicarla dentro del mundo sobrenatural. En primer lugar porque nunca se le identifica con estos seres, parecido o semejanza no es lo mismo a identidad, además tal comparación sólo se limita a dos cualidades del personaje: su generosidad y cordialidad. En segundo lugar, el aspecto físico y la indumentaria de Blanche no son los habituales de las hadas, tal como se les presenta en las literaturas infantiles y populares, nada la distingue del resto de las jóvenes ciudadinas, excepto, quizá, la sencilla elegancia de su vestido. Sin embargo, dicha situación tampoco permite ubicarla como perteneciente a una realidad alterna a la conocida.

Si Mabel reconoce no haber visto nunca antes a Blanche y se sorprende cuando ella sabe su nombre, no por esto se le debe identificar necesariamente como un ser proveniente de un mundo distinto al nuestro, pues cabe la posibilidad de que sólo sea una muchacha de buen corazón, deseosa de alimentar la imaginación de la pequeña y de jugar con ella haciéndose pasar por un ser enigmático; si sabe su nombre es porque tiene alguna relación con la familia de la niña y en consecuencia le pide a ella guardar en secreto su encuentro y su cita al final de la calle el domingo siguiente al medio día, si la pequeña protagonista hablara con algún miembro de su familia podrían ponerla en antecedentes sobre Blanche y el juego perdería su encanto. Por esto Mabel guarda el secreto y vale conjeturar que la intención de Blanche llegará a buen fin.

Pero Blanche en efecto puede ser un hada, y su identidad deberá permanecer en secreto ante el mundo adulto. Si se ha manifestado ante Mabel se debe a la pureza de corazón de la pequeña, situación que la distingue de su familia. Empero, la niña deberá demostrar ser digna de la confianza depositada en ella por el hada y habrá de guardar silencio sobre su encuentro con el ser sobrenatural; de no cumplir, es de suponerse, perderá el contacto con estas presencias de un mundo alterno y no conocerá el cuento prometido. Mabel cumple su compromiso y es válido pensar que su encuentro con el hada continuará.

Los escasos datos sobre Blanche proporcionados por De la Cabada, permiten cualquiera de las dos explicaciones anteriores. En consecuencia, la incógnita sobre la identidad de Blanche permanece, la ambigüedad se instala en el cuento y lo fantástico irrumpe en él de manera casi perfecta.

14.- Nivel de trasgresión del hecho insólito y su relación con el orden de lo verosímil; temporalidad y su relación con lo fantástico; tipo de final y las emociones que produce.

La transgresión de lo fantástico en este cuento puede situarse en dos niveles. El primero es de carácter epistemológico, si Blanche es un hada, nuestra forma aristotélica de conocer la realidad deberá ponerse en duda, sobre todo porque la presencia inquietante de la joven sucede en un ámbito del todo convencional, en un barrio citadino y a plena luz del día. El segundo, incluye también un cuestionamiento social: el mundo de los adultos es, por momentos, incapaz de valorar las cualidades de la infancia, inserto en una lógica pragmática, utilitaria, desprecia el valor del sueño, de la imaginación, del juego, del goce improductivo, pero generoso y creativo, de escuchar o contar cuentos.¹⁹

En “Blanche o el secreto” la verosimilitud tiene el signo distintivo de lo fantástico; si en un barrio neoyorquino, un domingo cualquiera en pleno día, irrumpe un ser del cual no es posible saber su identidad o procedencia, porque las leyes de la realidad objetiva son insuficientes para justificar la presencia del personaje y ésta de

¹⁹ Una vez más, Juan de la Cabada confronta, tal como lo hizo en los dos cuentos anteriores del presente capítulo, por medio de lo fantástico, el mundo infantil y el del adulto; éste, sin embargo, no se limita en “Blanche”, como en los casos anteriores, al ámbito de la familia y abarca una esfera social más amplia donde cabe el cuestionamiento al aislamiento de las personas en las grandes ciudades populosas y la doble moral cristiana, asidua lectora de la Biblia pero omisa ante los intereses más elementales de los niños.

igual manera no alcanzan a ser explicada por las normas rectoras de algún mundo alterno al nuestro, en consecuencia la incertidumbre prevalece, la duda se siembra en la mente del lector y la lógica establecida en el cuento es la de la inestabilidad.

De lo anterior se desprende que la realización del tiempo en el cuento analizado, pertenece al presente, al instante de vacilación donde las conjeturas del lector no alcanzan para identificar si la muchacha que da título al cuento es un ser humano o sobrenatural, si Mabel sólo ha encontrado consuelo con alguna vecina desconocida que por alguna razón sabe su nombre o con una hada que en su condición de pertenecer a otro mundo, justifica su omnisciencia

El final de “Blanche” es ambiguo, si bien no hay duda de que Mabel cumplirá su palabra y mantendrá en secreto su charla con la enigmática muchacha, tampoco la hay de que el lector sólo puede imaginar dos posibles escenarios para los sucesos del siguiente encuentro entre la niña y la joven: Blanche le cuenta a Mabel el cuento prometido, pero decide continuar guardando su identidad, o cuenta el cuento y también descubre ante la niña su origen y procedencia.

La incertidumbre, presente donde lo fantástico hace su aparición, es el sentimiento dominante en este cuento, la duda sobre la identidad de Blanche repercute en la conciencia del lector, tal como lo hace en la de Mabel, por encima de la sorpresa característica de lo maravilloso y de la tranquilidad propia de lo extraño.

15.- El tema, su tratamiento y las categorías a las que pertenecen.

El tema de las hadas, frecuente en las literaturas infantiles y de origen popular, es tratado en “Blanche o el secreto” por medio del motivo de una joven noble y generosa que, a diferencia de los seres sobrenaturales de las literaturas referidas, no tiene ninguna otra singularidad más allá de las cualidades morales señaladas; más aún, su presencia se realiza en un contexto tan convencional como su misma apariencia física, al grado de que no es posible decidir si en efecto se trata de un ser de otro mundo o de una joven cualquiera. Todo lo anterior permite la presencia de lo fantástico.

El recurso literario de la exageración se presenta en “Blanche o el secreto” por medio de la reiteración del rechazo a Mabel y su solicitud de escuchar un cuento, ninguno de los miembros de su familia y ninguno de sus vecinos quiere o está en posibilidad de atenderla. De este recurso, se desprende uno más, también frecuente en la

literatura fantástica, la marginalidad de los personajes. Mabel queda sola en la calle cuando Blanche se le aparece, no hay ningún testigo para dar testimonio de su encuentro, aunado a lo anterior, el secreto pactado entre ambas, refuerza la situación de aislamiento del hecho fantástico.

La literalización de la metáfora también se hace presente en este cuento, cuando alude a la naturaleza de la joven cuyo nombre origina el título y puede formularse de la siguiente manera: apareció como un ser de otro mundo.

Si atendemos a las clasificaciones temáticas de Todorov, “Blanche o el secreto”, al igual que los otros dos cuentos del corpus del presente capítulo, se sitúa dentro de los temas del yo. Es en la conciencia de Mabel, y en la del lector, donde la inquietud sobre la identidad y la procedencia de Blanche se produce, la percepción del mundo de la niña protagonista, y de nueva cuenta, también la del lector, sufre un serio cuestionamiento, sobre todo porque el suceso fantástico se suscita en la más habitual de las realidades cotidianas.

De acuerdo con la clasificación temática de Botton Burlá, “Blanche o el secreto” pertenece a los juegos de la personalidad, si bien no hay un desdoblamiento de la misma como en “Corto circuito” sí se juega, al igual que en “El duende” con la naturaleza del personaje fantástico.

16.- Conclusiones e intertexto.

1] Lo fantástico en la vida cotidiana se presenta de distintas maneras en los cuentos que integran este capítulo. En “Corto circuito” lo hace en compañía de lo maravilloso y está marcado por una serie de casualidades o de causalidades pertenecientes a una lógica pandeterminista, su transgresión se origina en el ámbito de una familia conservadora, de algún lugar remoto de provincia y cuyo único hijo tiene un carácter introspectivo, marcado desde la infancia por la imagen de la Mona Lisa, que desde la adolescencia se le presenta, o parece hacerlo, en la presencia inquietante de Inés.

La verosimilitud del cuento se articula bajo una lógica que permite encontrar una causa, proveniente de este o de otros mundos, para todos los sucesos de la vida, aunque, al mismo tiempo, expresa dudas sobre la validez de esta concepción de la realidad. Su temporalidad oscila entre el futuro y el presente, en concordancia con su pertenencia, a un tiempo, al ámbito de lo maravilloso y de lo fantástico.

Su final es ambiguo, pues el lector está en posibilidad de asumir a la enigmática Inés y sus apariciones fortuitas o significativas y reveladoras de otro orden de la realidad distinto al habitualmente conocido, como un ser sobrenatural o al menos portador de un misterio cuyo sentido sobrepasa los límites de la razón, o bien como una joven de una familia recientemente empobrecida y cuyo parecido con el famoso cuadro de Da Vinci es sólo mera coincidencia. Vale clarar, sin embargo, que el lector ante la disyuntiva planteada, tienen más elementos para decidir sobre la primera de las opciones que por la segunda. En consecuencia, los sentimientos provocados por este cuento son el asombro y la incertidumbre; uno, característico de lo maravilloso; el otro, propio de lo fantástico.

En “El duende”, por el contrario, lo fantástico converge con lo extraño, su transgresión sucede en el entorno de una familia citadina recientemente vecindada en algún lugar del sur o el sureste mexicano, sus protagonistas Hilda y Elsa, son niñas con una gran capacidad de creatividad, imaginación e introspección, esta última más evidente en la menor de las hermanas, que si bien les permite explorar y disfrutar un mundo nuevo, también las lleva a una situación casi dramática, provocada por la participación de un enigmático y avieso duende, del que no es posible saber si forma parte del universo infantil de las niñas o si en realidad existe.

La verosimilitud del cuento se establece conforme a la lógica racional cuando el origen de los personajes compañeros de las andanzas infantiles de las pequeñas

protagonistas, se explica como fruto de sus agitadas imaginaciones. No obstante, la identidad incierta del duende que da título al cuento, presunto autor del insistente movimiento de las hojas de un árbol, asumido por la menor de las hermanas como un llamado, permiten, brevemente si se quiere pero con claridad, la irrupción de lo fantástico otorgando un cierto nivel de ambigüedad a la lógica interna del cuento.

La temporalidad de este cuento se encuentra entre el pasado propio de lo extraño y el presente, frágil como lo fantástico. Los personajes de apariencia sobrenatural, compañeros de juegos de las dos pequeñas protagonistas, se explican por medio de las circunstancias que forjaron su manera de ser y por el entorno, solitario y novedoso, donde ellas habitan. Hay, sin embargo, una excepción, el duende, innombrable para las niñas por su propensión a las fechorías, bien puede poseer una existencia capaz de traspasar los ámbitos de la imaginación y situarse con vida propia en la realidad cotidiana, en su presente constante.

El final, gracias a la presencia breve pero ineludible de lo fantástico, no es cerrado, como corresponde a los cuentos extraños en su totalidad; es ambiguo y plantea en consecuencia dos opciones al lector: la primera, en donde el mundo infantil de Hilda y Elsa quedan a salvo de peligros una vez talado el árbol de hojas venenosas y continúan con sus juegos e imagerías, menos excesivas y en consecuencia menos riesgosas o bien, el riesgo de las niñas ante el duende maligno sigue latente, pues nada impide a este ser sobrenatural buscar otros momentos y circunstancias para dañarlas. Así las emociones provocadas por “El duende” tienen un registro que va de la tranquilidad suscitada por lo extraño a la incertidumbre, la zozobra propiciada por lo fantástico y su inquietante naturaleza.

De los tres cuentos analizados es en “Blanche o el secreto” donde lo fantástico se presenta con mayor plenitud, pues no es posible ubicar a la joven aludida en el título como un ser humano o sobrenatural. La trasgresión de lo fantástico aquí opera de una manera más radical, pues irrumpe en un contexto mucho más cotidiano que el de los otros dos cuentos, un barrio neoyorkino, un domingo cualquiera a plena luz del día.

La verosimilitud tiene la marca peculiar de lo fantástico; la inestabilidad, pues el orden cotidiano racionalmente interpretado es transpuesto por un hecho insólito de apariencia sobrenatural; sin embargo, éste no es capaz de imponer plenamente su propia lógica para substituir a las directrices rectoras del ámbito en donde ha irrumpido. La incertidumbre, en consecuencia, establece sus parámetros y con esa dirección orienta al cuento y repercute en la mente del lector.

La realización del tiempo en “Blanche o el secreto” se encuentra en el presente, en el instante de vacilación de la pequeña protagonista y del lector al resultarles imposible determinar la naturaleza sobrenatural o no de la ambigua muchacha aludida en el título.

El final de “Blanche o el secreto” en congruencia con su carácter plenamente fantástico es ambiguo. Ante el lector se presentan dos posibles soluciones: al encontrarse nuevamente la enigmática joven y la niña, Blanche narra el cuento prometido y mantiene oculta su identidad o cuenta el cuento y además le permite a la niña conocer su verdadera naturaleza

El principal sentimiento provocado por este cuento es la incertidumbre, la inquietud al resultarles al lector y a la protagonista, imposible determinar si Blanche es un hada o una muchacha bella, generosa y perteneciente a nuestro mundo habitual y cotidiano.

2] En los tres cuentos es posible reconocer constantes que permiten conjeturar sobre la forma de asumir lo fantástico en la obra de Juan de la Cabada cuando ésta tiene como marco de referencia o telón de fondo la vida cotidiana. La posibilidad del carácter sobrenatural de los hechos insólitos narrados, en los tres casos estudiados en el presente capítulo, se da como oposición a entornos familiares autoritarios, en el caso de “Corto circuito”; indiferentes, en “El duende”; pragmáticos, en “Blanche”, contra los cuales los personajes, todos niños, excepto Rafael a quien también se nos presenta como un adolescente y como un adulto, deben enfrentarse para preservar su identidad vulnerada por cualquiera de los anteriores patrones de conducta. En “El duende”, no obstante, como se verá más adelante, la consecuencia de tal enfrentamiento, si bien tiene como finalidad llamar la atención de los adultos hacia el mundo infantil, también terminará por orillar a éste a situaciones que están a un tris de destruirlo.

Así, en “Corto circuito” el tema del doble abordado por medio del motivo de una joven bella e inquietante, permite la irrupción de lo fantástico para contrastar el entorno en que habitan los personajes. La probable identidad dual de Inés le sirve al protagonista como una alternativa ante la severidad del mundo familiar, cerrado a cualquier contacto con el mundo exterior. Diríase que la imagen de la Mona Lisa, y su continuación en la joven huésped, abren la puerta de otra realidad por medio de la cual la conciencia de Rafael logra encontrar un refugio para sortear la soledad y la severidad que el hogar paterno le impone. De esta manera, cerrar los ojos no es un mero ejercicio evasivo, es la

forma como el personaje lleva la realidad a los límites de sí misma, ahí donde es posible vislumbrarla más allá de la razón para encontrarla múltiple y diversa, condiciones que se originan a partir de asumirla como dual y que se oponen por definición a todo orden autoritario, unívoco. Sobre el valor simbólico del número dos, origen de la dualidad, comentan Jean Chevalier y Alain Gheerbrant:

El número dos simboliza el dualismo en que se apoya toda dialéctica, todo esfuerzo, todo combate, todo movimiento. Pero la división es el principio de la multiplicación, tanto como el de la síntesis. [...] El dos expresa pues un antagonismo, primero latente y luego manifiesto; una rivalidad, una reciprocidad, tanto en el odio como en el amor; una oposición que puede ser contraria e incompatible, tanto como complementaria o fecunda.²⁰

En “Corto circuito” la dualidad encarnada en Inés, tiene una oposición complementaria con la imagen de la Mona Lisa, que obsesiona al protagonista al grado de asumirla como una presencia capaz de trasgredir la rigidez dominante en su entorno cotidiano. De esta manera, tal expresión de lo sobrenatural, aparente o no, se convierte en antagonista, y en esa medida en una opción liberadora, frente a un orden familiar basado en la gasmoñería, la represión y el despotismo.

Sin embargo, el tema del doble, remite a una vasta literatura y no en toda ella dicha oposición suscita complementariedad. Es el caso de “William Wilson” de Edgar Allan Poe, donde el protagonista, desde su infancia, se enfrenta a un alter ego idéntico a él en lo físico y en las circunstancias de la vida que lo envuelven, pero diametralmente opuesto en lo moral. En este cuento, la aversión de los seres duplicados es el conflicto que da movimiento a la historia. Más aún, el doble del protagonista, representa la normalidad, la sujeción a las conductas socialmente establecidas, su presencia tiene la finalidad de preservar un orden puesto en crisis por la conducta transgresora de su personalidad duplicada.

Así, más allá de que en efecto buena parte de las acciones del protagonista de ese cuento de Poe pueden considerarse como vicios, por definición antisociales y en consecuencia reprobables en toda agrupación humana, lo que aquí nos interesa resaltar

²⁰ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 2007, pp. 426 – 427.

es cómo, a diferencia de “Corto circuito”, la irrupción de lo sobrenatural no tiene la finalidad de cuestionar la vida cotidiana donde se hace presente, sino más bien preservar su orden ante actitudes que la alteran o intentan hacerlo.

Si en “Corto circuito” lo fantástico se opone al autoritarismo del núcleo familiar, en “El duende”, el tema de la presencia de un ser sobrenatural con el manejo de un motivo que permite dudar sobre la realidad de su existencia, plantea una dicotomía entre el activo mundo infantil de Hilda y Elsa, y la indiferencia de sus padres, marcados por las convenciones más frívolas de cierta clase media mexicana, ajena a los universos de la niñez con sus personajes imaginarios o sobrenaturales. Esta contradicción se acentúa con el cuestionamiento que de las actitudes paternas hace el duende inenarrable en un sueño de la mayor de las hermanas: al padre se le ridiculiza por su pretendido intelectualismo; a la madre, por su capacidad de entrometerse en lo que no le compete.

Cabe interpretar el pasaje referido como una llamada de atención de la imaginación infantil o de un ser de otro ámbito, hacia los adultos preocupados de sí mismos pero indiferentes ante los intereses de sus hijas. La falta de atención de los padres terminará por ser compensada con la influencia que Hilda ejerce sobre su hermana menor, con las graves consecuencias ocurridas al final del cuento.

En consecuencia, lo fantástico llena el vacío dejado por los adultos y al asumir la rectoría de las niñas las dirige, bajo su lógica distanciada de la realidad objetiva, hacia su propio mundo que en medida de ser opuesto a la primera, conduce a las pequeñas protagonistas a su propia perdición. Cerrar las puertas de la realidad inmediata, como respuesta ante la indiferencia de ella o por cualquier otra motivación, para dejarse llevar sólo por los derroteros desconocidos de otras realidades, puede conducir a la destrucción.

La indiferencia del adulto hacia la infancia opuesta a la atención hacia ella de lo sobrenatural aparente o no, se encuentra presente de igual manera en “Otra vuelta de tuerca” de Henry James. En la obra del escritor inglés, más próxima a lo maravilloso que a lo fantástico, la ausencia del tío en la tutela de sus sobrinos es contraria a la atención, con fines aviesos, pero atención a fin de cuentas, de Miss Jessel y de Quint, quienes incluso desde la ultratumba insisten en influir en sus pequeños discípulos.

Se dirá que la actitud de la institutriz, protagonista de la historia, es justo lo opuesto a la indiferencia, un celo obsesionante, aprensivo sobre la conducta de los niños a su cargo; sin embargo, no debemos olvidar que dicha situación es un intento extremo

para intentar compensar la falta de atención del rico tutor de los pequeños hacia quien, además, ella siente una atracción inconfesable.

Es justo ese amor idealizado lo que le impide a la joven maestra localizar el origen del mal sufrido por sus pupilos en el abandono, no material, pero sí psicológico y moral, en el cual los ha dejado su acaudalado tío, cuya conducta, es dado suponer, se inclina más hacia lo frívolo y licencioso que a las buenas costumbres de la época donde se desarrolla la narración, la Inglaterra victoriana.

Tanto en “Duende” como en “Otra vuelta de tuerca”, la presencia de lo sobrenatural tiene una connotación maligna, innombrable, contraria a las normas sociales rectoras de la vida cotidiana donde se inserta. Sin embargo, en ambos casos, cabe interpretar a dicha presencia como una expresión reveladora de ciertas normas coercitivas de la integridad humana, pulsiones soterradas provenientes de otros mundos o de este y cuya irrupción pone en entredicho una supuesta normalidad para mostrar el lado oscuro de una sociedad preocupada en las apariencias.

En el caso de “El duende”, tal revelación se centra, como ya hemos dicho, en poner en evidencia la indiferencia de un mundo adulto, frívolo y simulador, confrontado con las capacidades imaginativas y creativas de la infancia; pero además muestra las consecuencias originadas por las convenciones sociales represoras de deseos. Recordemos a la amarga tía Irene y su ritual nupcial realizado en la intimidad y descubierto por Hilda y Elsa gracias a la intervención del duende, quien de nueva cuenta, también lo hizo en el sueño de la mayor de las niñas, pone el dedo en la llaga de una realidad aparentemente normal y sin fisuras.

En “Blanche o el secreto” de nueva cuenta el tema de los seres sobrenaturales, como en el caso de “El duende”, aunque con más elocuencia, tiene como motivo un ser del cual es imposible determinar si su existencia proviene de la realidad objetiva o de otra alterna y desconocida. Lo fantástico así irrumpe en la ambigua presencia de una joven bella y de nobles sentimientos, sin ninguna otra característica que nos permita dilucidar si su procedencia es o no de este mundo.

En “Blanche o el secreto” lo fantástico no sólo se limita a cuestionar el mundo adulto del entorno familiar, va más allá, pues se opone al pragmatismo de una realidad social, cotidiana, donde no hay cabida para satisfacer un simple deseo infantil: escuchar un cuento para aliviar el peso de un domingo abrumadoramente aburrido. Todos los personajes con los que entra en contacto Mabel, la pequeña protagonista, se encuentran ocupados en tareas más importantes, cuyas finalidades están destinadas a la vida

familiar o a cumplir severos cánones cristianos, olvidando sin embargo, las más elementales muestras de comprensión y apoyo a un otro necesitado de compañía. Se dirá que el padre de la niña sí emplea su día de descanso en tareas improductivas, no obstante recordemos que lo hace para satisfacer sus propias necesidades y por esta razón se niega a atender los reclamos de su hija. Nadie en consecuencia, está dispuesto a atender un deseo al que consideran fútil sólo por carecer de una finalidad inmediata

Además, “Blanche o el secreto” también cuestiona la soledad y el aislamiento en las grandes urbes modernas, populosas siempre, pero cuyos habitantes viven una soledad cifrada en sus propias preocupaciones particulares, individuales, ajenas a las necesidades de los otros, incluidos los más frágiles y necesitados de comprensión.

Ante tales situaciones cabe interpretar la presencia de lo fantástico como una expresión originada en otro mundo o en este para hacer notar el valor de aquello despreciado por la realidad objetiva y pragmática: la vida, dotada de sentido no en medida de la utilidad de los actos que en ella se realicen sino por sus actos mismos, por la satisfacción que producen, por las sensaciones y vivencias que generan.

Para dar significado a los actos vitales en lo que ellos por sí mismos representan, en un mundo empeñado en valorar a éstos por su utilidad inmediata, pareciera necesario asumir la realidad más allá de los límites de la razón, ahí donde permite la posibilidad de la presencia de seres como Blanche, capaces de provocar duda sobre su origen.

El nombre del personaje de donde se desprende el título del cuento, da pie a conjeturar sobre el valor simbólico del blanco, nulidad de color en medida de ser la síntesis de los colores, ambiguo por definición y en esta medida posible bisagra o puente por medio del cual otros ámbitos pueden transitar a éste, el conocido racionalmente. Al respecto de esta idea, comenta Juan Eduardo Cirlot:

El color blanco como suma de los tres colores primarios simboliza la totalidad y la síntesis de lo distinto, de lo serial. En cierto modo es más que un color. [...] Así tradicionalmente el blanco es asimilado al andrógino, al oro, a la deidad. [...] La blancura simboliza el estado celeste. Lo blanco expresa una voluntad de acercamiento a ese estado; por ejemplo, la nieve es una suerte de tierra transfigurada cuando ya recubre la tierra.²¹

²¹ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Bogotá: Grupo Editorial Labor, 1994, p. 101.

A lo anterior, habremos de añadir la referencia al vestido blanco de Mabel, además nuevo; es decir intocado, prístino, y la luz solar en una calle desierta, abrumadora, contundente en la medida de presentarse en un espacio vacío o casi. ¿No es también blanco el domingo, día del Señor, tiempo solar de la semana? Pareciera que una serie de circunstancias se ajustaran para enmarcar la epifanía, aparente o no, vivida por la pequeña protagonista.

3] De esta manera, lo fantástico en los tres cuentos estudiados se presenta como una alternativa que restituye a los personajes la libertad negada por el orden social donde se encuentran. Así como una norma dominante establece sus parámetros en los cuales deberá regirse la forma del ser socialmente aceptada, lo fantástico desde una alteridad aparente o no, otorga al personaje la posibilidad de transgredir dichas normas para así ejercer y asumir cabalmente sus facultades, las más íntimas, las originales, donde la esencia de su identidad radica. Dicho en otros términos, lo fantástico dota a los personajes de Juan de la Cabada de rasgos más humanos, en medida en que les permite la opción de liberarse, aun brevemente, de las inercias reproducidas desde el poder y actuantes en la vida cotidiana representada en los cuentos donde habitan.

Vale suponer, en este orden de ideas, la presencia de una huella del surrealismo en la obra de nuestro autor. Es probable que Juan de la Cabada conociera a algunos de los exponentes de dicho movimiento durante su estancia en París, en 1938 y 1939, después de dejar la España envuelta en la Guerra Civil; además, uno de los cuentos, “Corto circuito”, es escrito en dicha ciudad y en ese momento histórico.

Por lo demás y al margen de conjeturas, es un hecho la relación de Juan de la Cabada con uno de los integrantes de la vanguardia en cuestión, Luis Buñuel, español y exiliado por añadidura, con quien nuestro autor colabora en 1951 como argumentista, junto con el poeta también español y exiliado Manuel Altolaguirre, en la realización de *Subida al cielo*, cinta protagonizada por Lilia Prado y marcada por escenas donde lo irracional irrumpe por medio del humor, la sensualidad, la ensoñación delirante.

Tal vez la presencia en México de intelectuales y artistas españoles refugiados, con mayor o menor influencia del surrealismo deja huella en ciertas producciones literarias que como la de Juan de la Cabada se publican a principios de los años 40. Es el caso de los cuentos de Francisco Tario cuyo primer volumen, *La noche*, aparece en 1943 y en donde la presencia de lo irracional, mucho más próxima a lo maravilloso que

a lo fantástico, es elocuente y aborda, como en buena parte de su obra posterior, temas marcados por lo grotesco, la pesadilla, la necrofilia o el incesto.

Tales incursiones en las regiones más oscuras de lo irracional, recurrentes en la obra de Tario, son mucho menos frecuentes en la de Juan de la Cabada. Al primero pareciera que los abismos de los deseos ocultos lo seducen; el segundo en cambio prefiere, partiendo en varias ocasiones, como se verá más adelante, de las tradiciones orales populares, las alturas de la imaginación y sus cielos despejados. Ambos, sin embargo, coinciden en un tiempo y un espacio escribiendo obras que ponen en entredicho los límites socialmente establecidos para conocer la realidad.

No obstante, resulta más revelador para indicar la posible y referida influencia surrealista en la obra de Juan de la Cabada, hacer notar cómo algunas de las principales preocupaciones de dicha vanguardia se dejan ver en los cuentos hasta ahora analizados, en especial el énfasis sobre las necesidades de emancipar al hombre tanto de los yugos materiales, como de los espirituales, con los cuales lo domina un sistema al mismo tiempo injusto y cerrado a las capacidades proteicas de lo irracional.

Tales afirmaciones también se hacen presentes en los tres cuentos ahora analizados, pues en ellos lo fantástico sirve como un agente de liberación, aún efímera, ante una realidad coercitiva que impide el ejercicio pleno de la integridad humana. Para ilustrar lo expuesto, sirvan las siguientes palabras de André Bretón, tomadas de un discurso pronunciado en 1933:

No es con declaraciones estereotipadas contra el fascismo y la guerra como lograremos nunca liberar al espíritu, como tampoco al hombre, de las antiguas cadenas que lo traban y de las nuevas cadenas que lo amenazan. Es por la afirmación de nuestra fidelidad inmovible a los poderes de emancipación del espíritu y del hombre que hemos reconocido sucesivamente y que lucharemos por hacer reconocer como tales. [...] ‘Transformar al mundo’ ha dicho Marx; ‘cambiar la vida’, ha dicho Rimbaud: esas dos consignas para nosotros son una misma.²²

²² André Bretón. “Discurso ante el Congreso de escritores por la libertad de la cultura” en *Antología (1913 – 1966)*. México: Siglo XXI ediciones, 2008, pp 125 – 126.

Cabe señalar además, la insistencia de Juan de la Cabada en mostrar propicios a lo fantástico la introspección de los personajes y el mundo de la infancia, tal vez estas recurrencias expliquen la invariable pertenencia de los cuentos estudiados en este capítulo a la categoría todoroviana de los temas del *yo* y, de igual manera, permitan establecer otro vínculo con el ideario surrealista pues en él ambas situaciones son también constantes, toda vez que en ellas el ser humano tiene la posibilidad de eludir el racionalismo imperante en las sociedades contemporáneas para descubrir sus otras capacidades, la de la imaginación, la del sueño, la del juego, por medio de las cuales alcanzaría su dimensión real, ilimitada.

Así, lo fantástico en los cuentos hasta ahora estudiados de Juan de la Cabada, es un contrapeso y polaridad que resiste el mayor o menor agobio de una realidad coercitiva, una fuga hacia otros horizontes y, al mismo tiempo, más allá de la mera evasión, su existencia pone en crisis el orden preestablecido, cuestionando su carácter excluyente con la intención de transformarlo, de dignificarlo con la estatura y complejidad de lo humano. Las alas de lo fantástico transponen los límites del deber ser y restituyen en su condición más auténtica a quienes las poseen.

CAPÍTULO II

EL INDIGENISMO Y LO FANTÁSTICO

(“El grillo crepuscular”, “La cantarilla”, “Aquella noche”)

1.- Los pueblos originarios o la exclusión como constante

Los pueblos originarios de nuestra América han sido, desde su primer encuentro con los conquistadores occidentales, despojados de su condición auténtica y reducidos a la esclavitud y la servidumbre, sustentadas, entre otros aspectos económicos, sociales y políticos, en la construcción de una imagen producto más de una proyección de aquellos que se asumieron como descubridores de un llamado Nuevo Mundo y mucho menos de un conocimiento cabal, capaz de valorar y comprender la especificidad de ese semejante con quien coincidieron esos europeos, en aquel tiempo y este lugar.

Así, durante la conquista y en los años posteriores e inmediatos a ella, el indio es calificado de vacío, vacío de alma y por lo tanto carente de toda condición humana. Cuando tal identidad elemental le es restituida, la evangelización consecuente, si bien se preocupa por registrar aspectos numerosos de aquella civilización avasallada, haciendo incluso elogios de sus aspectos considerados como más virtuosos, centra sus esfuerzos en asimilar al indio, apartarlo de su pasado pagano y por ello pecaminoso, alejarlo de una supuesta culpa derivada del sólo hecho de ser él mismo.

El racionalismo, herramienta europea, a un mismo tiempo de conocimiento y de dominio, también es incapaz de ver en el indio, a pesar de reconocerlo facultado para ejercer tal forma de interpretar la realidad, otra cosa que la propia sombra de nueva cuenta lanzada sobre ese otro que así permanece ignoto y distante. El indio, ese ser elusivo a luces con pretensiones omniscientes, termina reducido a una idea producto en mayor medida de las interioridades de aquel que con tanta suficiencia intenta abarcar la diversidad del mundo y en menor término resultado de su propia naturaleza. Además ha sido convertido en un objeto de estudio, considerado ya por ese mismo hecho y sólo por su condición singular, como ignorante o supersticioso y a raíz de estas nuevas categorías impuestas, susceptible de un nuevo tipo de asimilación.

En el México independiente y liberal el indio tampoco encuentra cabida, de acuerdo con sus propias dimensiones, con su estatura y especificidad de su ser. Su liberación, en la nueva sociedad recién emancipada, consiste y se reduce en un nuevo

intento de asimilación, por parte ahora del mestizo, en una persecución y negación de su propia forma de vida, de sus prácticas colectivas de propiedad, de su mirada al mundo y sus capacidades para relacionarse con él.

El indio, en dichas circunstancias, es visto como un estorbo, un lastre para la labor febril del progreso al cual deberá sumarse en condición de paria despojado de sus tierras, de peón acasillado, para así servir a la llamada grandeza de la nueva nación y si opone resistencia y se levanta, con esas mismas, pretendidamente nobles justificaciones, será enfrentado, exterminado o sometido a su nueva condición de esclavitud.

El triunfo de la Revolución de 1910, si bien toma en cuenta algunas de las reivindicaciones agrarias de los pueblos indios en armas, aunque en muchas ocasiones tales postulados quedan reducidos a mera letra muerta, también es omiso en el respeto a sus derechos como poseedores de una identidad propia y, al mismo tiempo, integrantes de la nación mexicana, renuente entonces, y aún hoy en día, a aceptarse plural y multiforme.

Por las anteriores razones, resulta necesario para comprendernos cabalmente en nuestra identidad nacional, aceptar por fin al indio en su propia dimensión, respetarlo en cuanto tal, compenetrarnos de su ser, liberándonos así de las imágenes proyectadas hacia él que nos han impedido conocerlo a cabalidad, llevándonos a distintas empresas destinadas a asimilarlo a nuestra visión occidental del mundo. Sólo entonces, al dejar de negar a ese otro, seremos capaces de encontrarnos por fin a nosotros mismos, hallaremos entonces reflejados los rasgos de nuestra misma fisonomía en el rostro del indio, el indio que somos, que siempre hemos sido. En palabras de Luis Villoro, las reflexiones expuestas encuentran sustento:

Habrá que conocer al indio en su peculiar concepción de mundo y vida. Debemos abocarnos a un estudio del indio no sólo social y económico, sino también psicológico. Hay que tratar de captar al otro en su alteridad misma.²³

Así, mínimamente al menos, podremos también resarcir las graves afrentas causadas, durante siglos, a los pueblos originarios de nuestro continente. Tal vez entonces, al dignificarlos seremos capaces de dignificarnos, para crecer y alcanzar la estatura de lo plenamente humano.

²³ Luis Villoro. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: Colmex/ Colegio Nacional/ FCE, p. 264.

2.- La literatura indigenista en la obra de Juan de la Cabada

En México, el surgimiento de una literatura indigenista, caracterizada por intentar presentar al indio sin idealizaciones, sino desde su realidad compleja y variada, arranca a partir del hecho histórico más significativo de la vida del país en el siglo XX: la Revolución Mexicana. Después de las dos primeras décadas de ese siglo, la preocupación por la situación de persistente marginación del indio y los esfuerzos de los gobiernos posrevolucionarios para llevarlo a los nuevos cauces de la vida nacional, en otro empeño de asimilación no exento de colonialismo, se hacen presentes en las letras mexicanas.

Si bien la literatura indigenista se preocupa por señalar la pobreza extrema de los pueblos originarios de nuestro país, también muchas veces las soluciones que propone para remediar tal situación, la integración racial, cultural y lingüística del indio, resultan nuevas formas de negación del carácter singular de esos pueblos y un empeño en diluir las diversidades nacionales para imponer sobre ellas un México homogéneo: mestizo e hispanoparlante.

Sin embargo, tal literatura difícilmente puede ser concebida como un todo uniforme; en ella, por el contrario, es factible encontrar diferencias, vertientes distintas de aproximación a la realidad indígena. Dichas corrientes es posible resumirlas en tres: una de ellas hace énfasis en el especial modo de vida, las costumbres, las tradiciones de los pueblos originarios de México y, por tales motivos, la conocemos como sociológica.

Otra, al poner en relieve la dominación padecida por el indio, a manos del blanco o del mestizo, causante de numerosas rebeliones o alzamientos, puede, por dichas características, denominarse sociopolítica. En ella, además, encontramos una crítica a la sociedad emanada de la Revolución y a su nueva clase política dominante, las cuales hacen del indio un sujeto de marginación, abusos y demagogia, situación que demuestra el poco o nulo beneficio obtenido por los pueblos indios a partir del triunfo de la gesta popular de 1910.

La tercera vertiente, al intentar conocer al indio desde su propia manera de ver la realidad, compenetrándose en su ser y echando para esto mano de las distintas cosmovisiones de los referidos pueblos, puede llamarse mítico-poética; sobre esta última tendencia y los recursos literarios utilizados por ella, nos comenta Sylvia Bringas Torres:

La interiorización del indio se logra recreándola acertadamente por medio de su mitología, sus leyendas y su particular sincretismo religioso, de manera que convencen como seres humanos individuales. El empleo de las nuevas técnicas narrativas europeas, ya bastante desarrolladas en las narraciones de temas no indígenas, permite la creación de un mundo de contrastes en el que el relato se mueva entre la realidad y el mito.²⁴

Vale señalar, no obstante, que las tendencias aquí mencionadas y brevemente descritas, no son excluyentes una de las otras, pues en ocasiones se presentan, en la realidad de los textos, mezcladas o combinadas en mayor o menor proporción, situación que determinará la preponderancia de una por encima de las dos restantes. En los cuentos y relatos de Juan de la Cabada con temática indigenista es posible encontrar ejemplos pertenecientes a las tres mencionadas vertientes.

En “El santo”²⁵ la tendencia sociológica se hace presente desde el título, pues de esta manera llaman los mayas de la península de Yucatán a una cruz de madera a la cual rinden fervoroso culto.²⁶ El narrador omnisciente, nos ubica en algunas comunidades mayas de Quintana Roo durante los años 30 y nos da a conocer los múltiples esfuerzos del protagonista, José Cauich, hombre astuto y de pocos escrúpulos, nativo de Chuntuc, tendientes a hacerse de la custodia del santo, originario de Chumpom y prestado por un tiempo a Tulum.

José Cauich hace gala ante Perfecto Dzul, guardián del santo, elegido para esos fines por su comunidad, de un exceso de religiosidad, falsa y gazmoña por lo mismo, gracias a la cual logra la autorización de los ancianos sabios o h'menes para trasladar al objeto sagrado que da título al relato a su natal Chuntuc, argumentando, además, que ese mismo santo así se lo había solicitado en sueños recurrentes. Ya como ministro de

²⁴ Sylvia Bringas Torres. *La narrativa indigenista mexicana del S. XX*. México: Editorial de la Universidad de Puerto Rico / Editorial Universidad de Guadalajara, p. 350.

²⁵ Apareció en *¿Qué piensa usted amigo Juan? Cuentos I*, volumen publicado por la Universidad Autónoma de Guerrero en 1978.

²⁶ Durante la Guerra de Castas (1847 – 1901) nace entre los rebeldes mayas un culto a una cruz a la que se le atribuyen poderes oraculares. De ella y en el mismo período se originan otras con características similares; una, conocida como la Cruz Parlante, la Santísima, fue venerada en Chan Santa Cruz o Noh Chan Santa Cruz, X Balam Na —la actual Felipe Carrillo Puerto— y por tales motivos el lugar se convirtió en cuartel general de los rebeldes. La cruz incitaba a los indios a continuar su lucha y, al mismo tiempo, sus vaticinios se relacionaban con cambios meteorológicos. De esta última cualidad tal vez se desprenda su carácter femenino —se le atavía con hipiles y cintas— vinculado con la fertilidad y con el agua como elemento vital. Actualmente se venera una cruz con atributos parecidos en X- Cacal, en el Estado de Quintana Roo.

culto se vale de su nueva condición para obtener beneficios personales, llegando incluso a alquilar los bosques comunales a contratistas chicleros para que usufructúen con ellos.

Al percatarse los habitantes de Chumpom y los de Tulum de la situación descrita, deciden los primeros solicitar a Cauich les regrese el venerado objeto de su pertenencia. Cauich se niega a acceder a la solicitud, tomando nuevamente como pretexto que es la voluntad del santo permanecer con él y desobedecer sus designios implicaría lamentables consecuencias, tanto para él como para los de Chumpom.

Ante tal situación, y luego de deliberar en consejo comunitario, tanto lo pobladores de Chumpom como los de Tulum deciden ir con la autoridad civil y federal, mestiza, en Santa Cruz, para solicitar su intervención y así recuperar el preciado objeto religioso. El delegado federal instruye que sea Perfecto Dzul quien deberá ordenar a Cauich la devolución del santo. Una nueva comitiva de Chumpom se dirige de nueva cuenta a Chuntuc para cumplir la instrucción, llevando ahora el ordenamiento federal. Cauich reitera su negativa insistiendo en que él sólo atiende mandatos divinos y debe ser, para bien de ambas comunidades, congruente con ellos. Cuando en Santa Cruz Perfecto Dzul informa lo sucedido al delegado federal, éste lo manda arrestar argumentado que no sabe imponerse como autoridad y que ha desobedecido órdenes superiores.

Mientras es mandado el cabo Chano Basurto, fusil en mano, a buscar al persistente Cauich y a hacer valer el ordenamiento federal, también un grupo de indios sale de Chumpom hacia Santa Cruz para interceder a favor de Perfecto Dzul y lograr su libertad. Cuando Basurto llega a Chuntuc y se entrevista con Cauich, él accede a acompañarlo a Santa Cruz y a entregar el santo, pero pide permiso de un día para preparar su partida.

Una vez en Santa Cruz, y liberado Perfecto Dzul, Cauich hace saber a los de Chumpom que no ha traído, por temor al hombre mestizo, descreído e indigno de confianza, el santo verdadero, sino uno falso. Sus interlocutores celebran su ingenio y astucia y acceden a hacer de cuenta que reciben al santo genuino, confiando en la palabra empeñada por Cauich, de recibir el auténtico cuando regresen a sus respectivas comunidades. Por supuesto Cauich nunca cumple lo acordado, pero los de Chumpom terminan por desistir en sus reclamos para evitar derramamientos de sangre en un conflicto fratricida.

La pertenencia de “El santo” a la vertiente sociológica nos parece clara, pues no sólo detalla los rituales de los mayas de Quintana Roo en torno a una cruz con

atribuciones sagradas, sino también da cuenta del tipo de normas rectoras de la vida de esos pueblos, basada siempre en decisiones tomadas en acuerdos comunitarios donde la opinión de los ancianos sabios o h' menes son prioritarias; tal forma de regirse en la vida se contrasta y confronta con las normatividades occidentales establecidas en leyes cuya aplicación, muchas veces discrecional, queda en manos de funcionarios públicos no siempre dispuestos a cumplir a cabalidad sus responsabilidades. Por lo demás, el texto también contiene detalles sobre otras tradiciones de los pueblos mayas peninsulares, como aquella que atribuye al pájaro llamado Toj una naturaleza invulnerable, inmortal.

Sin embargo, la narración también exhibe un carácter de cuestionamiento o reclamo ante rituales y creencias que se consideran nocivas supersticiones y si bien valora la sagacidad de José Cauich para vencer adversidades, como si se tratara de un pícaro poseedor de su sola inteligencia, arma con la cual se enfrenta a una realidad que lo margina, también no deja de ponderar las virtudes de la civilización occidental mediante la cual los indios, finalmente, saldrán de su tradicional atraso. Tal situación se ilustra con el hecho de que son un maestro rural y su esposa, ambos prototipos de los esfuerzos posrevolucionarios en realizar la asimilación de los pueblos indios, quienes cuentan al narrador los sucesos descritos con un ánimo no exento de cierto escándalo nacido de un sentimiento de superioridad ante aquellos que son destinatarios de los conocimientos ilustrados que habrán, así lo suponen, de librarlos de su fanatismo e ignorancia.

Podría argumentarse la pertenencia de “El santo” a lo extraño, pero vale recordar que no hay hechos insólitos en él, susceptibles de ser descubiertos en sus verdaderas causas y explicados racionalmente. La intención del autor es sencillamente detallar algunas prácticas religiosas y el provecho que de ellas saca un personaje como Cauich.

Dentro de la segunda de las vertientes señaladas, la sociopolítica, encontramos dos textos de nuestro autor. El primero de ellos, “La llovizna”²⁷, narra el encuentro, en una carretera solitaria y a altas horas de la noche, de un hombre de negocios con un grupo de indios, de oficio albañiles, que le piden auxilio para trasladarse, junto con él, a la ciudad. El narrador-protagonista accede a llevarlos no por solidaridad y comprensión, sino para no mostrar miedo ante quienes considera inferiores e indigno de tal emoción.

²⁷ Este cuento apareció en el número 173 de “México en la cultura”, suplemento dominical del diario *Novedades* el 29 de Junio de 1952.

Ya estando el auto en marcha, el más anciano de los indios, le insiste al narrador-protagonista, sobre su opinión acerca de si la pertinaz llovizna presente en esos momentos, no será lo suficientemente fuerte como para penetrar la tierra sino unos pocos centímetros. Tales cuestionamientos, además del aliento alcohólico del anciano, resultan preocupantes e incómodos para el narrador-protagonista.

En un alto forzado en el camino, a consecuencia de una avería menor del auto, aprovechando la ausencia del anciano, otros dos indios le aclaran al narrador-protagonista las razones de los insistentes cuestionamientos del viejo: es padre de todos ellos y su condición alcoholizada se debe a que vienen del funeral de la menor de sus hermanas, Eusebita, de escasos siete años. Le preocupa al anciano que la llovizna no moje el alma de la pequeña y bella difunta.

“La llovizna”, no sólo narrado en primera persona sino también en retrospectiva, termina con una confesión del narrador-protagonista. Su habitual dureza originada por su profesión, a veces se quiebra cuando a solas y en su auto recuerda los sucesos narrados y los asocia con la muerte de otra niña: su pequeña hija.²⁸

La pertenencia de “La llovizna” a la vertiente sociopolítica, se basa en el contraste entre el narrador-protagonista, hombre adinerado, ciudadano, mestizo o blanco, privilegiado, sin duda, con los indios, excluidos de los beneficios de la sociedad posrevolucionaria, insertos en ella sólo como trabajadores de escasa paga y arduas labores, pero poseedores de una particular actitud ante el mundo que les da cohesión comunitaria e identidad.

Sin embargo, a pesar de tales y tan marcadas diferencias, los personajes encuentran un punto de contacto por medio de la muerte, esa gran igualadora que con su actuar nos recuerda la condición humana de todos y de cada uno, a pesar de las diferencias de clase, etnia o religión. El llanto del narrador-protagonista al final del texto, llovizna íntima, lo desnuda de los moldes de conducta sociales propios del estatus al que pertenece y nos lo muestra en su condición primera, frágil y vulnerable, igual al resto de los mortales.

²⁸ Existe una adaptación fílmica de esta obra de Juan de la Cabada, con el mismo título, realizada por Sergio Olhovich en 1979, con guión del mismo Olhovich y estelarizada por Aarón Hernández, Salvador Sánchez y Delia Casanova. En ella, a diferencia del texto original, hay poca profundidad en el tratamiento de la psicología de los personajes y la crítica social se dirige no hacia las clases altas sino medias, cuestionando su doble moral y sus prejuicios, entre ellos el racismo hacia los pueblos originarios de nuestro país.

El segundo de los textos pertenecientes a esta tendencia es “Porfiria Pat”²⁹ y en él un narrador omnisciente nos refiere la visita de un gobernador a una comunidad maya, Xcoloc. La protagonista que da título a la obra organiza, para honrar la presencia del político y su numerosa comitiva, una abundante comida a pesar de sus precariedades cotidianas, pues además de pobre es huérfana y está a cargo de sus cinco hermanos y de su abuelo.

Al término del convite el político promete ayudar a los indios con provisiones de maíz para remediar las pérdidas de las cosechas ocasionadas por una plaga de langostas. El acto es cubierto por la prensa local ahí presente, uno de cuyos integrantes, un joven periodista con aspiraciones políticas, queda prendado de la belleza de la anfitriona.

Por supuesto, la promesa del gobernador es mera demagogia y el hambre asola a las comunidades afectadas por la plaga las cuales tienen que emigrar a la capital del estado en busca de mínimos sustentos. El joven periodista busca en vano entre los indios recién llegados a la joven depositaria de su admiración, pero no se decide a recordarle al gobernador sus promesas incumplidas por temor a perder sus favores. Finalmente, decide llevar algunos víveres para Porfiria y los suyos. A su llegada el escenario que encuentra es desolador: los niños y el anciano abuelo son criaturas famélicas y Porfiria, quien no abandonó su comunidad confiando en la palabra empeñada por el político agasajado, en un esfuerzo supremo por conseguir maíz para el sustento de su familia, perdió la vida en trágicas circunstancias.

La vertiente mítico-poética de la literatura indigenista, también se encuentra presente en varios relatos y cuentos de Juan de la Cabada. Entre ellos destaca el célebre *Incidentes melódicos del mundo irracional*, aparecido por primera vez en 1944, en *La estampa mexicana*, con grabados de Leopoldo Méndez, partes del texto en maya y su traducción al español y notaciones musicales del Pochob, baile carnavalesco. Además incluye una dedicatoria a Silvestre Revueltas quien, en el momento de su abrupta muerte, se encontraba interesado en realizar una pieza basada en esta obra para el ballet de Monte Carlo. Sobre la importancia que la crítica de entonces concede a la obra en cuestión, nos comenta Margarita León Vega:

²⁹ Apareció en *¿Qué piensa usted, amigo Juan? Cuentos I*. Libro publicado por la Universidad Autónoma de Guerrero en 1978.

Cuando se publicó *Incidentes melódicos del mundo irracional* produjo un gran efecto en el panorama literario de la época. Escritores como Alfonso Reyes, Octavio Paz, Ermilo Abreu Gómez, Andrés Henestrosa, pintores como Carlos Mérida, musicólogos como Rodolfo Halffter, reconocieron no sólo su valor literario sino antropológico.³⁰

La historia original, perteneciente a la tradición oral y popular maya, la escucha Juan de la Cabada, interpretada por una anciana en un paraje del entonces territorio de Quintana Roo, llamado Sabán, en 1936. Un año más tarde, en un viaje en tren por Francia, cuando se encaminaba al II Encuentro Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, enviado por la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) a la cual pertenece, extravía, junto con otros documentos, el manuscrito original y años después, de regreso en México, lo reescribe para darlo finalmente a la prensa.

Así, la narración que nos ocupa si bien esta basada en la tradición arriba referida, es una obra donde se hace presente un lenguaje literario elaborado para hacer patente en el lector las preocupaciones sociales y la escala de valores del autor, al tiempo de enfatizar la importancia que él daba a las culturas de origen popular como fuentes para la creación de obras susceptibles de ser recibidas por públicos más numerosos y diversos.

Por lo demás vale aclarar que el cuento popular de la tradición maya, en el tratamiento literario de nuestro autor es narrado en tercera persona y tiene una estructura donde una historia se encuentra dentro de otra, a manera de cajas chinas. Inicia, por tal característica, refiriendo cómo un anciano cuenta, en Chencój o pozo del puma, sucesos legendarios a un atento tzot o murciélagos. A continuación principia uno de los dos momentos claramente delimitados del texto. En él los protagonistas, los esposos don Ardilla y doña Caracol, salen de su casa en una apacible mañana. En su camino por el campo encuentran una milpa y en ella calabazas que despiertan el apetito glotón de don Ardilla quien, desatendiendo los llamados de precaución que le hace su compañera, hinca el diente en una de ellas y la roe con la intención de llegar hasta las pepitas que guarda en su centro.

³⁰ Margarita León Vega. "Un cuento de Juan de la Cabada: *Incidentes melódicos del mundo Irracional*" en *Revista de Literaturas Populares*. Año IX /Número 1/ ene - jun. 2009. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM: 185.

Doña Caracol, con la intención de alejar a su amado del peligro, le advierte, engañándolo, de la presencia inminente del dueño de la milpa. Don Ardilla interrumpe momentáneamente su labor, pero al percatarse de la mentira piadosa, la continúa con mayor ahínco. Como es obvio suponer, cuando finalmente llega el campesino, los llamados de angustia de doña Caracol son pasados por alto por su marido, quien es cazado con una pedrada arrojada con una honda.

El campesino intenta comerse a don Ardilla, pero cuando se aleja del cadáver para buscar su asador doña Caracol rescata el cuerpo de su marido y huye del lugar. Selva adentro, presa de la amargura que la embarga, se lamenta de la pérdida de su esposo, de su nueva condición de viuda y se prepara para realizar el funeral. Tales sucesos, mediante un narrador omnisciente, nos los presenta Juan de la Cabada:

En medio de su aflicción piensa: “Si tu desventura es irreparable, mejor harás en serenarte y reunir todas tus fuerzas para entonar un responso; sin duda que al oírte los cercanos amigos de tu difunto marido vendrán a acompañarte en tu duelo y a honrar los funerales.”

Secándose las lágrimas y erguida cuanto pudo, emite al viento su elegíaca voz a la manera de la época.³¹

Al llamado de la viuda doliente acuden varios animales, el primero en llegar es el Jabalí, anciano sabio, lo suceden el Armadillo o Juech, humilde y afanoso obrero que hará de enterrador, después se suman al velorio la Serpiente, el Venado, la Tortuga, la Chachalaca y, entre otras aves, la Paloma Azul o Xcucutquib. Cada uno canta para honrar al difunto amigo. Cuando es el turno de la Paloma Azul ésta da cuenta de la forma en que don Ardilla, en un alarde de bribonería, la engaña para comer sus huevos. El velorio continúa sin otros incidentes hasta que, próximo al entierro del difunto, a punto de decir don Jabalí un discurso laudatorio sobre el finado, se presenta el jerarca de los zopilotes o Batab Chacpol, representante de la soberbia y la avaricia, quien acorde al papel que se le ha asignado, pide a doña Caracol que nuevamente interprete el responso. Cuando la viuda accede a su petición, el Zopilote con fatuidad hace mofa de la suerte corrida por don Ardilla, generando un reclamo airado de todos los concurrentes.

³¹ Juan de la Cabada. *Incidentes melódicos del mundo irracional*. Campeche: Muralla Editorial, pp. 19 – 20.

El Zopilote, obligado por esas circunstancias, se disculpa, don Jabalí entonces pronuncia un breve discurso y, a petición de la viuda, sólo quedan en el entierro el Armadillo y el persistente Zopilote que, so pretexto de aligerar los trámites del entierro, le propone a la viuda le permita engullir al finado. Ella, por supuesto, rechaza escandalizada la petición y así finalmente el Armadillo puede dar por terminada su tarea, y al hacerlo, sin más, se marcha.

El segundo momento del texto inicia cuando doña Caracol, temerosa de que el Zopilote profane la tumba de su marido, se queda a protegerla. Ante tal determinación, el Zopilote, deseoso de sacar provecho de lo sucedido, le propone a la viuda que juntos emprendan una gira artística, pues la voz de ella es magnífica y él mismo, por sus cualidades también artísticas, podrá acompañarla con éxito seguro. De esta manera, la viuda enfrentaría las adversidades de la vida y cosecharía riquezas y fama. No sin reticencias doña Caracol accede, deberá sujetarse a un ala del ave que, cuando el Zopilote la mueva, será señal para iniciar su canto. Estando ambos en ese entendido, emprenden el vuelo hacia una lejana ciudad: U-cajbaalché o capital de las cosas de madera, irracionales o animales.

Al llegar a su destino, el Batab Chacpol o Señor de los Zopilotes, es recibido con muestras de un entusiasmo desbordado por las autoridades y ciudadanos que celebran las fiestas del carnaval: lo vitorean, le ofrecen un banquete, le dan bebidas y puros, como si se tratara de un personaje de la farándula, un ídolo popular de los escenarios cuya sola presencia es causa de revuelos y paroxismos. Tal situación se ilustra en el siguiente episodio narrado por Juan de la Cabada, por medio de un narrador omnisciente:

Del banquete va entre la comitiva hacia la plaza pública, donde será el concierto y le aguarda una jubilosa multitud, que, al divisarlo, revienta en cerrado aplauso. Una doncella pavita real, en compromiso de matrimonio amonestado ya, sin medir las consecuencias que quizás provoque su actitud, no puede contener el ímpetu e inesperadamente se abalanza sobre el Chacpol para tirarle del cuello y cubrírsele de besos.³²

³² *Ibid.* 38.

A punto de comenzar el concierto, con la multitud expectante delante de él, don Zopilote mueve con discreción el ala donde se encuentra oculta doña Caracol para indicarle, tal como habían acordado, el momento de iniciar su canto. La viuda, obediente, interpreta un pochob o cántico carnavalesco con un éxito rotundo, el público entusiasmado se desvive en vítores al Batab Chacpol, le invitan más tragos y tabaco, lo invitan a cantar nuevamente y, así, el engaño vuelve a repetirse.

A la nueva aclamación, le suceden más licor y puros, fuera de sí don Zopilote salta, brinca, se contorsiona, acompañado por dos pavos que interpretan versos bufos. La audiencia le pide al Zopilote, desquiciado de júbilo y alcohol, que repita las canciones que tan buena acogida tuvieron momentos antes. Al hacer caso omiso a la petición, pues continúa con sus cabriolas y desfiguros sin cantar nada, y toda vez que se ha quedado solo —los pavos al ver al público enojado y a punto de estallar se han retirado del escenario—, dos tejones de oficio alguaciles sujetan al Zopilote para reducirlo al orden.

Interviene entonces don Lagarto, el alcalde de la ciudad por ser el más viejo de todos los animales, y pide al Batab Chacpol que, para resarcir sus faltas derivadas de su obscuro comportamiento, deberá hacer caso al público e interpretar, nuevamente, la canción carnavalesca o pochob, acogida con tan buen ánimo al inicio de la celebración. El Zopilote, de súbito aquietado por la reprimenda, se ve obligado a obedecer, hace la seña acordada con doña Caracol pero ella no responde, la repite y sólo el silencio prevalece. La multitud, enfurecida echa mano del ave y, con la anuencia del alcalde, lo encierra en un gallinero con otros plumíferos condenados a muerte.

Al regresar al baile alguien encuentra enterrada a doña Caracol. Está herida pues a consecuencia de las cabriolas del Batab Chacpol, cae de su ala y estando ya en el piso sufre de un pisotón. La gente interrumpe el baile y la llevan a un hospital donde es atendida, una vez repuesta da cuenta de la historia que conocemos. Al saber los abusos del Zopilote ahora en desgracia, el mismo pueblo que antes lo aclamara lo lleva a la plaza, donde de un árbol hacen patíbulo para colgarlo. El texto termina remitiendo a su inicio: un tzot o murciélago ha escuchado atento la historia, mientras la noche transcurre para dar paso a la luz del nuevo día.

La pertenencia de *Incidentes melódicos del mundo irracional* a la vertiente mítico-poética, es desde nuestro punto de vista elocuente. Baste indicar para reafirmar la aseveración, el hecho de que Juan de la Cabada utiliza animales propios de la mitología maya, para elaborar una historia con finalidades didácticas donde se hace

crítica de la falta del sentido común, en la actitud de don Ardilla; se cuestiona también, el abuso y la voracidad del Zopilote, al tiempo de que se elogia la solidaridad de los animales que socorren a la viuda en desgracia.

Vale la pena indicar que dentro de la cosmovisión maya los pájaros en general, y el zopilote en particular, tienen un carácter sagrado muy distinto al que les asigna Juan de la Cabada en su texto. Sobre la importancia religiosa que los mayas atribuían a dichos animales, comenta Mercedes de la Garza:

Dos especies de zopilotes fueron aves simbólicas de los mayas: el rey (*Sarcoramphus papa*) y el negro o zopilote común (*Coragyps atratus*). En maya yucateco se denominan ch'om y uch, respectivamente. El zopilote rey es un ave muy grande de colores claros, alas negras y aspecto de cóndor. [] Sobre el pico tiene una protuberancia carnosa peculiar que no tiene el zopilote negro y que lo identifica en las representaciones plásticas. Habita en regiones solitarias. El negro tiene plumaje opaco, con cabeza desnuda y cola corta, cabeza y cuello arrugados y de color gris terroso. Sólo las puntas de las remeras son blancas.

De los dos, el más importante como símbolo religioso fue el rey, al que incluso se le daba el rango de Ahau (Señor); hasta hoy se le llama Batab, que era un importante cargo político prehispánico.³³

Ahora bien, si al parecer no hay duda de la pertenencia de *Incidentes melódicos del mundo irracional* a la vertiente mítico-poética ya referida, por tratarse de una obra que parte de las formas propias de los mayas para concebir la realidad más allá de lo aparente y es tratada literariamente con la finalidad de conferirle una enseñanza acorde a la escala de valores del autor, dicho tratamiento con propósitos de enseñanza, la convierten en fábula y, al hacerlo, tal como comentamos al inicio de nuestra investigación, la hace ajena a los frágiles límites de lo fantástico, pues como se recordará en ese momento señalamos cómo el sentido alegórico de la fábula impone su lógica sobre el sentido literal, necesario para la existencia de lo fantástico. En este caso, en el personaje del Zopilote, encontramos una clara alegoría que remite a la clase empresarial o burguesía condenando su insaciable deseo de riqueza y poder, en

³³ Mercedes de la Garza. *Aves sagradas de los mayas*. México: Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Investigaciones Filológicas – UNAM, pp. 81 -82.

congruencia con la militancia política del autor. Por tales motivos, nos limitaremos a dejar en este punto los alcances de nuestro estudio sobre este texto.

“El P’poquín. Una fábula maya” también la escuchó Juan de la Cabada en las regiones selváticas de la península yucateca, cuando, unos años después de haber sido testigo del evento que propiciara la escritura del texto recién analizado, entre 1940 y 1943, retorna a aquellas regiones con la finalidad de continuar con la escritura de su novela *El chicle*.

Este otro texto tiene origen también en un cuento de la tradición oral y popular de la cultura maya y narra la historia, situada en un tiempo inmemorial, cuando sólo los habitantes del país de los domésticos conocían la agricultura y el fuego, de una pequeña Tuza, nieta de un Topo de oficio h’men o hechicero, —profesión resultante de su capacidad, propia de los videntes, de conocer el mundo oculto o nocturno y ser ciego a la luz del día— que acompaña a su abuelo a una ceremonia en una milpa de recientes frutos en el país o reino antes referido.

Mientras el ritual sigue su curso, la Tucita escapa del morral o sabukán en donde la ha trasladado el viejo Topo y así, a hurtadillas, se hace de una mazorca, la roe, la desprende de la planta y entusiasmada por su buen sabor, retorna a su escondrijo llevando consigo el preciado alimento.

De regreso a su madriguera, en su tierra natal, el reino montaraz, el Topo encuentra la mazorca robada, también la prueba y convencido de su buen sabor comunica su hallazgo al cacique quien, para dilucidar con mayor cuidado sobre la naturaleza del nuevo sustento, convoca a una reunión de sabios cuya resolución final sobre el tema es realizar todos los esfuerzos a su alcance para hacerse de más semillas o de granos de maíz. Para tal fin deciden emprender una empresa bélica contra los domésticos, pero antes de precipitarse contra ellos, comisionan al Gusano o Shnab —Shnokol como emisario de un ultimátum el cual escriben sobre su lomo.

Va el Gusano en su camino al reino de los domésticos cuando es interpelado por un Pájaro Carpintero o Kolonté sobre el objetivo de su marcha. Al escuchar la respuesta, el ave le propone al Shnab - Shnokol le permita engullirlo para de esta manera agilizar su viaje. El Gusano acepta y desde el buche del Carpintero continúa en ruta hacia su destino.

Más adelante, el Kolonté fatigado desciende a un estanque a beber agua, en ese momento una Bujun o E-K-U- Neil, Serpiente de Cola Negra, lo inquiere como antes hiciera él con el Gusano. A la respuesta del ave el procedimiento ya descrito se repite y

ahora la Serpiente es quien traslada a los otros dos animales hasta que un Gavilán o Pájaro Cos la interroga sobre el tema ya sabido para, finalmente, ser él quien lleve al resto de los animales hasta su destino final.

El Gavilán se posa en una ceiba, justo en el centro de la ciudad y grazna al despuntar el alba, despertando a los domésticos quienes extrañados por la presencia de una ave nunca antes vista, deciden consultar con el Chilam – Balam o sumo sacerdote sobre qué deberán hacer ante esa situación inédita. El sacerdote recomienda sembrar, al pie del árbol, una planta de frijol que habrá de crecer rápidamente para dar alcance al Gavilán, obedientes, los domésticos ponen manos a la obra y cuando el ave cautiva es interrogada, ésta da cuenta de lo ya narrado al tiempo que regurgita a la Serpiente, quien hace lo mismo con el Carpintero de cuyo vientre, al fin, es expulsado el Shnab – Shnokol con su mensaje escrito al lomo.³⁴

Una vez cumplida su misión, los animales emisarios retornan al reino montaraz del mismo modo en que emprendieron su viaje al reino de los domésticos, mientras éstos preparan la defensa de la ciudad construyendo un cerco de madera o *supp*. Además, con la finalidad de conocer a tiempo el arribo de los invasores, comisionan como centinelas a los pájaros Toj y Jujuut, y al Och o Zorro.

Sin embargo, estos tres animales, en vez de cumplir con las tareas marciales que les han sido asignadas, deciden dormir a un lado del camino y entrelazar sus respectivas colas a fin de saber cuándo se acercará el enemigo. Al arribar éste no sólo cruza sin dificultad la línea defensiva sino que, además, estropea las colas de los indolentes vigías, dejándoles así una marca imborrable y hereditaria. Ante tal situación, las dos aves y el Zorro, deciden desertar al bando invasor, dando con su actitud, origen a la traición.

Como consecuencia de lo anterior, los defensores de la ciudad, con la finalidad de ahuyentar a la tropa invasora, no tienen más remedio que prender fuego al cerco de madera. La estrategia es exitosa en un primer momento, al grado de que los montaraces deben detener su marcha y convocar a asamblea para deliberar cómo hacer frente a una materia nunca antes vista por ellos.

³⁴ Juan de la Cabada al narrar tales sucesos los compara, sin dar mayores referencias, con un pasaje del *Popol Vuh*. Es probable que se trate del capítulo VII de la segunda parte del libro sagrado de los mayas quichés, donde se narra cómo, atendiendo el llamado de los señores de Xibalbá, la anciana Ixmucané manda a buscar a sus nietos Hunahpú e Ixbalanqué por medio de un Piojo el cual al ir a cumplir su encomienda es tragado por un Sapo o Tamazul, quien a su vez es devorado por una Serpiente o Zaquizac y ésta por un Gavilán o Vac quien al encontrar a los destinatarios del mensaje vomita a la Serpiente, ésta al Sapo quien finalmente libera al Piojo portador del mensaje.

Resultan vanas las consultas de los presentes y concluyen que sólo falta recurrir a la sabiduría del P'poquín, ave pequeña, frecuentemente despreciada por sus semejantes a causa de sus hábitos somnolientos y huraños y su apariencia humilde, de plumaje poco vistoso. Así, en primera instancia, los montaraces, envían a una comisión del Estado Mayor de Guerra con la misión de persuadir a esa ave para que asista a una de sus asambleas y los ilustre con sus conocimientos. El P'poquín los rechaza, pero termina aceptando, cuando una segunda comitiva, enviada ahora por los sabios y magos montaraces, le confecciona con una de las plumas de cada uno de sus integrantes, un bello atuendo que hasta ahora luce y lo identifica.

Con su nueva apariencia el ave que da título al texto se hace presente en la asamblea montaraz y decide actuar a su favor. Alza el vuelo, se dirige a la ciudad y se posa en la ceiba de la plaza central, desde ahí entona un conjuro que aplaca el fuego. La ciudad, así, es tomada y saqueada. Cada animal toma la semilla de su preferencia: el pájaro Toj, la de jitomate; el Och, el huevo que es simiente de la gallina; el Tejón, el Pizote y el Jabalí, la de maíz; la Tuza, en concordancia con sus hábitos subterráneos, la del camote y el P'poquín, la del fuego que, al quemar su pico, golpea contra árboles y piedras y por eso, de tal forma, se producen desde entonces, las chispas germinadoras de ese material.³⁵

Las características descritas para el P'poquín y el hecho de hacerlo posarse en la ceiba de la plaza central —*axis mundi*, eje mediante el cual se comunican el espacio celeste, el espacio terrestre y el inframundo, abarcando mediante la fronda las cuatro dimensiones espaciales— nos permiten conjeturar sobre su identidad. Tal vez se trate del quetzal, hay al menos indicios al respecto si atendemos lo analizado por Mercedes de la Garza:

³⁵ Aunque Juan de la Cabada no lo refiere, hay en el capítulo XI de la segunda parte *Popol Vuh* un pasaje donde distintos animales, convocados por Ixbalanqué, consiguen su comida. El suceso sirve para que Hunahpú recobre, gracias al auxilio de la tortuga, su cabeza perdida en la Casa de los Murciélagos; lugar a donde los hermanos son confinados como parte de las pruebas a las que los someten los señores de Xibalbá. Además el sentido general del “P'poquín” remite a otro momento del mismo libro sagrado. Se trata del inicio del capítulo I de la tercera parte, en donde el gato montés o Yac, el coyote o Utiú, la cotorra o Quel y el cuervo o Hoh, llevan a los Creadores Tepeu y Gucumatz las mazorcas amarillas y blancas con las que habrán de formar y alimentar al hombre. Esos mismos animales también orientaron a esos dioses a una región abundante en alimento: Paxil y Cayalá.

[] un fragmento de la profecía para el año 6 Cauac nos corrobora que sobre la Gran Madre Ceiba o Ceiba verde, se posaba el quetzal, ave de la deidad celeste.³⁶

En tal caso, de nueva cuenta y tal como hiciera en *Incidentes melódicos del mundo irracional*, Juan de la Cabada recrea la mitología maya para elaborar otra fábula donde subraya los valores de la solidaridad para conseguir beneficios colectivos, en concordancia de nuevo con su filiación política, al tiempo que utiliza un leguaje con términos marciales, quizá debido a su entonces reciente experiencia en la Guerra Civil española. Sin embargo, la intención didáctica del texto, consecuencia de su tratamiento, nos impide, una vez más, tal como sucediera con *Incidentes melódicos del mundo irracional*, profundizar un poco más en su estudio, pues si su pertenencia a la vertiente mítico-poética del indigenismo mexicano es clara, no puede decirse lo mismo con respecto a lo fantástico.

No debe pensarse, sin embargo, que en la vasta producción narrativa de Juan de la Cabada, no converjan la vertiente mítico-poética del indigenismo mexicano, con lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño. En esta parte de nuestra investigación estudiaremos tres narraciones donde dicho punto de contacto, en mayor o menor medida, se hace presente.

3.- “El grillo crepuscular”, la naturaleza de sus hechos insólitos y su nivel de ambigüedad.

“El grillo crepuscular” fue escrito por Juan de la Cabada en aquella segunda ocasión (1940 – 1943) en la cual se adentra en las selvas de la península yucateca en busca de materiales para la escritura de su novela *El chicle* y compila, escribe y recrea “El P’poquín”. Así, comparte con éste el mismo periodo de génesis, aunque ve la luz en otra publicación: la revista literaria dirigida por Octavio G. Barreda: *El hijo pródigo*.

El relato que ahora nos ocupa se ubica en una pequeña comunidad, Chom’ Pom (tronco de copal), de la selva quintanarroense, donde don Perfecto Dzib, anciano venerado y guía de los suyos, regresa de sus labores en la milpa en medio de una

³⁶ *Ibid.* 32.

pertinaz lluvia. Mientras tanto, en la recién construida escuela rural de la localidad, se reúnen a conversar con el maestro, al tiempo de guarecerse del aguacero, el músico Lib Tash, Carnás Chin, hombre de gran estatura, y el ciego don Teul.

El primero de ellos explica por qué los mayas de Quintana Roo usan un arete en sus orejas izquierdas. Se remonta al tiempo cuando un jefe de la comunidad encuentra en la noche y al lado de un cenote, un cedro en llamas; a la mañana siguiente, el mismo árbol está intacto, sin huellas de la quemazón. En la noche, sin embargo, vuelve a arder, para reverdecer en la mañana. De otro prodigio es testigo el referido jefe: del interior del árbol brotan voces. Manda entonces hacer de tan peculiares maderas 4 cruces, una para el culto en Chom´ Pom; otra, para los mismos fines en Chan Cah; la tercera para Santa Cruz y la cuarta para Tulum.

La primera de ella tiene una función oracular, pues por medio de quien la cuida guía a los indios en la guerra; después de hacerlos vencedores en Citilpech les indica que deben hacer de Santa Cruz su capital. Durante la peregrinación para cumplir con la orden de la cruz, son atacados por el monstruo Pit, devorador de hombres. Oponen resistencia y a consecuencia de ello, de acuerdo a un nuevo vaticinio de la cruz, serán víctimas del mismo monstruo en posteriores ocasiones. Por eso, sin defenderse, deben seguir su camino hasta llegar a Tulum, lugar donde cesan las embestidas del Pit. Prosiguen después, sin mayores incidentes, su ruta hacia su destino final, Santa Cruz; sin embargo, es entonces cuando deciden perforarse las orejas y lucir en las izquierdas un arete, a fin de poder reconocerse cuando, después de morir, se reencontraran en el Cielo.

A pesar de la abundancia de situaciones y seres sobrenaturales, la narración del músico Lib Tash deja, o al menos así parece, a su auditorio ecuánime, como si nada insólito hubiera sido narrado. De igual manera, para la conciencia del lector, la narración sólo ha dado cuenta de algunos aspectos de la mitología maya, en un contexto, por lo demás, donde se justifica plenamente su presencia. Nada que implique una ruptura con la forma habitual de conocer el mundo.

De entre los reunidos en la escuela, hace uso de la palabra don Carnás Chin para dar cuenta sobre la Xtabay, bella y seductora mujer dedicada a perder a los hombres. Cuando logra sus propósitos, muestra horribles piernas de guajolote, con las cuales descubre su verdadera y siniestra identidad. Para ahuyentarla, recomienda don Carnás, es necesario azotarla con los 8 hilos de las alpargatas, la Xtabay entonces se transformará en xyahicán, o culebra verde y huirá profiriendo risotadas femeninas.

Por su parte don Teul da a conocer las fechorías que en tiempos pasados Uay - Cot, brujo águila, llamado don Juan, hombre blanco y barbado, realiza cuando rapta incautos en la noche y los transporta a países lejanos para venderlos como esclavos. A la mañana siguiente, como si nada hubiera pasado, don Juan despacha en su tienda. Por tales motivos los raptos deben hacerse volando y, a decir del ciego, en los lugares donde aquellos infelices son esclavizados, se les pone, además, en engorda y, una vez suficientemente cebados, son sacrificados para hacer de sus despojos jabón, producto de gran demanda en aquellas tierras lejanas.

Las prácticas viles del Uay - Cot llegan a su fin cuando secuestra a Hadz - Uhh. Lo vende también como esclavo pero, cuando regresa a su tienda en la mañana, lo encuentra delante de sus ojos. Tal situación lo horroriza, pues muestra a Hadz - Uhh, como un brujo de mayor capacidad que él y sin mayores consideraciones opta por colgarse de una de las vigas de su comercio. Hadz - Uhh, cuenta a la comunidad su hazaña y además refiere cómo los casilleros del comerciante, vacíos por las noches, en las mañanas se encontraban llenos de frutas exóticas, provenientes de aquellos lejanos países a donde don Juan raptaba a sus víctimas.

De nueva cuenta nadie parece inmutarse ante las historias narradas por don Carnás Chin y por el ciego don Teul. La conciencia del lector, por su parte, como le sucede ante lo narrado por el músico Lib Tash, no sufre ningún sobresalto en su modo de apreciar el mundo, todo puede explicarse remitiéndose a la mitología maya e incluso, lo narrado por don Teul, puede interpretarse apelando a la historia del pueblo maya durante la llamada Guerra de Castas.

La reunión tiene un nuevo convidado cuando se presenta, empapado por la lluvia, don Perfecto Dzib en la escuela. Uno de los concurrentes le pregunta por qué el gato o mis es un animal tan socorrido por la hechicería. Don Perfecto responde haciendo un recuento de las características físicas y espirituales de ese felino, por las cuales es idóneo para los hechizos de amor: sus hábitos nocturnos, sus movimientos elásticos y sigilosos, le permiten acceder hasta el objeto del deseo, llevando consigo a quien, despechado de amores o impedido de ellos por vejez, para satisfacer sus anhelos recurre a prácticas de hechicería. Don Perfecto termina su intervención recalando la naturaleza de debilidad, física o de ánimo, de quien recurre a las prácticas descritas. Después, respetuosamente, saluda y se retira.

La intervención de don Perfecto Dzib le da pie al maestro para referir lo que su abuela le contara sobre lo sucedido a uno de sus hijos, llamado Jacinto. Así, el tío del

maestro, cuando joven, es objeto del deseo de una vieja fea y chimuela quien no pierde ocasión de acudir a la casa familiar y entre bromas y veras, hacer la corte al muchacho, alabando su galanura, diciéndole que se casará con él. Tiempo después, Jacinto cae enfermo y la familia atribuye su estado a un hechizo. Por tal motivo deciden pasar en vela la noche, estando atentos a lo que pueda suceder en el jacal del muchacho. Se percatan, por esto, de la presencia sigilosa de un gato en la habitación del enfermo, dan voces para despertarlo, se arman de un palo y arremeten contra el animal hasta dejarlo muerto. En ese mismo momento el gato da un salto mayúsculo y escapa del jacal antes de la primera luz del alba.

Al día siguiente se hace pública la noticia de la condición maltrecha de la anciana. Días después, ella se presenta, rengueando, en la casa de la abuela del maestro. Justifica su penoso estado a causa de un accidente ocurrido al ir a cortar leña, al tiempo de lamentarse de la negativa de Jacinto para ayudarle en esas tareas arduas, con lo cual su vida sería más llevadera. La familia descree de tales explicaciones y toma como evidencia de las prácticas siniestras de la vieja, su lamentable estado, similar al del gato aporreado y resucitado inexplicablemente. Además, Jacinto recobra la salud, situación que reafirma las convicciones familiares sobre el tema.

El maestro termina su historia con un sutil sarcasmo, dando muestras con ello de que asume como falso lo narrado. Tal actitud cala hondo entre su auditorio, dejándolo a la espera de una mejor oportunidad para rebatirlo, para dar testimonio y evidencia fehaciente de la veracidad de sus convicciones en materia de asuntos sobrenaturales, máxime cuando éstos tienen como aval la palabra de un hombre sabio y respetado, como lo es don Perfecto Dzib.

Aparece entonces, con una capucha para guarecerse de la lluvia, vestimenta que lo asemeja a un grillo, don Sil May, famoso por su capacidad de polemista y por su apego a los mitos y tradiciones locales. Viene de Santa Cruz, trae consigo una guía de salud, documento gracias al cual encuentra motivo para polemizar con el maestro, prototipo del indio asimilado a occidente en el contexto del indigenismo de la década de los años 30, quien, ya sin sutilezas, alecciona al recién llegado sobre las bondades de la medicina moderna, al tiempo que descalifica los métodos tradicionales de curación y adivinación.

Don Sil May se burla de los argumentos del maestro, le indica la mucho mayor sabiduría de los h'menes o hechiceros en relación con los médicos occidentales. Cada vez más fuera de sí, el maestro le responde haciendo énfasis en la total inexistencia de

las fuerzas y presencias sobrenaturales, sagradas para los mayas, y consideradas por este nuevo catequista de la razón ilustrada, como meras supercherías, frutos de la ignorancia. Don Sil, con serenidad e ironía, niega las aseveraciones del maestro, al tiempo de invitarlo a dar pormenores sobre cómo le fue dado acceder a tan altos conocimientos.

El maestro, con la arrogancia propia de aquel que se ufana de poseer un conocimiento presuntamente mayor al de su adversario, le responde haber comprobado la inexistencia de tales situaciones irracionales, pues si bien cuando niño se crió con su abuelo, hombre maya generoso y creyente de sus tradiciones, desde entonces descreo de ellas, a pesar, incluso, de haber recibido de ese su primer mentor, explicaciones y detalles sobre rituales y seres trascendentes. Así es como conoce, por ejemplo, la forma correcta de invocar al diablo: pegando una oreja a la entrada de un hormiguero de arrieras, en la media noche, rezando el credo al revés y soportando, estoicamente, temblores de tierra, lamentos, zumbidos de insectos y olores azufrosos.

Años después, cuando aprende a leer y conoce el catecismo, pone a prueba lo escuchado por boca de su abuelo, siguiendo puntualmente todas las indicaciones, sin conseguir, no obstante, entrar en contacto con alguna presencia sobrenatural. De lo anterior, concluye el maestro, obtiene la convicción del carácter falaz de las tradiciones.

Don Sil, siempre sereno, refuta al mentor, al tiempo de lamentarse de tener que aleccionarlo, argumentado la posibilidad de que las causas del fallo descrito se encuentren en el hecho de no ser, el maestro, un predestinado, nacido para hechicero, además de haber obtenido tales enseñanzas de un lego en la materia, motivo por el cual las instrucciones a seguir para ese encuentro con el ámbito de las tinieblas pudieron ser incorrectas y, en esos menesteres, cualquier omisión o falla, sólo tiene como consecuencia el fracaso.

Sin añadir más, y mientras el maestro mentalmente busca argumentos para rebatirlo, don Sil se despide de los presentes y le da al maestro atónito unas palmaditas de consideración en el hombro. Los sucesos posteriores, pertenecientes al clímax y al final del relato, Juan de la Cabada, por medio de un narrador omnisciente, nos los narra:

Se echó el capucho de costal a la cabeza y quedó como un grillo expuesto a la llovizna postrimera dentro del botón crepuscular de la noche que se abría.

-- ¡Ja, ja, ja, maestro! – cantó a lo lejos, en eco de aguda risa, volando, y ya desvanecida su figura --. Te regalo el librito. ¡De nada me sirve, quédate con él!

Tras don Sil salieron el músico Lib Tash y el gigante Carnás Chim con el ciego don Teul, cuyo coro de risotadas fenecieron al punto, bajo los relámpagos, el estrépito continuo de los rayos y un mayor azote del aguacero que arreciaba.³⁷

Gracias a este final inesperado, el hecho insólito irrumpe en la narración y sacude la conciencia del lector, la presencia de lo sobrenatural es elocuente y lo deja perplejo, en la misma situación de pasmo que al maestro. Tal situación contrasta con la actitud del resto de los concurrentes quienes asumen el vuelo de don Sil como una consecuencia de la actitud descreída y desafiante, herética podríamos incluso añadir, del maestro, quien ha abandonado la concepción del mundo de sus hermanos mayas para asumir la de los hombres occidentales, motivo por el cual se ha hecho acreedor a una lección singular.

Así, la naturaleza del hecho insólito lleva al “Grillo crepuscular” hacia el terreno de lo maravilloso. Sin embargo, el lector, después de una breve pausa, puede muy bien realizar una serie de conjeturas por las cuales el relato toca y se adentra, levemente si así se quiere, en los perímetros de lo fantástico. Expongámoslas: ¿el hecho de la espectacular partida de don Sil, debe, necesariamente, validar los demás sucesos insólitos narrados por los otros contertulios, como plenamente sobrenaturales, no hay en algunos de ellos, al menos, una leve posibilidad de explicación racional?

Por ejemplo, aun tomando como reales las voces oraculares de la cruz y al monstruo Pit narrados por el músico Lib Tash, ¿debemos aceptar, sin más, que los mayas se reconocen en el Cielo gracias a los aretes en sus orejas izquierdas? El mismo Lib Tash omite cualquier comentario destinado a verificar tal situación, dejando el asunto en un acto de fe, válido para el sincretismo religioso de los mayas, pero susceptible de duda para el profesante de cualquiera otra religión o para aquellos que prescinden de ésta. Los milagros y situaciones ultraterrenas pertenecientes a cualquier credo religioso, sólo son válidos para los creyentes de la religión en donde tales acontecimientos se insertan, pero no para el resto de las personas.

Esto mismo puede aplicarse a lo narrado por Carnás Chin sobre la Xtabay. Los griegos, por ejemplo, también creían en seres como las sirenas, capaces de perder a los hombres incautos, sin embargo, para un hombre contemporáneo con mentalidad

³⁷ Juan de la Cabada. “El grillo crepuscular” en *Cuentos y sucesos /2. Pasados por agua*. México: FCE/IPN, pp. 189 – 190.

occidental o para los mismos mayas del “Grillo crepuscular”, la existencia de estas mujeres puede ser puesta en duda o sencillamente negada.

En la narración de don Teul sobre Uay – Cot y sus infames prácticas esclavizantes, ¿no es posible encontrar una explicación basada en la Guerra de Castas de la península yucateca y la esclavitud sufrida por los indios cautivos, vendidos a Cuba? Tales hechos sin duda dejaron huella profunda en la memoria maya y posteriormente adquirieron relieves irracionales, pero su sustento histórico es manifiesto, tal como nos lo indica Nelson Reed:

[] el gobernador Barbachano dio un paso por el que todavía se recuerda su nombre en México. Se puso a vender mayas a Cuba. Había muchas justificaciones en apariencia: les salvaba la vida: eran rebeldes y por lo tanto podían recibir el castigo más severo (la ejecución o, como había decretado el Congreso, diez años de destierro); los expedían con un contrato por diez años; y finalmente, el estado necesitaba dinero. De todos modos no dejaba de ser esclavitud. El primer contrato fue por veinticinco pesos por cabeza; el 5 de marzo de 1849 embarcaron para La Habana 140 y el 15 de mayo, 195; los 8, 375 pesos que produjeron se utilizaron para transportar la 7^o división expedicionaria a Bacalar.³⁸

Sobre la narración del maestro en torno a su tío asediado por los amores de aquella anciana desdentada, de igual manera es posible considerar algunos cuestionamientos pues, cuando la familia afectada atribuye a las prácticas de hechicería de la mencionada anciana los males de Jacinto, se basa sólo en dos coincidencias para emitir sus juicios. La primera, cuando se extiende la noticia de que la anciana sufrió varias magulladuras en la mañana posterior a la paliza propinada al gato y, la segunda, derivada de la anterior y que tiene como resultado el restablecimiento de la salud de Jacinto. Sin embargo, tal como indicamos en el capítulo anterior de esta investigación, en el momento de analizar lo fantástico en “Corto circuito”, las coincidencias pueden ser interpretadas como fruto del azar, como una causa aislada violentadora del orden habitual de los acontecimientos diarios, cuya aparición no tiene mayor consecuencia epistemológica o, por el contrario, como una consecuencia de un orden pandeterminista,

³⁸ Nelson Reed. *La guerra de castas de Yucatán*. México: Era, p 132

cuya comprensión sobrepasa los límites racionales de interpretación de la realidad y, así, da pie a suponer la existencia de leyes, seres y sucesos hasta ahora desconocidos. El lector, por dichas razones, siempre podrá optar, por cualquiera de esas dos explicaciones de la realidad, lo que abre la posibilidad de la duda y con ella habilita la presencia de lo fantástico.

Sin embargo, reiteramos, los argumentos hasta ahora expuestos sirven sólo para poner en duda los sucesos insólitos narrados por los concurrentes a la escuela, mitigan la fuerte marca de lo maravilloso producida al final del relato y permiten, aceptar parcialmente aunque con claridad, la presencia de lo fantástico.

Cabe en este momento señalar la presencia de la oralidad desde dos niveles en este relato. Una a la que llamaremos externa, se presenta por la muy probable pertenencia de las narraciones contadas por los concurrentes a la escuela a las tradiciones orales mayas; la otra, a la que nombraremos interna, es el efecto causado por tales relatos al interior del mismo texto.

La segunda de ellas por su naturaleza fluctuante a veces propicia cierta ambigüedad por medio de la cual lo fantástico hace acto de presencia, tal como más adelante veremos con un poco de más detalle, cuando analicemos otra obra perteneciente al corpus de esta investigación; sin embargo no es el caso en “El grillo crepuscular”, pues las narraciones sobrenaturales o no contadas por los personajes reunidos en la escuela, carecen de otros testimonios que les sirvan de contrapartes para propiciar dudas sobre su veracidad; éstas, tal como ya señalamos, se desprenden de la conciencia del lector, de su propia incredulidad para aceptar sin más tal cúmulo de sucesos irracionales presentados uno tras otro.

4.- “La cantarilla”, la naturaleza de su hecho insólito y su nivel de ambigüedad

Por las fechas señaladas en “La cantarilla”, es muy probable que también haya sido escrito en la década de los años 30, durante la primera estancia de Juan de la Cabada en las regiones selváticas de la península yucateca y sus alrededores. Lo cierto es que aparece incluido en su primer volumen, *Paseo de mentiras*, publicado en 1940 por la editorial *Séneca*, y en cierto momento, como veremos más adelante, hace referencia al título del libro en cuestión.

La narración comienza en Chunhuás, pequeño poblado maya donde recientemente se ha construido una escuela rural que empieza a dar servicio. En ella Felipe Xiu (hierba) da clases a los niños de la comunidad. Al término de una de ellas, un enigmático caminante le habla al paso al maestro, quien se encuentra en la entrada de la escuela, y le recuerda los dos años ya transcurridos desde cierto suceso de importancia que no recuerda inmediatamente el maestro, sino después de una breve pausa cuando la narración se hace retrospectiva.

En aquella ocasión, Felipe Xiu, camino hacia un lugar próximo a Chunhuás, encuentra al mismo enigmático indio que le pregunta hacia dónde se dirige; el interpelado responde que hace un paseo de mentiras o chan - paseo, tal vez, indicando con la expresión, la brevedad del mismo; el indio le advierte entonces del riesgo de que ese paseo sea de otra naturaleza: grande y verdadero o noj – paseo. Poco más adelante, entre la vereda selvática, encuentra Felipe un terrón recién formado y en su interior hierba fresca. Del hallazgo deduce el sentido último de las palabras del indio: se prepara un intento de asesinarlo. Hace dos años de aquel suceso, gracias al cual salva la vida.

Un narrador omnisciente más adelante da cuenta del entorno en donde ocurre el suceso descrito y sabemos entonces de la existencia de un h'men, afamado como médico, brujo y adivino, de nombre José Mis, habitante de un minúsculo paraje, San Luis, en cuyas proximidades posee una sascabera, cueva con la tierra blanca utilizada por los mayas para la construcción. A la entrada del lugar la cantarilla o ppul del título del relato, con forma de pavo real, guarda un lugar de relevancia, pues es objeto de veneración por parte del h'men quien le ofrenda zacá, bebida de agua y maíz, al poseedor de dicho ícono: el Alux o duende, U – yumil o Señor de los bosques y montes.

Expuesto lo anterior, el narrador nos refiere el momento, hacia 1933, cuando el maestro Felipe y ocho de sus discípulos, hablantes ya de español, caminan en la selva con rumbo a Santa Cruz. En el trayecto hacen una pausa para descansar al lado de un cenote sagrado. Felipe Xiu, ante el azoro de sus jóvenes acompañantes, lanza una piedra al estanque. Un temor supersticioso se apodera de los alumnos, pues su tradición prohíbe tales profanaciones por sus consecuencias infaustas.

Nada sin embargo sucede y el maestro aprovecha la ocasión para enseñar a sus discípulos lo falso de las palabras recibidas por sus mayores, pues son meras supersticiones. La ocasión permite a uno de los alumnos narrar, sobre lo sucedido nada menos que al mismo José Mis, cuando retira la cantarilla de la sascabera, su lugar de culto, con la intención de tenerla en su casa para mejor servirla; esa profanación causa la

muerte de su hijo. Ante esto el maestro objeta argumentando que el motivo de la tragedia sólo debe entenderse como una consecuencia de las condiciones de vida paupérrimas de los mayas de esa región. Más aún, se dirige a la cueva con sascab y se apodera del objeto sagrado para los mayas. De nueva cuenta ninguno de los castigos ejemplares sobre los cuales los viejos advierten a los jóvenes, se hace presente.

Hasta este momento ningún hecho insólito y la narración pareciera tomar un curso didáctico: poner de relieve la necesidad de educar mediante los valores occidentales a los pueblos originarios de Yucatán.

Sin embargo, más adelante cuando llegan las vacaciones y el maestro con su mujer se dirigen hacia Oxkutzcab a descansar con sus familiares, ella, en el camino, cae enferma de paludismo y Felipe Xiu la atiende, le da de beber agua con el único utensilio del que dispone en esas condiciones: la cantarilla. La mujer recobra la salud y cuando el matrimonio ya se encuentra descansando en casa de su parentela, un nuevo incidente ocurre relacionado con la vasija: cuando un pequeño intenta alcanzarla ésta se rompe; el maestro la restaura lo mejor posible, pero decide no llevarla de regreso a Chunhuás.

Al respecto es legítimo preguntar si tales sucesos son producto de una mera casualidad o pueden atribuirse a una consecuencia de la profanación del maestro al santuario del Alux y su objeto de culto. La actitud del maestro pareciera tendiente hacia la primera de esas posibilidades; sin embargo, en la conciencia del lector se dibujan dudas que ponen en crisis el conocimiento habitual de la realidad. Vale al respecto puntualizar la, en apariencia, asombrosa sanación de la mujer de Felipe: le basta beber agua del recipiente sagrado de los mayas.

Al año siguiente, en 1934, una fuerte sequía asola la región. Una tarde, terminadas ya sus labores docentes, Felipe Xiu es visitado por don Ces Mis, hermano del h' men José Mis quien, a petición de los ancianos de la comunidad, reunidos para esos fines en San Luis, le pide encarecidamente devuelva la cantarilla a sus legítimos dueños: ellos, los indios mayas. El maestro, con una fuerte crisis de conciencia e incertidumbres, se niega so pretexto de no fomentar aquellas prácticas de culto que considera nocivas supersticiones. Por esa misma razón, ante su interlocutor, se abstiene de hacer cualquier alusión a lo sucedido a su mujer y al objeto reclamado y en cambio subraya cuán inocuo ha sido hacia su persona la supuesta profanación que le atribuyen.

Don Ces Mis le responde argumentando que las deidades mayas no han querido dañarlo porque de hacerlo tal situación se traduciría en consecuencias negativas para los mayas, a quienes aman por encima de todo y para los cuales dichas deidades son

vigentes y tienen grandeza, aun cuando los momentos de esplendor de dioses y creyentes se encuentren ahora en el pasado.

Al proseguir el maestro en su negativa, don Ces Mis se retira de la escuela y dirige sus pasos selva adentro, en medio de un pertinaz aguacero, hacia San Luis, para dar la noticia a su hermano de la respuesta. El cuento termina con la conversación entre los dos hermanos:

--No quiere nohoch –dzul (Gran Señor). De acuerdo con tu parecer, yo también creo que es mejor no matarlo, ni tocarlo con violencia en su persona, porque los dioses nos pueden enviar muchos castigos, aparte de que el Gobierno mandaríanos tal vez otro individuo peor, por desconocido, cuando menos. Además, los jóvenes, sus discípulos, todos le guardan afecto y están de su parte en Chunhuás. Los dioses podrían vengarse, originando una matanza entre nosotros mismos....Y está lloviendo, hermano....³⁹

La intempestiva lluvia parece otro de los sucesos insólitos del cuento y se sumaría a la enfermedad y la salud recuperada de la mujer del maestro, al igual que la ruptura de la cantarilla. Ante tales situaciones, una vez más el lector, como ha sucedido ya en otras narraciones de nuestro autor, puede optar por atribuir las al azar entendido como una causalidad aislada o por el contrario, a una causalidad generalizada cuya lógica trasciende los ámbitos del mundo conocido por medio de la razón.

En todos los sucesos insólitos descritos ambas posibilidades interpretativas son válidas y cada una representa un modo particular de concebir la realidad que, de nueva cuenta y tal como lo hicieron en “El grillo crepuscular”, se enfrentan para tratar de imponerse una sobre la otra. En la primera de ellas, el azar entendido como una casualidad aislada, corresponde al ámbito occidental representado por otro maestro rural asimilado; la otra en cambio, que acepta la posibilidad de la existencia de órdenes alternos en cuyas dimensiones, leyes, seres y situaciones nunca vistas son posibles, corresponde al mundo prehispánico representado por los ancianos de la comunidad, en especial por los hermanos Mis. Sobre tal dicotomía presente en las narraciones mencionadas, nos cometa José Luis Martínez Morales:

³⁹ *Op. cit.* p. 70.

A través de ciertos relatos se configura la lucha entre el mundo ‘racional’ de la civilización [occidental] y el mundo ‘irracional’ o mágico de las comunidades indígenas mayas. Dos mundos, dos mentalidades que se ilustran claramente en cuentos como “La cantarilla” o “El grillo crepuscular”, por dar sólo los ejemplos más claros. En estos textos se nota de manera explícita el enfrentamiento entre estos dos mundos, entre estas dos culturas.⁴⁰

Sin embargo, a diferencia de “El grillo crepuscular”, en “La cantarilla” no hay un claro vencedor entre las referidas concepciones del mundo: el cuento en consecuencia mantiene una ambigüedad nítida, aunque podría afirmarse, no sin cierta dosis de razón, que tendería un poco más hacia lo extraño debido a la inflexible postura racionalista de Felipe Xiu, protagonista del cuento y personaje con el cual el lector en cierto grado se identifica. Sin embargo, tal interpretación de este hecho puede objetarse justo en medida de la rigidez con que el personaje en cuestión se mantiene en su postura, pues la suya parece más fruto del fanatismo que de la reflexión serena cuando pasa por alto el paralelismo entre la suerte sufrida por el hijo de José Mis y la de su esposa, además de la sanación cuasi asombrosa de ella, del suceso cuando la cantarilla es rota y de la oportuna lluvia que pone fin a la sequía y parece validar los argumentos de los ancianos mayas.

¿No tuvo entonces Felipe Xiu la menor sombra de duda ante esos hechos?, ¿su racionalismo es tan ciego como para negar los principios rectores que deberían orientarlo? Si esto es así, los alcances de las luces del protagonista se mitigan y en la conciencia del lector se restablece la clara ambigüedad característica de este relato.

“En la cantarilla” se hace presente, al igual que “En el grillo crepuscular”, la oralidad desde el interior del texto cuando uno de los alumnos de Felipe Xiu brevemente le refiere la suerte sufrida por el hijo de José Mis a raíz de que el h’men retira de la sascabera la cantarilla de Alux. Sin embargo, dicha presencia en poco o nada contribuye a la fantasicidad del relato, pues su presencia además de breve carece de otras versiones o testimonios que sirvan de contraste a lo narrado por el alumno, la oposición a su dicho viene sólo, tal como ya asentamos, de la actitud racionalista de maestro rural asimilado a occidente.

⁴⁰ José Luis Martínez Morales. “Paseo de mentiras por la narrativa de Juan de la Cabada”. *La palabra y el hombre*, 76, oct. – dic. 1990: 32.

5.- “Aquella noche”, la naturaleza de su hecho insólito y su nivel de ambigüedad.

La temática de “Aquella noche”, aunque publicado en 1974 en la revista *Xilote*, nos hace suponer que su escritura pudo realizarse, o al menos originarse, en las largas estadías de Juan de la Cabada en la selvas de Campeche, Tabasco y Quintana Roo; la primera de ellas en 1936; la segunda, de 1940 a 1943. De hecho en esa su primera incursión en aquellos parajes aislados, entra en contacto con un campamento chiclero y la vida de los recolectores de ese producto, su marginalidad, las precariedades sufridas, su violencia, muchas veces alcoholizada, cuando está en juego dinero o mujer, dejan en nuestro autor una honda huella.⁴¹

El cuento inicia con un narrador en primera persona, originario de X’pujil, paraje donde acostumbran arribar chicleiros después de sus labores selva adentro, que da cuenta de su relación con Flavio Melgosa, en otro tiempo maestro rural y comerciante y ahora sólo dedicado a esta última profesión en una tienda citadina de su propiedad.

Ante la invitación del narrador dirigida a Melgosa con cierto tono de picardía, para pasar algunos días en X’pujil y la respuesta negativa del comerciante, la narración cambia a una tercera persona, apoyándose en los dichos del mismo Melgosa y de otros testigos. Así, nos remontamos treinta años atrás en el referido paraje usado por los chicleiros para el descanso y encontramos a Flavio Melgosa, con pistola al cinto, con su caballo y sus mulas cargadas de mercancía, dispuesto a descansar y hacer cuentas en el único cuchitril disponible para esos fines, que a la vez sirve de fonda y de posada, donde alrededor de 30 hombres, todos con machete, esperan la luz del alba en aquella noche lluviosa de enero, mientras descansan o juegan a los naipes. La mayoría de ellos son chicleiros, vienen de una larga estadía en la selva y se dirigen hacia los campamentos de las empresas que los contrataron para recibir su paga.

De improviso, un individuo alto, delgado y negruzco, otro chiclero sin duda, aparece en la escena llevando consigo un trozo de carne atado a un cordel. El recién

⁴¹ En otro momento de esta investigación, señalamos cómo nuestro autor extravió en Francia, en un viaje en tren, cuando en 1937 se dirigía al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, varias de sus obras, entre ellas los *Incidentes melódicos del mundo irracional*, la cual posteriormente reescribe y da a la prensa. Sin embargo, no corre con la misma suerte la novela, al parecer inconclusa, titulada *El chicle*. Al respecto de esta obra nos limitamos a informar, como una mínima contribución para posibles investigaciones futuras, que la querida Julia Marichal, hija de nuestro autor, nos hizo saber en una noche de 2011 en Coyoacán, del hallazgo de los manuscritos de esa novela, reelaborada después de su extravío, y mencionó entonces su intención de digitalizarla para finalmente hacerla pública. La trágica muerte de la actriz, pocos meses después, impidió ese cometido.

llegado encuentra y reconoce entre los ya instalados en la fonda al güero Marente, hombre de complexión robusta. Lo increpa, le reclama haberle quitado los amores de una mujer a quien califica de traidora; ambos desenvainan sus machetes enfrentándose con vehemencia por un largo rato hasta que el recién llegado hiere de muerte a Marente.

El vencido, casi en agonía, pide a su agresor apresurar trámites para terminar con su vida. El hombre espigado y negruzco, antagonista del cuento, saca de su cinta una pequeña daga, la afila y sin más la encaja en el corazón de su oponente. Inmediatamente después, pone su boca en el orificio recién abierto, bebe la sangre del vencido, para después afirmar ante los testigos cuán dulce es el sabor del vital líquido.

Así lo insólito irrumpe violentamente en la narración, en una situación extrema gracias a la cual el lector encuentra un punto de apoyo para su sorpresa. Sin embargo, vale precisar, el rasgo de vampirismo y de antropofagia del misterioso personaje, son suficientemente fuertes como para perturbar la conciencia del lector y atrapar su atención para el resto del cuento.

De entre los presentes, el asesino escoge justo a Flavio Melgosa para cargar el cuerpo de Marente; siempre con el machete amenazante, lo hace caminar con ese peso a cuestas, salir de la fonda y dirigirse rumbo a la selva. Los dos se adentran en ella, uno con el arma dispuesta para dar muerte y el otro delante de él trastabillando, ajeno a los peligros de felinos, reptiles, insectos o pantanos, absorto sólo en cumplir la ardua tarea encomendada. De pronto, sin más, recibe la orden de detenerse y soltar al fin su carga. Obedece, voltea hacia atrás y sólo encuentra oscuridad. Arrodillado, sollozante, balbucea un rezo, en medio de la noche cerrada.

En este punto, el narrador reflexiona sobre las fórmulas de cortesía con las cuales invita, toda vez que se presenta la ocasión, a Melgosa a vacacionar en el lugar de los hechos insólitos narrados, al tiempo de indicar cómo tales pensamientos lo llevan al recuerdo de otro posible final de su historia:

Al momento de girar la cabeza, Melgosa escucha, entre las tinieblas, un rugido distante, aunque cada vez más próximo. De rodillas, sollozante, alcanza a sacar su revólver y dispara. A la mañana siguiente un grupo de indios encuentran al comerciante ante dos cuerpos: el de Marentes y el de un enorme y bello jaguar. Acceden a llevar el cuerpo del primero, a cambio de la piel del segundo, a X'pujil, donde Melgosa debe recoger su caballo y sus mulas cargadas de mercancía.

El doble final del cuento, permite encontrar en él la huella de dos ámbitos de lo literario, no siempre convergentes: la oralidad y lo fantástico. Sobre la primera cabe

puntualizar que si bien en “Aquella noche” no hay, al parecer, una fuente directa de la tradición oral, como sí sucede en *Incidentes melódicos del mundo irracional*, “El P’poquin” y algunos momentos de “El grillo crepuscular”, ésta se presenta dentro del texto mismo - como también lo hace, aunque de manera incidental en “La cantarilla” y de forma mucho más evidente en “El grillo crepuscular” -, pues la anécdota se forma con distintos testimonios escuchados por el narrador, quien a fin de cuentas termina seleccionándolos, pero permitiendo visualizar sus distintos orígenes, situación que da pie a versiones diferentes sobre un mismo suceso. Al respecto y sobre el mismo cuento que nos ocupa, nos comenta Gerardo Hurtado Hernández:

Este cuento [“Aquella noche”] resulta particularmente interesante pues, al presentar dos finales distintos, muestra una característica común a los fenómenos orales: un cierto carácter abierto e inconcluso, sujeto a los vaivenes de la voz viva, en movimiento, que se reproduce o se bifurca según las leyes de la migración y la variación.⁴²

En lo que se refiere a lo fantástico, por su parte, los dos finales posibles permiten su presencia, debido al carácter oscilante de cada uno de ellos y no por ser antagónicos entre sí. Por tales motivos es necesario delimitar en qué grado y proporción se hace presente lo fantástico en cada uno de los dos finales y en el cuento en su conjunto. El enigmático y brutal chiclero con su repentina aparición y su aún más súbita ausencia en el primer final, su feroz violencia, sus prácticas vampirescas o al menos antropófagas entre las cuales no debemos olvidar el sospechoso atado de carne con el que llega a X’pujil, parece más un ser sobrenatural que uno de este mundo. Sin embargo, algunas de tales características pueden tener ciertas explicaciones racionales, por ejemplo, su conducta violentísima puede entenderse en el contexto de un medio marginal donde la brutalidad se presenta en las condiciones de vida cotidiana: labores extenuantes en un medio inhóspito, hombres solos recluidos en la selva por períodos prolongados, competencia feroz no sólo para sobrevivir sino para conseguir la mayor cantidad posible del preciado chicle. Además, el narrador nos advierte de las frecuentes peleas entre los recolectores de ese producto, por cuestiones de dinero y de mujeres, ¿no es esta última

⁴² Gerardo Hurtado Hernández. “Letras al vuelo: un paseo por la imaginación oral de Juan de la Cabada” en *Literatura, memoria e imaginación en América latina*. Carlos Huaman (coord.). México: UNAM / Ediciones Altazor, p. 281.

causa el origen de la disputa entre el espigado chiclero y Marente?, ¿no es una situación del todo extrema pero, a fin de cuentas, dentro de los límites de lo humano?

Las prácticas vampírescas de este chiclero tan especial, bien pueden ser sólo eso: conductas semejantes a las de un vampiro, pero no las de uno de ellos. ¿No puede interpretarse el acto de beber la sangre de su oponente muerto, como un mero desplante de brutalidad?, ¿y quién o qué nos certifica que el atado de carne es humano? No pueden ser los habituales víveres propios de cualquier viajante? Y en cuanto a su desaparición, ¿no es la actitud normal de un homicida que encuentra el momento adecuado para huir? Pero, ¿por qué no se deshizo de Melgosa, por qué permitirle vivir corriendo el riesgo de tener un testigo, potencial denunciante o posible vengador a futuro? Por lo visto, no todos los sucesos insólitos de este primer final tienen una explicación racional satisfactoria, con lo cual lo fantástico en efecto prevalece, aunque no desprovisto de la marca de lo maravilloso.

En el segundo final, la desaparición del chiclero y el rugido del jaguar en el mismo momento de tal suceso aportan nuevos elementos al análisis y se vinculan con los otros hechos insólitos ya enunciados. Así, cuando Melgosa vuelve la cabeza y escucha de entre la selva un rugido, ¿no es dado pensar en una metamorfosis que habrá de confirmarse cuando, después del disparo del comerciante, un grupo de indios encuentra, además del cuerpo de Marente, el del jaguar? Pero, ¿no puede tratarse de una mera coincidencia fruto del azar?; es decir: Melgosa se detiene de acuerdo a la instrucción del chiclero, cuando voltea, él ya se ha ido, escucha un rugido y dispara matando al felino. Sin embargo, ¿no es más fácil suponer la doble personalidad del chiclero, a veces humano y otras jaguar, con lo cual se explicaría el atado de carne y la sangre bebida del corazón exánime de Marente? Como se ve las dudas prevalecen en este segundo final y en su relación con el resto de cuento, lo cual permite la presencia de lo fantástico, aunque convergente con lo maravilloso.

6.- Nivel de trasgresión de los sucesos insólitos y su relación con lo verosímil

El nivel de trasgresión en “El grillo crepuscular” se sitúa a partir de dos parámetros: el primero desde la lógica racional en donde están el maestro asimilado a occidente y el lector; el segundo, desde la concepción de los mayas sobre el mundo. En uno, la trasgresión se presenta abruptamente, aunque en el transcurso del relato da indicios de

su presencia en plena vida cotidiana y pone en entredicho la concepción aristotélica de la realidad, si bien, el lector, posteriormente, puede poner en duda algunos de los otros acontecimientos sobrenaturales o no, narrados por los personajes. Sin embargo, vale precisar, el último de tales sucesos, no es, a diferencia de los anteriores, un mero dicho, un testimonio vertido por una persona de mayor o menor confianza, es un hecho puesto a la vista del lector y, por si fuera poco, cuando la luz del día todavía está presente y en un espacio convencional: el umbral de una escuela rural.

En el otro parámetro, la cosmovisión maya, la trasgresión ocurre de manera paulatina. En un primer momento sólo se deja ver cuando el maestro manifiesta su ironía sobre los sucesos narrados por su abuela, situación que contraría al músico Lib Tash, a Carnás Chim y al ciego don Teul. Los contraría, pero no los exalta; es decir, han sido víctimas de una trasgresión del orden asumido por ellos como real, pero guardan silencio, tal vez porque en su fuero interno están ciertos de que habrá de prevalecer su singular concepción del mundo.

La trasgresión crece, desde la óptica de los mayas, cuando hace acto de presencia don Sil e inicia la discusión con el maestro sobre la veracidad o no de las tradiciones locales; en el momento en que éstas son enfáticamente negadas por el maestro, dicha trasgresión llega a su nivel más alto. En este punto, es significativa la decisión del recién llegado de dar una lección a quien, de acuerdo al orden racional de las cosas, estaría capacitado para darlas y no para recibirlas, pues constituye el límite permitido por don Sil a las trasgresiones del maestro. Por último, cuando el Grillo crepuscular emprende el vuelo, en el clímax del relato, y cuando los otros mayas concurrentes en la escuela ríen ante tal hecho, en el final del mismo, la trasgresión a la visión maya del mundo termina y el orden violentado ahora es el de occidente.

La trasgresión de los hechos insólitos, en uno y otro parámetro, corre de manera paralela, aunque con una relación inversamente proporcional. Como hemos podido ver, cuando crece en uno, decrece en otro y viceversa. Al final, sin embargo, es el orden occidental el que termina por ser violentado, casi negado, apenas algunas dudas lo salvan de un total derrumbe.

A consecuencia de lo anterior la verosimilitud en este cuento oscila entre la afirmación de un orden conocido bajo la lógica aristotélica y otro concebido por medio de los valores culturales de la civilización maya. Ambas visiones del mundo se enfrentan y tratan de prevalecer una sobre otra; mientras tal conflicto se desarrolla, en la conciencia del lector la duda sobre cuál de ellas triunfará y dará explicación a los

sucesos insólitos, se abre y permite la presencia de lo fantástico. Al final la cosmovisión maya termina imponiéndose sobre la de occidente, aunque en la misma conciencia del lector pueden persistir dudas sobre el origen de más de uno de los sucesos sobrenaturales o no narrados.

Al igual que en “El grillo crepuscular” en “La cantarilla” la trasgresión de los hechos insólitos se presenta a partir de los dos parámetros referidos en pugna. Sin embargo, en “La cantarilla” el nivel de trasgresión es menos abrupto, si bien la iconoclasia del maestro hacia los cultos religiosos de los suyos es lo suficientemente agresiva como para generar un intento de asesinato, también tales profanaciones generan una reacción no menos violenta del Alux o del azar, cuando la mujer de Felipe Xiu contrae paludismo y queda al borde de la muerte. Pero en ambos casos siempre hay una reacción inversa que evita consecuencias más radicales: el maestro es prevenido por un maya de lo que se conjura en su contra; la mujer recobra la salud bebiendo simple agua de la cantarilla mancillada.

Otra diferencia de “La cantarilla” con “El grillo crepuscular” radica en que no hay en el primero, a diferencia del segundo, un ámbito vencedor, trasgresor definitivo o casi de los parámetros del otro. Ambas concepciones de la realidad se vulneran recíprocamente y ninguna termina por imponerse a la otra. En concordancia, la trasgresión se presenta gradualmente, de tal manera que un ámbito trasgredido puede responder a su oponente trasgrediéndolo, lo cual permite la ambigüedad del cuento y la persistencia de las dicotomías en lucha.

De lo antes argumentado se desprende la manera como se manifiesta la verosimilitud en “La cantarilla”. Al mantenerse una ambigüedad sobre el origen de los sucesos insólitos narrados, al no prevalecer un orden racional u occidental sobre otro, prehispánico y abierto a la presencia de lo sobrenatural, hay una incertidumbre que si bien no es constante en la totalidad del cuento, sí permanece en la conciencia del lector al terminar su lectura. Ningún orden es capaz de prevalecer sobre otro, la duda, en consecuencia, establece su signo y formula su propia lógica.

En contraste, en “Aquella noche” el violento asesinato del chiclero con la subsecuente acción antropofágica es, sin duda, un elemento trasgresor de mayor intensidad; lo es no sólo porque en un solo acto se quebrantan dos normas morales, sino también porque todo esto sucede ante la presencia de varios testigos, en un espacio donde convergen lo convencional y lo ya de suyo inusitado: una fonda-hostal en un cruce de caminos de la selva.

Sin embargo, la atmósfera selvática del cuento reduce el nivel de trasgresión, pues los actos que la propician habrían sido mucho más disruptores en un medio ciudadano, más próximo a la vida cotidiana del lector promedio y, al mismo tiempo, posibilitan, si atendemos al segundo de los finales posibles, la aparición de un segundo elemento trasgresor de intensidad similar al primero: la transformación en jaguar del chiclero misterioso en las soledades nocturnas de la selva.

Vale precisar que tal metamorfosis violenta sólo a la lógica occidental, pues de acuerdo a la concepción prehispánica del mudo, tal suceso es del todo posible, aunque suceda esporádicamente como corresponde a lo vinculado con las revelaciones de lo sagrado.

Por tal motivo, y al igual que en “El grillo crepuscular” y en “La cantarilla”, nos encontramos ante el choque de dos concepciones distintas del mundo, aunque en “Aquella noche” éste se da de una manera menos evidente, pues no es la parte medular del tema. En tal enfrentamiento, sin embargo, una y otra aproximación a la realidad tienden a hacer prevalecer su propia lógica, imponiéndose, en este caso, con más claridad la perteneciente a las concepciones mayas del mundo.

7.- Temporalidad, tipos de finales, las emociones que producen y su relación con lo fantástico.

Desde la óptica occidental, “El grillo crepuscular”, por su pertenencia al ámbito de lo maravilloso y de lo fantástico, temporalmente se ubica en un punto entre el futuro y el presente, pues los sucesos sobrenaturales nunca han sido verificados por el lector quien, a pesar del hecho radicalmente insólito del vuelo de don Sil, está en pleno derecho de mantener dudas sobre la veracidad o no de los otros acontecimientos sobrenaturales del relato.

Si para occidente el tiempo es concebido de una forma lineal, para la cosmovisión maya es un elemento sagrado con un movimiento cíclico en espiral, gracias al cual las experiencias previas de esa civilización tenderán a repetirse en otros contextos. Desde esta manera ancestral de comprender el mundo, donde los límites propios de la lógica racional no son definitivos, existe la posibilidad de aceptar como reales seres y sucesos, negados por las luces occidentales, capaces de irrumpir en cualquier momento de la vida cotidiana. Es el caso de don Sil con su vuelo espectacular.

Sin embargo y aunado a lo anterior, es válido suponer que algún maya, sin menoscabo de su identidad, pueda muy bien tener ciertas dudas sobre el origen sobrenatural de algunos de los sucesos narrados, pues su concepción del mundo no niega la razón, sólo le pone límites en las esferas de su incumbencia. Así, por ejemplo, ¿no es sensato suponer la posibilidad de un lector maya capaz de encontrar en la narración de don Teul sobre Uay - Cot, el hombre blanco y barbado también llamado don Juan, una explicación racional basada en la historia de su pueblo donde los abusos de mestizos y blancos han sido y son tan frecuentes? ¿Por qué entonces resignarse a que tales acontecimientos habrán de repetirse? Además, ¿no han tenido los mayas en el pasado levantamientos contra la esclavitud que anuncien o vaticinen emancipaciones en el porvenir? Tales conjeturas nos parecen del todo posibles, con lo cual la temporalidad del “Grillo crepuscular”, desde la perspectiva maya del mundo, se encontraría también en un punto entre el presente y futuro, aunque por razones distintas a las que utilizamos para ubicarlo temporalmente desde la lógica occidental.

El tipo de final de “El grillo crepuscular” es cerrado, aunque como ya hemos argumentado en momentos anteriores, el lector está en posibilidad de dudar, si no de la naturaleza sobrenatural del suceso último, sí sobre el carácter de los otros hechos narrados por los personajes reunidos en la escuela rural. De esta manera los ámbitos de lo maravilloso y lo fantástico convergen.

Así, el final está marcado por el asombro, una de las emociones características de lo maravilloso, pero el lector, una vez repuesto tiene la posibilidad de formar en su conciencia la incertidumbre propia de lo fantástico, con respecto a la naturaleza, sobrenatural o no, de los sucesos insólitos narrados por los personajes durante el desarrollo del relato.

En contraste, en lo que respecta a “La cantarilla” el lector al término de la lectura puede plantearse algunas de las siguientes preguntas: ¿Cuál de las dos cosmovisiones en confrontación, la maya y la occidental, habrá de prevalecer? ¿el Alux, Señor de montes y selvas, es fruto de una invención supersticiosa o realmente existe y guarda amorosamente a los suyos, motivo por el cual su culto tiene significado? Estas interrogantes no tienen una solución definitiva y repercutirán en la conciencia del lector en el tiempo característico de lo fantástico: el presente.

Dicho de otra manera, si los parámetros del pasado para explicar el mundo desde la interpretación occidental son inciertos tanto como los horizontes para concebir el futuro, entonces lo insólito se inserta en el presente, la temporalidad propia de lo fantástico.

Desde la cosmovisión maya “La cantarilla” también se ubica en el presente, aunque por otros motivos. Concebir la realidad como un ámbito susceptible de interpretarse no sólo por medio de la razón sino además por otras epistemologías distintas a ella, permite aceptar como reales a seres como el Alux; además, el tiempo entendido como un tránsito cíclico en espiral, abre la posibilidad de que las deidades actuantes en el pasado puedan manifestarse, bajo otros contextos, en el aquí y el ahora. Así, en una misma temporalidad las dos cosmovisiones entran en pugna sin que podamos conocer cuál de ellas se impondrá sobre la otra.

El final de “La cantarilla” además y en concordancia con su naturaleza fantástica es ambiguo. Así el lector está en pleno derecho de elegir cuál de las dos interpretaciones del mundo resultan válidas para él, o bien puede mantenerse en la incertidumbre, emoción característica de lo fantástico, dudando sobre si el Alux es fruto de un pensamiento supersticioso o si su existencia es posible y se manifiesta en la serie de causalidades pandeterminitas narradas en el relato.

En cuanto a la temporalidad de “Aquella noche”, marcada por la presencia de lo maravilloso, no exenta de lo fantástico, se inserta por tales características en el futuro, único tiempo en el que es dado suponer la existencia de seres nunca antes vistos. Sin embargo, esta proyección hacia un mañana lejano, tal vez inalcanzable, se ve en la necesidad de, por momentos, vacilar, detenerse a causa de las dudas provocadas por la razón. Es justo en ese instante donde lo fantástico hace acto de presencia, portando el tiempo propio de su naturaleza: el presente.

Todo lo anterior es válido desde la óptica de un lector occidental, pero como ya indicamos, en “Aquella noche” se presenta de manera tangencial lo que en “El grillo crepuscular” y en “La cantarilla” se hace de manera elocuente: el enfrentamiento entre la visión racional, objetiva de la realidad contra otra donde el valor de lo mítico guarda vigencia. Prevalece la última y por otras causas, distintas a las expuestas al argumentar la temporalidad del cuento desde la óptica occidental, de igual manera “Aquella noche” se encuentra entre el presente, tiempo donde es susceptible de manifestarse los valores

del pasado, y tal vez el futuro cuya presencia se origina por ciertas dudas razonables y racionales válidas tanto para la concepción occidental del mundo como para la maya; pues desde esta óptica ¿no es dado suponer que la brutalidad del chiclero antagonista bien pudo originarse por sus condiciones extremas de vida, al margen de su manifestación sobrenatural?, ¿no es factible suponer que de prevalecer esas condiciones otros sucesos violentos podrán verificarse el día de mañana? Tal situación nos parece si no concluyente, al menos posible.

Sobre los tipos de finales de “Aquella noche”, resultaría apresurado aseverar que por el solo hecho de ser dos posibles, el cuento posee ambigüedad y, en consecuencia, pertenece a lo fantástico. Ciertamente es que la oralidad presente —presente mas no procedente, al menos eso parece—, permite el movimiento, la bifurcación, pero tales senderos son complementarios entre sí y pertenecientes a una misma lógica, cuando para que lo fantástico se presente requiere justo de una dicotomía entre cuyos polos opuestos tiende, en mayor o menor medida, a darse un nivel de incertidumbre.

Dicho de otra manera, los dos finales del cuento no garantizan por su solo número la presencia de lo fantástico, para hacerlo deberían de conducir a soluciones antagónicas entre sí, pero igualmente válidas. No es el caso y, no obstante, en “Aquella noche” lo fantástico, aunque no de manera plena, hace acto de presencia, pues ambos finales son ambiguos: permiten dos interpretaciones.

La parcial presencia de lo fantástico acompañada de una fuerte dosis de lo maravilloso, tiene como consecuencia en “Aquella noche” provocar en el lector asombro, pero una vez repuesto éste de la primera impresión, ciertas dudas son susceptibles de repercutir en su conciencia: los ya famosos pasos de lo fantástico con los cuales el asombro se mitiga, impregnándose de inquietud.

8.- Los temas y sus tratamientos: reiteración, literalización de la metáfora y marginalidad de los personajes.

El tema de “El grillo crepuscular” es el enfrentamiento de dos concepciones del mundo: la occidental, representada por la postura del maestro rural y la prehispánica, en especial la maya, defendida por don Sil y los demás indios reunidos en la escuela rural. El motivo con el cual Juan de la Cabaña aborda este tema es la lección que don Sil propina

al maestro: una demostración elocuente de sus poderes sobrenaturales, cuando alza el vuelo; es decir, la transformación de un personaje.

En lo que respecta a los tratamientos literarios usados normalmente para abordar lo fantástico, analizaremos en primer lugar la exageración. Este procedimiento se presenta por medio de las reiteraciones de sucesos, sobrenaturales o no, relacionados, en este caso, con la forma maya de concebir el mundo, narrados por cada uno de los contertulios reunidos en la escuela.

El efecto en el lector es la creación de una expectativa sobre la reacción del maestro rural ante los hechos insólitos narrados uno tras otro y las consecuencias derivadas de tal reacción. Dicha expectativa se cumple en la parte de más tensión del relato, el clímax, ante la presencia atónita del mentor desarraigado de sus orígenes.

Sobre este último suceso es posible, de igual manera, formular otro de los procedimientos frecuentes para propiciar lo fantástico: la literalización de la metáfora que, en este caso, puede enunciarse en los siguientes términos: se fue volando. Podría argumentarse, sin embargo, que aplicamos este procedimiento a un momento del relato el cual hemos caracterizado como maravilloso y no como fantástico; para evitar posibles objeciones de igual forma someteremos al mismo procedimiento otro momento del mismo relato, este sí delimitado como fantástico. Se trata de la narración del maestro sobre lo que le sucedió a su tío y que conoció por boca de su abuela. La actitud de aquella anciana desdentada, sospechosa de hechicería, bien puede enunciarse literalizando la siguiente metáfora: tiene las marrullerías de un gato.

La soledad o marginalidad de los personajes, otro recurso frecuente en la literatura fantástica, tiene en “El grillo crepuscular” como telón de fondo la vida de una remota y aislada comunidad indígena en la selva de Quintana Roo y de igual manera se presenta en el sabio y respetado don Perfecto Dzib, y en don Sil, quien sin compañía regresa a Chom’Pom proveniente de Santa Cruz y solitario deja la escuela al elevarse por los cielos. Otro personaje solitario, inmersos en situaciones aisladas, es el ya varias veces referido Uay-Cot o don Juan, quien sin complicidad ninguna esclavizaba gente, la trasladaba volando por las noches a países remotos y en las mañanas reaparecía en su tienda para guardar en ella productos exóticos.

En “La cantarilla” el tema es el mismo que en “El grillo crepuscular”, la confrontación de dos visiones del mundo, antagónicas entre sí. Es distinto, en cambio, el tratamiento: en el segundo, es por medio de la transformación de un personaje, de su metamorfosis

insólita; en el primero por medio de un objeto con doble significación: la cantarilla sagrada para los mayas y profana y profanable para los occidentales.

Los recursos con los cuales lo fantástico suele presentarse, en “La cantarilla”, se muestran en los términos siguientes:

La reiteración aparece en la serie de sucesos atribuibles al azar o a la acción de un ser sobrenatural, el Alux: la muerte del hijo de José Mis, la enfermedad y el restablecimiento de la salud de la mujer del maestro, la rotura de la cantarilla, la lluvia oportuna en medio de una intensa sequía.

La literalización de la metáfora, podemos enunciarla en términos coloquiales: fueron los duendes.

La marginalidad de los personajes salta a la vista cuando se compara a este maestro rural asimilado, con su carácter gregario, siempre acompañado de sus jóvenes alumnos, con las vidas solitarias de los hermanos Mis, en especial don José, habitante del aislado y pequeño paraje de San Luis, distante en varias leguas de Chunhuás.

El tema del doble, frecuente en las literaturas fantásticas, maravillosas y extrañas, se hace presente en “Aquella noche”. Esa identidad, salida del espejo del mundo, negadora del sentido unívoco que solemos otorgarle a lo real, suele tratarse por medio de distintos motivos: a partir de la ruptura temporal y el encuentro espacial o viceversa, por medio de la supresión de tiempo y espacio, a partir de dos personalidades encarnadas en un solo individuo. Juan de la Cabada elige para este cuento un motivo directamente vinculado con las cosmovisiones prehispánicas: el nahual, aquel animal protector y/o alter ego de todos los individuos, presente desde la infancia y hasta la vejez y cuyas transformaciones de humano a bestia y a la inversa, son asunto de iniciados, sacerdotes o hechiceros o h'menes.

En “Aquella noche” el recurso literario de la exageración se presenta por medio de la intensidad, de la brutalidad del enigmático chiclero en acometer contra su víctima. El personaje no es sólo un asesino, también es un depredador pues lleva la abyección de su crimen a niveles superlativos cuando profana el cadáver de Marente para beber de su corazón. Así, la exageración permite atribuirle al personaje dos posibles orígenes: uno sobrenatural y otro el de una persona llevada a los límites de la degradación como consecuencia de las no menos extremas condiciones de vida en las que está inmerso.

La literalización de la metáfora en este cuento se realiza a partir de la personalidad del chiclero y puede expresarse en los siguientes términos: posee la fiereza

del jaguar. Tal situación es aplicable, al menos en dos momentos del cuento: cuando el antagonista vence a Marente y bebe de su sangre, donde lo sobrenatural es incierto y valen varias conjeturas racionales para explicar el hecho y cuando, en el segundo final, Flavio Melgosa usa su revólver ante el rugido del felino, cuyo cuerpo será encontrado en la mañana por un grupo de indios, momento más próximo a lo irracional que a lo estrictamente objetivo. Al abarcar dos posibles maneras de interpretar los sucesos insólitos, la literalización de la metáfora hace posible la presencia de lo fantástico, aunque en este caso con una fuerte marca de lo maravilloso.

La marginalidad de los personajes, es elocuente y se presenta en distintos niveles: en el primero puede generalizarse, pues el oficio de chiclero implica una vida aislada en la selva; pero yendo más allá, a un nivel de mayor especificidad, encontramos al chiclero antagonista, marginal entre los marginales, baste recordar la forma en que se presenta en la fonda, cuando ya los otros se encuentran ahí reunidos.

Uno de los sucesos insólitos, la manera como el antagonista asesina a Marente, no se da en aislamiento —equivalente de la situación a la marginalidad de los personajes—, todo lo contrario, ocurre delante de al menos 30 testigos. Sin embargo, en los dos posibles finales sí lo encontramos: en el primero, Melgosa ha depositado el cuerpo de Marente siguiendo la instrucción del asesino y al voltear la cabeza sólo encuentra oscuridad; en el segundo, al voltear Melgosa sólo escucha, nunca ve nada, un rugido y en el acto dispara su revólver. Al terminar el aislamiento de la situación, cuando aparecen en la mañana siguiente un grupo de indios, el hecho insólito es evidenciado.

Por las razones hasta ahora expuestas la pertenencia de las tres obras de Juan de la Cabada a la vertiente mítico-poética del indigenismo mexicano nos parece, salvo mejor opinión, elocuente. No sólo refieren a las mitologías indígenas con la intención de comprenderlas, de asumir aun por un instante esas específicas visiones del mundo, además lo hacen mediante ciertos recursos de la literatura moderna inherentes a lo fantástico.

9.- Redes temáticas

Si partimos de las clasificaciones temáticas sobre lo fantástico formuladas por Todorov, “El grillo crepuscular” se inscribe dentro de la categoría de temas del *yo*, en virtud de

que dicha red tiene como fundamento la relación entre la conciencia humana y el mundo; es decir, la percepción del yo sobre aquello percibido o concebido. Como ya hemos indicado con anterioridad, este relato de Juan de la Cabada plantea el enfrentamiento de dos cosmovisiones: la occidental y la maya. Es justo como consecuencia de este enfrentamiento que lo sobrenatural irrumpe en el final con una radicalidad capaz de llevarlo hasta, casi, los ámbitos de lo plenamente maravilloso, con lo cual la percepción maya de la realidad se impone sobre los parámetros occidentales estrictamente ceñidos a la razón aristotélica.

De lo anterior se desprende una de las principales características de los temas del yo: la ruptura o trasgresión entre los límites de la materia y los del espíritu. El conocimiento objetivo de la realidad se desmorona y de entre las grietas de sus límites vencidos aparecen otras posibilidades de lo real en donde las habituales dicotomías entre lo abstracto y lo concreto, lo material y lo intangible, lo literal y lo metafórico, se anulan. Por eso, ser espectador de una transformación o metamorfosis, tal como le sucede al maestro de “El grillo crepuscular” es un suceso inserto en los temas de esta clasificación. Sobre el anterior orden de ideas, nos indica Todorov:

Decimos con facilidad que un hombre parece un mono, o que lucha como un león, como un águila, etc.; lo sobrenatural comienza a partir del momento en que nos pasamos de las palabras a las cosas que esas palabras se supone que designan. Las metamorfosis constituyen por lo tanto una transgresión de la separación entre materia y espíritu, tal como se la concibe por lo general.⁴³

Si recurrimos a la clasificación temática de Botton Burlá, al “El grillo crepuscular” deberemos ubicarlo en la categoría de juegos con la personalidad, pues justo en la identidad de don Sil, solitario, retraído en su capucha que lo asemeja a un insecto, ecuánime, pero enfático a la hora de discutir, es donde radica el elemento perturbador del orden objetivo y convencional, a partir del cual lo fantástico se hace posible.

“La cantarilla” al igual que “El grillo crepuscular” pertenece a la clasificación de los temas del yo, pues es en la conciencia de los personajes —y del lector— donde se

⁴³ *Op. cit.* p. 117.

presentan las dudas sobre los atributos sagrados o profanos del objeto en cuestión. Además, la principal condición de esta categoría, se hace presente toda vez que el Alux, ser espiritual o sobrenatural, es susceptible de manifestarse, o al menos así parece, en la materialidad del hijo de José Mis y en la de la esposa del maestro, para enfermarla y después sanarla o en el percance donde se quiebra el objeto destinado a su culto.

Si no nos limitamos a las clasificaciones de Todorov y utilizamos además las formuladas por Botton Burlá, “La Cantarilla” entra en los juegos con la materia, pues ésta sufre modificaciones cuando sobre ella actúa un ser sobrenatural o no. Toda vez que estas clasificaciones permiten la pertenencia de una obra a más de una categoría, de igual modo podríamos incluir a “La cantarilla” dentro de los juegos de la personalidad, pues el Alux puede ser considerado como un ser falso o verdadero.

“Aquella noche”, de acuerdo con las categorías propuestas por Todorov, pertenece a los temas del yo, pues es desde la conciencia de Melgosa, del narrador, de sus otras fuentes y del lector donde se registran, si no todos, sí algunos de los hechos insólitos. La precisión viene a cuento porque debemos recordar la declaración del narrador por la cual éste reconoce haber escuchado la historia de labios de Melgosa, pero también de otros testigos no identificados, por tanto no hay modo de saber qué parte de la historia corresponde a cada quién. Sin embargo, en el punto que nos ocupa lo importante es subrayar el hecho de que es desde la percepción de todos esos testigos donde se registra lo insólito con capacidad para provocar lo fantástico.

Además, el rasgo característico de esta red temática, la capacidad de pasar del espíritu a la materia y viceversa, se cumple en este cuento de Juan de la Cabada, pues sólo con esa facultad una misma identidad puede habitar dos cuerpos, posibilidad dibujada con altas dosis de realización en el segundo final del cuento. O si se prefiere, al igual que ocurre en “El grillo crepuscular” en “Aquella noche” opera una transformación, una metamorfosis posible sólo a partir de la ruptura de lo espiritual y lo material.

Si aplicamos las categorías de Botton Burlá para clasificar temas donde lo fantástico se presenta, “Aquella noche” deberá incluirse dentro de los juegos de la personalidad; la razón no puede ser más sencilla, pues como ya indicamos estamos ante el tema de doble, tratado con un motivo prehispánico: el nahual.

10.- Conclusiones e intertexto

En la producción narrativa de Juan de la Cabada el indigenismo mexicano, en sus tres vertientes, sociológica, sociopolítica y mítico-poética se presenta con varios ejemplos. Dentro de la última de las tendencias referidas, lo irracional opera de distintas formas: en *Incidentes melódicos del mundo irracional* y en “El P’poquín” como fábula, este tratamiento anula la posibilidad de analizarlos desde lo fantástico, pues éste requiere del sentido literal de lo narrado y no del sentido alegórico.

“En el grillo crepuscular” y en “La cantarilla” lo irracional ocupa uno de dos polos confrontados, la concepción prehispánica de la realidad opuesta a la occidental y dominante. El primero de esos relatos, se resuelve casi por completo a favor de la primera de las percepciones referidas, pero en ese casi permite la existencia de ciertas dudas y la irrupción, mínima y breve pero real, de lo fantástico.

En “La cantarilla”, la misma dicotomía temática mantiene un estado de equilibrio entre sus partes, ninguna de ellas prevalece sobre la otra, pues los sucesos insólitos narrados pueden interpretarse, con igual validez, desde cualquiera de las dos percepciones en disputa: la mítica y la racional, permitiendo que la huella de lo fantástico se dibuje con nitidez.

En contraste, en “Aquella noche” el tema del doble tratado a través del motivo prehispánico del nahual, lleva hacia lo maravilloso, aunque de nueva cuenta lo fantástico es posible, pues al lector le es dado suponer que algunos de los hechos insólitos contenidos pueden encontrar explicación racional, a partir del contexto de precariedad y violencia extrema en donde actúan los personajes del cuento.

El doble final de “Aquella noche”, producto de su oralidad intrínseca, no contribuye a la fantasticidad del cuento, pues ambos finales no son dicotómicos y al mismo tiempo válidos entre sí; son sencillamente dos formas de terminar una historia en las cuales lo fantástico está presente, pero con una fuerte marca de lo maravilloso.

En “El grillo crepuscular” la oralidad también se hace presente, pero desde dos niveles: el exterior, cuando lo narrado por los personajes proviene de las tradiciones orales mayas y desde el interior por medio del efecto causado en el lector por esas historias; sin embargo, al no existir testimonios de personajes opuestos a tales historias, lo fantástico, al igual que “En aquella noche” no procede de la oralidad, se hace presente por medio de los cuestionamientos legítimos del lector incapaz de aceptar pasivamente todos los sucesos sobrenaturales que se le muestran.

De lo ya expuesto, se desprende la preponderancia de lo fantástico con una notable presencia de lo maravilloso en los relatos y cuentos de Juan de la Cabada que forman parte del corpus del presente capítulo y pertenecen a la vertiente mítico-poética del indigenismo mexicano. Esto muestra el interés del autor por acercarse al mundo de los pueblos originarios de nuestro país a partir del conocimiento de sus específicas concepciones de la realidad, con la intención de comprenderlos mejor y, al utilizar recursos estilísticos de la literatura moderna, ofrecer al lector la opción de aproximarse a aquellos a quienes sistemáticamente hemos negado, a pesar de ser sin duda una parte esencial de nosotros mismos.

Sin embargo, no debe pensarse que toda la literatura indigenista mexicana en donde lo irracional se hace presente posee las mismas características encontradas en las obras estudiadas de Juan de la Cabada. Baste ilustrar con “El nahual” de Manuel José Othón, narración con el mismo tema y motivo de “Aquella noche”, pero con un tratamiento diametralmente distinto.

El autor potosino mediante un narrador-protagonista, muy probablemente un hombre ciudadano e ilustrado, nos sitúa en una acción de cacería interrumpida accidentalmente en el momento en que dicho narrador observa a un coyote hurtar una gallina en una finca rural. Al intentar dar alcance al ladrón, termina por encontrar en un refugio en vez del cuadrúpedo a un hombrecillo de siniestro y desagradable aspecto, quien en un descuido de su captor huye sin saberse de él sino hasta casi concluir la historia, si bien los ayudantes del narrador-protagonista le informan que el misterioso personaje es conocido como el nahual, hombre perverso, conocedor de hechicerías por medio de las cuales es capaz de transformarse a voluntad en un animal, para después recobrar su propia identidad. Tales argumentos ofenden las luces racionales del narrador-protagonista, pues las considera supercherías indignas de crédito.

Todo se esclarece cuando más de un año después es hallado el cadáver del hombrecillo por un grupo de leñadores, los cuales inquietos por los aullidos dolientes y constantes de un coyote, deciden indagar sobre su procedencia. El final se resuelve en lo extraño, en concordancia con la postura racional del narrador-protagonista utilizado por Othón, veamos:

El viejo cuyas dolencias y falta de fuerzas eran más aparentes que reales, explotaba la credulidad de los sencillos montañeses para hacerse temer y robar a mansalva, con la ayuda del leal y bien amaestrado coyote, que le proveía de aves

de corral y cuadrúpedos, con cuya venta satisfacía las menguadas necesidades de su miserable existencia.⁴⁴

Muy distinto tratamiento del mismo tema y motivo encontramos en otro autor más próximo a Juan de la Cabada y a nosotros mismos. En “Vienttoo”, Eraclio Zepeda nos narra el último día de vida del enigmático Matías, capaz de dialogar con las fuerzas naturales y hacerlas cambiar a voluntad; apegado a las tradiciones y enseñanzas de sus antepasados, sólo encontrará la muerte cuando su nahual protector, en el momento preciso, y en concordancia con los dictados de la sabiduría ancestral, se la ocasione. Por tales motivos, este cuento se aleja de lo fantástico para ubicarse plenamente en lo maravilloso, al tiempo de pertenecer a la vertiente mítico-poética del indigenismo mexicano.

Otro autor de igual modo próximo a la forma de asumir por parte de Juan de la Cabada, el indigenismo mexicano mítico-poético, es Francisco Rojas González en “Hículi Hualula” en donde la relación entre un etnólogo y una comunidad huichola, con la intervención de otro maestro rural asimilado a occidente, lleva los hechos insólitos al frágil terreno de lo fantástico, pues para el lector resulta imposible discernir con claridad si la alucinación del etnólogo, en plena ciudad de México y a la luz del día, es producto de sus obsesiones entorno a la naturaleza de la divinidad que da título al cuento o, por el contrario, se trata de una hierofanía real, un encuentro con lo sobrenatural y trascendente.

Por los ejemplos presentados podemos colegir como lo maravilloso y lo fantástico, tan frecuentes en la forma con la cual Juan de la Cabada asume el indigenismo mexicano, se hacen presentes en otros autores contemporáneos y se diluyen en aquél ubicado en pleno siglo XIX. Tal vez lo anterior tenga explicación como una consecuencia de la Revolución mexicana, movimiento gracias al cual las poblaciones periféricas de nuestra sociedad, entre ellas las originarias de nuestro país, se hicieron, al menos, visibles, si bien posteriormente se intentó de nuevo negarlas. Pero el hecho de encontrar esfuerzos desde la literatura para reformular nuestra relación con ellos, específicamente con quienes desde la conquista han sido sistemáticamente negados de su condición original, permite asumir la esperanza de un futuro de respeto a

⁴⁴ Manuel José Othón. “El nahual”, en *Cuento fantástico mexicano del siglo XIX*. Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández (comps). México: Factoría Ediciones, p. 217.

las diferencias y a la dignidad, donde aquellos, los otros, sean sencillamente y sin mengua de su identidad, parte de nosotros.

CAPÍTULO III

EL COMPROMISO SOCIAL Y LO FANTÁSTICO

“María la voz”.

1.- Juan de la Cabada y el compromiso social

Si bien Juan de la Cabada nace en el seno de una familia acomodada de Campeche — su tío Francisco de la Cabada era, además de capitán de Marina, dueño de dos fincas; nuestro autor se educó en el Colegio de San Ildefonso, en Mérida, junto con niños pertenecientes a la llamada “casta divina” yucateca— la preocupación por las causas sociales, por la necesidad de transformar un orden social injusto e inequitativo, están presentes desde sus primeros años de juventud.

Su permanente búsqueda de aventura y libertad lo lleva en 1917, a los 14 años, a vivir en Cuba, principalmente en La Habana, aunque también radica por breve tiempo en Camagüey, donde labora en negocios de su familia como contador —de cuentas no de cuentos, como le gustaba decir—, ayudante de zapatero, de almacenero y de agente aduanal.

Esta multiplicidad laboral, además de su carácter siempre inquieto, lo lleva a entablar amistad con personas de las clases populares como sus propios compañeros de trabajo en los almacenes y talleres, estibadores, marineros, cantantes de zarzuela, prófugos de la justicia, todos ellos cubanos o españoles recién desembarcados en la isla en busca de trabajo o aventura.

Pero no sólo la vida diaria forja la conciencia social de Juan de la Cabada; también contribuye un gusto por la lectura que ya desde su infancia se había iniciado en Campeche, con su tía Dolores —representaba obras de Shakespeare lo mismo que zarzuelas— y en Cuba se nutre con obras de Pérez Galdós, Blasco Ibáñez, Valle-Inclán a la par que de autores anarquistas, socialistas y nacionalistas latinoamericanos. Respecto de este momento de su vida, nos comenta:

[...] creo que lo que más me interesaba entonces era descifrar cosas del mundo. Empecé a desarrollar ahí una creciente preocupación social. Ahí empecé a leer a Kropotkin y a Bakunin, además de a Martí, porque el movimiento revolucionario

que apenas empezaba en Cuba estaba dirigido por anarquistas y socialistas. Así, empecé a estudiar y a desear saber un poco más del mundo. Creo que si algo tengo hoy que me haya llevado a un sentimiento de justicia o de conciencia social, lo debo al contacto con el trabajo diario.⁴⁵

En 1927, ya en la Ciudad de México, después de dejar Cuba, trabajar en Tamaulipas en campos de explotación petrolera y de vivir en el puerto de Veracruz y en Jalapa, Juan de la Cabada ingresa a la Liga Antimperialista de las Américas; en esta organización conoce a la fotógrafa italiana Tina Modotti y al joven político cubano Julio Antonio Mella. En marzo del año siguiente ingresa al Partido Comunista Mexicano e inicia su labor periodística en *El Machete*, órgano de difusión de ese partido. En este contexto se vincula con un buen número de artistas, intelectuales y luchadores sociales de la época. Conoce a Diego Rivera y a David Alfaro Siqueiros, a José Revueltas y a su hermano Silvestre, al líder ferrocarrilero Valentín Campa y a Benita Galeana.

En 1934 participa en la fundación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), agrupación a donde también se integran los artistas plásticos Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez, José Chávez Morado, Raúl Anguiano, Alfredo Zalce, Fernando Gamboa; los músicos Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo y Blas Galindo; los escritores José Mancisidor, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Ermilo Abreu Gómez, el guatemalteco exiliado en México Luis Cardoza y Aragón e incluso Rafael Alberti y Antonin Artaud, que entonces visitaban el país.

Un año después es elegido representante de la LEAR en el Primer Congreso de Escritores Americanos, realizado en Nueva York. En 1937, junto con Silvestre Revueltas, Fernando Gamboa, José Chávez Morado, José Mancisidor, Octavio Paz, Elena Garro, Carlos Pellicer y María Luisa Vera, asiste, también representando a la LEAR, al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, que se realiza en París, Valencia y Madrid.

En Valencia conoce a los poetas Antonio Machado, León Felipe, Miguel Hernández y Manuel Altolaguerre, quien ya exiliado en México será el productor cinematográfico de películas cuyos guiones fueron escritos por Juan de la Cabada, entre otros *Subida al cielo* (1951), dirigida por el también español y exiliado Luis Buñuel.

⁴⁵ Gustavo Fierros. *Memorial del aventurero: vida contada de Juan de la Cabada*. México: CONACULTA, p. 59

Tras la derrota republicana y después de una estancia en París, regresa a México junto con los poetas Emilio Prados y José Bergamín, fundador y director de la Editorial Séneca, bajo cuyo sello aparecerá en 1940 el primer volumen de cuentos y relatos de Juan de la Cabada, *Paseo de Mentiras*.

La militancia comunista de nuestro autor, que incluso lo lleva a la cárcel en más de una ocasión, no tuvo como consecuencia escritos abiertamente propagandísticos o panfletarios en su literatura; el compromiso social se muestra en ella en testimonios marcados por la tragedia o la aventura, como en “La corona” donde narra el sufrimiento de la población civil de Barcelona a consecuencia de los bombardeos de la aviación fascista, o en “El viaje” donde cuenta los pormenores de un intrépido recorrido en tren realizado para apoyar a trabajadores en huelga.⁴⁶

Pero no sólo por medio del testimonio se presenta el compromiso social en la obra de Juan de la Cabada; también aparece por medio de personajes marginales, ubicados en situaciones límite, ante quienes muestra simpatía, comprensión y solidaridad; al observar y retratar su interioridad, sus vicios y virtudes, sus mezquindades y grandezas, los dota de identidad, los dignifica, los vuelve semejantes a sí mismo y al lector que terminará viéndose reflejado en ellos.

Así, por ejemplo, en “Tarrarrurra”, un grupo de niñas huérfanas, enclaustradas en un orfanato católico, encuentra espacio para la libertad en la imaginación, el juego y el humor que les proporciona una de sus compañeras y su pequeño muñeco de porcelana. En “A bordo”, en cambio, De la Cabada nos narra con humor y picardía, la vida del Chispa, quien en sus afanes de sobrevivencia y aventura incursiona, desde niño, en varios oficios: aprendiz de mecánico, boxeador, maromero y domador de caimanes.⁴⁷

Pero en los cuentos y relatos de Juan de la Cabada no sólo la realidad objetiva es escenario propicio para el compromiso social, entendido como una identificación con un otro vulnerable, frágil, necesitado de comprensión y fraternidad, sino también lo fantástico y las categorías que lo limitan, permiten la solidaridad con seres marcados por

⁴⁶ El primero de estos cuentos apareció en *¿Qué piensa usted, amigo Juan? Cuentos I*, publicado por la Universidad Autónoma de Guerrero en 1978. El segundo, en *Obras completas 3. Ahora y en la hora*, publicado por la Universidad Autónoma de Sinaloa en 1981.

⁴⁷ “Tarrarrurra” apareció en “La semana de Bellas Artes”, en su número 9 del 1º de febrero de 1978. “A bordo” fue publicado en el primer libro de Juan de la Cabada, *Paseo de mentiras*, impreso por la Editorial Séneca en 1940.

la adversidad, como la joven huérfana protagonista del relato que forma parte del corpus del presente capítulo, “María, la voz”⁴⁸.

En consecuencia, el marco de referencia en el que lo fantástico irrumpe vinculándose al compromiso social, será un entorno de marginación, donde los personajes sobreviven a pesar de las adversidades y gracias, en buena medida, al desarrollo de su astucia e ingenio o a la intervención de presencias sobrenaturales o que aparentan serlo. Es el caso de María, la hija del viudo Régulo, protagonista del relato que nos ocupa.

Vale aclarar en este punto que existe otra versión impresa de “María la voz”. Su autora es Benita Galeana quien, como ya referimos, convivió con Juan de la Cabada en la Ciudad de México, en el contexto de la militancia comunista de ambos al inicio de los años 30. El mismo De la Cabada menciona haber escuchado este cuento de labios de Benita quien entonces es recién llegada, de su Guerrero natal, a la capital del país. Décadas más tarde, en 1979, Benita publicaría este cuento, junto con otros, en un volumen titulado *El peso mocho*.

No obstante, es probable que el origen de este cuento se encuentre en las narraciones orales populares, más que en la inventiva propia de la militante comunista, aunque ella, tal vez, incorpore ciertos elementos acordes a su propia visión del mundo. Así lo hacen suponer ciertos aspectos de la estructura narrativa, sobre los cuales nos referiremos brevemente más adelante. Pero al margen de las anteriores conjeturas, la misma Benita, al inicio de su libro, nos puntualiza de dónde provienen los cuentos que lo integran:

Mi pueblo. En 1907 fue cuando yo nací y fui creciendo y oyendo tantos díceres de tantas cosas bellas de aquellos pueblos tan llenos de fantasías; al paso del tiempo estas fantasías se iban desarrollando cada día con un sabor que cada persona le da a su manera y florecen con distintos colores, éstos se convierten en realidades para niños y hombres y se platican como si uno lo hubiera visto [...] ⁴⁹

⁴⁸ Extraviado en la misma ocasión que *Incidentes melódicos del mundo irracional*, Juan de la Cabada lo rescribe y lo publica por primera vez en 1939 en la revista *Taller*. Poco después, en 1940, será incluido en *Paseo de mentiras*.

⁴⁹ Benita Galeana. “El pueblo de San Gerónimo Guerrero” en *El peso mocho*. México: Editorial Extemporáneos, pp. 7–8.

En el relato de Juan de la Cabada, si bien la voz es siempre una presencia constante, en este caso juega un papel distinto al que se le confiere en el cuento de Benita; además su naturaleza y relación con lo fantástico, es de otra índole.

2.- “*María la voz*” de Juan de la Cabada y de Benita Galeana

En San Jerónimo, un pequeño pueblo de la montaña de Guerrero, María, hija única del viudo Régulo, de 14 años y una belleza singular, despierta una noche aterrorizada por una presencia cuyo origen no sabe explicar. Pide auxilio a su padre que duerme en la misma habitación y cuando él se alista a atender sus llamados, una voz salida de un rincón del cuarto llama a la muchacha a dejar de hacer escándalo y a volver a conciliar el sueño. Don Régulo buscará el origen de esa voz pero sus esfuerzos serán vanos. Lo insólito, desde el inicio del relato, se hace presente de una manera abrupta, inesperada y atrapa la atención del lector.

Esa misma noche María explica a su padre cuándo y cómo escucha por primera vez aquella voz. Bajaba de la montaña, sola, caminando; al lado de la vereda encontró agonizante a Andrés Magaña: en su pecho y su brazo velludos había heridas mortales de machete. La voz de pronto la llamó por su nombre, le dijo cuánto la amaba, le confesó el nombre de su asesino, pero le pidió guardar discreción absoluta, pues ya habrían otros resueltos a vengarlo.⁵⁰

Andrés Magaña junto con sus tres hermanos, Arcadio, Ramón y Tránsito, en 1913, tres años antes de los sucesos narrados, habían tomado el pueblo y realizado un reparto agrario que afectó, entre otros propietarios, a don Régulo, quien se sentía legítimo propietario de las tierras distribuidas. De los cuatro hermanos Magaña, sólo Andrés, el menor, permaneció en San Jerónimo, los tres restantes desaparecieron y de ellos se tenían nada más noticias inciertas.

⁵⁰ En el cuento de Benita, en cambio, la protagonista no es una huérfana; la voz se incorpora a su ser cuando, huyendo de la violencia de un grupo armado, se aleja de sus padres y duerme al lado de un muerto cuya identidad nunca conocemos. A la mañana siguiente, la misma voz, ante la presencia de otros vecinos del pueblo que también huyeron de las balaceras, revelará el buen estado de los padres de la protagonista. Por lo demás, la relación de María con la voz es más de complicidad y de protección y difícilmente podríamos encontrar en dicho nexos una situación amorosa; si bien en un momento la voz defiende a María del intento de abuso de un pretendiente, en la mayoría de los casos es un mero recurso de la protagonista para satisfacer sus deseos y los de sus progenitores. Tales situaciones otorgan al hecho insólito una naturaleza más próxima a la explicación racional que a lo propiamente sobrenatural.

La mañana siguiente a la irrupción de la voz en casa de María, don Régulo decide hablar con el párroco. Ambos acuerdan realizar ese mismo día, en la misa de las ocho, un exorcismo público para alejar de María aquella presencia a la que juzgan diabólica. De regreso a casa la voz recrimina a don Régulo su actitud, pues considera que sólo logrará evidenciar a María, causándole daño a ella y a sí mismo.

En la iglesia, en misa, frente a los feligreses expectantes, da inicio el rito del exorcismo. Sin embargo, apenas empieza, un nuevo hecho insólito se presenta: ante la mirada aterrada del sacristán, un brazo velludo aparece con el consecuente pánico de la feligresía. El exorcismo debe interrumpirse y María se quedará tres días en la iglesia para terminar su curación espiritual. Ante este nuevo cariz del hecho insólito, la tensión narrativa aumenta.⁵¹

Don Régulo, al salir de la iglesia, se encuentra con el cortejo fúnebre del menor de los Magaña y se suma al acto luctuoso para verificar si el difunto había fallecido desde el día anterior. Al cerciorarse de ello, regresa a su casa y reza por el descanso del alma de Andrés Magaña, sin hallar explicación racional a la voz que escuchara la noche anterior y en la mañana de ese mismo día.

Su hermana Emilia interrumpió sus rezos y especulaciones: tan pronto conoció la noticia se apresuró a ir a visitarlo. Don Regulo sintiendo próxima su muerte a causa del dolor, la pena y las humillaciones sufridas a raíz del incidente insólito que lo ha afectado, decide entregar a su hermana la herencia que a ella le corresponde y la que tiene considerada para María: cien pesos y un envoltorio con documentos.

María, por decisión del párroco, prolonga unos días más su estancia en una casa aledaña a la iglesia; su tía Emilia le lleva la herencia que le ha dejado su padre. Apenas la ve, la anciana le susurra algo al oído, relacionado con el legajo de documentos, María le aclara que son las escrituras de la casa de su padre y de un terreno de sembradío. De nuevo hecho un hecho insólito: la voz en actitud de protección, pone en evidencia la ambición de la tía y le exige apartarse de su sobrina y del mismo pueblo de San

⁵¹ Benita Galena también refiere la presencia de su María en la iglesia, sin embargo, al contrario de lo narrado por Juan de la Cabada, el acto religioso no es un exorcismo, sino una prueba para demostrar la voluntad divina en la aparición de la voz oracular. Tal situación se cumple cuando la mano peluda del diablo aparece ante los feligreses y el cura, y toca el agua bendita contenida en una bandeja. Así, no hay intención de que la voz se aleje de María por ser una presencia demoníaca, es más bien una forma de cerciorarse que la voz del muerto es un instrumento enviado con anuencias celestiales, para hacer augurios en beneficio del pueblo. María, quien es tomada como santa, desde sus primeras dotes de adivinación por los pobladores de San Gerónimo, reafirma después del suceso descrito esta condición, El hecho insólito, de esta manera, se sitúa dentro de lo sobrenatural.

Jerónimo. Lo sobrenatural aparece, en esta ocasión con la clara finalidad de proteger a un ser vulnerable, fácil presa de abusos.

La muerte de don Régulo sucede mientras María continúa en la casa aledaña a la iglesia, lo que le impide asistir al velorio. Cuando regresa a su casa, después de llorar su pérdida, inicia una vida de aislamiento interrumpido apenas por la necesidad de salir para cubrir sus necesidades básicas. Su estado de reclusión se acentúa debido a la hostilidad que encuentra entre los habitantes de San Jerónimo, quienes no dejan de estigmatizarla y culparla por la muerte de su padre. En estos momentos la protagonista desarrolla una personalidad altiva y firme, pero aparenta ante los otros una fragilidad extrema; al mismo tiempo, se autodisciplina, no sabemos de qué forma, para regular la presencia de la voz que hasta entonces, al parecer, se le presenta de un modo incontrolado. Al respecto, utilizando un narrador omnisciente, Juan de la Cabada, nos narra:

En su retiro, hecho ya predilección, voluntaria necesidad, aquellos accesos tan inesperados como constantes, eran regulados más y más por el dominio propio, gracias a los ejercicios previos a los que se sometía.⁵²

Ya con pleno aplomo, dueña de sí misma, con su memoria suficientemente entrenada para recordar los detalles más mínimos de su entorno —nombres, rostros, situaciones, aspectos físicos del pueblo— a fin de aprovecharlos en el momento oportuno en su conveniencia, María sale con más frecuencia a la calle estimulada por un gusto naciente de causar a los otros extrañeza o miedo. Así, en una ocasión en la plaza, en un día de mercado, ayuda, por medio de la voz, a una vendedora de loza a encontrar un chiquihute que otra vendedora dolosamente había escondido; la vendedora favorecida no sólo paga a la protagonista, también difunde entre los comerciantes la manera en que pudo recuperar su utensilio perdido. Entonces, el pueblo entero comienza a llamar a la hija de don Regulo María la voz.⁵³

⁵² “María la voz” en *op. cit.* p 43.

⁵³ Este pasaje equivale, en el texto de Benita Galeana, al suceso cuando María es consultada por la mujer rica del pueblo sobre el paradero de un venado que tenía en cautiverio. La protagonista hace que la mujer rica y ella queden a solas, cuando una voz ronca comienza a referir el paradero del animal, la mujer rica se espanta, huye sin terminar de escuchar el veredicto de la voz y María entonces, le indica a uno de los hijos de la vecina acaudalada que el animal huyó a un monte próximo al pueblo. El suceso le da a la protagonista fama de adivinadora, pero parece más fruto de su ingenio que obra de una presencia sobrenatural.

Lupe, amiga de la infancia de María, recurre a ella para consultarle sobre el paradero de unos zarcillos de oro y rubí; la protagonista echa mano a los recuerdos de su niñez y le asegura a Lupe que los tiene Canuto, el cantinero. Cuando ambas muchachas se presentan para reclamar las prendas, de nueva cuenta la voz aparece no sólo para respaldar a María, sino para indicar el monto exacto con que don Sixto, padre de Lupe, en una ocasión remota, empeñó los aretes con el cantinero. De más está decir que Lupe recupera sus aretes y María recibe en recompensa una nueva gratificación. La habilidad de María para manejar en su provecho el temor que a otros infunde se vuelve un medio para protegerse de la hostilidad social.⁵⁴

La fama de María y sus facultades de vaticinio, reales o no, crecen. Las mujeres del pueblo la consultan para saber no sólo sobre el paradero de objetos preciados, sino también para conocer si sus parejas les son o no fieles, si sus intenciones amorosas pueden tener o no buen término con este o aquel hombre, qué actitud les conviene tomar en sus relaciones sentimentales, etc. En todos los casos la voz es siempre quien aconseja, dicta, predice.

Los vaticinios de María le dan prestigio y al mismo tiempo la hacen blanco de las burlas de los niños y los asedios de jóvenes pretendientes; la voz, sin embargo, siempre se hace presente para defenderla de unos, a pedradas y de otros, a picotazos. Se vuelve su compañera fiel e inseparable, su solidario e indispensable apoyo ante la adversidad.

Sin embargo, María queda embarazada y como consecuencia pierde la voz. Los lugareños se lo explican como un castigo motivado por los celos del espectro de Magaña. Con el tiempo y después de algunas conjeturas se conoce en el pueblo la identidad del padre del hijo de María: es el asesino de Andrés Magaña, Pedro Canepa, “El espejo”, quien ha salido de la cárcel siete años después de haber cometido su crimen. Se ha ocultado en una cueva, por temor a la venganza de los Magaña, dentro de los terrenos del sembradío heredado por María; ahí se encontró con ella, le pidió perdón y le engendró al hijo; según se cuenta, un año entero vivió con la protagonista y ahora se le ha visto por las calles de su brazo.

⁵⁴ Por el contrario, en “María la voz” de Benita Galeana, la protagonista causa temor entre sus ingenuos vecinos, no como un recurso para sobrevivir ante un entorno adverso, sino para obtener de ellos riquezas y placeres. De hecho María y después los padres de ella, difunden la versión de que la voz predijo desgracias para la joven, pues no sería casada y tendría una vida disoluta. Casualmente esto se cumple cuando la protagonista decide tomar varios amantes.

Los pobladores de San Jerónimo, ansiosos de encontrar una explicación sobre el origen de los fenómenos descritos, se preguntan cómo es posible que la voz permitiera la unión entre Pedro y María, habiendo impedido antes los intentos de seducción de tantos pretendientes. Pero la aparición de Canepa también les permite conjeturar si es él quien espantaba a los niños, ahuyentaba a los galanes y producía las voces; sin embargo, ¿cómo explicar los vaticinios y el brazo velludo a la vista de todos a la hora del exorcismo?

Después del nacimiento de su hijo, María necesita dinero y recorre las casas del pueblo pidiéndolo. La voz entonces reaparece afirmando ante testigos que se ha reconciliado con ella, pues tiene la obligación de protegerla, ahora con más razón, por su nueva condición de madre. ¿Se trata realmente de un acto de amorosa comprensión de un ser de ultratumba o de un truco de María y Canepa para hacerse de dinero a costilla de la ingenuidad de los vecinos?⁵⁵

A pesar de la incertidumbre presente en “María la voz” de Juan de la Cabada, un hecho cierto es que una noche Arcadio Magaña, hermano de Andrés, se presenta en la casa de María con la intención de asesinar a Canepa y vengar la afrenta a su familia. Estas intenciones, sin embargo, no se cumplen: la protagonista auxilia a Canepa para que sea él quien asesine a Arcadio y le facilita la huida.

María es apresada y contra lo que pudiere esperarse, la voz, tanto en la cárcel como en las calles, declara su decisión de no abandonarla, de protegerla junto con su hijo, sobre todo ahora, cuando se ha quedado en la pobreza y sin casa por pagar la defensa que le habría de devolver la libertad.

Así, de puerta en puerta, María pide comida para ella y su hijo. La voz siempre se hace presente, sobre todo cuando hay renuencia o mezquindad para atender la ayuda. María se ofende —o finge que se ofende— por las intervenciones de su protector y entabla diálogos con él, recriminándole su entrometimiento.

Pero los infortunios de la protagonista habrán de cobrar otro giro cuando en San Jerónimo se presenta un circo cuya principal atracción es un ventrílocuo. El espectáculo circense les da a los pobladores la oportunidad de conjeturar si la voz de María no es el

⁵⁵ La protagonista de “María la voz” de Benita Galeana también es madre, pero no de un hijo sino de varios; cada uno lo procreó con un diferente amante y el pueblo le ayuda a mantenerlos. Las dudas sobre el origen de la voz que eligió a los padres de los hijos de la protagonista, son, al contrario del relato de Juan de la Cabada, inexistentes: para el pueblo se trata de una elección proveniente de una voluntad divina y así actúa en consecuencia; para el lector, en cambio, es claro que se trata de una manipulación, un truco de María cuya finalidad es satisfacer sus apetitos carnales, a expensas de la candidez de los habitantes de San Gerónimo.

resultado de un engaño similar utilizado por ella para obtener beneficio. Sin embargo, en la conciencia de los mismos vecinos de San Jerónimo, no todos los sucesos insólitos pueden explicarse mediante el truco de la ventriloquia. El siguiente diálogo entre el cantinero Canuto y su sobrino el sacristán, ilustra la incertidumbre prevaleciente en esos personajes y de la cual es partícipe el lector:

—Me parece que lo mismo que hace la mentada María — la — voz, lo hace con sus muñecos, por diversión, éste del circo, sin tanto misterio, más barato, y acaso sin que tuvieran que ver con él ni mojiganga de exorcismo ni aspavientos de brazo peludo al canto.

—¿Y las adivinaciones, tío Canuto? —satirizó, mordaz, el sacristán, rascándose las dos orejas en alusión al fallido trapicheo sobre los zarcillos—. Eso no pudo inspirarlos sino el Espíritu Maligno. Y las adivinaciones, ¡diga!, ¿cómo se las explica? —e hizo el signo de la Cruz.

Amoscado y confuso plegó, selló los labios don Canuto, sin brío ni otra gana de aventurarse a discutir.⁵⁶

Más tarde María presta sus servicios a un candidato a diputado y acuerda con él que a cambio de que la voz proclame su triunfo anticipado Pablo Canepa podrá regresar a San Jerónimo gozando de la protección de las autoridades. El trato tiene éxito, el diputado es electo pero, antes de tomar posesión, se conoce la noticia del asesinato de Canepa en Acapulco. Desde entonces y hasta el final de sus días la voz abandona a María, aunque algunos vecinos aseguraban que pronto la recuperaría.

Los pobladores han tratado de encontrar, infructuosamente una explicación al misterio de María a lo largo del relato; sin embargo, cuando llega casi a su final, un médico, representante del pensamiento ilustrado, racionalista, diagnostica un caso de ventriloquia obsesionante, a causa de una severa neurosis adquirida la noche posterior al asesinato de Andrés Magaña, en el inicio de la historia, y si al comienzo del padecimiento las voces eran incontrolables, con el tiempo, la mujer aprendió a utilizarlas a voluntad.

Posteriormente, en el clímax del relato, María es asesinada por los Magaña, quienes así vengan la muerte de su hermano Arcadio; sin embargo, hacía varios años

⁵⁶ *Ibid.* 54–55.

que la protagonista había perdido la voz definitivamente. Los habitantes del pueblo lamentan el final trágico de la hija de don Régulo y nos informan al final de la historia, que la voz ahora le ha aparecido a la niña Lutgarda de Atoyac.⁵⁷

3.- Naturaleza del hecho insólito y su nivel de ambigüedad.

La naturaleza del hecho insólito en “María, la voz” de Juan de la Cabada, viene determinada por el origen de las palabras oraculares o que aparentan serlo y que acompañan a la protagonista desde el inicio de la narración. Habrá que establecer hasta qué punto esa voz es una presencia sobrenatural, solidaria con la marginalidad y vulnerabilidad de María, o un recurso de ella, inconsciente o voluntario, para ganar dinero y enfrentar las adversidades de un entorno social hostil.

También habrán de tomarse en consideración otros fenómenos insólitos, ciertos hechos perturbadores vinculados a la presencia de las voces. Es el caso del brazo velludo que con el exorcismo y la forma de ahuyentar, con pedradas y picotazos, a los niños que hacen mofa de María y a los galanes que intentan seducirla.

Puede argumentarse, no sin cierta pertinencia, sobre la explicación de los fenómenos insólitos aportada en las postrimerías del relato por el médico recién llegado a San Jerónimo, con lo cual “María, la voz” de Juan de la Cabada se resolvería en lo extraño, pues el dictamen de un especialista en una disciplina científica aportaría las causas racionales de los hechos hasta entonces inexplicables bajo dicha lógica.

Tales afirmaciones, sin embargo, parecen apresuradas si se reflexiona un poco más sobre ellas. Si es cierto que en los momentos inmediatamente posteriores a la muerte de don Régulo, María, al inicio de su aislamiento en su casa, aprende a regular la presencia de la voz por medio de ejercicios —nunca descritos ni explicados, dicho sea de paso—, y que lo anterior se encuentra en concordancia con las interpretaciones del médico, también es que la presencia oportuna de la voz antes de la muerte de don Régulo y del aislamiento voluntario de María, pone en entredicho las referidas conjeturas con intención racionalista.

⁵⁷ La protagonista del cuento de Benita Galeana, tiene un final menos trágico. Con la edad deja de interesarle a los hombres, se da a la bebida, sus vaticinios unas veces son falsos otras no, después pierde la voz y empobrece. Para subsistir recurre de nuevo a los augurios y logra abrir, con el dinero que le dejan, una cantina donde vende pozole. Un vaticinio falso provoca la muerte del hombre que en una ocasión la consulta, así, abruptamente termina la narración y deja en el lector la impresión de que el hecho insólito es más fruto de la astucia de la protagonista, y menos un suceso de origen sobrenatural.

Así, de las apariciones de la voz antes de que, de acuerdo con el diagnóstico médico, María pueda controlarla a voluntad, sólo una parece un acto involuntario y compulsivo: cuando irrumpe, en la noche posterior al asesinato de Andrés Magaña, al inicio de la historia, en la habitación de don Régulo y la protagonista. Por lo demás, no es esta la primera vez que la voz se hace presente, pues la misma María la reconoce entonces como perteneciente al difunto Magaña y nos hará saber que se le presentó poco antes cuando encontró agonizante, al personaje en cuestión. La presencia de la voz en este otro momento no parece un acto fortuito, producto de un padecimiento inconsciente e incontrolable, tal como asevera el diagnóstico médico; parece más bien la irrupción oportuna de una presencia sobrenatural interesada en hacer saber su procedencia y su voluntad amorosa, hacia la protagonista.

La aparición de la voz reclamando a don Régulo su decisión de llevar a su hija a un exorcismo público, en plena misa matinal, tampoco parece un suceso involuntario, fruto de la compulsión neurótica de la protagonista, da la impresión de ser, más bien, una nueva intervención de una presencia sobrenatural, que en el momento justo y adecuado se manifiesta para proteger a la mujer a quien ama.

Oportuna y nada fortuita también es la aparición de la voz cuando Emilia se presenta con María para entregarle la herencia de don Régulo: gracias a esta intervención la muchacha se libra de los intentos escamoteadores de su tía y la voz demuestra, nuevamente, su voluntad solidaria hacia la muchacha.

Menos aún puede explicarse por medio de los argumentos del médico, la presencia, ante los devotos asistentes a misa, de un brazo velludo que, debemos suponer, pertenece al menor de los Magaña pues con las mismas características físicas se le describió cuando se habló de su cadáver. Lo sobrenatural de la situación se refuerza con el hecho de que, simultáneo al ritual de purificación, sucede el cortejo fúnebre de Andrés.

Además, la explicación de una ventriloquia obsesionante, tal como el médico lo ha dictaminado para el caso de María, implicaría suponer que los pensamientos de ella pueden convertirse en voces en apariencia articuladas desde lejos, lo que ya en sí mismo está más próximo a un fenómeno sobrenatural que a una explicación científica y racional.

Todo lo anterior, aunado a los vaticinios de la voz en lo que respecta a los objetos perdidos o robados —recordemos los casos del chiquihuite y los aretes de Lupe—, sus predicciones y consejos sobre los asuntos amorosos de las mujeres que la

consultan, harían suponer que el relato se resolvería en el polo opuesto a lo extraño, en lo maravilloso, donde un espectro se manifiesta, primordialmente, por medio de su voz, en concordancia con los afanes de justicia social que lo animaron en vida, para dar protección a la mujer hacia la que siente un apasionado vínculo sentimental.

No obstante, recordemos la actitud de María, después de su reclusión voluntaria en su casa: se vuelve una mujer dueña de sí misma, desarrolla un gusto por causar temor o extrañeza ante la gente y además ejercita su memoria para utilizarla cuando se requiera. ¿Cuántos vaticinios fueron fruto de la inteligencia de la muchacha, aprovechándose de la candidez de sus vecinas?, ¿en cuántos otros, en cambio, puede hablarse de un suceso sobrenatural?

En todos los casos, podría decirse, es la voz y no María quien predice y aconseja; sin embargo, no debemos olvidar a Pedro Canepa quien mantuvo relaciones con la protagonista —su presencia, tal como lo comentan los pobladores de San Jerónimo, podría explicar las pedradas a los niños burlones y los picotazos a los pretendientes de María— y pudo servirle de cómplice, imitando la voz, oculto en la casa de la protagonista mientras las vecinas la consultaban. Sí, lo anterior podría explicar algunos de los vaticinios, pero no todos; recordemos por ejemplo el primero de ellos, cuando la voz pone en evidencia la ubicación del chiquihuite extraviado. En ese momento María se encuentra en un lugar público y concurrido, la plaza en día de mercado, y acaba de salir de un voluntario y riguroso encierro. Querer explicar el suceso insistiendo en el diagnóstico de la ventriloquia obsesionante, tal como ya fue asentado, conduce a reforzar el carácter sobrenatural de lo acontecido más que a encontrar en él una explicación racional. Además, ¿cómo explicar la presencia del brazo velludo en el exorcismo de María? En esos primeros momentos de la historia, Canepa se encuentra prófugo de la justicia o recluso ya en la cárcel. Así las cosas, la duda prevalece, se presenta tanto en los habitantes de San Jerónimo como en el lector, y lo fantástico hace acto de presencia.

Cuando María pierde la voz a consecuencia de su embarazo, los pobladores de San Jerónimo atribuyen el hecho a los celos del espectro de Magaña; sin embargo, los celos de la voz no fueron lo suficientemente fuertes para impedir la unión de María y Canepa como sí lo fueron, en apariencia al menos, para impedir el acoso de los pretendientes, ¿cómo pudo el espectro de Magaña tolerar que su asesino se relacionara carnalmente con la mujer a quien había jurado proteger desde la ultratumba?

Es verdad que la voz reaparece cuando nace el hijo de María y Canepa, argumentando haber perdonado la traición de su amada; sin embargo, el suceso coincide en los momentos en que ambos personajes viven juntos ¿el silencio de María y el retorno de la voz, hasta qué punto son sucesos sobrenaturales o un truco ideado por la protagonista y su amante con el fin de justificar una relación causante de escándalo y marcada por la deslealtad? No hay que olvidar, sin embargo, que la voz se manifiesta, ante testigos, cuando María, necesitada de recursos, se pasea por el pueblo con su hijo y no en su casa donde Canepa podría fingir su presencia. Como se ve la ambigüedad sobre el origen de los hechos insólitos prevalece, y no es posible determinar si se les puede explicar racionalmente o si son producto de un orden más allá de la realidad convencionalmente entendida.

El asesinato de Arcadio Magaña a manos de Canepa, con la complicidad de María y las consecuencias derivadas de estos hechos, la fuga del asesino y la reclusión temporal de la protagonista, mantienen la duda sobre las causas motivadoras de los sucesos insólitos narrados. ¿Cómo pudo el espectro de Andrés permitir el asesinato de su hermano a manos del hombre que terminó con su vida y quien además es amasio de la mujer a quien ama? ¿por qué no se cumple en ese momento el vaticinio de la voz, respecto a vengar la muerte de Andrés, a quien representa desde la ultratumba? ¿por qué la voz es certera en las predicciones que benefician a María y no cuando se trata de defender su propia honra y la vida de su hermano? Más todavía, ¿por qué no abandona definitivamente a María, quien la ha traicionado por segunda ocasión y ahora con consecuencia trágicas?, ¿tan grande es su amor hacia ella? O ninguna de las anteriores conjeturas es válida y los sucesos insólitos encuentran explicación por medio de la participación de Canepa fingiendo la voz oracular. ¿Y cómo explicar las predicciones precisas en ausencia de Canepa y el brazo velludo en el momento del exorcismo?

No menos ambigua, en cuanto su posible origen sobrenatural, resulta la presencia de la voz en la cárcel y en las calles del pueblo, ratificando, a pesar de todo, su fidelidad hacia María, cuando ella cae en prisión y obtiene su libertad sólo después de gastos que la dejan en la miseria. Las voces escuchadas en los espacios públicos de San Jerónimo, bien pudo hacerlas el mismo Canepa, nuevamente prófugo de la justicia y probablemente oculto en la misma cueva que le sirvió de refugio cuando, temeroso de la venganza de los Magaña, se refugió ahí para más tarde encontrar a María. Sin embargo, salta a la vista que las voces del espectro de Andrés retumbando dentro de las crujías, no encuentran explicación en los mismos términos. De igual manera y por los

mismos motivos, tampoco tienen sentido racional las voces que auxilian a María a obtener el favor de los lugareños para proporcionarle sustento a ella y a su hijo: en esas circunstancias la voz irrumpe ante testigos, evidencia la mezquindad de algunos vecinos e incluso María discute con ella.

La aparición en San Jerónimo de un circo con un espectáculo de ventriloquia pareciera dar, finalmente, una explicación racional a los fenómenos insólitos relacionados con María, con lo cual el relato se resolvería en lo extraño. Sin embargo, los mismos vecinos del pueblo reconocen que la atracción circense en cuestión no es suficiente para explicar los vaticinios certeros y la aparición del brazo velludo en el exorcismo. En consecuencia, la duda sobre el origen de los fenómenos insólitos descritos prevalece, y con ella también lo fantástico.

La participación de María y la voz, a cambio de garantizar impunidad en beneficio de Canepa, en una campaña proselitista de un diputado, de nueva cuenta dan la impresión de que es María quien a voluntad finge la voz del difunto Andrés, en un acto similar a la ventriloquia, con la clara y deliberada intención de obtener beneficio personal. Sin embargo, el asesinato de Canepa en Acapulco a manos del hermano Magaña aún sobreviviente y la desaparición definitiva de la voz cuando María conoce dicha noticia, abre nuevas dudas sobre las causas de los sucesos insólitos narrados.

Si Canepa se refugió en Acapulco, y no en la cueva de los sembradíos de María, para escapar de la acción de la justicia y la venganza de los Magaña, ¿quién emitió las voces en las calles de San Jerónimo cuando la protagonista cayó en prisión?, si dichas voces provenían de ultratumba y eran del fantasma de Andrés, ¿por qué prestarse a una nueva traición hacia sí mismo y su hermano asesinado? ¿también el amor hacia María lo impulsó a apoyar la campaña del candidato? Y la desaparición definitiva de la voz, ¿cómo explicarla? Si María en todos los momentos la produjo engañando a sus vecinos —no así el caso del brazo velludo en el exorcismo, inexplicable en estos términos—, ¿por qué no siguió usándola si le había ya redituado tan buenos dividendos? Si la voz en efecto es una expresión ultraterrena de Andrés Magaña, ¿por qué abandona a la mujer a quien amaba, justo cuando el hombre que se interpone entre ellos, que violentó su relación, ya había sido eliminado? ¿o esa ausencia definitiva, contraria a la suposición de algunos pobladores, fue la manera de vengar las constantes traiciones de María?

El asesinato de María, años después de haber perdido la voz y las consejas populares de que ahora era la niña Lutgarda, de Atoyac, quien la tenía, lejos de dar una explicación racional a los sucesos insólitos o, por el contrario, ubicarlos plenamente

dentro de lo sobrenatural, continúan alimentando su carácter ambiguo. Si la voz siempre fue un engaño de María para lograr su sobrevivencia en un entorno hostil, a costillas de la candidez de sus vecinos, ¿por qué la niña Lutgarda imita el mismo truco después de la muerte de María, por qué no lo hizo antes, cuando la protagonista había perdido la voz? Por el contrario, si la voz protectora de María era la del espectro de Andrés, ¿por qué esperar años, hasta el asesinato de la protagonista, para manifestarse junto a otra mujer, en apariencia, también necesitada de protección, de amoroso apoyo ultraterreno?, ¿no habría resultado un merecido escarnio, en vida de María, aparecer para proteger a cualquier otra mujer frágil? La duda repercute en la conciencia del lector más allá del final del relato. Lo fantástico así impone su sello distintivo.

No está demás señalar cómo la oralidad en “María la voz” se relaciona con lo fantástico. Por un lado el relato pertenece a la tradición popular y se mantiene vivo al transmitirse de generación en generación; y por otro en el texto mismo los diálogos de los personajes o indicados por el narrador intentan explicar la naturaleza de los hechos insólitos narrados.

Así, la oralidad posibilita, tal vez, la presencia de lo fantástico y su ambigüedad inherente, pues las explicaciones racionales encontradas por los personajes y por el lector, tienen contrapartes de índole sobrenatural y éstas, a su vez, otras de procedencia racional. La multiplicidad de voces presentes en el relato le confieren, de esta manera, inestabilidad y apertura.⁵⁸

⁵⁸En contraste “María, la voz” de Benita Galeana, parece tender más hacia lo extraño. Son pocos los sucesos que pueden situarse plenamente en el plano de lo maravilloso: la primera manifestación de la voz, después de que María durmiera con un muerto, al vaticinar el buen estado de los padres de la joven; en segundo lugar, la mano velluda del diablo al tocar una bandeja con agua bendita en la iglesia, para demostrar la voluntad divina de las facultades de la protagonista y por último, la acción protectora de la voz contra el galán que intenta forzar a María. Los demás episodios encuentran una explicación racional: el hecho de hacerse pasar por santa para recibir del pueblo toda suerte de favores, el caso del ciervo extraviado y fácilmente encontrado en la periferia del pueblo; el anuncio de la supuesta desgracia de la protagonista de no poder tener una vida honesta, situación que le sirve de pretexto para coleccionar amantes, los falsos vaticinios en la vejez de María, uno de los cuales lleva a la muerte a un hombre que la consulta. La intención de la autora parece clara, más que dar cuenta de un suceso insólito inexplicable racionalmente o de puntualizar la duda sobre si éste es o no sobrenatural, prefiere enfatizar la astucia y falta de escrúpulos de su protagonista, para obtener provecho de los incautos que la visitan:

“María fue famosa tanto para los maridos como para saber explotar al pueblo. Cuando ella empezó a decaer y empezó a tomar y empezó a vender todo lo que había ganado de joven, los hijos y los hombres ya no la admiraban y vino la pobreza”. [*Op.cit.* 49]

Por lo visto la protagonista de “María la voz” de Benita Galeana parece más una embaucadora que una pitonisa habitada por una voz oracular, pues sus supuestos dotes proféticos sólo le sirvieron para obtener beneficios mientras tuvo juventud y belleza, pero fueron inútiles cuando la adversidad se le vino encima. Sin embargo, ya hemos señalado algunos sucesos insólitos cuya naturaleza difícilmente puede explicarse racionalmente; la duda sobre el origen de ellos se hace presente, con toda legitimidad, en la mente del

4.- Nivel de trasgresión de los hechos insólitos y su relación con lo verosímil.

Lo insólito irrumpe en “María la voz” de Juan de la Cabada desde su inicio, cuando la normalidad de la vida del viudo Régulo y su hija se ve súbitamente alterada por una voz espectral o con esa apariencia trasgresora del orden habitual y cuya presencia marcará ineludiblemente sus destinos. Dicho suceso provoca una tensión narrativa que atrapa, desde el primer momento, la atención del lector.

Más adelante, cuando don Régulo decide ir a la iglesia a solicitar un exorcismo, ritual a su juicio necesario para liberar a su hija de presencias demoníacas, un segundo nivel de trasgresión se hace presente cuando aparece un brazo velludo, presumiblemente el del difunto Andrés Magaña, y sobresalta a todo el vecindario convocado para presenciar el acto religioso.

En este episodio la trasgresión de lo insólito toma otro giro: lo sobrenatural o lo que aparenta serlo ya no se limita a afectar a Régulo y a su hija en lo privado, también lo hace en lo público y de ahí se desprenderá la muerte del viudo y el estigma que acompañará a su hija hasta el final de sus días.

Un tercer nivel de trasgresión se presenta cuando la voz, espectral o no, decide hacerse cargo de la bella huérfana a quien ama. Así, desde el ámbito mismo de lo otro, aquello que por definición rompe o violenta los límites de la realidad, delimitada por una epistemología racional y dominante, un ser de ultratumba o que aparenta serlo, pone en evidencia la crueldad, mezquindad e hipocresía de una sociedad incapaz de ser fraterna y solidaria con un semejante en desventura.

Sin embargo, el nacimiento del hijo de María, la aparición de Canepa, el asesinato de Arcadio Magaña a manos del anterior, con la complicidad de la protagonista, las apariciones y desapariciones de la voz, la llegada al pueblo de un espectáculo de ventriloquia, hacen que los habitantes de San Jerónimo, y el lector, pongan en entre dicho la trasgresión de los sucesos insólitos: pareciera que el orden aristotélicamente conocido recobraría sus causas y dimensiones.

lector y en consecuencia la presencia de lo fantástico, si bien con una innegable marca de lo extraño, se hace patente. Ahora bien, en esta otra versión de “María la voz” la oralidad y su relación con lo fantástico, se presentan, a diferencia de la obra de Juan de la Cabada, en el solo nivel del origen de la historia, mucho más próximo a las fuentes populares transmitidas verbalmente. Sin embargo, al interior de la obra de Benita Galeana los sucesos insólitos o que aparentan serlo, los más de ellos en esta última categoría, son sólo referidos por el narrador y por eso no existen multiplicidad de testimonios o conjeturas, inhibiéndose o menguándose así la aparición de lo fantástico.

No obstante, la fidelidad a toda prueba de la voz, su presencia e intervenciones amorosas y solidarias para seguir protegiendo a la mujer a quien ama a pesar de las traiciones de ella, permiten que en el texto la trasgresión del hecho insólito se presente para de nueva cuenta poner en cuestionamiento el concepto de realidad socialmente establecido, normado por la razón.

La desaparición definitiva de la voz en María, cuando Canepa es asesinado a manos de los Magaña, quienes tiempo después también asesinan a la protagonista, suceso que ocurre junto con la aparición de la voz en la niña Lutgarda, son hechos cuya transgresión se sitúa justo entre la mera apariencia y la revelación de una alteridad ignorada por nuestra forma habitual de conocer el mundo.

Así, la duda propia de lo fantástico prevalece, pues la trasgresión del hecho insólito, en los episodios estudiados, no alcanza a ser descifrada por una explicación racional ni tampoco puede atribuirse plenamente a un fenómeno sobrenatural fruto de un amor de ultratumba, lo que implicaría ensanchar las dimensiones de lo que consideramos como real.

La verosimilitud del relato, en consecuencia, está marcada por una constante oscilación, por un ir y venir, donde el orden convencional entra en crisis para después restablecerse, eliminando, o dando la impresión de hacerlo, el elemento que lo ha perturbado; pero una vez más, vuelve a ser fracturado por otra irrupción del suceso insólito que, otra vez, pareciera poner en entre dicho los límites de la realidad cotidiana vivida por los personajes y compartida por el lector, y así hasta el final.

La ambigüedad es entonces el signo distintivo de este orden, inestable por naturaleza, animado por la lógica de la incertidumbre; la fragilidad de sus límites permite que se filtren probables presencias de otros mundos nunca del todo negados, nunca tampoco asumidos plenamente como reales.⁵⁹

⁵⁹ Por el contrario, en “María la voz” de Benita Galeana la transgresión, si bien se da desde el inicio, cuando a la protagonista le aparece la voz después de dormir junto a un muerto, también su intensidad disminuye cuando queda de manifiesto que es más un truco o artimaña de María para obtener toda suerte de beneficios, que un suceso revelador de otras realidades distintas a la nuestra. Un ejemplo es el caso del supuesto vaticinio sobre el destino del venado fugado de la casa rica del pueblo. Sin embargo, la voz prediciendo la vida de los padres de María, en el día posterior a la noche cuando ella durmió con el muerto, el brazo velludo del diablo en la iglesia y la voz protegiendo a la protagonista de una violación a manos de uno de los pretendientes, permiten de nueva cuenta la irrupción de lo insólito y con ello la transgresión del orden habitado por los personajes. No obstante, como ya indicamos, la autora enfatiza las habilidades de la protagonista para obtener riquezas y maridos a costa de la credulidad del pueblo, con lo cual el nivel de trasgresión se mitiga y el orden habitual se restablece en buena medida. La verosimilitud, en este caso, se cifra en un intento por anular los efectos perturbadores de lo insólito para restablecer una coherencia del mundo narrado, basada en una explicación racional. Sin embargo, deja abierta la posibilidad de la aparición, si bien parcial, de lo fantástico.

5.- Temporalidad y su relación con lo fantástico.

En “María la voz” de Juan de la Cabada, la temporalidad de lo fantástico reside en el presente. Su naturaleza —y del tipo de temporalidad que lo caracteriza— se reduce a un instante de duda, de incertidumbre, a un mínimo momento de vacilación en la mente del lector y/o de los personajes sobre el origen o naturaleza del suceso insólito. En el relato que nos ocupa son varios tales momentos, incluido el final, como veremos más adelante, donde el lector, las más de las veces a la par de los personajes incidentales, vecinos de San Jerónimo y testigos de los hechos inusitados que rodean y acompañan a la protagonista, se ven en la necesidad de conjeturar ante determinado episodio sobre el origen de la voz y los otros fenómenos, sobrenaturales o no, relacionados con ella.

Así, cuando una serie de hechos pareciera perfilar el derrotero de la historia hacia lo maravilloso, hacia una presencia innegable de lo ultraterreno, otra serie de acontecimientos, anteriores o posteriores a los primeros se oponen a dicho sentido y sin llegar a negarlo totalmente provocan un instante de duda, de incertidumbre en la conciencia del lector.

Más adelante el mismo procedimiento se repite pero a la inversa: cuando el enigma que rodea a María pareciera resolverse por medio de una explicación racional, otro u otros acontecimientos, anteriores o posteriores al que suscitó dicha hipótesis, niegan parcialmente tal conjetura, dejando nuevamente, por un instante, en la incertidumbre al lector y a los vecinos de San Jerónimo.

Baste recordar cómo los primeros acontecimientos del relato, sobrenaturales o no, tienden a explicarse racionalmente con la aparición de Canepa. Sin embargo, las circunstancias en que se presenta el personaje no logran aclarar los misterios hasta entonces narrados, con lo que la duda se abre en la mente del lector.

Por el contrario, cuando en San Jerónimo aparece un circo con un espectáculo de ventriloquia, los vecinos del pueblo, y el lector, dan por sentado que el enigma de la protagonista habrá de resolverse para dejar en descubierto un embuste. Sin embargo, los mismos personajes reconocen, y con ellos el lector, que resulta insuficiente el número circense para aclarar el misterio de María y su voz. La duda, de nueva cuenta y por un instante, se manifiesta, y con ella lo fantástico.

Podría argumentarse que son varios los momentos en que lo fantástico aparece en “María la voz” de Juan del Cabada, con sus consecuentes instantes y la suma de ellos apartaría del tiempo presente a la naturaleza del hecho insólito narrado. Sin embargo, tal

suposición resulta falsa, pues no se trata de una serie de instantes distintos los que repercuten en la conciencia del lector, sino de uno solo referido a un único enigma: la voz de la protagonista.

Así, el lector pretende desplazarse en la temporalidad del enigma para encontrar su respuesta, pero dicha intensión se ve frustrada por acontecimientos que se le oponen y lo mantienen en el mismo punto de partida: el instante de la duda ante un hecho ambiguo por definición.⁶⁰

6.- Tipos de finales y sus emociones en relación con lo fantástico.

Si el relato de Juan de la Cabada termina con la muerte de María, su final no es cerrado sino ambiguo, como corresponde a las narraciones fantásticas, pues ante el enigma del suceso insólito el lector podrá, con toda validez, optar por cualquiera de las siguientes opciones: la voz protectora de la protagonista y los otros acontecimientos que de ella se derivan tiene un origen en una realidad alterna a la nuestra y son expresiones de un ser espectral movido, desde esas dimensiones, por un amor profundo y solidario hacia la bella huérfana. O en dirección opuesta, nada de lo anterior es verdad y la voz es producida voluntariamente o no por María en complicidad con Canepa.

La referencia a la niña Lutgarda no es menos ambigua: puede ser una imitadora de María que busca con una artimaña ya probada y eficaz obtener beneficios a costa de la ingenuidad de sus vecinos o la mujer a quien, desde una realidad trascendente brindará solidaria y amorosa protección, el espectro de Andrés Magaña.

Al final del relato el lector queda con un marcado sentimiento de inquietud, de zozobra ante un misterio indescifrable por medio de la razón y, al mismo tiempo, incierto en cuanto a su procedencia sobrenatural.⁶¹

⁶⁰ Por el contrario, en “María la voz” de Benita Galeana, la temporalidad del suceso insólito narrado se inserta en el pasado, aunque no del todo, pues también tiene una presencia en el presente. Para la resolución parcial del enigma le basta al lector con interpretar racionalmente, basándose en referentes ya vividos, aquello que en apariencia pertenecería a una realidad alterna a la nuestra; el ejercicio se facilita toda vez que en el texto se hace explícita la intención de la protagonista de sacar ventaja de la candidez de sus vecinos por medio de una voz de apariencia ultraterrena. Sin embargo, hay sucesos relacionados con el enigma que no logran descifrarse por medio de la razón, y el aprendizaje previo del lector no es suficiente para interpretar su origen. Así, una sombra de duda se manifiesta y con ella lo fantástico, si bien parcialmente.

⁶¹ En cambio, el final en “María la voz” de Benita Galeana es ambiguo en virtud de que no conocemos cuál fue la suerte última de María. Sin embargo, en lo que se refiere al misterio de su voz la situación se

7.- El tema y su tratamiento.

Juan de la Cabada en “María la voz” hace suyo un tema frecuente en las literaturas fantástica, maravillosa y extraña: el retorno de un ser de ultratumba, real o aparente, a nuestro mundo. Sin embargo, este tópico se singulariza mediante la actitud del personaje. Se trata de un individuo enamorado de una joven bella con quien no puede relacionarse en vida, pero este amor no se circunscribe al ámbito de lo meramente individual: es un amor trascendente, universalizado; es la solidaridad, el compromiso con el otro vulnerable, débil ante un entorno social hostil. Por supuesto, todo lo anterior sólo si se acepta la presencia de Andrés Magaña como la de un ser espectral; también podría ser, como ya hemos visto, tal presencia un mero artificio, una artimaña utilizada voluntariamente o no por María.

Por otro lado está la forma, sobrenatural o no, que asume Andrés Magaña para manifestarse. No se trata de una aparición visual, de un fantasma típico ante la mirada aterrada del protagonista; es algo mucho más etéreo, muy alejado de nuestra percepción habitual del mundo; es una voz, y como tal es inasible por definición, incorpórea y, proviniendo de una realidad alterna, diríase doblemente espectral.

Vale aclarar, nuevamente, que todo lo anterior sólo es válido si se asume el suceso insólito narrado como una manifestación ultraterrena. De lo contrario debemos limitarnos a reconocer las habilidades embaucadoras de la protagonista para obtener beneficio de sus vecinos y sobrevivir en un entorno adverso.⁶²

Es necesario añadir que el tratamiento del lenguaje en el relato del autor campechano, en particular su manera de asumir la oralidad desde dentro del relato

aclara, al menos parcialmente, cuando se nos presenta a la protagonista como una mujer astuta, ingeniosa y capaz de obtener beneficios a expensas de los vecinos de San Gerónimo. Así el sentimiento de extrañeza experimentado por el lector después de la lectura sólo es consecuencia de la abrupta interrupción de la narración.

⁶² El tema en el cuento de Benita Galeana es, en un sentido general, el mismo: el retorno de un ser de ultratumba, o que aparenta serlo, a la realidad de todos los días; en él, no obstante, difícilmente encontraremos una motivación amorosa y solidaria que justifique la conducta del personaje. El otro de los motivos utilizados por Juan de la Cabada para el tratamiento del tema de su obra, la presencia auditiva y no visual de un ser, en apariencia o no, ultraterreno, es el mismo que Benita Galeana tomara de la tradición oral y popular, aunque es necesario reiterar que la voz parece más una artimaña de la protagonista y menos una aparición del más allá. Este tratamiento que la autora hace de su cuento, con una fuerte carga racional y de intenciones aleccionadoras, lo sitúa entre lo extraño y lo fantástico propiamente dicho.

mismo y no sólo por su simple origen, le permite desarrollar una anécdota construida por una multiplicidad de testimonios y conjeturas, situación que habilita la presencia de lo fantástico en su manera de asumir el tema y los motivos que de él se desprenden.

Podemos decir en consecuencia que Juan de la Cabada al representar en su relato la forma en que la oralidad se presenta en la realidad, utiliza un artificio literario gracias al cual su obra obtiene una huella distintiva, singular, alejándolo de lo popular propiamente dicho. Así, la dinámica de la oralidad, puesta desde dentro de la literatura, suscita oscilaciones, un movimiento constante que, ante un suceso insólito, otorga ambigüedad al tema y a su tratamiento.⁶³

8.- Exageración, literalización de la metáfora y marginalidad de los personajes.

Una de las modalidades de la exageración, recurso frecuente en las literaturas donde lo irracional irrumpe, como posibilidad, como revelación o como apariencia, es la repetición o reiteración, la cual se hace presente en “María la voz” de Juan de la Cabada para contribuir a su sentido de lo fantástico. Así, la voz misteriosa irrumpe en distintos espacios y tiempos; no sólo se presenta ante María y su padre, en el ámbito de lo privado, al inicio de la narración, sino también lo hace en espacios públicos, más adelante, como en el caso del chiquihuite extraviado; se manifiesta ante la abusiva y codiciosa tía Emilia, cuando María vive aislada en una casa próxima a la iglesia y en las consultas oraculares solicitadas por las vecinas, en casa de la protagonista; aparece en la cantina ante don Canuto, antes de que Canepa se incorpore a la historia, pero también cuando él vive con la protagonista y cuando se aleja de ella después de asesinar a Arcadio Magaña. La voz deja su huella lo mismo en las casa de los vecinos que en las calles y en la cárcel de San Jerónimo. Incluso está presenta en Atoyac, con la niña Lutgarda, después del asesinato de la protagonista.

La reiteración permite que en determinados momentos el lector conjeture un origen irracional; para después eliminar, ante nuevas circunstancias, esa hipótesis y construir una nueva, opuesta a la anterior, basada en criterios racionales para, una vez

⁶³ En contraste, la mayor fidelidad de “María la voz” de Benita Galena a la tradición oral y popular, acaso sólo alterada por la intencionalidad didáctica ya referida de su autora, y la ausencia de una oralidad polifónica tratada literariamente, confiere a esta obra una anécdota más unívoca, unidireccional, aunque no del todo, impidiendo, parcialmente, la presencia de lo fantástico.

más, deshacerse de ésta cuando en el relato la presencia inquietante se hace sentir en otras condiciones, y así hasta el final, o más allá de él, en una permanente inestabilidad.

Hay otros elementos insólitos, relacionados con la voz ultraterrena, en apariencia o no, cuya sola presencia es ya un elemento de reiteración que contribuye con el carácter fantástico: el brazo velludo aparecido en el exorcismo y los golpes que reciben los pretendientes de María. El primero, como ya hemos referido, difícilmente puede explicarse racionalmente; los segundos, en cambio, sí pueden explicarse por este medio y ser atribuidos a la participación de Canepa. Así, la duda sobre el origen y naturaleza del hecho insólito repite su presencia en la mente del lector.⁶⁴

Otro procedimiento característico de las literaturas fantásticas, extrañas y/o maravillosas es la literalización de la metáfora, que como tal se da, en “María la voz” de Juan de la Cabada, a partir de la actitud de la inquietante presencia, sobrenatural o no, de Andrés Magaña, siempre amorosa y solidaria hacia la bella huérfana.

Si el amor es el reconocimiento de la identidad propia a través y a partir de un otro previamente valorado como tal, se comprende por qué, ante el impulso de esa emoción, el amante se convierte en un ser pleno de sí y, al mismo tiempo, participante activo del pulso interminable de la vida. Así, Andrés Magaña, desde la muerte misma, pero nutrido de un amor intenso, es capaz de vencer esos fríos dominios para proteger a María; para mostrarle y demostrarle su fidelidad a toda prueba, para hacerla asumir y describir su presencia por medio de la literalización de una metáfora: la voz a ti debida.⁶⁵

Todo lo anterior siempre y cuando se opte por aceptar como ultraterrena la presencia de la voz de Andrés Magaña; también con toda legitimidad el lector podrá asumir dicha aparición como una habilidad de la protagonista, desarrollada para poder

⁶⁴ En “María la voz” de Benita Galeana, la reiteración es menos frecuente y de lo anterior se desprende su mayor proximidad a lo extraño y en consecuencia su menor nivel de fantasmaticidad. Las pocas circunstancias, además muy parecidas entre sí, en las que esta voz hace acto de presencia —excepto tal vez la primera de ellas— impiden al lector tener dudas sobre su procedencia, ultraterrena o no. Sin embargo, el brazo diabólico y los golpes que ahuyentan a un pretendiente cuando intenta forzar a María son sucesos irracionales adicionales a las apariciones de la voz que reiteran un nivel de incertidumbre, gracias al cual el cuento se abre, aunque brevemente, a lo fantástico.

⁶⁵ Título de un libro de Pedro Salinas, poeta español de la generación del '27.

sortear las muchas dificultades que la vida le imponen, con lo cual la literalización de la metáfora debería cambiar de pronombre: la voz a mí debida⁶⁶.

Un tercer y último recurso frecuente en las literaturas fantásticas, maravillosas y/o extrañas, es la marginalidad de los personajes. En el relato de Juan de la Cabada, tal situación se presenta con nitidez. Desde el inicio sabemos que la protagonista es hija única y huérfana de madre. Poco después, además, también lo será del padre, lo que ya significa un primer nivel de marginación en el contexto social donde se encuentra. Esta situación habrá de acentuarse cuando, ante la irrupción de la voz, es llevada a la iglesia para un exorcismo público cuyo único resultado es la estigmatización de la muchacha. Desde entonces es temida y por decisión propia se recluye en su casa, limitándose a salir de ella sólo para satisfacer sus necesidades más elementales. Desde dicha reclusión fortalecerá su carácter y desarrollará ciertas facultades — no sabemos con claridad cuáles ni cómo— relacionadas con la voz.

Otro nivel de marginalidad del personaje se presenta con el nacimiento de su hijo: ahora es madre fuera del matrimonio. El siguiente estrato, en el mismo sentido, adquiere relieve cuando se hace de cocimiento público quién es el padre del pequeño: Canepa, el asesino de Andrés Magaña, cuya voz, de ultratumba o no, había cuidado amorosamente de María. El signo de la traición se dibuja sobre ella. Mayor traición es, sin embargo, y un nivel más en el nivel de marginación de la protagonista, la complicidad de ella con Canepa en el asesinato de Arcadio Magaña, situación que contrasta con la persistente fidelidad de la voz de Andrés, sobrenatural o no.

El temor de los pobladores ante el extremo nivel de marginalidad de María, no implica su rechazo absoluto, pues la protagonista cumple una función social por medio de sus augurios, reales o no, pero siempre certeros. Tal situación permite, al lector y a los habitantes de San Jerónimo, ver a María como un personaje inquietante, depositario lo mismo de recelo que admiración, pues la duda sobre la naturaleza del hecho insólito que la acompaña siempre quedará indescifrable.

Dicho de otro modo, el total rechazo a la protagonista implicaría asumirla como un ser en contacto con lo plenamente sobrenatural, por definición periférico al orden racional establecido. Por el contrario, asumirla en su humanidad, aun cuando ésta sea

⁶⁶ Este último sentido también es válido para la narración de Benita Galeana, aunque en este caso las habilidades de la protagonista tienen como finalidad encontrar placeres y riquezas, una forma de vida fácil a expensas de la candidez de sus vecinos.

astuta y mañosa para conseguir sobrevivir en un entorno adverso, llevaría consigo alejarla de las dimensiones de la alteridad para reintegrarla del todo al mundo cotidiano. La singularidad del personaje, en relación con su marginación, radica, sin embargo, en que se mantiene en una equidistancia constante entre los dos polos opuestos referidos.⁶⁷

9.- Redes temáticas

Si atendemos a la clasificación temática de Todorov, “María la voz” de Juan de la Cabada, se inserta, a diferencia de las otras obras del mismo autor hasta ahora analizadas, dentro de los temas del *tú*. Si al estudiar “Corto circuito” enfatizamos la pertenencia de dicho cuento a los temas del *yo*, toda vez que, si bien en esa obra el amor entre el protagonista y la enigmática Inés es un hecho, tal situación únicamente se da en los términos de lo platónico, de la percepción idealizada que conlleva una actitud pasiva.

Por el contrario, en el relato de Juan de la Cabada que ahora nos ocupa, encontramos un amor actuante, capaz incluso de transgredir, o así parece hacerlo, las barreras de la muerte para proteger a la mujer a quien ama, víctima de un entorno social adverso. Así, no se trata nada más de un amor basado sólo en la percepción, facultad que caracteriza, como se recordará, a los temas del *yo*, aquí encontramos una relación o vinculación con otro u otros, encontramos deseo, situación propia de los temas del *tú*. La presencia inquietante ama a la protagonista y manifiesta su predilección hacia ella, contra viento y marea, a pesar incluso de la traición de María, con una actitud fiel y solidaria.

⁶⁷ Menos elocuente es la marginalidad como recurso literario en la versión de “María la voz” de Benita Galeana. Ciertamente es que la compañía de la voz sitúa a la protagonista en una condición periférica con respecto a la sociedad de San Gerónimo, pero debemos recordar que, apenas se presenta en el pueblo y a diferencia de lo ocurrido con el personaje de Juan de la Cabada, es llevada a la iglesia para demostrar que su facultad, sobrenatural o no, es producto de la voluntad divina o, por el contrario, una obra diabólica. Las virtudes celestiales son constatadas y María es convertida en una especie de santa con lo cual abandona su posición marginal para ubicarse en el centro mismo de la vida del pueblo. Ya instalada ahí se dedicará a obtener beneficios carnales y monetarios, a costillas de la ingenuidad popular que la consagró.

Recordemos que la protagonista de la historia de Benita Galeana, a diferencia de la del relato de Juan de la Cabada, no es huérfana. Más aún, sus mismos padres son en cierta medida sus cómplices cuando hacen correr la versión de la voz vaticinando la desgracia de su hija a causa de que tendrá una vida deshonesto. Salta a la vista el hecho de que la posición periférica de esta María es menor a la del personaje creado por el autor campechano, pues la mayoría de sus acciones con respecto a lo insólito, encuentran fácil cabida dentro del mundo racionalmente concebido.

Otra razón para situar a “María la voz” de Juan de la Cabada dentro de las redes temáticas del *tú*, radica en que el paso del espíritu a la materia, no se cumple en esta ocasión o lo hace, al menos, de manera parcial, pues el espectro, real o no, de Andrés Magaña, sólo se presenta, con una presencia, si bien física, incorpórea por definición: una voz. Diríase que aquí lo fantástico transitó, o así da la apariencia de hacerlo, de lo espiritual a una manifestación material, actuante en el mundo cotidiano, pero no menos evanescente que el punto de su partida.

Una excepción al respecto es el suceso en la iglesia, durante el exorcismo a María, cuando en el acto irrumpe un brazo velludo, presumiblemente el del menor de los Magaña. Aquí no hay duda que estamos ante la irrupción de lo espiritual en lo material; sin embargo, se trata de un suceso aislado —cuyo único parangón tal vez se encuentre en la *golpizas* que la presencia, sobrenatural o no, protectora de María, propina a quienes la importunan— cuya repercusión es menor en el relato en comparación con las constantes intervenciones amorosas y solidarias de la voz.

Una razón más, acaso de mayor peso que la anterior, es la voz espectral o no. Por su misma naturaleza lleva implícita una relación con un otro, pues es la articulación de un lenguaje en busca de un escucha, de un interlocutor, de un tú con quien identificarse para ponerse en movimiento y así romper el ámbito de la individualidad estática y ensimismada.

Si nos basamos en las clasificaciones temáticas de la doctora Botton Burlá, “María la voz” de Juan de la Cabada pertenece a los juegos de la personalidad, pues la pertenencia del inquietante fenómeno acústico lo mismo puede atribuirse al espectro de Andrés Magaña, a Pablo Canepa o a la misma protagonista. La facultad del habla, inherente a la condición humana y un signo distintivo de quien la produce, adquiere en este relato otra característica, su naturaleza es violentada pues lo mismo puede atribuirse a un ser de ultratumba que a un hombre o a una mujer de carne y hueso. La posible pertenencia de la voz a uno u otro de los personajes referidos, influye directamente en la percepción que sobre ellos tiene el lector. Así, por ejemplo, María puede, por momentos, ser vista como una pobre huérfana indefensa defendida de las mezquindades de su entorno por la amorosa presencia de un ser de otro mundo o, por el contrario, en otros momentos, como una mujer obligada por las circunstancias adversas donde se encuentra a desarrollar su ingenio y astucia para encontrar un medio de subsistencia embaucando a sus cándidos vecinos.

Por último, dentro de las categorías temáticas propuestas por la doctora Botton Burlá, ciertas narraciones, en ocasiones, pueden incluirse en más de una clasificación. Es el caso, a nuestro parecer, de “María la voz” de Juan de la Cabada, que así también tendría cabida dentro de los juegos con la materia: un fenómeno físico, la voz, puede, por su misma naturaleza, pertenecer lo mismo al orden de nuestro mundo inmediato o, por el contrario, ser la expresión de una realidad ajena a la conocida por medio de la razón. Lo material así rompe y transgrede sus leyes habituales⁶⁸.

⁶⁸ De acuerdo a las clasificaciones temáticas de Todorov “María la voz” de Benita Galeana se encuentra, por su tratamiento distinto en relación a la obra de Juan de la Cabada, dentro de las redes temáticas del *yo*. No hay ningún amor que motive los sucesos trasgresores, aunque si hay sexualidad si atendemos al hecho de que el muerto anónimo pernocta con María antes de que ella posea la voz y a las manipulaciones de la protagonista para conseguir los amantes que le apetecen. Sin embargo, a pesar de que el deseo sexual es una característica propia de las redes temáticas del *tú*, tenemos la impresión de que el rasgo distintivo del cuento de Benita Galeana para su vinculación con lo sobrenatural o con lo que aparenta serlo, radica en la percepción. Gracias a esa facultad en la conciencia del lector se dibuja la certeza, o casi, de que la voz auxiliadora de la protagonista es un truco ideado por ella, con cierta complicidad de sus padres, para favorecerse de múltiples maneras. Pero no sólo son la percepción y la conciencia del lector las que entran en juego para determinar la clasificación temática de este texto, también son las de María, quien por medio de dichas capacidades, sabe cuándo y con quién, utilizar sus supuestos atributos sobrenaturales. Si atendemos a las clasificaciones temáticas de Botton Burlá el texto de Benita Galeana se inserta únicamente en una de las dos categorías donde es posible situar al relato de Juan de la Cabada: los juegos de la materia, pues si bien ésta no se transforma, alterando sus propias leyes, en espectros o fantasmagorías similares, a excepción del suceso ya referido en la iglesia, su presencia por medio de una voz, impalpable pero no por eso menos física, es manipulada por la protagonista, para hacerla parecer como resultado de una expresión sobrenatural y así conseguir toda suerte de favores y beneficios.

10.- Conclusiones e intertexto.

Lo fantástico en “María la voz” de Juan de la Cabada se presenta de una manera casi perfecta, pues mantiene tanto al lector como a los personajes, en especial a los vecinos de San Jerónimo, en una constante duda sobre el origen racional o sobrenatural de la voz que auxilia a la vulnerable protagonista y sobre los otros sucesos insólitos vinculados con ella. Las distintas versiones y especulaciones, a veces divergentes, a veces encontradas, formuladas por dichos vecinos, propician, por medio de esa naturaleza oscilante de la oralidad, el alto nivel de fantasicidad del relato.

Así, María puede ser tomada, con igual validez, como una mujer obligada por las adversidades que la vida le presenta a desarrollar un ingenioso recurso similar a la ventriloquia, con el cual engaña, en complicidad con Pablo Canepa, a los ingenuos habitantes de su pueblo, o bien como una huérfana ante cuya belleza y fragilidad frente al mundo, un ser ultraterreno, el espectro de Andrés Magaña, se hace cargo de su protección movido por un intenso y solidario amor.

En ambos casos el compromiso social se hace presente, bien como simpatía ante una joven obligada por la hostilidad de su entorno a desarrollar su ingenio para sobrevivir, o bien como la acción protectora de un personaje de ultratumba, que en vida fue un revolucionario, y desde el más allá decide proteger de la injusticia social a la mujer que le despierta una intensa pasión, diríase casi redentora.

La trasgresión de hecho insólito en “María la voz” de Juan de la Cabada se presenta en distintos niveles. En el primer de ellos cuando la voz espectral o no vulnera la normalidad del hogar de don Régulo y de la protagonista; es decir, cuando quebranta el ámbito de lo privado y marca el destino de los personajes referidos. Posteriormente hace acto de presencia en un segundo nivel, en el correspondiente a lo público, cuando se realiza el exorcismo solicitado por el padre de María y ella queda evidenciada ante el pueblo todo al irrumpir en el acto un brazo velludo, presuntamente el de Andrés Magaña. Un tercer nivel de trasgresión se hace patente en el momento en que la voz, sobrenatural o no, actúa para auxiliar en su precariedad a la protagonista, huérfana ya y expuesta a los abusos de un entorno falto de la más mínima solidaridad y comprensión.

Los distintos sucesos que ponen en duda la acción sobrenatural de la voz y dan indicios de suponer su origen en el ingenio de María, para hacerse de recursos en un medio hostil, restablecen el orden racional trasgredido, aunque de manera parcial, pues acontecimientos futuros nuevamente lo vulnerarán, llevando un vez más la explicación

de los hechos insólitos hacia los terrenos de lo sobrenatural sin que por ello puedan dichos sucesos encontrar en ese ámbito una pertenencia plena. Lo fantástico así, se hace patente para cuestionar y transformar un orden social caracterizado por el desprecio y abuso hacia el otro vulnerable y marginal.

La verosimilitud, en consecuencia, se ubica en una constante inestabilidad, pues el orden habitado por los personajes es vulnerado por la presencia de lo ultraterreno que, sin embargo, nunca es capaz de imponer su propia lógica, pues otros acontecimientos parecerían negarlo para restablecer el orden habitual violentado, no obstante y de nueva cuenta, hechos posteriores cuestionan la realidad convencionalmente entendida y con esta oscilación permanente la historia llega a su final.

Del nivel de ambigüedad del relato, se desprende su temporalidad marcada por un instante de duda, actuante sólo en el presente, que aparece y desaparece para volver a presentarse a lo largo de toda la narración. También el tipo de final de “María la voz” de Juan de la Cabada es consecuencia de su nivel de fantasicidad, de tal manera el lector, marcado por un fuerte sentimiento de inquietud, podrá optar por encontrar una explicación racional o irracional ante los fenómenos insólitos narrados⁶⁹.

11.- Las dos versiones de “María la voz” y su relación con la tradición popular

Las dos versiones de “María la voz” nos obligan a abordar el problema de su origen. En el presente capítulo afirmamos que Juan de la Cabada en su momento reconoce haber escuchado de labios de Benita Galeana esa historia, también indicamos, apoyados por las declaraciones de la autora al inicio de su libro, que muy probablemente Benita a su vez recogió este cuento de la tradición oral popular.

Al respecto resulta importante conocer la opinión de un poeta y periodista, amigo además tanto de nuestro autor campechano como de Benita Galeana, con motivo de la aparición, en 1979, del *Peso mocho*. Veamos lo que opina Efraín Huerta:

⁶⁹ Otra cosa sucede en la versión de Benita Galeana, donde la intensión de la autora por hacer de su María una especie de pseudo santa, embaucadora, deseosa de placeres y riquezas, lleva al texto a la confluencia de lo fantástico con lo extraño, lo explicable racionalmente, en este caso marcado por una dosis de orientación didáctica, inserto en un marco de referencia distinto al que sirve de telón de fondo al relato de Juan de la Cabada: sencillamente la vida cotidiana de un pequeño pueblo guerrerense.

Creo recordar que hace treinta años más o menos, Benita Galeana me dijo que Juanito de la Cabada le había “plagiado” el cuento sobre María la voz, que ella se lo había contado a Juan y que Juan lo había escrito. El gran relato “María la voz” viene en *Paseos de mentiras* de Juan de la Cabada del año 1940. Seguro, pues, que Juanito recogió la leyenda de la tradición popular oral, representada en este caso por Benita Galeana. Porque de la gran Benita, autora de *Benita, autobiografía de una brava militante comunista*, la editorial Extemporáneos acaba de publicar *El peso mocho*, donde viene el relato “María la voz” en el que la exuberante, hermosa y temida María muestra cuando es preciso sus poderes de adivinación, que le son otorgados por un “amigo”.

La misma historia, convertida en obra maestra por el escritor campechano, y ofrecida ahora, cuarenta años más tarde de *Paseo de mentiras*, por una ingenua relatora guerrerense de gran memoria, de enorme gracia y de una sinceridad de singulares valores.

No hay pues ningún problema.⁷⁰

A pesar de lo anterior, podría afirmarse que se necesita más que un testimonio de amistad para saber sobre el origen de “María la voz”, para conocer si en efecto se inserta dentro de la tradición de las narraciones orales populares donde lo sobrenatural se hace presente. Por esta razón y tal como comentamos en el desarrollo del presente capítulo, consideramos necesario referirnos, aun mínimamente, a la estructura característica de los cuentos populares del tipo ya mencionado, con la finalidad de saber hasta qué punto el texto de Benita Galeana se ajusta a tales parámetros y en contraste distinguir, al mismo tiempo, cómo el relato de Juan de la Cabada se aleja de tales cánones o de plano los omite.

Cabe aclarar, desde un principio, que dicha tarea será necesariamente somera, pues no constituye el objetivo principal de esta investigación; pretendemos solamente aportar ciertos datos y reflexiones que permitan, quizá, un posterior estudio más pormenorizado sobre el tema.

Recurrimos a Vladimir Propp para intentar poner en claro algunos aspectos propios del cuento popular donde lo irracional irrumpe y que se encuentran, desde

⁷⁰ Efraín Huerta. “María la voz”. *El Gallo Ilustrado*, 14 oct. 1979: 15

nuestro punto de vista, presentes, en mayor o menor medida, en el texto estudiado de Benita Galeana y modificados o menos claros o ausentes en el de Juan de la Cabada.

Vale en este momento realizar dos consideraciones: Propp denomina como fantásticos al tipo de cuentos folclóricos a los que nos hemos referido. Sin embargo, esta denominación no corresponde al significado que hemos dado al término en el transcurso de la presente investigación. Por lo anterior, omitiremos, para no causar confusiones, salvo cuando se trate de citas textuales, el término en cuestión en los momentos donde nos refiramos al tipo de cuentos analizados por el estudioso ruso.

Además, aclaramos estar conscientes de que tales cuentos se insertan en la categoría donde lo sobrenatural impone plenamente su lógica; es decir, en lo que en esta investigación hemos denominado, de acuerdo con Todorov, como maravilloso. “María la voz” de Benita Galeana, en cambio, la hemos caracterizado entre lo extraño y lo fantástico; no obstante, esta situación, nos parece, no debería impedir un análisis de dicho cuento, tomando como modelo la estructura de los cuentos populares con las características ya citadas, toda vez que la finalidad buscada es poder reconocer hasta qué punto dicha estructura pervive en el texto de la militante comunista, si existen o no en él huellas que indiquen su procedencia perteneciente a la tradición oral popular donde lo irracional hace presencia elocuente.

De igual manera, en lo que respecta a la versión de “María la voz” perteneciente a Juan de la Cabada, a la que ya hemos ubicado en los frágiles límites de lo fantástico, nuestro interés ahora sólo se limitará en saber en qué grado o distancia se encuentra, en comparación con su homóloga escrita por Benita Galeana, respecto a los parámetros establecidos por Propp para los cuentos populares donde lo sobrenatural se muestra explícitamente.

Una última consideración. No referiremos a un héroe, respetando la terminología utilizada por Propp, cuando hagamos referencia al tipo de personaje, propio de los cuentos populares donde lo sobrenatural irrumpe plenamente, en quien recae la mayor parte de las acciones del cuento y que corresponde con aquel al que hemos llamado, en el transcurso de la presente investigación, protagonista. Para evitar confusiones utilizaremos el término héroe, o en su caso heroína, en los momentos en los que aludamos a las herramientas de análisis utilizadas por Propp; en cambio, haremos uso del término protagonista, cuando hagamos referencia a los textos de Benita Galeana y de Juan de la Cabada. Una vez aclarados los anteriores puntos sólo resta dar inicio al análisis ya anunciado.

Vladimir Propp utiliza para el estudio de los cuentos que son materia de su investigación los elementos del género que considera más constantes y estables: las funciones de los personajes. Por ellas debemos entender las acciones de los mismos personajes, lo que hacen y no cómo lo hacen ni quiénes son tales personajes. Los personajes en este tipo de cuentos son muy numerosos, las funciones en cambio, no. Tal situación permite utilizarlas como herramientas de análisis y comparación. Por estas razones, nosotros también las utilizaremos, aunque, como ya precisamos, lo haremos sólo de un modo somero, superficial.

Para Propp las funciones de los personajes se articulan una con otra para formar series o secuencias constantes, invariables en su orden en los cuentos por él investigados; además, la ausencia de alguna de las funciones no modifica el orden de las restantes. El investigador ruso encuentra en su estudio que el número máximo de funciones posibles en los cuentos de este tipo son 31. Nosotros, por las razones ya comentadas, nos limitaremos a referirnos sólo a 6 de esencial importancia en la estructura de los cuentos populares que nos ocupan y todas ellas presentes, así nos parece, en mayor o menor medida, en la versión de “María la voz” incluida en *El peso mocho* y, en menor grado o con significativas modificaciones, en la de Juan de la Cabada.⁷¹

De acuerdo al investigador ruso, la acción de algunos cuentos de tradición oral donde lo sobrenatural irrumpe inicia en la función denominada carencia y simbolizada con x. Entre las carencias o privaciones que Propp enumera, encontramos una que se presenta con claridad en el cuento de Benita Galeana. Veamos cómo la define Propp:

⁷¹ Vladimir Propp en su clasificación de las funciones de los personajes otorga a cada categoría un número romano, un símbolo y un número arábigo para cada variante de éstas. Para los fines del presente análisis suprimiremos, a fin de no cansar al lector, el número romano correspondiente a cada función, pero indicaremos su simbología y el número arábigo que las subdivide. Sin embargo, con la finalidad de indicar con claridad el orden secuencial de las funciones, y como un dato adicional, nos permitimos enumerar a continuación las funciones a las que nos referiremos en el presente capítulo con su respectiva numeración romana:

VIII a. Carencia x

XI. Partida ↑

XII. Primera función del donante D

XIII. Reacción del héroe H

XIV. Transmisión, obtención del medio mágico Z

XIX. Eliminación o reparación del daño E

Por lo demás, también nos permitimos comentar que en el análisis de las dos versiones de “María la voz” y su relación con los cuentos de tradición popular, encontramos, además de las ya enumeradas, dos funciones más, la IX y la X, denominadas y simbolizadas por Propp como mediación, momento de enlace Y y decisión del héroe W, respectivamente. Sin embargo, habremos de omitir mayores referencias a ellas para no alejarnos del objetivo principal de nuestra investigación.

Formas racionalizadas: falta de dinero, de medios de vida, etc, símbolo: x5. Es necesario destacar que estos comienzos prosaicos suelen tener desarrollos completamente fantásticos⁷²

Si recordamos el inicio de “María la voz” de Benita Galeana, podremos corroborar que la situación descrita por el investigador ruso, se cumple en este caso de manera puntual. Pero dejemos que sea el narrador omnisciente de ese cuento quien nos indique la forma cómo inicia:

María la voz era una niña de unos doce años de edad, muy pobres eran sus padres. [] En otros tiempos atrás en realidad la gente era muy pobre, le tocó serlo a los padres de María.⁷³

En “María la voz” de Juan de la Cabada, la función carencia no aparece con la misma claridad, pues sólo es después de la muerte de don Régulo cuando María entra en penalidades económicas. Además tal situación no origina la acción del cuento, ésta se encuentra desde antes, cuando la voz se hace presente en María a raíz de su encuentro con un moribundo Andrés Magaña.

La siguiente función de los personajes a la que habremos de referirnos es la definida por Propp como partida y simbolizada con ↑. En esta función se hace presente un nuevo personaje de singular importancia en los cuentos populares donde lo sobrenatural irrumpe, se trata del donante o proveedor, sobre quien nos habla el investigador ruso:

Habitualmente se lo encuentra por casualidad en el bosque, en un camino, etc. [...]. El héroe [...], recibe de dicho personaje un medio (generalmente mágico) que le permitirá luego vencer la desdicha. Pero antes de obtener este medio, el héroe debe experimentar cierto número de acciones, sumamente variables, aunque todas tienen por objeto poner a su alcance el medio mágico.⁷⁴

⁷² Vladimir Propp., *Morfología del cuento fantástico*. México: Colofón, p. 60.

⁷³ “María la voz” en *Op. cit.*, 39.

⁷⁴ *Op. cit.* 65

Resulta evidente que en el caso de las dos versiones de “María la voz” la aparición del donante o proveedor se cumple. En el caso de cuento de Benita con el encuentro del muerto anónimo y en el relato de Juan de la Cabada con el de Andrés Magaña, pues en ambos casos dichos personajes dotan a cada una de las dos Marías de la cualidad que les hará posible vencer la adversidad: la voz. Cabe señalar, sin embargo, que en el caso de la obra de Juan de la Cabada, por su carácter ambiguo, el donante y el medio que otorga pueden ser asumidos, con igual validez, como producto del ingenio de la protagonista o como un fenómeno abiertamente sobrenatural. En ninguno de los dos casos su existencia está en duda; ésta radica en la naturaleza del personaje en cuestión y en la acción que le es característica.

La primera función del donante, simbolizada con D, es la que sigue en el estudio realizado por Propp. En ella, tal como se anunció en la cita anterior, el héroe debe experimentar ciertas acciones a las que lo somete el donante o proveedor; es decir es puesto a prueba para saber si es digno o no de recibir el medio mágico. El investigador ruso enumera y describe varias acciones de este tipo. Una es la que, a nuestro parecer, aplica para el análisis de las dos versiones de “María la voz”. Veamos cómo la define el mismo Propp:

Un moribundo o un muerto pide un favor al héroe. (D3). Esta forma suele también tomar carácter de prueba. [...] Encontramos otra forma de pedido in articulo mortis [...] donde el padre moribundo solicita a sus hijos que pasen tres noches sobre su tumba.⁷⁵

Tanto en la versión de “María la voz” de Benita Galeana como en la de Juan de la Cabada, esta función se hace presente, aunque de maneras distintas. En la primera, si bien no existe una relación filial entre la protagonista y el muerto a quien ella encuentra al momento de huir de un grupo armado que asola a San Gerónimo y a la vez queda implícito el favor que dicho donante le pide a esa María, también es claro el tipo de prueba a la que es sometida la protagonista: dormir con el muerto. Dejemos que sea el narrador del cuento de Benita quien nos refiera el pasaje aludido:

⁷⁵ *Ibid.* 66.

Veía muertos por todos lados, pero se le hizo de noche por un camino donde no llegaban las balas y se quedó dormida, y al recordar se encontró con que un hombre estaba muerto junto a ella; se asustó tanto que gritó, y gritó al verse sola y descansó al llorar, pero cuando ella se dio cuenta de que era necesario seguir caminando para encontrar gente que anduviera huyendo, recapacitó y quiso hablar algo, pero ella sabía que las quijadas las tenía entumidas y sintió que del fondo del vientre le salía una voz y que no era ella la que hablaba, se volvió a espantar y siguió caminando hasta que encontró gentes y les platicó que ella ya no hablaba por la boca, que sólo hablaba con el vientre y le salía una voz del estómago desde que se encontró con el muerto que durmió con ella.⁷⁶

En cambio, en “María la voz” de Juan de la Cabada, el moribundo Andrés Magaña somete a otro tipo de prueba a la protagonista: le pide que mantenga en secreto quién es el causante de su muerte pues posteriormente otros sabrán vengarlo, situación que María no cumple, cuando se hacen presentes las primeras manifestaciones de la voz todavía en vida de don Régulo.

La siguiente función analizada por Propp es simbolizada con H y definida como la reacción del héroe. En ella se da cuenta de las distintas acciones que ese personaje puede tener ante la solicitud o prueba a la que lo somete el donante. De las distintas reacciones que el investigador ruso enumera y describe, una, la H 3, consistente en el acto del héroe de conceder o no el favor solicitado por el muerto o moribundo, es la que se hace presente en las dos versiones de “María la voz”. Tal como indicamos al hablar de la función anterior, en el caso del cuento incluido en *El peso mocho*, dicha reacción es positiva toda vez que la María de Benita duerme con el muerto; es decir, accede a una petición, implícita en este caso, del donante. Por el contrario, la protagonista del relato de Juan de la Cabada, reacciona de forma negativa ante la solicitud que le pide el moribundo Andrés Magaña.

En la serie de funciones estudiadas por Propp la siguiente es la definida como transmisión u obtención del medio mágico y es simbolizada con Z. En ella el investigador ruso nos da cuenta de cómo pueden ser transmitidos distintos medios mágicos por distintos tipos de donantes. En el caso de “María la voz” de Benita Galeana, corresponde la función Z1, donde el medio mágico es transmitido

⁷⁶ *Op. cit.* 40.

directamente. En cambio, el relato de Juan de la Cabada, parecería ajustarse a la función Z neg, donde el héroe tiene una reacción opuesta o contraria a la solicitud del donante. Pero veamos qué nos habla de ella el mismo Propp:

Si la reacción del héroe es negativa la transmisión puede no tener lugar (Z neg) o ser reemplazada por un cruel castigo.⁷⁷

Así las cosas “María la voz” de Juan de la Cabada, se aleja en este punto de la estructura de los cuentos populares donde lo sobrenatural se presenta sin cortapisas, pues ninguna de las dos posibilidades descritas por Propp aparecen en él: el medio mágico le es entregado a esta María antes de acceder a la solicitud o de pasar la prueba impuesta por el donante. Más aún, a pesar de haber violentado la petición de Andrés Magaña, la voz se hace presente y de qué forma: siempre protegiendo a la hija de Régulo, velando por su seguridad, perdonándole sus otras traiciones o al menos, debido a la ambigüedad característica de este relato, existe la posibilidad de que tales sucesos así ocurrieran.

Podría argumentarse que la otra parte de la proposición señalada por Propp, el cruel castigo infringido al héroe por el donante al haberse negado a acceder a la solicitud o prueba, se cumple en el relato del escritor campechano, con el trágico fin de su protagonista. Sin embargo, como se recordará, años antes del asesinato de esta María la voz sencillamente la abandona, situación difícilmente calificable de cruel.

Por lo demás, nada indica que en el asesinato de la protagonista de este relato tuviera alguna participación el espectro de Andrés, en caso de ser efectiva su manifestación y protección a María y no un mero truco o engaño. Más bien, tal hecho es el resultado de la venganza de los hermanos Magaña por haber sido María cómplice de Canepa en el asesinato de Arcadio cuando él intentara vengar la muerte de Andrés. En el final del relato, por lo demás, la voz, el medio mágico, sólo se limita a aparecer en la niña Lutgarda de Atoyac, de quien podemos suponer una fragilidad, una necesidad de protección, similar a la de María.

Este punto de quiebre entre los parámetros encontrados por Propp para caracterizar a los cuentos populares objetos de su estudio y lo narrado en el relato de Juan de la Cabada tiene a nuestro parecer una importancia relevante, pues de él se

⁷⁷ *Op. cit.* 70.

desprende el tratamiento del tema utilizado por el autor campechano, a saber: el amor de un ser de ultratumba, o que aparenta serlo, llevado a un nivel de compromiso, de total solidaridad con una mujer vulnerable ante un entorno social adverso y avieso.

Las tres últimas funciones referidas, D, H, Z, (primera función del donante, reacción del héroe, transmisión u obtención del medio mágico) constituyen para Propp un todo. Así, de acuerdo a las distintas maneras como éstas pueden presentarse y contextualizadas ya a los sucesos narrados en el cuento de Benita Galeana, podemos hallar, a reserva de ser refutados en una investigación más exhaustiva en la materia, la serie D3 H3 Z1, la cual puede enunciarse en los siguientes términos: un muerto pide (implícitamente) a María pasar una noche con ella (D3). Ella satisface este ruego o prueba (H3). A consecuencia de lo anterior, María recibe un medio mágico: la voz (Z1).

Por las razones expuestas en párrafos anteriores, en el relato de Juan de la Cabada, el todo coherente, orgánico de estas tres funciones no se cumple y al hacerlo dejan ver una marcada distancia de esta obra con los cuentos populares del tipo estudiado por Propp, en relación a la mayor proximidad que con ellos guarda el cuento de Benita Galeana.

La última función de las estudiadas por Propp a la que damos cabida en esta investigación, es la definida como eliminación o reparación del daño o falta, simbolizada con E. Tiene como principal característica estar en estrecha relación con la función carencia y constituir el momento culminante del cuento. De entre las varias formas con las cuales esta función suele presentarse en los cuentos estudiados por el investigador ruso, una, desde su título, se ajusta a lo sucedido en el cuento de Benita Galeana: “El auxiliar mágico pone fin a la pobreza (E6)”⁷⁸

Como se recordará, la voz le permite a la María de Benita Galeana, obtener no sólo satisfacciones materiales que ponen fin a la precariedad con que vivían ella y sus padres, también le permite disfrutar de numerosos amantes y pretendientes.

En cambio en el relato de Juan de la Cabada, esta función no se encuentra y la razón no puede ser más obvia: la función carencia aparece con poca claridad. Si los correlatos de E son confusos, ésta no tiene por qué hacerse presente.

En resumen. Las 6 funciones expuestas están presentes con nitidez en el cuento de la militante comunista y por el contrario, sólo tres funciones de las estudiadas por Propp y

⁷⁸ *Ibid* 82

aquí comentadas, se dejan ver con cierta elocuencia en “María la voz” de Juan de la Cabada, se tratan de (↑), D3, H3. Pero si consideramos que las dos últimas pertenecen a una triada calificada por el estudioso ruso como un todo, la distancia de este relato con los cánones propios del género analizados por Propp, se hace más palpable.

Por lo anterior, y de ser válidas las premisas en la materia hasta aquí expuestas, podemos concluir que el texto de Benita Galeana se ajusta mucho más que el de Juan de la Cabada a los parámetros pertenecientes a los cuentos populares, transmitidos de forma oral, donde lo sobrenatural hace acto de presencia de manera evidente.

Sobre este punto, sin embargo, se nos podría objetar que en el desarrollo del presente capítulo, hemos caracterizado al cuento incluido en *El peso mocho*, bajo otros parámetros, en una categoría distinta. Ante esto, pensamos válido responder, aun con el mínimo de análisis hasta aquí realizado, que tal vez, antes de llegar este cuento a los oídos de la militante comunista, pudo contener una carga del todo sobrenatural, donde el medio mágico protegía a María y le solucionaba todas sus precariedades. Si así fuere, Benita Galeana sería quien habría modificado el cuento para darle un carácter más racional, con cierta intención didáctica destinada a señalar la ignorancia del pueblo víctima de una mujer astuta y con pocos escrúpulos.

Podría, sin embargo, y ajustándonos al testimonio de Efraín Huerta, haber pasado una situación inversa: la memoriosa Benita escribió, poco más o menos, tal cual escuchó el cuento en cuestión y las racionalizaciones posteriores al tipo de función (x5), desde antes de llegar a oídos de Benita, ya habían mitigado la presencia de lo sobrenatural que el investigador ruso señala como característica de esta clase de cuentos con un inicio prosaico.

De uno u otra forma, nos parece, se puede explicar la pertenencia del cuento incluido en *El peso mocho*, a la tradición oral popular donde lo irracional se presenta a plenitud, a pesar de las diferencias estructurales con respecto a los parámetros establecidos por Propp para este género.

12.- “María la voz”, la película

Existe, tal como comentamos incidentalmente en el desarrollo del capítulo anterior, otra versión de “María la voz”, sin embargo, no se trata de otra obra impresa sino fílmica. Dicha cinta realizada en 1954 bajo la dirección de Julio Bracho, ambientada no en

Guerrero sino en el Istmo de Tehuantepec y estelarizada por la actriz italiana Melisa Belli, como María; Víctor Manuel Mendoza como Pablo Canepa y Rosenda Monteros como Isabel, tiene un guión del propio Bracho y de Jesús Cárdenas, basado en el relato de nuestro autor campechano quien, curiosamente, a pesar de que incurrió en repetidas ocasiones en el guionismo fílmico, en esta ocasión se mantuvo al margen.

Los sucesos proyectados dan cuenta, en el contexto de una vieja rivalidad de dos familias, de un triángulo amoroso formado por María, Pablo Canepa e Isabel, personaje este último, no incluido en ninguna de las otras dos versiones. Dicha situación lleva a la película a terrenos melodramáticos sin que por ello se dejen de presentar las situaciones irracionales características de las versiones literarias.

Así, la voz compañera de la protagonista se hace presente en varias ocasiones aunque no como una presencia espectral, sino como una expresión externa de la conciencia de la misma María. Por lo demás, el origen de dicha voz nunca se esclarece, sencillamente aparece en momentos claves de la historia para asesorar a la protagonista o para cuestionar sus conductas, sus vacilaciones entre responder al apasionado amor que siente hacia Pablo Canepa o mantenerse fiel a su amiga Isabel y al hermano de ella, Andrés Magaña.

Por tales razones la película se inscribe dentro de los parámetros establecidos por Todorov como pertenecientes a lo maravillosos y se aleja de la incertidumbre propia de lo fantástico que caracteriza al relato de Juan de la Cabada y de lo extraño, con tintes también fantásticos, del cuento de Benita Galeana. Además, el telón de fondo donde irrumpen los sucesos insólitos, nada tiene que ver con el compromiso social o con la vida cotidiana de un pequeño pueblo, éstos son substituidos por un marco de referencia basado en un amor prohibido o de difícil consumación, situación que lleva a los personajes a momentos de marcada tensión, de duda constante entre atender los reclamos de sus pasiones o acatar las normas morales establecidas por el entorno donde se encuentran.

Un último punto a destacar al respecto de la película filmada por Julio Bracho. En ella el final de la protagonista, a diferencia de las otras dos versiones escritas, no es trágico, como en el relato de Juan de la Cabada o desdichado, como en el cuento de Benita Galeana. Sencillamente el personaje caracterizado por la Belli decide abandonar su pueblo, aconsejada por la voz, para proteger, de las maledicencias y de los conflictos entre Canepas y Magañas, al hijo del Espejo que lleva en su vientre. Así se une al circo

trashumante donde previamente, junto con sus vecinos, conoció la ventriloquia por medio del señor Patiño y su muñeco Cachofás.

13.- El tema en “María la voz” y su relación con otras literaturas.

En el desarrollo de este capítulo puntualizamos que el tema en el relato de Juan de la Cabada, el retorno de un ser de ultratumba al mundo interpretado racionalmente, ha sido abordado con frecuencia tanto en la literatura fantástica como en la maravillosa y la extraña.

Menos fácil es encontrar narraciones donde esa presencia de ultratumba en nuestro mundo esté motivada por el amor, aunque en el caso del relato de Juan de la Cabada, éste tome proporciones que lo trascienden y lo instalan en el compromiso fraterno y solidario con un otro en condición adversa y frágil. Así, con las salvedades del caso, es posible hallar un paralelismo entre “María la voz” de nuestro autor y “La muerta enamorada” de Théophile Gautier.

La similitud entre ambos textos estriba, a nuestro parecer, en el hecho de que en la obra del escritor francés una mujer de belleza sobrenatural. Clarimonda, se enamora del joven sacerdote Romualdo justo el día de su ordenación y en ese mismo momento logra cautivar también su corazón. Más tarde, en trance de agonía, esta seductora cortesana promete a su amado regresar de la misma muerte para consumir el amor que en vida les resultó imposible. Veamos con qué palabras Gautier hace cumplir a Clarimonda su promesa:

[...] vengo de muy lejos, de un lugar del que nadie ha vuelto aún: no hay ni luna ni sol en el país de donde procedo; sólo hay espacio y sombra, no hay camino, ni senderos; no hay tierra para caminar, ni aire para volar y, sin embargo, heme aquí, pues el amor es más fuerte que la muerte y acabará por vencerla.⁷⁹

Pero este amor venido de tan lejos, contrario al de Andrés Magaña a pesar de provenir de los mismos remotos y gélidos lugares, tiene sólo la finalidad de gozar los placeres carnales y no de brindar protección y ayuda desinteresada. En el relato de Juan

⁷⁹Théophile Gautiere. “La muerta enamorada” en *Cuentos fantásticos del XIX. Vol I.* (comp. y pról. Italo Calvino). Madrid: Ediciones Siruela p. 294.

de la Cabada el tema es tratado mediante un amor que no se limita a la mera atracción física y va más allá, a una especie de apostolado cuyo destino es salvaguardar a un ser vulnerable ante la violencia de su entorno. Por eso es capaz de perdonar las varias traiciones de María, de igual manera y atendiendo a las mismas causas, cuando la abandona y años después ella es asesinada, reaparece, fiel a sus convicciones, para brindar auxilio a la niña Lutgarda de Atoyac. Todo lo anterior, vale aclarar, siempre y cuando asumamos como reales los sucesos sobrenaturales narrados en este relato que, también, de acuerdo a su pertenencia a lo fantástico, podrían ser tomados como un mero artificio de la protagonista y de su cómplice.

En el cuento de Gautier, en cambio, el mismo tema es tratado de una manera distinta. A Clarimonda no le interesa proteger a nadie, la mueve una pasión excesiva, un imperioso deseo de posesión que no se detiene ante nada y pone en crisis la vida casta y austera elegida por Romualdo. Él así se convierte en un mero objeto, en una presa destinada a satisfacer los apetitos carnales de la bella cortesana quien, además, en congruencia con su carácter, practica la hechicería y el vampirismo.

De lo anterior se desprende otra diferencia en el tratamiento del tema de ambas narraciones, digna de poner en relieve. En la obra de Juan de la Cabada, la presencia ultraterrena o no, es inasible: una voz, cuya naturaleza bien puede situarse como procedente de este o de otro mundo, situación que habilita la irrupción de lo fantástico. En “La muerta enamorada”, por el contrario, Clarimonda no sólo no aparece como espectro, es un ser material, de carne y hueso, palpable. Tal forma de manifestarse acerca a este cuento, ineludiblemente, al terreno de lo maravilloso.

Además, tal como indicamos en su momento, los recursos propios de la oralidad, su carácter fluctuante, en constante movimiento, trabajados por Juan de la Cabada desde el interior del relato, de igual manera contribuyen a la ambigüedad de su obra. En Gautier, en cambio, tales recursos son del todo ausentes. Por lo visto, temas semejantes tratados de formas distintas, dan por resultado obras también disímolas.

Sin embargo, es necesario puntualizar el hecho de que el tratamiento temático distinto de ambos textos, no es un factor, en este caso, para ubicarlos en diferentes categorías temáticas, pues si atendemos a las clasificaciones todorovianas, ambos son susceptibles de pertenecer a las redes temáticas del *tú*. La obra de Guatier porque está marcada por el deseo y la sexualidad; la de Juan de la Cabada porque la orienta un amor, de ultratumba o no, llevado al plano de una solidaridad a toda prueba. Sexualidad

y amor, tal como indicamos en su momento, son las facultades humanas por medio de las cuales establecen vínculos con lo sobrenatural o con lo que aparenta serlo, los personajes de las obras perteneciente a la clasificación referida, pues en tales capacidades hay implícita la búsqueda de un otro, bien para solamente poseerlo o bien para reconocerlo en cuanto tal y hallar en él el complemento de la propia identidad.

Si atendemos en cambio a las clasificaciones de Botton Burlá, tanto el relato de Juan de la Cabada como el cuento de Gautier, se inscriben dentro de los juegos de la personalidad y simultáneamente en los juegos con la materia. Si en la obra del primero de los autores aludidos la enigmática voz puede atribuirse a María, Pablo Canepa o Andrés Magaña, de acuerdo al momento en que se presente, modificando la percepción que de ellos tiene el lector, y la voz por si misma, como un fenómeno físico pero con características que la asemejan al orden de lo trascendente, es ya una ruptura con las leyes habituales de lo material. En “La muerta enamorada”, de igual manera, la personalidad de Clarimonda, capaz de trasponer los ámbitos de la muerte sin por eso dejar de poseer una identidad carnal, es un hecho insólito que no sólo singulariza a ese personaje sino que, al mismo tiempo, quebranta las normas rectoras del mundo material.

En el texto de Benita Galeana también encontramos el mismo tema presente en las dos obras antes referidas, su tratamiento, no obstante, marcadamente distinto, lo lleva a una realización diferente para insertarlo en las redes temáticas del *yo*, pues a pesar de la referencias implícitas y explícitas a la sexualidad, es desde la percepción y en la conciencia de la protagonista donde esta otra voz actúa la mayoría de la veces, con la finalidad de engañar para obtener beneficios personales, haciéndose pasar por una presencia ultraterrena y anónima que si bien, al inicio de la historia da muestras palpables de su existencia y facultades, también el resto de la misma es reducida aun mero truco o artificio.

Por lo además debido a la mayor proximidad de “María la voz” de Benita Galeana, en relación con la versión homónima de Juan de la Cabada, a la tradición oral popular donde lo irracional irrumpe plenamente, habremos de compararla con otras narraciones pertenecientes al género en cuestión

De nueva cuenta recurrimos a Vladimir Propp para indagar someramente sobre el particular. El investigador ruso clasifica una serie de cuentos tradicionales o populares dentro de la categoría denominada los donantes de ultratumba. En ella, un

padre, una madre o un muerto sin otra relación familiar con el héroe, le solicitan favores, muchos de ellos con carácter de prueba.

Así, por ejemplo, conocemos del caso de Iván – Bobo, quien en el cuento “Sivko – Burko” (“El caballo negro de cola blanca”) es el único de tres hermanos en acceder a la petición realizada por su padre moribundo: dormir tres noches en su tumba, una vez que hubiera muerto. Similar situación, como se recordará, le sucede a la María de Benita, cuando huyendo de la violencia de un grupo armado, encuentra un muerto y también duerme con él, aunque en el caso del cuento de la militante comunista, la petición de ese muerto anónimo queda implícita. Tanto Iván – Bobo como esta María cumplen la petición del muerto y en recompensa reciben un medio mágico que habrá de resolverles sus dificultades: en el primer caso se trata de un caballo negro con cola blanca; en el segundo, la voz del muerto al que la protagonista llama amigo.

En otro cuento, “La vaina de piel de cerdo”, comentado y estudiado por el mismo investigador, de igual manera es posible encontrar un paralelismo con “María la voz” de Benita Galeana. En este otro cuento una joven huérfana llora ante la tumba de su madre, acción equivalente a un ritual de aspersion, para solicitar de ella auxilio ante las pretensiones incestuosas de su padre. La madre, conmovida y agradecida por el favor recibido, le habla indicándole una serie de consejos. En este caso encontramos, al igual que en el cuento de Benita Galeana, una heroína favorecida por un ser de ultratumba mediante un mismo medio mágico: una voz espectral, consejera y protectora. La diferencia, en este aspecto de ambos cuentos, estriba en que no existe, en el cuento de la militante comunista, una relación filial entre la protagonista y el muerto donante o agradecido. En otros cuento referidos por Propp, el muerto sólo pide al héroe ser enterrado y cuando él accede a la petición, obtiene el auxilio mágico del mismo muerto.

De acuerdo al investigador referido, los cuentos por él englobados en la categoría de donantes de ultratumba, tienen un origen en rituales relacionados con el culto a antepasados muertos. Al caer en desuso tales prácticas sobrevivieron en forma de cuento y con el paso del tiempo, de acuerdo a distintas transformaciones históricas, sufrieron modificaciones. Estas ideas, la expresa el mismo Propp, en los siguientes términos:

Con la decadencia al culto a los antepasados, desaparece el padre y queda el muerto como tal. El interrogatorio desaparece por completo y el servicio prestado pasa a primer plano. Así nace la imagen del ‘muerto agradecido’ [»⁸⁰

Al parecer, en el cuento incluido en *El peso mocho* y aquí estudiado, las transformaciones descritas por Propp se hacen presentes toda vez que sólo se nos refiere a un muerto anónimo y no existe interrogatorio entre él y la heroína; la petición, por lo demás, también queda implícita, y el servicio prestado queda a la vista: dormir con ese muerto.

Por tales razones es posible suponer la pertenencia del cuento de Benita Galeana, a pesar de otras probables modificaciones de carácter racional sobre las cuales ya hemos hablado, a la categoría de donantes de ultratumba, incluida ésta dentro de la tradición de cuentos orales populares donde lo sobrenatural hace presencia explícita

Podemos concluir, en consecuencia, que el tratamiento del tema en la versión de “María la voz” de Benita Galeana, si bien se aparta por momentos de los parámetros descubiertos por Propp, no deja de mostrar en otros su posible pertenencia a las literaturas objeto de estudio del investigador ruso. En cambio, ese mismo cuento, en manos de un escritor con más oficio, Juan de la Cabada, se aleja de las mencionadas fuentes populares, merced a recursos propiamente literarios, entre ellos el tratamiento del tema en donde se pone énfasis en el compromiso con el otro como una expresión amorosa proveniente o no de ultratumba y la reproducción, desde el interior del texto, de los efectos oscilantes de la oralidad, para lograr así la presencia de lo fantástico e insertarse en la vertiente de la literatura de autor.

⁸⁰ Propp, Vadimir. *Raíces históricas del cuento*. México: Colofón, p 193

CONCLUSIONES

1.- La frágil condición de lo fantástico.

En una parte considerable de la narrativa de Juan de la Cabada el realismo se hace presente por medio del relato, muchas veces pormenorizado, de la vida cotidiana en distintas ciudades o poblados rurales, o del indigenismo tratado desde sus tres vertientes: la sociológica, lo sociopolítica y la mítica – poética, o de personajes populares que enfrentan la marginalidad que se les impone por medio de la astucia y la solidaridad con los suyos. Sin embargo, en otras ocasiones, tales aspectos de la realidad sirven como contextos o telones de fondo para enmarcar situaciones que trascienden dicho ámbito y por su naturaleza irracional o que aparenta serlo se incorporan a lo fantástico.

A lo largo de la presente investigación delimitamos lo fantástico como un punto de intersección entre otras dos categorías: a) lo extraño, donde el suceso inusitado dentro del relato encuentra, normalmente al final, una explicación racional, y b) lo maravilloso, donde sólo prevalece una lógica que elude o trasciende toda explicación derivada de la interpretación objetiva del mundo. De esta manera lo fantástico se caracteriza por la ambigüedad, la duda ante la naturaleza ficticia o verídica —susceptible o no de ser explicada racionalmente— del hecho inusual o sobrenatural presenciado. De lo anterior se desprende la fragilidad de lo fantástico, su condición inestable, a veces volátil. Por esta razón indicamos la necesidad de matizar la forma como lo fantástico se presenta, a veces convergente con lo extraño; otras, con lo maravilloso; raras veces de forma autónoma, independiente.

Además, precisamos las diferencias entre lo fantástico y la fábula. Pues ésta, por su carácter alegórico, da prioridad al sentido figurado del lenguaje por encima del literal, necesario para la manifestación de lo fantástico. Los finales con moralejas desvanecen las referencias sobrenaturales del texto y lo privan de toda posibilidad de fantasmaticidad.

Precisamos también que el sentido de realidad, y en consecuencia de lo fantástico, lo maravilloso o lo extraño, está culturalmente determinado, de manera que situaciones que para nuestra manera de conocer el mundo, desde la racionalidad aristotélica, se enmarcarían en las categorías referidas, para ciertas sociedades ajenas o

periféricas a las creencias y prácticas de occidente, serían normas perfectamente cotidianas.

Una vez precisado lo anterior, indicamos los componentes propios de lo fantástico, de lo maravilloso y de lo extraño. El primero de dichos componentes se hace presente, en menor o mayor medida en las categorías referidas, y es la trasgresión o ruptura del orden que establece los parámetros de la realidad objetiva— en el caso de occidente o de otra índole cuando se trata de civilizaciones ajenas a éste— que sirve de telón de fondo a la narración. En lo *extraño* dicha ruptura siempre se restaura al final del texto mediante un comentario que esclarece el enigma planteado. En lo *maravilloso*, la trasgresión suele darse desde un ámbito lo suficientemente alejado de la experiencia de realidad del lector o como una consecuencia de la lógica insólita que articula al mundo donde se desarrollan los sucesos narrados. En lo *fantástico* la trasgresión representa una crisis, una incertidumbre, del sentido de realidad propia del lector, puesto que el escenario donde se presenta es muy próximo al mundo que le es habitual.

Un siguiente elemento de lo fantástico, vinculado estrechamente a las ideas de orden y trasgresión es la de verosimilitud del texto, entendida como un sentido o una lógica que permite dar coherencia interna a la narración. Cuando el hecho insólito se presenta para vulnerar una verosimilitud basada en la realidad objetiva, el texto puede resolverse en lo extraño, si al final del mismo una explicación racional restablece los parámetros originales de la narración.

Además, cuando en el texto se articula un orden con otra lógica, de suyo ya inusitada, una verosimilitud que no reproduce los parámetros convencionales de la realidad, lo insólito encuentra explicación o sentido en el ámbito de dicha lógica y la narración se resuelve en lo maravilloso. En cambio en lo fantástico, la verosimilitud se forma bajo el criterio de la realidad cotidiana y cuando lo insólito irrumpe en ella, el orden roto es incapaz de restablecerse o si se prefiere queda signado, aunque sea por un momento, por la ambigüedad, y el lector, en consecuencia, marcado por una duda irresoluble.

Consecuentemente, de la naturaleza del hecho insólito o irracional, dependerá su relación con el tiempo. Lo extraño se vincula con lo pasado, en virtud de que es ahí en donde encuentra los referentes que permiten su dilucidación. En cambio lo maravilloso se relaciona con el futuro, en la medida en que forma parte de un orden nunca antes visto. A lo fantástico le pertenece el presente, el tiempo de la incertidumbre donde los

parámetros del pasado no alcanzan para interpretar a lo irracional y el futuro se abre como un momento inquietante, del que se desconoce lo que pueda traer consigo.

De la ambigüedad propia de lo fantástico se desprende que la estructura de los cuentos o relatos en donde se hace presente, tiende por lo general a ser abierta y el lector se vea obligado a buscar, fuera del texto, con menor o mayor éxito, una solución al enigma planteado. En lo extraño y en lo maravilloso, en contraparte, la estructura de las narraciones derivará, normalmente, en finales cerrados; en el primer caso, la explicación racional terminará con el enigma y con la narración; en el segundo, en la lógica inusitada del mismo texto, lo insólito encontrará las causas que lo justifiquen.

De acuerdo a lo argumentado en la presente investigación, la duda inherente a lo fantástico determina el tipo de emociones que le son características: la incertidumbre, la inquietud ante un fenómeno irresoluble que se hace presente en una realidad similar a la que experimenta el lector. Lo extraño y lo maravilloso por el contrario tienden a las certezas, a sensaciones plenas, tranquilizadoras, asombrosas o terroríficas; uno al reafirmar la experiencia de realidad objetiva; otro, al negarla y situar al lector bajo las leyes de un mundo sobrenatural. En ambos casos, lo humorístico puede hacerse presente, pero no en lo fantástico porque la liberación producida por la risa diluye la tensión propia de la duda.

Por otra parte, si es cierto que no existen temas ni motivos específicos para una determinada literatura, toda vez que el tratamiento en relación con el tema es lo que determinará qué tipo de literatura es la que se estudia, también es posible, tal como hicimos patente en los capítulos precedentes, ubicar ciertos tratamientos que, sin ser exclusivos de lo fantástico, sí se presentan en narraciones donde lo irracional irrumpe y no encuentra solución al enigma que plantea. Dichos tratamientos son: la exageración, la literalización de la metáfora y la marginalidad de los sucesos insólitos y/o de los personajes que los presencian.

La exageración permite la existencia de lo fantástico toda vez que, al irrumpir en la representación de la realidad cotidiana, marca una distancia, una duda ante ella por su naturaleza excesiva o la repetición de su presencia. Si este recurso aparece en lo extraño, al final del texto retornará a la dimensión de normalidad que la narración reproduce; si lo hace en lo maravilloso, la lógica en sí misma inusitada de esta categoría unificará el sentido y el alcance de lo insólito.

La literalización de la metáfora en lo fantástico permite llevar al lector a la incertidumbre de si el fenómeno irracional presenciado deberá interpretarse en un

sentido literal o metafórico; desde lo maravilloso, en cambio, dicho fenómeno se prolongará en su sentido literal; en lo extraño, por el contrario, en su sentido de metáfora.

La marginalidad de lo insólito dentro de lo fantástico, va estrechamente vinculado a la exageración, toda vez que hace evidente la trasgresión al orden que su irrupción implica y que se manifiesta ante la soledad del protagonista para poner a éste —y/o al lector— en la disyuntiva de discernir, sin más testigos, si el hecho irracional es fruto de la imaginación u obedece a leyes ajenas a las racionales. Si la marginalidad del fenómeno insólito se hace presente en lo maravilloso, es como una consecuencia de la lógica inusitada que orienta a la narración. Si se manifiesta en lo extraño será sólo como una causa que permita o justifique la solución racional al enigma planteado.

Además de los recursos literarios descritos, usados con frecuencia en textos donde lo fantástico está presente, los temas y sus tratamientos relacionados con esta clase de narraciones también pueden agruparse, de acuerdo con Todorov y tal como analizamos en el presente estudio, en dos grandes categorías: los temas del *yo* y los temas del *tú*, en función de si los sucesos insólitos narrados son resultado de la percepción singular de quien los observa o por el contrario si son la consecuencia de una relación, marcada por el deseo sexual, con un otro u otros

Estas clasificaciones, tal como señalamos en su momento, pueden resultar demasiado amplias o generales. Con la finalidad de buscar una mayor especificidad para agrupar los temas, y sus realizaciones, vinculados con lo fantástico presente en los cuentos y relatos de Juan de la Cabada incluidos en el corpus de esta investigación, recurrimos a las categorías propuestas por Botton Burlá: los juegos con el tiempo, con el espacio, con la personalidad y con la materia. Tales clasificaciones se singularizan en función de si la trasgresión realizada por el hecho insólito se efectúa en algunos de elementos enumerados, si bien es posible que tal ruptura implique a más de uno de ellos.

2.- Lo inasible en la vida cotidiana

En el desarrollo de la presente investigación, los distintos componentes de lo fantástico son usados como herramientas de análisis para caracterizar cómo se presenta éste cuando tiene como marco de referencia la vida cotidiana, el indigenismo y el

compromiso social. Así, en el primero de ellos lo fantástico se entrecruza en el caso de “Corto circuito” con lo maravilloso; en cambio en “El Duende” oscila en dirección contraria y toca los ámbitos de lo extraño; por el contrario en “Blanche o el secreto”, su ambigüedad se muestra casi de manera perfecta.

La transgresión de los hechos insólitos en “Corto circuito” irrumpe en una casona aislada y provincial, en una familia conservadora y autoritaria; su único hijo, Rafael, tiene un carácter introspectivo y por medio de una serie de sucesos atribuibles al azar o a una lógica capaz de relacionar los sucesos más disímolos entre sí, establece una breve pero intensa relación con Inés, bella y enigmática joven con un parecido notable con la Mona Lisa. En “El Duende” la trasgresión del suceso insólito de igual manera irrumpe en una casa aislada, aunque ésta se ubica en alguna región del sur o sureste mexicano, y en el entorno de una familia de clase media citadina. En este caso el ser, sobrenatural o no, que da título al cuento lleva a una situación crítica a las pequeñas protagonistas dueñas de una creatividad, imaginación e introspección fecundas y activas. En “Blanche o el secreto” la trasgresión del hecho insólito se presenta de una manera más radical que en los dos cuentos anteriores, pues no precisa de escenarios aislados, irrumpe en un barrio neoyorquino, un domingo a la luz del día. La abrupta aparición de Blanche con la finalidad de consolar a la niña Mabe produce una fuerte inquietud en el lector y en la protagonista, pues no hay manera de saber a ciencia cierta su procedencia y si su naturaleza es de este o de otro mundo.

La verosimilitud en “Corto circuito” tiende a establecer un orden en el cual los distintos sucesos de la vida diaria tendrían una relación entre sí e incluso sus causas podrían provenir de un mundo alterno al nuestro; sin embargo, al mismo tiempo dicho orden también plantea la posibilidad de encontrar en el azar, como una causalidad aislada en la serie de causalidades que en la cotidianidad se vinculan, una explicación racional, gracias a ésta en el cuento lo fantástico deja su huella, breve pero no por eso menos clara. Su realización en el tiempo sucede entre el futuro y el presente, en concordancia a su pertenencia a lo maravilloso no exento de cierta dosis de lo fantástico. Por último, su final es ambiguo, aunque el lector puede con más probabilidad explicar la presencia inquietante de Inés como la de un ser trascendente de la realidad convencional que como una simple muchacha de una familia en desgracia económica cuyo parecido con la referida obra de Leonardo es pura y sola casualidad. Así, las emociones que expresa “Corto circuito” son las de un asombro marcado por la zozobra, la incertidumbre.

Por el contrario en “El duende”, la verosimilitud tiende a una lógica racional toda vez que la mayoría de los personajes con los cuales las pequeñas protagonistas realizan sus juegos, pueden explicarse fácilmente como frutos de sus imaginaciones. No obstante, esta coherencia interna tiende a desequilibrar, a poseer cierto nivel de ambigüedad, por medio del duende innombrable y avieso que antagoniza con Hilda y Elsa al grado de casi llevarlas a la destrucción. Su temporalidad se encuentra entre el pasado y el presente, por pertenecer simultáneamente a los territorios de lo extraño y lo fantástico. En consecuencia su final no es cerrado ni tranquilizante, sino ambiguo y deja al lector con un grado de incertidumbre al dibujarse la posibilidad de que el duende pueda continuar hostilizando a las pequeñas.

En “Blanche o el secreto” la verosimilitud opera con el signo distintivo de lo fantástico; es decir, la coherencia interna animada por la razón aristotélica es puesta en crisis por la irrupción del hecho insólito, la intempestiva aparición de Blanche, pero tal suceso no es capaz de imponer plenamente sus propias coordenadas con las cuales su mundo se articula. Así un nuevo orden prevalece en el texto, con un carácter vacilante y dubitativo. Su realización en el tiempo se ubica en el presente, en los instantes de inquietud de la pequeña Mabe y del lector, al resultarles imposible determinar si Blanche en efecto es un hada o sencillamente una muchacha generosa y bella. Así, su final es del todo ambiguo y ante la incertidumbre que produce, el lector podrá optar por cualquiera de los dos términos descritos para explicárselo con validez absoluta.

3.- Lo fantástico, presencia que transforma la cotidianidad

Una recurrencia en los tres cuentos referidos es la confrontación entre lo fantástico, presente en mayor o menor medida, y los entornos familiares de los protagonistas, todos niños, excepto Rafael a quien se nos presenta también como adolescente y adulto. La incertidumbre ante lo sobrenatural es así una defensa, una alternativa ante las normas que los vulneran y coartan en el ejercicio íntegro de sus individualidades.

En “Corto circuito” el tema del doble tratado mediante el motivo de la singular Inés y su parecido con la Mona Lisa, permite la acción de lo fantástico y le presenta al protagonista la posibilidad de encontrar un contrapeso, por medio de una serie de causalidades cuya presencia indicaría la posible existencia de un orden pandeterminista,

capaz de trasponer los rigores impuestos por un ámbito familiar conservador y autoritario.

El carácter introspectivo de Rafael, es así más que una evasión una puerta por donde el personaje encuentra la libertad y el gozo negados por la severa autoridad paterna. Cerrar los ojos, lejos de envilecer al personaje, lo dignifica pues gracias a ello recupera, incluso por medio de la irrupción probable de mundos alternos, la integridad de su ser. Se encuentra a sí mismo y desde esa penumbra íntima alcanza estaturas emancipadoras.

En “El Duende” el tema de un ser sobrenatural tratado mediante un motivo que le otorga incertidumbre a su existencia, sirve para contraponer la indiferencia ante el mundo de la infancia con lo fantástico. Así, el vacío dejado por la tutela paterna es substituido por dicho personaje quien, probablemente, de la mano de la imaginación desatada de las niñas protagonistas, es capaz incluso de llevarlas a una situación casi trágica.

De igual manera, en este cuento la presencia de lo fantástico pone en evidencia los deseos reprimidos por un entorno simulador y moralista; así, cuestiona una aparente normalidad bajo cuya superficie se encuentra dolor y frustración, consecuencias de las limitaciones impuestas al crecimiento propio de lo humano, por un deber ser actuante en la vida cotidiana,

En “Blanche o el secreto” de nueva cuenta el tema del ser sobrenatural trabajado por medio de un motivo cuya acción radica en hacer imposible conocer si dicho personaje es o no real, permite la intervención de lo fantástico en este caso cuestionando no sólo al ámbito familiar, sino también un orden social marcadamente pragmático, incapaz de atender necesidades infantiles a las que considera nimias, por estar vinculadas a la imaginación, al juego, al ocio improductivo natural en la infancia.

Lo fantástico en “Blanche o el secreto” de igual manera cuestiona la vida en las urbes modernas y sobre pobladas, cuyos habitantes padecen soledad y aislamiento a causa de centrar sus existencias en la satisfacción de sus propios intereses, al grado de olvidar o marginar a la infancia, vulnerable y frágil por definición.

La insistencia en plantear la dicotomía entre las capacidades liberadoras de lo irracional ante entornos de una u otra manera opresivos, nos hacen conjeturar una posible presencia del surrealismo en los cuentos de Juan de la Cabada, pues los postulados de dicha vanguardia se orientan a buscar no sólo la emancipación del hombre de sus yugos materiales, sino también a despertar sus capacidades creativas,

oníricas, lúdicas, para desatar su espíritu de las limitaciones que le niegan el proteico ejercicio de su ser.

Además, el carácter introspectivo de algunos personajes de Juan de la Cabada, es otro rasgo por medio del cual es dado suponer un vínculo entre la obra nuestro autor y los contenidos de la vanguardia en cuestión, pues aquellas facultades que el surrealismo busca potenciar son sólo accesibles a plenitud por medio del acto en apariencia nimio pero trascendental de cerrar los ojos, no para evadirse de la realidad sino para encontrar otra u otras donde la estatura de lo humano sea posible. Lo anterior, de igual manera, posiblemente explique la razón por la cual los tres cuentos fantásticos que tienen como telón de fondo o contexto la vida cotidiana, pertenezcan a la clasificación todoroviana de los temas del *yo*.

El sentido de estas ideas es reforzado por el hecho de que Juan de la Cabada, después de participar en la Guerra Civil española, radica, entre 1938 y 1939, en París donde en ese momento se encuentran activos los principales exponentes del movimiento artístico referido y es justo en ese tiempo y lugar que nuestro autor escribe “Corto circuito”. Otro dato para encaminar lo expuesto hacia el mismo rumbo es la relación que Juan de la Cabada sostiene con artistas e intelectuales españoles refugiados en México y participantes del surrealismo. El caso paradigmático es su amistad con Luis Buñuel con quien colabora como guionista en la realización de *Subida al cielo*.

Vale también suponer que una de las razones esbozadas para argumentar el probable vínculo entre los cuentos de nuestro autor y el surrealismo, en particular la influencia de artistas españoles exiliados en México relacionados en mayor o menor medida con esa vanguardia, también puede hacerse extensiva a otras obras narrativas marcadas por lo irracional como la de Francisco Tario, quien da a la prensa su primer libro, *La noche*, en 1943, prácticamente la misma fecha en la que Juan de la Cabada también inicia sus publicaciones con *Paseos de mentiras*, publicado por *Editorial Séneca* en 1940, editorial de los republicanos españoles refugiados en México.

Sin embargo, es preciso matizar al respecto el disímulo carácter que lo sobrenatural adquiere en cada uno de los dos autores. En el caso de los cuentos de Tario predomina lo maravilloso por encima de lo fantástico y sus temas se adentran en los lados más oscuros de lo irracional; en contraste y como hemos visto, la obra de Juan de la Cabada es más propensa a lo fantástico y a exaltar la imaginación, la introspección y las capacidades lúdicas de la infancia.

4.- Lo inasible en el indigenismo.

En la literatura mexicana del siglo XX el indigenismo es un resultado de la Revolución Mexicana y persigue una doble finalidad: mostrar a los pueblos originarios de nuestro país sin idealizaciones y cuestionar el estado de abandono extremo en que viven a pesar del triunfo de esa gesta armada. Sin embargo, en estos empeños existen de igual manera intentos por asimilar al indio a los nuevos derrotados tomados por el país, negando sus diferencias culturales y lingüísticas, sus propias identidades, como antes lo hicieran, con las diferencias del caso, los evangelizadores españoles, los hombres de la razón ilustrada y los liberales mestizos del siglo XIX.

De los objetivos buscados por el indigenismo mexicano se desprende una literatura en donde se plasman los distintos aspectos del mundo de nuestros pueblos originarios: cuando éstos se refieren a los modos de vida, las costumbres y tradiciones de dichos pueblos, nos encontramos ante una vertiente sociológica; cuando remiten a la dominación del indio a manos del blanco o del mestizo y a los levantamientos ocasionados por tal dominio, nos encontramos ante otra vertiente, la sociopolítica, y cuando la intención es conocer al indio desde su propia visión del mundo, recurriendo para ello a sus mitologías abordadas con técnicas de la literatura moderna, estamos ante la vertiente mítico-poética. Sin embargo, es necesario puntualizar que en algunas obras es posible hallar en mayor o menor medida, a más de una de las categorías descritas. En la última de ellas es donde podemos encontrar a lo fantástico con un telón de fondo indigenista.

En la obra de Juan de la Cabada existen ejemplos pertenecientes a las tres clasificaciones referidas. En aquellos que se inscriben en la mítico-poética nuestro autor utiliza distintos tratamientos literarios; en *Incidentes melódicos del mundo irracional* y en el "P'poquín", recurre a la fábula, por tal motivo estos textos no fueron analizados a detalle en nuestra investigación pues la fábula y su sentido alegórico se opone a la literalidad necesaria para la presencia de lo fantástico.

En otros casos, Juan de la Cabada, en concordancia con su apego a las tradiciones narrativas populares, utiliza como herramienta literaria la oralidad. No sólo entendida como una fuente externa que da origen a otra obra narrativa, sino también como un recurso utilizado desde adentro del texto gracias al cual el lector conoce los acontecimientos a partir de distintos testimonios, dotando así a la historia de un carácter inestable, fluctuante, susceptible a bifurcaciones. De esta manera un mismo hecho podrá

tener sentidos opuestos o sencillamente distintos. Cuando tal tratamiento literario entra en contacto con lo irracional, la irrupción de lo fantástico se hace posible.

Pero los textos incluidos en el corpus de esta investigación en donde la duda sobre la naturaleza real o no de un hecho insólito tiene como contexto el indigenismo mexicano, merecen una atención más pormenorizada. Así, en “El grillo crepuscular”, no obstante su final abiertamente sobrenatural, lo maravilloso converge con lo fantástico gracias a los cuestionamientos que se dibujan en la mente del lector sobre el origen de otros sucesos de apariencia ultraterrena narrados por los personajes y que son susceptibles de encontrar una explicación racional e incluso histórica. En consecuencia, las emociones resultantes son el asombro y la incertidumbre. En cambio en “La cantarilla” lo fantástico se presenta con nitidez y de manera aislada dando como resultando un final ambiguo con su consecuente incertidumbre, pues una serie de sucesos relacionados con la vasija aludida en el título pueden interpretarse con igual validez como meros frutos del azar, resultados de causalidades aisladas o como causalidades pertenecientes a un orden ajeno al racional en donde todos los acontecimientos de la existencia se encuentra relacionados entre sí.

En cambio, en “Aquella noche”, en cada uno de sus dos posibles finales, los ámbitos de lo fantástico y de lo maravilloso de nueva cuenta convergen y suscitan asombro e inquietud. Las bifurcaciones de la oralidad actuantes desde dentro del texto, en este caso, no dan como resultado dos versiones contrapuestas sobre el hecho insólito que permitan una presencia más nítida de la incertidumbre propia de lo fantástico, sencillamente recogen datos distintos pero de carácter igualmente sobrenaturales, aunque matizados por ciertas dudas racionales.

La trasgresión en “El grillo crepuscular” se ubica a partir de dos parámetros o dimensiones: la occidental y la propia de la cultura maya. En el primero, las conciencias del lector y del maestro rural asimilado al deber ser occidental, son violentadas por el hecho sobrenatural del final, aunque pueden restablecerse parcialmente por medio de ciertas dudas sobre el origen de otros hechos insólitos presentes en el desarrollo del texto. Al respecto, es necesario indicar que el alto grado de trasgresión presente desde este parámetro, se debe no sólo al carácter plenamente sobrenatural del hecho insólito con el que concluye el relato, sino también a la espacialidad del todo convencional en donde tal suceso se presenta.

La trasgresión al mundo maya desde el ámbito occidental se manifiesta, por el contrario, de una manera paulatina, gradual y cuando el maestro rural la lleva a su nivel

más alto al cuestionar las tradiciones de ese pueblo originario, obtiene como respuesta del ámbito así agraviado una reacción sorpresiva, cuyas dimensiones llegan incluso a casi negar la validez de los parámetros aristotélicos para conocer la realidad.

Como consecuencia de lo descrito, la verosimilitud del texto tiene el signo de la vacilación, fluctúa entre la afirmación de un orden conocido bajo la lógica racional y otro concebido mediante los valores culturales de la civilización maya. Cuando tal dicotomía se resuelve a favor del segundo de esos polos y en consecuencia pareciera imperar un orden singular, el propio de esa nación americana, ciertas dudas racionales permiten la presencia de lo fantástico y consecuentemente la verosimilitud adquiere cierto grado de inestabilidad.

En “La cantarilla”, al igual que en “El grillo crepuscular”, se presentan las mismas dicotomías intentado hacer prevalecer cada una su propia lógica por encima de la de la otra. Sin embargo, en el primero de esos textos, el nivel de trasgresión que cada uno de los ámbitos en pugna infiere a su oponente, es menor que en “El grillo crepuscular”. El resultado es que ninguno de los dos ámbitos en pugna logra establecer un dominio definitivo o casi total sobre el otro, pues la trasgresión de los sucesos insólitos está marcada por la posibilidad de atribuirla a un mero fruto del azar o a una causalidad generalizada, cuya presencia revelaría la irrupción de otros mundos dentro del convencionalmente conocido por la razón.

La verosimilitud en “La cantarilla” se rige bajo la lógica de la ambigüedad, en virtud de que ninguno de los dos ámbitos en pugna es capaz de imponer sobre el otro su propio sentido, su singular manera de conocer y explicar el mundo. Así, el lector queda en posibilidad de elegir si de acuerdo al orden racional es dado encontrar solución a los sucesos insólitos narrados o por el contrario si éstos sólo pueden comprenderse desde los parámetros propios de otras realidades, ajenas para la epistemología occidental pero próximas para las cosmovisiones prehispánicas.

En “Aquella noche”, en uno de sus dos finales posibles, la transgresión de los hechos insólitos es abrupta, por la violencia con que tales sucesos se presentan, por efectuarse ante la presencia de varios testigos y porque la espacialidad donde ocurren es a un tiempo un lugar del todo convencional e inusitado. No menos alta es la transgresión resultante del segundo de los finales posibles del cuento, aunque la posible metamorfosis del chiclero en jaguar sucede sin testigos de por medio. Tal suceso cuestiona abruptamente la concepción occidental de la realidad, aunque para la interpretación prehispánica del mundo es un acto posible, aunque excepcional por su

carácter hierofánico. Así y de nueva cuenta, nos encontramos, al igual que en “El grillo crepuscular” y en “La cantarilla”, ante el enfrentamiento de dos concepciones distintas del mundo; sin embargo, en este caso, tal confrontación es menos evidente.

La verosimilitud del cuento se articula mediante la lógica de lo sobrenatural, pero sin llegar a establecer un orden definitivo, pues ciertas dudas de carácter racional, las condiciones extremas de vida de los chicleros como explicación posible a los actos del antagonista, o la supuesta transformación de éste en jaguar como un acto meramente fortuito, dotan de cierta incertidumbre a “Aquella noche” y le confieren un grado de inestabilidad por medio del cual lo fantástico se hace presente.

La realización en el tiempo en “El grillo crepuscular”, por su pertenencia a lo maravilloso no exenta de la presencia de lo fantástico, se localiza, desde la epistemología racionalista propia de occidente, entre el futuro y el presente, pues los sucesos narrados nunca han sido vistos, pero de algunos de ellos se tienen dudas del todo legítimas para aceptarlos pasivamente. Si nos permitimos caracterizar este sentido de temporalidad desde la forma maya de conocer el mundo, en la cual el tiempo es un ciclo en espiral y la razón existe pero no niega la posibilidad de otros conocimientos de la realidad, el texto en cuestión se ubicaría, también aunque por otras razones, entre el presente y el futuro, debido a que los sucesos insólitos pasados pueden irrumpir en cualquier momento de la cotidianidad, aunque es válido tener dudas sobre el carácter sobrenatural de algunos de ellos y en consecuencia es factible transformarlos para evitar su repetición y construir un porvenir distinto.

En cambio, la temporalidad en “La cantarilla” se ubica en el presente, debido a que el lector no está en posibilidad de dilucidar con claridad cuál de las dos concepciones del mundo, la occidental y la maya, habrá de prevalecer sobre la otra. Los referentes del pasado y los horizontes del futuro, desde la percepción occidental de la realidad, son insuficientes para que el lector encuentre una explicación de los hechos insólitos y, en consecuencia, las dudas propias de lo fantástico permanecen en su conciencia.

Desde la concepción maya del tiempo, de igual manera “La cantarilla” se ubicaría en el presente, aunque por otras causas. Las deidades vigentes y actuantes en el pasado prehispánico son susceptibles de manifestarse en el presente, toda vez que el tiempo no transcurre en esta cosmovisión linealmente, sino en ciclos que trazan espirales. De esta manera ambas concepciones de la realidad convergen y se confrontan en una misma temporalidad.

En “Aquella noche”, al igual que en “El grillo crepuscular” y en “La cantarilla”, la dicotomía entre las visiones occidental y maya del mundo también hace acto de presencia, aunque de manera implícita, en un segundo plano. Sin embargo, no por eso debemos omitir las dos realizaciones en el tiempo que se derivan de dichas interpretaciones de la realidad. Si partimos desde la lógica occidental, “Aquella noche” al igual que “El grillo crepuscular”, tiene una realización en el tiempo que se encuentra entre el futuro, temporalidad de lo maravilloso y de los seres y sucesos nunca antes vistos, y el presente, en donde germinan las dudas características de lo fantástico. Por razones distintas, desde la óptica maya su temporalidad también radica entre el presente, ámbito donde los antiguos mitos mayas pueden manifestarse, y el futuro, en virtud de ciertas dudas racionales sobre las causas motivadoras de la conducta violenta del chiclero antagonista, susceptibles de repetirse si no son transformadas.

El tema en “El grillo crepuscular” y en “La cantarilla” es el mismo: la confrontación entre dos concepciones de la realidad, la occidental y la prehispánica, en particular la maya. Sin embargo, son distintos los tratamientos: en uno el motivo es la transformación de un personaje; en el otro, un objeto dual en su significado, pues para el maestro rural asimilado a occidente es un mero recipiente profano; para los viejos mayas por el contrario, es una vasija sagrada, objeto de veneración, elemento fundamental de un ritual asociado a la lluvia y a la fertilidad.

En “Aquella noche” el tema es uno recurrente en las literaturas maravillosas y fantásticas: el doble. El motivo utilizado por Juan de la Cabada para tratar este tema se vincula directamente con el indigenismo mexicano en su vertiente mítico-poética, pues recurre al nahual, ese ser a un tiempo protector y alter ego de cada individuo, cuya existencia pondría en radical cuestionamiento la interpretación aristotélica de la realidad.

Tal vez como resultado de la insistencia de Juan de la Cabada en abordar lo fantástico cuando éste tiene como contexto el indigenismo, desde la confrontación de dos concepciones del mundo, tanto “El grillo crepuscular”, “La cantarilla” y “Aquella noche”, se insertan en la red temática denominada por Todorov como temas del *yo*, en la cual el hecho insólito de apariencia sobrenatural es percibido por la conciencia.

5.- Lo inasible y el compromiso social

En una investigación sobre Juan de la Cabada abordar el compromiso social es un punto prácticamente ineludible, incluso cuando la orientación de dicho trabajo se encamine hacia terrenos tan movedizos y frágiles como son los de lo fantástico. La extensa militancia política de nuestro autor en el Partido Comunista, desde finales de la década de los años 20, así lo justifica. No obstante, en la narrativa de Juan de la Cabada y contrario a lo que en primera instancia podría suponerse, prácticamente no existen obras en donde las consignas ideológicas sean una prioridad encaminada a la propaganda. El compromiso social se presenta en ella a través de anécdotas, historia de aventuras o en otras donde la atención se centra en personajes marginales y populares, necesitados, por distintas razones, de desarrollar su ingenio y audacia para sobrevivir en un entorno adverso y muchas veces agresivo y por quienes el autor muestra simpatía y una capacidad singular para adentrarse en sus psicologías dotándolos de esta manera de estatura humana y dignidad, gracias a las cuales el lector logra identificarse con ellos. En “María la voz” esta posibilidad se manifiesta y va acompañada, toda vez que en el texto lo fantástico hace acto de presencia, de otra expresión propia del compromiso social: la solidaridad, aunque en este caso es dado suponer que provenga de un ser de ultratumba.

“María la voz” de Juan de la Cabada tiene como antecedente el cuento que Benita Galeana le contara en la década de los años 30; más tarde, en 1979, la militante comunista guerrerense, lo publica incluido en el volumen *El peso mocho*. Sin embargo, el origen del cuento tiene raíces más profundas pues se adentra en las tradiciones orales populares.

En la versión de Juan de la Cabada lo fantástico se presenta de manera plena, casi perfecta, pues tanto para los vecinos de San Jerónimo como para el lector, resulta imposible dilucidar si el suceso insólito, el origen de la voz compañera de la protagonista, tiene una explicación racional que se encuentra en algún ardid realizado por María mediante alguna complicidad o por medio de la ventriloquia, o por el contrario es el resultado de la manifestación sobrenatural y solidaria de Andrés Magaña, cuyo amor hacia la bella y joven huérfana es capaz de superar los rigores de la muerte.

Para lograr el efecto descrito Juan de la Cabada utiliza como recurso literario la oralidad con su carácter fluctuante y variable puesta en operación desde el interior del relato mismo a través de diálogos de los personajes en los cuales éstos dan elementos de

juicio para tratar de explicarse, con bases racionales o sobrenaturales, la inquietante voz que acompaña a la protagonista.

La trasgresión de los hechos insólitos en “María la voz”, se presenta en varios niveles a lo largo de la historia. En un primer momento violenta el orden de lo privado cuando irrumpe en el hogar del padre de la protagonista y marca con su aparición el destino de ambos personajes. Posteriormente, la trasgresión es pública, en la misa de exorcismo de María, cuando ella queda estigmatizada entre sus vecinos. Un tercer nivel se presenta cuando la voz se solidariza con María y la apoya a vencer las adversidades que un medio hostil y mesquino le imponen.

Además, es necesario puntualizar que la misma trasgresión al violentar el orden establecido por su carácter de apariencia ultraterrena no logra, sin embargo, establecer otra lógica distinta que sustituya a dicho orden violentado, pues nuevos sucesos hacen suponer, a los personajes y al lector, el restablecimiento del orden original cuya naturaleza puede interpretarse desde la racionalidad, pero nuevamente posteriores hechos de apariencia sobrenatural impiden tal cometido y el resultado final es una fluctuación constante en el texto, consecuencia de la imposibilidad de encontrar en él a una lógica que prevalezca sobre la otra. Así, el signo distintivo de la verosimilitud de “María la voz” de Juan de la Cabada es la inestabilidad.

Por tales razones en este relato de Juan de la Cabada la realización en el tiempo radica en el presente, en el instante de vacilación de los personajes y el lector, al no poder encontrar una explicación plena racional o irracional para los sucesos insólitos narrados. El final, en consecuencia, es ambiguo y en el lector queda una sensación de incertidumbre, que lo mismo le permite identificar a María como una mujer vulnerable, frágil, quien ante las adversidades del medio donde vive se ve en la necesidad de desarrollar sus ingenios para obtener beneficios a costa de sus vecinos o como la bella joven a quien el espectro de Andrés Magaña decide amar y proteger contra viento y marea.

En “María la voz” el tema es uno de frecuente uso en las narrativas fantásticas, maravillosas y extrañas: el retorno de un ser espectral o no a la realidad de todos los días. No obstante, De la Cabada utiliza un tratamiento literario específico para eludir el lugar común y lograr una obra singular: parte de dos motivos para dar dotar de una identidad propia al espectro en cuestión. El primero de ellos tiene que ver con la actitud de esa aparición, orientada por un amor capaz de trascender los ámbitos de lo meramente individual para alcanzar un compromiso cabal con otro a quien percibe

vulnerable y fácil presa de un mundo injusto y hostil. Lo anterior ocurriría sólo si asumimos como válida la posibilidad de la presencia del espectro acústico de Andrés Magaña, de lo contrario y en concordancia con el carácter fantástico del texto, tendríamos que limitarnos a aceptar a dicha ser de ultratumba como un mero artificio ideado ingeniosamente por la protagonista para resistir ante un entorno social excluyente y adverso.

El segundo motivo utilizado por nuestro autor estriba en la naturaleza sui géneris del espectro mencionado. Se trata de un ente inasible, etéreo, evanescente: una voz, sin más corporeidad que el aliento con el cual se anima y en consecuencia muy distante de las formas espectrales convencionales, apegadas al ámbito de lo visual más que al auditivo. De nueva cuenta, sin embargo, tal posibilidad sólo puede vislumbrarse si se acepta como real la presencia ultraterrena de dicha voz, la cual como ya hemos referido, también podría ser fruto de un engaño.

Del tratamiento temático, en especial de la actitud de la voz hacia la protagonista, se desprende la pertenencia de “María la voz” de Juan de la Cabada a las redes temáticas del *tú*, en las cuales lo fantástico se percibe por medio de una relación con un otro, por medio del amor o de la sexualidad y sus capacidades para ensanchar las posibles fronteras de lo real.⁸¹

“María la voz” de Juan de la Cabada es una obra de autor no sólo por su lejanía con los cánones estudiados por Propp y propios de las narraciones orales donde lo irracional está presente, sino también porque el tratamiento de su tema, como ya indicamos, es resuelto mediante un posible amor ultraterreno cuyos alcances llegan a los

⁸¹ Por otra parte, la versión de “María la voz” de Benita Galeana pertenece a la convergencia entre lo fantástico y lo extraño, en buena medida por las intenciones didácticas de la autora quien hace de su María un personaje con pocos escrúpulos y dedicada a embaucar a los vecinos incautos de San Gerónimo a cambio de dinero y de placer. Aunado a lo anterior, y debido a que dibujamos la hipótesis sobre el origen de las dos versiones de “María la voz”, consideramos pertinente señalar la mayor proximidad del cuento de Benita Galeana a la tradición oral popular donde lo sobrenatural irrumpe, en relación con la obra de Juan de la Cabada. Para tal afirmación partimos del hecho de que al menos seis funciones de los personajes definidas por Propp para el análisis del tipo de cuentos aludidos, están presentes con nitidez en “María la voz” de Benita Galeana y, en contraste, sólo tres se encuentran en la obra de Juan de la Cabada, de las cuales dos pertenecen, de acuerdo al investigador ruso, a una triada de naturaleza orgánica, con sus componentes articulados entre sí. Por tales razones conjeturamos que el posible origen del cuento incluido en *El peso mocho* debería hallarse en las tradiciones orales populares, en particular en aquellas donde lo sobrenatural es una constante y debido a que en él, un personaje con función de donante, el muerto anónimo con quien pernocta la protagonista y de quien después de tal acto recibe la voz auxiliadora, está presente, con las particularidades del caso, en otros cuentos de esa misma tradición catalogados por Propp como donantes de ultratumba, consecuentemente es dado suponer que las raíces del cuento de Benita Galeana bien podrían remontarse a tiempos más remotos que aquellos en los que ella lo escucha en su natal Guerrero.

ámbitos de la solidaridad y a los del compromiso social, lo cual se hace evidente gracias a la utilización de los caminos oscilantes de la oralidad, puestos a actuar desde adentro del relato mismo. Así, Juan de la Cabada, utilizando una técnica narrativa moderna, le imprime a una historia anónima y de tradición popular, un carácter singular: la lleva a los inestables linderos de lo fantástico gracias a los cuales el lector está en posibilidad de dudar sobre los límites de la realidad convencionalmente entendida.

6.- Las afluentes posibles de lo fantástico en la obra de Juan de la Cabada

En síntesis, de los siete cuentos y relatos de Juan de la Cabada, estudiados en la presente investigación, en tres, “Blanche”, “La cantarilla” y “María la voz”, lo fantástico muestra su ambigüedad a plenitud; en otros tres, “Corto circuito”, “El grillo crepuscular” y “Aquella noche” confluye con lo maravilloso, y sólo en uno, “El duende” aparece en compañía de lo extraño.

Tal preponderancia de lo fantástico y de lo maravilloso, en detrimento de lo extraño con su huella racional, en un autor estrechamente vinculado no sólo a las causas populares sino también a sus tradiciones, en especial aquellas, presentes desde su infancia, propias de la narrativa oral donde lo sobrenatural es elocuente, nos hacen suponer una influencia de tales expresiones en la obra analizada.

De igual manera, la presencia de la oralidad, de origen también popular y tan frecuente en Juan de la Cabada tanto en su obra como en su celebrada capacidad de conversador y cuentacuentos, dentro de algunos de los textos estudiados al vincularse con lo sobrenatural permite la ambigüedad propia de lo fantástico: los senderos de la palabra hablada tienden a oscilar y a bifurcarse, y así testimonios encontrados de algunos personajes sobre un mismo hecho insólito, de acuerdo al contexto en que se suscite, podrán tender a explicarlo racionalmente o bajo la lógica de lo irracional, y esto produce en el lector duda y vacilación sobre cuál de las dos versiones es la verdadera.

Pero no sólo es posible rastrear en las afluentes de lo popular las causas por las cuales nuestro autor recurre con frecuencia a lo fantástico y a lo maravilloso. Dicha recurrencia, de igual manera puede encontrar explicación debido al contacto de Juan de la Cabada con el surrealismo, pues su ideario, donde la irracionalidad es un agente de emancipación del hombre sujeto a una sociedad a un tiempo injusta y enajenante, se trasluce en los temas y sus tratamientos de algunos de los cuentos y relatos

pertenecientes al corpus de esta investigación, en especial aquellos donde lo fantástico tiene como telón de fondo la vida cotidiana. Como complemento de lo antes dicho, es importante hacer notar el hecho de que Juan de la Cabada vive, después de abandonar la España de la Guerra Civil, a finales de la década de los años 30, en París, donde escribe algunos de los cuentos estudiados en el capítulo aludido, al menos es el caso de “Corto circuito”. Además, también mantiene una estrecha amistad con integrantes de esa vanguardia, en especial con el cineasta Luis Buñuel.

Pero yendo un poco más lejos, es dado suponer que el surrealismo no sólo deja huella en la obra de de la Cabada, pues lo irracional de igual manera, aunque con los matices del caso, se encuentra en otros autores mexicanos que, como nuestro autor, iniciaron sus publicaciones a inicios de los años 40, aunque es preciso aclarar que los textos incluidos en el primer volumen de Juan de la Cabada, *Paseos de mentiras*, y objeto de análisis de este trabajo, son escritos años antes del inicio de esa década.

Otra razón para explicar la mayor frecuencia de lo irracional y de la ambigüedad fantástica en relación con lo extraño, en las obras estudiadas, puede encontrarse en el interés de nuestro autor en las civilizaciones de los pueblos originarios de nuestro país, en especial en los mayas. Por tal motivo en la narrativa de Juan de la Cabada existen ejemplos de las tres vertientes del indigenismo mexicano: la sociológica, la sociopolítica y la mítico-poética. Pertenecen a esta última los textos estudiados en nuestra investigación en donde lo fantástico aparece en menor o mayor grado, como consecuencia de la intención del autor de recrear y reivindicar las cosmologías de esos pueblos frente a la interpretación occidental del mundo.

El compromiso social es un punto ineludible cuando se aborda la vida y obra de Juan de la Cabada, aun cuando la investigación está centrada en lo fantástico caracterizado por contar con una posible presencia de lo sobrenatural, pues nuestro autor asume su relación con el otro como un acto de solidaridad, de apoyo hacia aquellos a quienes un entorno violento y excluyente les niegan las posibilidades mínimas de existencia; como un afán, en suma, amoroso, cuya radicalidad consiste incluso en manifestarse venciendo los fríos rigores de la muerte.

Otra constante de los textos estudiados se presenta en la forma como lo fantástico irrumpe en algunos de ellos, en especial en “Corto circuito”, “La cantarilla” y en menor medida en “El duende” y en “Aquella noche”. En estos casos la ambigüedad sobre el origen sobrenatural o no de los sucesos insólitos narrados se hace patente, en mayor o menor nivel, por medio de una serie de acontecimientos ante los cuales el

lector tiene la disyuntiva de atribuírselos al simple azar o a una causalidad aislada, o bien como consecuencia de la manifestación en la realidad habitual de un orden alterno, en donde todo acontecimiento, independientemente de su envergadura y naturaleza, se relaciona con otro acontecimiento de este u otros mundos. Es decir, un orden pandeterminista.

Es probable que esta recurrencia en la forma de abordar lo fantástico tenga como origen el hecho de la importancia que Juan de la Cabada le otorga en su obra al registro, a veces minucioso, de los distintos aspectos de la vida. ¿Quién no ha experimentado alguna vez en su acontecer diario un encuentro o hallazgo por los cuales se ve en la necesidad de plantearse una disyuntiva similar a la expuesta? Pareciera que la atenta mirada de Juan de la Cabada en los distintos detalles de la vida lo llevó incluso a poner atención en esas fisuras presentes de la realidad convencionalmente entendida por donde, quizá, otros mundos posibles se asoman al nuestro.

Otra recurrencia en los textos estudiados en nuestra investigación, es de carácter temático. Así, el tema del doble aparece con distintos tratamientos en “Corto circuito” y en “Aquella noche”; el tema de los seres sobrenaturales asociados a los ámbitos de la infancia, de igual modo con una realización distinta, se hace presente en “El duende” y en “Blanche o el secreto”; el tema de la confrontación de dos interpretaciones distintas de lo real, se hace patente, también con distintos tratamientos, en “El grillo crepuscular” y en “La cantarilla”

Dichas constates probablemente se deban, en el primero de los casos, a que el tema en cuestión es frecuente en literaturas maravillosas, fantásticas y extrañas del siglo XIX y aun contemporáneas con las cuales nuestro autor bien pudo tener contacto. Además el doble, inquietante por definición, representa la manifestación de un orden alterno, la posibilidad de otros mundos más allá de lo aparente y establecido, susceptible, en consecuencia y en concordancia con el ideario surrealista, de ser transformado y al margen de si la relación de Juan de la Cabada con dicha vanguardia es o no incidental, lo cierto es que nuestro autor empeñó su existencia en la construcción de una realidad más plena y justa, en donde, tal vez incluso las puertas de la alteridad se abran para vincularse o reencontrarse con lo esencialmente humano.

Probablemente la recurrencia de Juan de la Cabada a abordar temas de seres sobrenaturales vinculados con la infancia, se origine en la constante presencia en su obra de niños o jóvenes de carácter introspectivo. La infancia y la juventud son las edades de la imaginación, del juego, de la aventura, pero también de la trasgresión de

las normas establecidas, de la crítica y el cuestionamiento al modelo de realidad impuesto desde el poder. Tales actitudes, fueron constantes en la vida de nuestro autor y, al parecer, su inquietud por trasponer los límites de un deber ser, supo echar mano de las capacidades que el adulto olvida cuando crece o cuando supone crecer.

La aparición frecuente del tema de la confrontación de dos concepciones distintas sobre la realidad, presente cuando lo fantástico tiene como telón de fondo el indigenismo, probablemente obedezca no sólo a la simpatía que Juan de la Cabada tuvo hacia nuestros pueblos originarios, al interés por hacer patente su condición de exclusión y abandono, tal vez también se origine por una intuición de nuestro autor orientada en valorar las cosmogonías de esos pueblos como otras formas de aproximación a la realidad que occidente, en su pretensión de abracar lo múltiple y diverso sólo por medio de la razón, deja de lado en detrimento de la integridad humana.

En la narrativa de Juan de la Cabada la realidad es registrada en múltiples aspectos, no sólo a su nivel de anécdota o de aventura, de historia ingeniosa no exenta de picardía o conmovedora por despertar simpatía hacia personajes marginales, también en sus espacios íntimos, de introspección y en aquellos de la imaginación, aéreos y abiertos o en donde sus fronteras convencionales son superadas o aparentan serlo, por otros mundos que, acaso, sean parte integral del nuestro. Hallamos así, gracias a esta labor literaria, la posibilidad de encontrar como lectores una interlocución más plena con nosotros mismos y con ese otro sin el cual es incompleta la dignidad y plenitud de nuestro ser.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, 2012
- BRETÓN, André. *Antología (1913 – 1966)*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI Editores, 2008.
- BERMÚDEZ, María Elvira. Pról. *Cuentos fantásticos mexicanos*. México: Universidad Autónoma de Chapingo / Alpe Ediciones, 2005.
- BOTTON Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*. México: UNAM, 1994
- BRINGAS Torres, Sylvia. *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Universidad de Puerto Rico, 1990.
- CESARINI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid; Visor, 1999.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Bogotá: Editorial Labor, 1994.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2007.
- DE LA CABADA, JUAN. *Paseo de mentiras. Obras completas, vol. 1*. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1980.
- _____. *Ahora y en la hora. Obras completas, vol. 3*. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1980.
- _____. *La conjura y dos alcances. Obras completas, vol. 4*. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1980.
- _____. *Cuentos del camino. Obras completas, vol. 5*. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1980.
- _____. *Cuentos y sucesidos 1. La tierra en cuatro tiempos (ida y vuelta)*. México: Fondo de Cultura Económica / Instituto Politécnico Nacional, 1981.
- _____. *Cuentos y sucesidos 2. Pasados por agua*. México: Fondo de Cultura Económica / Instituto Politécnico Nacional, 1981.
- _____. *Cuentos y sucesidos 3. El duende*. México: Fondo de Cultura Económica / Instituto Politécnico Nacional, 1981.
- _____. *Cuentos y sucesidos 4. ¡...Y esta noche que no acaba!* México: Fondo de Cultura Económica / Instituto Politécnico Nacional, 1986.
- _____. *Cuentos y sucesidos 5. Corto circuito*. México: Fondo de Cultura Económica / Instituto Politécnico Nacional, 1982.

- _____. *Incidentes melódicos del mundo irracional*. Campeche: Muralla Editorial, 1987.
- _____. *Tiempo abandonado*. Campeche: Muralla Editorial, 1981.
- DE LA GARZA, Mercedes. *Aves sagradas de los mayas*. México: Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Investigaciones Filológicas – UNAM, 1995.
- FARRIS, Nancy. “Recordando el futuro, anticipando el pasado: Tiempo histórico y tiempo cósmico entre los mayas de Yucatán”. *La memoria y el olvido. Segundo simposio de historia de las mentalidades*. México: INAH, 1985.
- FIERROS, Gustavo. *Memorial del aventurero. Vida contada de Juan de la Cabada*. México: CONACULTA, 2001.
- GALEANA, Benita. *El peso mocho*. México: Editorial Extemporáneos, 1979.
- GARRO, Elena. *Obras reunidas. t. I. Cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____. *Memorias de España 1937*. México. Siglo XXI Editores, 1992.
- GAUTIER, Théophile. “La muerta enamorada”. *Cuentos fantásticos del XIX. Vol. I*. Comp. Italo Calvino. Madrid: Ediciones Siruela, 1988.
- HAHN, Óscar. Pról. y comp. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos*. México: Ediciones Coyoacán, 2002.
- HURTADO Hernández, Gerardo. “Letras al vuelo: Un paseo por la imaginación oral de Juan de la Cabada”. *Literatura, memoria e imaginación en América Latina. Algunos derroteros de su representación a través de la oralidad y la escritura*. Coord. Carlos Huamán. Lima: CCyDEL – UNAM / Ediciones Altazor, 2006.
- IBARRA, Jesús. *Los Bracho. Tres generaciones del cine mexicano*. México: UNAM, 2006.
- JAMES, Henry. *Otra vuelta de tuerca*. Barcelona: RBA Editores, 1995.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. “La cosmovisión mesoamericana”. *Temas mesoamericanos*. Coords. Sonia Lombardo y Enrique Nalda. México: INAH/ CONACULTA, 1996.
- OCAMPO, Aurora M. Dir. *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX. Vol. I*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas – UNAM, 2002.

- OTHÓN, Manuel José. “El nahual”. *Cuento fantástico mexicano siglo XIX*. Pról y comp. Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández. México: Factoría Ediciones, 2005.
- PAREDES, Alberto. *Las voces del relato. Manual de técnicas narrativas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987.
- POE, Edgar Allan. “William Wilson”. *Cuentos. t. I*. Pról. y trad. Julio Cortázar. México: Alianza Editorial, 1992.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. México: Colofón, 1986.
- _____. *Raíces históricas del cuento*. México: Colofón, 2008.
- RECINOS, Adrián. Intr. y Trad. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- REED, Nelson. *La guerra de castas de Yucatán*. México: Era, 2007.
- ROJAS González, Francisco. *Cuentos completos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- SAMPERIO, Guillermo. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*. México: Alfaguara, 2007.
- SALINAS, Pedro. *La voz a ti debida*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- TARIO, Francisco. *Cuentos completos, t. I*. Prólogo de Mario González Suárez. México: Editorial Lectorum, 2012.
- _____. *Cuentos completos, tomo II*. Prólogo de Mario González Suárez. México: Editorial Lectorum, 2012.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2006.
- VILLORO, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: El Colegio de México / El Colegio Nacional / Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ZEPEDA, Eraclio. *Benzulul*. México: Fondo de Cultura económica / Secretaría de Educación Pública, 1984.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

AYORA, Vicente. “Entrevista con Juan de la Cabada, en cada respuesta un cuento”.

Sábado, 20 oct. 1979: 9

DE LA CABADA, Juan. “El duende”. *Revista Mexicana de Cultura*, 1 feb. 1948: 3, 5, 14.

HUERTA, Efraín. “María la voz”. *El gallo ilustrado*, 14 oct. 1979: 15.

LEÓN Vega, Margarita. “Un cuento de Juan de la Cabada. Incidentes melódicos de mundo irracional, una lectura de la tradición”. *Revista de literaturas populares*, ene. – jun. 2009: 182 - 221

MARTÍNEZ Morales, José Luis. “Paseo de mentiras por la narrativa de Juan de la Cabada”. *La palabra y el hombre*, 76, oct. – dic. 1990.

PONIATOWSKA, Elena. “Santa Claus vestido de Juan de la Cabada”. *Sábado*, 20 oct. 1979. 2.

VALVERDE Valdés, Margarita. “La guerra de Castas. Península de Yucatán (1847 – 1901)”. *Arqueología mexicana*, sept. – oct. 2011: 54 – 59.