

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Lic en
LETRAS HISPÁNICAS

SEMINARIO DE NARRATIVA

**BENITO PÉREZ GALDÓS Y LAS TRAMPAS DE UN
NARRADOR**

Alumno: Esaú Jarquín Aquino

Matrícula: 92226963



Mayo, 2002

ÍNDICE

	Págs.
I.- Introducción	3
II.- Desarrollo	7
III.-Conclusiones	23
IV.-Bibliografía	30

I- INTRODUCCIÓN.

La historia de la literatura –o al menos como nos la habían enseñado– dice que en el Realismo, el narrador asume una actitud objetiva ante el hecho que refiere; que marca una distancia, prudente y pertinente; que su función es predominantemente descriptiva; es más, se acostumbra el lector a considerarlo como un ente separado de la obra. Nada más inexacto que lo anterior, cuando lees a don Benito Pérez Galdós, figura predominante de las letras españolas en la segunda mitad del siglo XIX y los primeros 20 años del XX, aun por encima de sus detractores principales, dentro de los que se cuentan a algunos autores de la Generación del 98.

Acercarse a Galdós, significa deambular por el universo novelesco más amplio de toda la literatura en español; implica estar frente a las ventanas de un laboratorio y ser testigo de la construcción de seres humanos – espero esta afirmación no me haga acercarme a las consideraciones que del Naturalismo se dicen– de las más diversas índoles.

Es también un reto para cualquier lector, por más avezado que sea, el seguir los vericuetos, a veces inexpugnables, que llevan los personajes en las distintas novelas en las que aparecen. Esto se vuelve más difícil, cuando su presencia en los textos es efímera o, en apariencia, insignificante. Craso error para un lector incauto el no darle la importancia –que a veces radica en no recordar o esconderlo en las marañas de la memoria–, ya que existen hechos, situaciones, circunstancias o dichos que repercutirán en el devenir de las historias. Es entonces cuando surge la necesidad de llenar los espacios que permitirán entender con plenitud la lectura.

Seguramente el lector de estas notas se preguntará a qué quiero llegar con las afirmaciones anteriores. Lo que pretendo con el presente escrito es hacer un análisis del narrador –sin la necesidad, en apariencia imprescindible, de darle una categoría o atribuirle una serie de adjetivos-, de la manera cómo nos cuenta, cómo nos va dando la información, de su cercanía o lejanía relativa con los sucesos, de su conexión con el autor, de su dolo o juego con el lector, de su complicidad con los personajes, de cómo ama o descalifica a éstos; de cómo se desvive por recrear a ciertos seres, en demérito de otros; de su albedrío para elaborar sentencias morales; de su indiscutible ojo crítico de la sociedad y de la España de su tiempo.

Intentaré -y usted juzgará, amable lector, la pertinencia de mis palabras- dibujar o dar el perfil de un ser, que la mayoría de las veces pasa inadvertido, pero que es el personaje corazón en las novelas de nuestro autor en cuestión. Quiero decir que el narrador, como creador¹ y recreador; constructor y reconstructor; juez y parte de un momento histórico, de una sociedad, de un conjunto de seres apiñonados como una colmena -a la manera como lo haría Camilo José Cela- perfila y da vida a un mundo autónomo, nos lleva de la mano, pero que a media calle es capaz de soltarnos; en otros momentos nos revela totalmente su pensamiento; y en otros, tal vez en la mayoría, siempre pone un velo negro en nuestros ojos.

Para tal aventura, me avocaré a tres novelas: El doctor Centeno (1883), Tormento (1884) y La de Bringas (1884), una trilogía de obras catalogadas como históricas y cuyo hilo conductor narrativo es la presencia de las hermanas Amparo y Refugio Sánchez Emperador.

¹ Recuérdese a Vicente Huidobro: "...no se trata ya de imitarla [a la naturaleza] en sus apariencias, sino proceder como ella, imitándola en el fondo de sus leyes constructivas..."; o bien, a Juan Ramón Jiménez: "...porque el poeta es un pequeño dios"

Leer a Galdós requiere de ir tomando notas, de hacer un subrayado selectivo, atender a ciertos personajes y a detalles que los caractericen, a fin de tener imágenes fotográficas secuenciales del texto. Todo lo anterior, para estar en la misma frecuencia y en el tono del autor. Vamos, me atrevo a decir que debemos convertirnos en lectores ideales; además de enfrentar, veraz y competitivamente, un escrito que se fundamenta en la descripción, en donde cada uno de los detalles se van articulando, hasta darnos una visión dinámica del escrito.

Considero pertinente hacer la aclaración última, en virtud de que el autor que abordo, ha sido catalogado como un escritor que elabora obras estáticas –por supuesto, que esto también, en todo caso, podría atribuirse a cualquier escritor de la época, importando sea español, francés, ruso o latinoamericano–, tediosas para un lector contemporáneo, lentas para espíritus acostumbrados a las prisas ciudadanas de la modernidad y, por si fuera poco, pasadas de moda. Oportuno resulta complementar esta serie de comentarios en contra, con una alusión que Unamuno hace de cierta prosa: “Por regla general, me da sueño. Sueño, y un sueño profundísimo, me da la prosa de hamaca.”²

Además –como profesionales de la literatura que pretendemos ser–, no debemos olvidar que se trata de una tradición literaria perteneciente a una época que velozmente se va distanciando de nosotros, lo que hace cada vez más lejana su lectura.³

Sean pues, las experiencias particulares en la docencia: el gusto –casi digo nostalgia– por una estética venida a menos por la llegada intempestiva de las Vanguardias; el gusto por el estilo ampuloso,

² “Prosa aceitosa”, en Helena Beristáin et. al, Español, Limusa, México, 1992, p. 18

³ El comentario viene a colación, a partir de la clase de Lengua Española que imparto, contenida en los programas de Bachillerato de la UNAM, y que cada vez les es más difícil y distante a los alumnos acercarse a este tipo de narrativa.

refinado, hiperbólico e irónico de Benito Pérez Galdós y sus tres novelas, pretextos suficientes para la elaboración de este escrito con aspiraciones críticas.

II- DESARROLLO

1.- Benito Pérez Galdós y las trampas de un narrador.

Muy acorde con el concepto de narrador omnisciente: que todo conoce y ordena, que todo lo sabe, que va dosificando la información que cree pertinente, que nos ha de conducir por el único camino de verdad –de su verdad absoluta-, para que nosotros, así como él, a imagen y semejanza suya, seamos testigos fieles de hechos inexorables, ineludibles y lógicos.

¿Qué es el anterior párrafo?: una serie de falacias que nuestro narrador no considera, y que, en el mejor de los casos, adapta, manipula y los usa para beneficio propio. Quiero decir, que a partir de la cercanía que el narrador tiene con el hecho, adquiere una absoluta libertad para utilizar, guardar, escamotear, vedar, velar y hasta dar a cuentagotas la información.

*... y en esto el novelista español no hace sino seguir el ejemplo de su admirado Balzac. En consecuencia, Galdós no participa de lo que llegó a ser una obsesión de los naturalistas franceses: el prurito de objetividad, de impasibilidad, de alejamiento.*⁴

El lector queda entonces a merced, al albedrío de quien refiere la historia. Sabe estrictamente lo necesario para dos cosas: no perder el hilo conductor de la historia; o desviarse por caminos intrincados, falsos y sin salida, que lo conducirán por trayectos erróneos, que lo harán adelantar conclusiones bastante alejadas de la verdad que el narrador decidió construir.

⁴ Baquero Goyanes, Mariano, "Perspectivismo irónico en Galdós", en Douglass M. Rogers (Editor), Benito Pérez Galdós, Taurus, Madrid, 1969, p. 122

Una forma cotidiana que usa el narrador para mantener la atención del lector, es la de introducir personajes en la historia, sin que se tome el mínimo interés por darnos mayores explicaciones de quién se trata y qué papel en específico desempeña. En ocasiones suele investirlos de un halo de dignidad y magnificencia, lo que los hace más atractivos, pero a la vez inasibles para quien está frente al texto:

Vaya, que era arrogante y hermosa! No se la debía disputar por señora, porque ninguna que tal nombre merezca se presentaría en visita con aquel mantón pardo, de un color como café con leche, y con un pañuelo de seda negro y rojo por la cabeza, puesto con donaire... ⁵

En su intento, no de despersonalizar, sino de crearnos un estado de incertidumbre, le pone como nombre: la Tal, apelativo que le da al personaje un mayor atractivo. Es decir, entre menos datos sepas de ella, más interesante será a tus ojos. Este hecho se acrecienta cuando la Tal es vista por el resto de los personajes a través de una luz escasa, desde la lejanía de la ventana o por el tamiz de sus sentimientos, muchas de las veces, encontrados:

Me tiene hasta los pelos. Anoche vino, y en un dos por tres limpió a tu amo. El otro no le da nada: vive a su costa [...] No tengo costumbre, no, de verme tan montada en el aire. ¡ Y todo por esa serpentona!

Y si la percepción que los personajes tienen de la Tal es contradictoria, lo que proviene del narrador también llega a serlo.

⁵ Pérez Galdós, Benito, *El doctor Centeno*, Alianza editorial, Madrid, 2000, p. 246.

Para próximas citas, sólo anotaré la bibliografía a pie de página cuando se trate de la primera vez. En lo sucesivo, escribiré exclusivamente el nombre de la obra y el número de páginas.

Quiero decir que la imagen de tan singular personaje varía, y no me refiero al aspecto evolutivo como tal, no. Hablo de cómo nos es dado a través de los ojos de quien cuenta.

Dice, del personaje en cuestión, doña Isabel Godoy de la Hinojosa, tía de Alejandro Miquis, momentos antes de que éste muera, y como una especie de remedio del alma, que para el cuerpo no habrá solución:

Al pobrecito enfermo le sentará muy bien la presencia de tan hermosa medicina. Los ojos matan, ¡ay!, los ojos también curan... y resucitan. Que la vea...Se pondrá bueno al instante...

(p. 339)

Mientras que el narrador, así como la construyó, la edificó, la dotó de virtudes enigmáticas, es capaz de eliminarla, ya sea como algo natural y que debe de desaparecer del texto por haber cumplido ya su misión en él, o porque finalmente consideró necesario desenmascararla para que el lector se vea sorprendido una vez más, al tiempo de demostrarle de quien tiene la verdad es el que narra:

¡Abur, espanto de las edades, viruela de los corazones, epidemia social, brújula del infierno, carril de perdición, vaso de deshonra, rosa mustia, torre de vanidades, hijastra de Eva, tempestad de males, hidra corruptosísima! ¡Carguen contigo los diablos feos y llévente, con tu séquito y corte de pecados, adonde no te volvamos a ver!

(p. 340)

El juego que el narrador hace, ya sea con sus personajes, con los hechos o con el lector, adquiere mayor dimensión cuando nos encontramos con la figura, inconmensurable, de Amparo Sánchez Emperador (el adjetivo lo uso no sé si porque a los ojos del narrador es así, o porque esa imagen quiso él que yo tuviera de ella), figura sugerida El doctor Centeno; personaje central en Tormento, de quien toma nombre, en sentido metonímico, la novela; y es evocada, de manera casi misteriosa en La de Bringas.

Amparo apenas y es mencionada en El doctor Centeno. Sin embargo, para un lector atento significará algo más que un ser incidental y hasta decorativo, a juzgar por la atención que le presta el narrador o por lo que los personajes dicen de él:

*A la mayor -recuérdese que Amparo era mayor que Refugio- se le podía decir como a Dulcinea: **alta de pechos y ademán brioso**. Tenía lo que llaman **ángel**, expresión de dulzura y tristeza, y un hermosísimo pelo castaño, que podía figurar allá arriba, allá, en la constelación de León, o junto a la cabellera de Berenice.*

(p. 39)

La cita pone de manifiesto dos cosas de Galdós: el tremendo amor que le tiene a sus personajes, sobre todo a los femeninos, y el recurso (invariable) hiperbólico que usa cada vez que intenta definirlos con un par de imágenes. Además, servirá de preámbulo y de introducción para hechos venideros:

Cuando iban a comer las dos chicas de Sánchez

Emperador, Don Pedro estaba en sus glorias y se esmeraba en ser fino y galante con ellas, especialmente con la mayor, que era la hermosa.

(p. 73)

El hecho no tendría mayor relevancia si apelamos a las leyes de urbanidad, a los preceptos que todo buen anfitrión debe observar y, por qué no decirlo, a los convencionalismos sociales de la España de esa época. Sin embargo, cuando nos percatamos de que Pedro Polo y Cortés tenía el título de Capellán de las monjas mercedarias calzadas de San Fernando, que se trataba de un hombre maduro, y que los buenos modales y las finuras estaban alejadas en demasía de su naturaleza, su actitud llama entonces la atención. Más aún, cuando sepamos, que como director de una escuela, en la que los alumnos recibirían instrucción cristiana y yugo social, nuestro hombre aplicaba certera y prestamente aquel viejo precepto que versa: “La letra, con sangre entra”, no podemos menos que ver en su conducta con Amparo, cierta desconfianza.

Existe otro momento quizá más significativo, y que a la vez aumenta la incertidumbre del lector. Si con la cita anterior existe un grado de duda, con lo que sucede después, aumentará el prurito del receptor por saber qué existe entre Pedro Polo y Amparo, o al menos en él, porque de ella no sabemos nada por boca propia.

Alejandro Miquis, aspirante a dramaturgo, en decadencia económica y de salud, manda a su criado Felipe (el doctor Centeno) a conseguir, por enésima ocasión, dinero con alguno de la ciudad. El sirviente, que en algún tiempo estuvo arrimado en casa de Pedro Polo y de la cual fue corrido en condiciones nada humanas, recurre, como última posibilidad,

al malhadado director de escuela. Por supuesto, éste se niega. Felipe se despide del avaro señor, y le dice:

- Voy a ver si me quiere socorrer – dijo – una persona que ya otra vez socorrió.

- ¿Quién?

- La señorita Amparo.

Don Pedro, súbitamente, se volvió a la pared. Así no pudo ver Felipe su palidez, que era como la de bronce que quiere ser plata [...]

No miraba a Felipe, ni éste podía advertir en el rostro de su maestro señales de interior borrasca. El caimán se metió la mano en el bolsillo. Sonó dinero. [...]

-Toma siete – le dijo la domada fiera poniendo un montoncillo sobre la mesa.

(p. 274)

Es indiscutible que existe algo en el interior de Pedro Polo. ¿Qué es? Sólo el narrador lo sabe, y se lo callará en el resto de la novela, y únicamente nos dará datos cifrados en Tormento. Por lo pronto, en el presente texto ya no se mencionará más este hecho. ¿Acaso pretende el narrador que sigamos y que juguemos su juego? Ese juego en el que él pone y conoce las reglas, y nosotros, como fieles seguidores, acatamos sin chistar.

Es tan significativo el nombre *Cándida*, que observemos la transformación de Polo. Es un ser inflexible, y se convierte en una *domada fiera*; es un caimán, y palidece, tiembla por dentro y se doblega; Ella, en una ocasión, cuando Felipe fue corrido de la casa del sacerdote,

le había dado seis pesetas; Polo le da siete. Sólo él, el pequeño dios, convertido en narrador, es capaz de penetrar en el alma de un ser inasequible. Nosotros nunca atisbaremos, en la presente novela, en los pensamientos de Pedro Polo.

Es en Tormento que nos convertimos en testigos mudos de un acontecer no develado del todo. Cándida, como personaje, adquiere una vitalidad, una presencia y una decisión, que difícilmente comprenderíamos cómo le hizo el narrador para esconder, en El doctor Centeno, tales cualidades. Y de ser un punto de referencia del entorno narrativo, se convierte en el ser esencial de una historia y en el motor de las acciones de los demás. Pese a esto. El narrador insiste en ese placer malsano de no descubrirse.

En un coloquio entre Ido del Sagrario y Felipe, en una especie de obertura teatral - y lo digo así, en virtud de que formalmente el diálogo está construido dramáticamente, y que, en mucho, ambos personajes fungirían como decidores o narradores, teatralmente hablando-, en referencia a las hermanas Sánchez Emperador, dicen:

Ido del Sagrario: (leyendo el sobrescrito) “Señoritas Amparo y Refugio.” Si son mis vecinas, si son las dos niñas huérfanas de Sánchez Emperador

Aristo: ¿Las conoce usted? [...] ¿Son guapas chicas?

Ido del Sagrario: Te diré ... (meditabundo) Nada dan qué decir; pero...

Aristo: ¿Pero qué?

Ido del Sagrario: la realidad, si bien imita alguna vez a los que sabemos más que ella inventa también cosas que no nos atrevemos ni a soñar.

(pp. 30-35)

En estas palabras está algo no dicho, algo sugerido para quien está frente al texto. Debemos observar los puntos suspensivos y la acotación en el parlamento de Ido: “Te diré... (meditabundo)” Es claro que Aristo pregunta respecto de algo, mientras que su interlocutor responde de otra cosa. Todavía más: interrumpe su intervención con un “pero...”

Indudablemente que existe un hecho que no se puede decir, tal vez porque no exista. Al respecto, atendamos a unas preguntas que surgen: ¿Quién pondría en duda que Ido del Sagrario es una extensión del narrador?, ¿quién diría que no nos oculta algo? Y en una deducción más: ¿acaso no es una propuesta propia de Galdós?: el autor crea y recrea a partir de la realidad, pero ésta, en ocasiones, “inventa cosas que no nos atrevemos ni a soñar”.

Lo que sí está completamente dicho, en el suceder de las páginas, es la historia amorosa que se teje entre Amparo, criada de la casa Bringas, y Agustín Caballero, hombre sincero y recatado, que ha hecho una fortuna considerable en América. Se trata de una relación cimentada en la sinceridad y la transparencia de ambos personajes. Sin embargo, en ella existe una vida no muy bien vista por la sociedad española moralina y por su representante más distinguido en estos menesteres: Rosalía de Bringas.

Es esta parte de la existencia de Amparo en la que el narrador nunca es del todo contundente. En algún momento se me ocurrió pensar que es una especie de autocensura de quien relata, para no definir con precisión qué es lo que sucedió entre Pedro Polo y Amparo. ¿Acaso será por esta inercia moral-social que nos deja en una casi total incertidumbre? Quiero decir que es una especie de acuerdo tácito: todo mundo sabe que algo *non sancto* sucedió, pero lo callan, lo que implica una aceptación.

La novela Tormento nos presenta, en un principio, a una Amparo gris, callada y hasta retraída. Su función en la casa de Bringas, aparte de ser doméstica, consiste en ser el blanco en donde Rosalía, su flamante patrona, descarga todas sus iras y frustraciones sociales. Es el arrimado que cada día apesta más, también el pariente incómodo del que la Pipaón siente vergüenza, y una manera de ocultar este vínculo familiar consiste en el maltrato, la burla y la agresión permanentes.

Amparo, huérfana de padre y madre, asumía su papel como verdadero mártir. Sus aspiraciones y escaso carácter no le permitían más que vivir estoicamente su condición. Esta situación contrastaba con la actitud de su hermana Refugio, quien a los pocos meses de vivir con los de Bringas, decidió abandonar la casa, al tiempo de ponía de manifiesto su oposición al trato infausto que recibía de Rosalía. Ambas rentaban un cuarto modesto, en el que vivían algo menos que modestamente.

Amparo recibía, cuando sucedía así, dinero escaso de don Francisco de Bringas, mientras Refugio, quien llevaba una vida licenciosa, invertía todas sus ganancias en vestirse, de tal suerte que lo que la mayor ganaba, era lo único disponible para comer y pagar la vivienda.

La otra parte de la historia es Pedro Polo, hombre en decadencia, de un tiempo para acá, permanente; no bien visto por la gente, odiado por sus pupilos; sacerdote renegado, de carácter irascible; director de una escuela, de la que quedaban sólo ruinas y recuerdos:

Porque si rápido fue su encumbramiento de aquel señor, más rápida fue su caída. Se desquició casi de golpe aquel mal trabajado edificio, y bien pronto, ni rastro, ni ruido, ni polvo de él quedaron, siendo muy de notar que no se debió

*Esta catástrofe a lo que tontamente llama el vulgo **mala suerte**, sino a las asperezas del carácter del caído, a su soberbia, a sus desbocadas pasiones, absolutamente incomprensibles con su estado.*

(p112)

Seguramente usted, amable lector, se preguntará el por qué referir una historia que ya está escrita, siendo que la intención del presente escrito es asumir una posición crítica ante los textos de Galdós. La explicación –y creo que es la única de la cual me puedo asir- es que resulta imprescindible dar primeramente un perfil de los personajes, para así entender o intentar explicar –aunque, usted juzgará, el autor no explica demasiado- un tanto la transformación de los mismos.

El primer giro que toma la novela es a partir del capítulo 15, cuando Amparo, con nombre de Tormento, va a casa de Pedro Polo, quien vive con su fiel ama de llaves, Celedonia, una anciana. El lector entra en una sorpresa y en una interrogante absoluta: ¿Quién es esa tal Tormento, que es capaz de transformar la miseria y el abandono de una casa en un sitio humilde y digno? El narrador no se toma la molestia, como lo dictaría la preceptiva realista, de presentarnos al personaje e introducirlo de manera lógica en los hechos. Y si la presencia de la joven es inesperada, la relación que existe con el hombre es incomprensible para el lector.

...el propósito de que tal visita sería la última, y un adiós definitivo y absoluto a la nefanda amistad, que era el mayor tropiezo y la única mancha de su vida.

(p.119)

No sabemos a ciencia cierta qué pasó entre ellos, y el narrador no deja nada en claro; por el contrario, nos da pistas demasiado vagas: “un adiós definitivo y absoluto a la nefanda amistad”. Esto es: ¿La amistad entre ellos es la causante de la desgracia y deshonor de ella y la desesperación de él? Nadie puede asegurarlo. Todavía más: ¿Cómo explicar o creer que exista pasión alguna en esta mujer que, delineada por la pluma del escritor, es un ser recatado, tímido, silente y hasta introvertido?

Por débil me pasó lo que me pasó. Esto de la debilidad no se cura nunca. Hoy mismo, al querer venir, una voz aquí dentro me decía: “No vayas, no vayas”. Dichosos los que han nacido crueles, porque ellos sabrán salir de todos los malos trances...

(p. 121)

Si existió alguna relación y de qué tipo, no es posible asegurarlo. En todo caso habría que atribuirla a las leyes de la casualidad y a la falta de sentido común de Pedro Polo. Una convivencia de amasiato entre ambos, prácticamente sería imposible de responsabilizar a una figura como la de Amparo. Tal vez las siguientes palabras del clérigo no casto nos aclaren algo:

Sueño con romper por todo y marcharme allá, olvidando lo que he sido y matado de raíz el gran error de mi vida, que es haberme metido donde no me llaman y haber engañado a la sociedad y a Dios [...]

- Sí, esa es mi idea... irme allá, pero llevándote conmigo...

(p. 122)

Yo pregunto, siguiendo la Ley Católica: ¿Existe pecado de pensamiento, palabra, obra u omisión? Quiero pensar que se dio en los dos primeros niveles. La presencia de Don Juan Manuel Nones, presbítero, amigo del padre de Polo y confesor de éste, puede darnos alguna solución:

El atentado contra tu salud, y los demás prejuicios temporales, son niñerías en comparación de la ofensa que haces a Dios, a quien has querido engañar como un chino... permite este modo vulgar de expresarme. Estás en pecado mortal, y si ahora te murieras, te irías al infierno...

(pp. 136-137)

Por supuesto, no dejará de ser una mera especulación. Pedro Polo busca mujer, mas no ha tenido, porque de no ser así, habría roto con uno de los votos de todo sacerdote: la castidad. El padre Nones, sabedor de esto, lo invita a que se vaya, casi de ermitaño, algún tiempo, para evitar la tentación, y le ofrece interceder por él y buscarle un curato en Filipinas.

No sé qué tanta validez podrían tener mis palabras, que buscan suplir la parquedad del narrador. Es la única explicación que encuentro posible: Amparo, dada su condición, imposible resulta que se aventure a una relación pecaminosa; mientras que veo, por palabras de Nones, una esperanza de salvación en el fallido sacerdote.

Los sucesos se tornan más intrincados, cuando sabemos que Amparo

adquiere un compromiso de matrimonio con Agustín Caballero. Este hecho tiene dos consecuencias directas: que su condición de criada en la casa de Bringas cambie, y que intente olvidar y poner fin a su vergonzoso pasado con Polo.

Un acontecimiento acelerará la desgracia de nuestra mujer: la enfermedad mortal de Celedonia, ama de llaves de Polo. Amparo, como su nombre lo indica, de nobles sentimientos, acude a visitar a la moribunda. Ahí se encuentra nuevamente con el hombre, que había renunciado a la vida retirada, y son sorprendidos por doña Marcelina Polo, hermana de Pedro. A partir de este momento, la vida oscura de Tormento se hace presente de nuevo. La hermana habla de unas cartas escritas por Amparo. Dice que a nadie las mostrará, pero nunca se menciona lo que contienen. Estas misivas son la prueba irrefutable de un desliz de una mujer casta. Lo que nunca sabemos es de qué manera se involucró con el hombre. Ciertamente es que esa situación causa gran pesar y pone en riesgo el matrimonio. Atendamos a esta mezcla de monólogo y narración:

¿Con qué cara le diría ahora: “No, yo no soy así; yo tengo una mancha horrenda: yo hice esto, esto y esto...” Caballero se moriría de pena cuando la oyese, porque declaración tan atroz era para matar a un hombre, y la despreciaría, la arrojaría lejos de sí con horror, con asco.

(p. 190)

Por supuesto que estamos ante un hecho ineludible: la disolución de una boda. Nadie se atrevería a pensar que el destino fuera de otra

manera, que los acontecimientos desafiarían a la lógica de una sociedad. El narrador es contundente al respecto, en un momento de aparente tranquilidad, cuando los comprometidos asisten al teatro:

*Pero el descanso era sólo burla horrorosa de su destino
que le preparaba otro golpe rudo.*

(p. 199)

En pláticas posteriores, entre Polo y Amparo, apenas y el narrador nos permite asomarnos por los sentimientos de ambos, amén de hacerme ratificar lo que antes había afirmado: no existió entre ellos algo más allá que el deseo:

*Y qué me pides ahora? Que te deje en paz... ¿Para qué me
mirabas cuando me mirabas? [...] Tu boca preciosa, ¿qué
me dijo? ¿No lo recuerdas? Yo sí. ¿Para qué lo dijiste?*

(p.206)

¿Qué habrá salido de los labios de ella? Sólo ellos y el narrador podrán saberlo. Aun así, notamos una especie de pulcritud o de búsqueda de Amparo por mostrarse sin mayor culpa:

*Yo soy cristiana, yo sé lo que es el arrepentimiento; sé
morirme de pena, deshonrada, antes de caer en el lodazal
adonde quieres arrastrarme.*

(p.215)

¡Por Dios!, estamos a unas cuantas páginas de terminar la novela y no

sabemos, con certeza, qué sucedió en ese momento de debilidad de Amparo. Doña Marcelina que había prometido no decir el contenido de las cartas, informa de ellas a los de Bringas. Rosalía lo explica bien a la atribulada mujer:

Haremos todo lo posible para que el buenazo de Agustín no sepa nada. Esto, como cosa pasada y muy vergonzosa, debe quedar en el secreto de la familia.

(p.232)

¿Qué tan atroz podría ser que incitaría a la deshecha mujer a pensar en el suicidio? Todos los personajes vinculados con las familias de Bringas y Polo y el narrador lo saben. Este último acota, en una actitud profética: *El destino fruncía el entrecejo, anunciando el desastre.* (p. 244) y luego, como dato mísero del pasado, agrega:

... dos papeles escritos por ella mucho tiempo antes; dos cartas breves, llenas de estupideces y de la mayor vergüenza que se podía concebir.

(p. 244)

Con todos los datos anteriormente expuestos, podremos aventurarnos ya a ciertas conclusiones preliminares:

- Se habla de vergüenza, deshonor, tropiezo, mancha; de desenlace fatídico, producto de algo que nunca nos es esclarecido, pero que a todas luces va en contra de una moral dominante.

- Al conocer el pasado de Amparo, Agustín Caballero disolvería el

compromiso. Esto sale de la boca de él y de sus actos, pues se aleja de la ideología de Galdós, vemos proyectada su personalidad en los pensamientos de Agustín:

Se acabó el artificio. ¿Qué te importa a ti el orden de las sociedades, la religión, ni nada de esto? No te fies de la majestad convencional de los principios, y arrodíllate [...] vas a hacer. Para culminar con una orden de redención total para la mujer: Vas a hacer el favor de venirte conmigo a Burdeos.

(p. 274)

III-CONCLUSIONES

Si de afirmaciones contundentes se sustentara toda crítica literaria, sin duda alguna no existiría la posibilidad de enmarcar a ningún texto, por más que se trate de un escrito sin mayor complicación formal o estética, de esos que suelen llamarse despectivamente “panfletos”.

En ese sentido, las tres obras de Don Benito Pérez Galdós, que conforman la estructura de este trabajo, jamás podrían encasillarse o definirse plenamente a partir del objetivo propuesto: buscar desentrañar la figura, el papel, la posición y la trascendencia del narrador en las citadas novelas.

En un determinado momento, hacía referencia a esa forma tan particular que tiene el narrador en esta trilogía, en la que nos dosifica y nos limita de tal manera la información, que aun después de haber terminado las tres novelas, jamás se podrá concluir qué fue lo que pasó con entre Amparo Sánchez Emperador y Don Pedro Polo y Cortés, en muchos de sus furtivos encuentros. Podemos elucubrar, imaginar y hasta llenar esos espacios vacíos –vacíos por la libre determinación del autor, proyectada en el narrador- con conjeturas descabelladas y hasta antagónicas.

Por supuesto, si existe algo que nos determine a los estudiantes y estudiosos apasionados de la literatura, en general, y de Galdós en particular, es ese espíritu impregnado de dudas y patológicamente cubierto de velos de suposiciones. De ahí que tengamos la libertad, limitada únicamente por la propia miopía crítica y escéptica, para gene –

rar una serie de posibles soluciones e interpretaciones de lo que nunca se dijo, quizá por una cosa: porque no existió.

Y hablando de conjeturas antagónicas, saltan dos a la vista:

Amparo: la mayor de la hermanas, mujer discreta, ensimismada prudente, tanto así que fue tratada con gran menosprecio por La de Bringas.

En el lado opuesto, tenemos a Polo: maestro implacable, colérico, tirano; sacerdote lo más alejado del concepto de piedad, quebrantador pertinaz de los votos de celibato y de humildad; hombre demoniaco, de vida licenciosa, trasnochador y ebrio empedernido.

Ante tal panorama, la duda siempre nos asaltará: ¿podría darse una relación entre seres tan disímbolos, tan alejado uno del otro? Nada de lo que digamos será una certeza consistente. Todo entrará en el terreno de las suposiciones, de lo intangible; navegará por la libertad de pensamiento a la que nos negamos rotundamente a renunciar. Y que a su vez, el narrador se empecina en ocultarnos la realidad.

Paralelamente a lo anterior, a lo largo de mi lectura, surgieron otros dos imponderables más. El primero de ellos es la intertextualidad, a la que no es, en absoluto ajeno, Galdós, ya sea por la universalidad de conocimientos, propia en los grandes autores realistas; ya por ser herencia directa de la riqueza cultural de un país, que de una cosa podría presumir: sus aportaciones al mundo de la literatura, que salvo la

laguna del Neoclasicismo, siempre ocupó un lugar preponderante en las letras mundiales.

El segundo aspecto tiene que ver más con una cuestión personal: yo, como ente lector, que aborda las obras más de un siglo después de haber salido ellas a la luz. Quiero decir que mi lectura determinó, en mucho, el concepto que de las novelas me hice. Tal vez podría sonar esto como un mero cliché o un lugar común. La verdad que no es así.

Un lector ortodoxo, seguidor fiel de la preceptiva, se acercaría a la trilogía, siguiendo un rígido orden en el que fueron concebidas: El doctor Centeno (1883), Tormento (1884) y La de Bringas (1884). Los cánones así lo dictarían. Sin embargo, y usted lector juzgue la impertinencia y el sacrilegio mío, las leí en el orden inverso.

Motivos pueden ser muchos; objetivos, ninguno, más allá de degustar los succulentos manjares que Galdós nos convidaba en cada hoja. El resultado fue uno solo: una gran incertidumbre de parte mía, al no conocer nada de la historia de la historia de muchos de los personajes, y en particular de Refugio. Sin embargo, pese a terminar en el punto en que había comenzado, no fue suficiente para desentrañar y conocer todo lo que, según mi punto de vista, el narrador había estado escamoteando.

Por supuesto, el concepto de novela folletinesca, respecto de las obras de Galdós, ya no existe en nosotros, y sólo lo tenemos como mera referencia de un determinado momento histórico, que en todo caso, está construido a propósito por el autor, conocedor implacable de su público cautivo.

En lo referente a la intertextualidad, permea en las presentes novelas una tradición de la que Galdós debió sentirse heredero directo. Me parece que el ejemplo preciso de este punto es el Doctor Centeno, sobrenombre de Felipe: ¿Quién se atrevería a dudar que estamos ante el fiel reflejo de un personaje propio de la picaresca?

La vida del doctor-niño desamparado, empieza a tomar forma a partir que cae en la casa y las manos de Pedro Polo: el hambre los golpes, la mala vida y el deseo ferviente y frustrado de jugar, perfilan su carácter de pícaro:

Pero llegó a familiarizarse de tal modo con el sermoneo y los golpes, que ya no le hacían efecto. Estaba, al fin, como curtido, y su cuerpo se le figuraba forrado de duras conchas como las del galápago.

(p. 81)

Irremediablemente la cita anterior nos sugiere una obra de la picaresca española: El Buscón⁶:

Comenzaron a escarbar y a tocar el arma, y en las toses y abrir a cerrar de las bocas, vi que se me emparejaban a gargajos.

Recuérdese que en esta parte, Pablos acompaña, como criado, a Don Diego a un pupilaje. La referencia al libro de Galdós viene a colación, a raíz de que Felipe vive en casa de Polo, quien tiene una escuela, atendida, por cierto, por otro personaje galdosino: Ido del Sagrario.

⁶ Quevedo, Francisco de, El buscón, Rei, México, 1987, Cap. V

Páginas después tendremos otra referencia, tal vez más clara de la naturaleza de un pícaro. Felipe, criado de Alejandro Miquis, acaso un tanto menos pobre que el sirviente, afectado por el estado lamentable – de salud y económico- de su amo, decide ir en búsqueda de ayuda con don Pedro Polo:

-No, señor... –murmuró-; yo no soy vago... [...] Estoy sirviendo a un caballero... Es que mi amo no tiene nada..., está pobre...

(El doctor Centeno, p.272)

Al respecto, recuérdese La vida del Lazarillo de Tormes⁷, cuando Lázaro se asentó con un escudero, amo éste, tan pobre como el criado, pero que a diferencia del pícaro, no necesitaba guardar las apariencias. Era tal la misericordia del sirviente, que fue capaz de quitarse la comida de la boca para que el caballero comiera. Tal vez por lealtad, por conservar los estratos sociales o, por qué no decirlo, por humanidad y misericordia:

- *¿Uña de vaca es?*
 - *Sí señor.*
 - *Dígote que es el mejor bocado del mundo, y que no hay faisán que así me sepa.*
 - *Pues pruebe señor, y verá qué tal está.*
- Póngole en las uñas la otra y tres o cuatro racimos de pan, de lo más blanco. Y se me sentó al lado y comienza a comer, como aquél que tenía ganas, royendo cada huesecillo de aquéllos mejor que un galgo suyo lo hiciera.*

⁷ Anónimo, La vida de Lazarillo de Tormes, Porrúa, México, 1982. Tratado tercero.

Finalmente -y no porque ya no existan ejemplos, sino porque el tema de la intertextualidad en estas obras merecería de un espacio mayor que el del presente trabajo-, localicé otra alusión a un poema destacado también en las letras españolas. Cuando el narrador lo cree pertinente, en aras de hacer un *flash back*, decide contarlos la historia de la casa de doña Virginia, que junto con su marido, vivían del pupilaje. Este mismo lugar sirvió de refugio a muchos estudiantes, dentro de los que se considera a Alejandro Miquis. Como el tiempo ha pasado, y el hecho está demasiado distante del momento de la narración, tanto que ya no se sabe qué ha sido del lugar. El narrador hace referencia de la casa:

La casa ya no existe; doña Virginia y su marido, o lo que fuera, Dios sabe dónde andan. Aquellos guapos chicos, aquellos otros señores de diversa condición que allí vimos entrar, permanecer y salir, en un periodo de dos años. ¿qué se hicieron? ¿Qué fue de tanto bullicioso estudiante, qué de tan variada gente?

(El doctor Centeno, p. 169)

La cita anterior nos remite, incuestionablemente a un poeta español del siglo XV: Jorge Manrique, quien en sus versos aborda tres vidas o momentos del ser humano: la vida perecedera, que se inicia desde que se nace y culmina con la muerte; la vida después de la vida, del alma, y que en este caso, es imperecedera; Finalmente, la vida que dejas aquí, después de que mueres: el concepto de fama, propio del hombre renacentista.

Manrique, En su famosa elegía dedicada a su padre, dice al respecto:

*¿Qué se hizo el rey don Joan?
Los Infantes d'Aragón
¿qué se hizieron?
¿Qué fue de tanto galán?
¿qué de tanta inuinción
que trujeron?*⁸

Por supuesto que el paralelismo y la influencias son más que evidentes. Es más, me atrevería a decir que las interrogaciones retóricas tienen semánticamente la misma función: hablar de lo ido, de lo terminado. Sin embargo, existe una profunda diferencia, y que consiste en la finalidad de los autores. El poeta hace una profunda reflexión y su tono es solemne; mientras el narrador continúa con su juego: decirte, con un cierto grado de humor, cuando decide, sólo lo que quiere que sepas.

Quiero decir que la intertextualidad y la forma de lectura, determinaron en mucho el concepto que de los texto tengo. Aunado a esto, se encuentra la libre determinación del narrador de ir dosificando la información, de sacarla cuando juzgue pertinente, de hacernos llegar sólo los datos necesarios, para que no perdamos el hilo conductor de las historias, pero sin abrirse demasiado. Algo así como una especie de autocensura consciente, hasta ventajosa.

Mi propuesta ha concluido. La repuesta a estas interpretaciones será esperada con beneplácito. Nada es inamovible, nada está dicho como una verdad absoluta. Todo podrá --y deberá-- estar sujeto a objeciones. Mientras, las letras deberán descansar, tal vez dormir el sueño de los justos, hasta que llegue una voz ajena. Mientras tanto: he aquí mi lectura, he aquí mi propuesta.

⁸ Manrique, Jorge, Coplas por la muerte de su padre, Rei, México, i987, pp.155-156

IV- BIBLIOGRAFÍA

- * Anónimo, La vida de Lazarillo de Tormes, Porrúa, México, 1982
("Sepan cuántos...", 34)
- * Benítez, Rubén, La literatura española en las obras de Galdós. Función y sentido de la intertextualidad, Universidad de Murcia, Murcia, España, 1992.
- * Gullón, Germán, La novela como acto imaginativo, Taurus, Madrid, 1983.
- * Gullón, Ricardo, Galdós, novelista moderno, Gredos, Madrid, 1973.
- * Juaristi, Jon, Ironía, Picaresca y parodia en *La de Bringas*, Nueva Revista de Filología Hispánica, v. 38, No. 1, 1990, pp. 277-296
- * Manrique, Jorge, Poesía, Rei, México, 1987.
- * Montesinos, José F., Galdós, Editorial Castalia, Madrid, 1969.
- * Pérez Galdós, Benito, El Doctor Centeno, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- * Pérez Galdós, Benito, La de Bringas, Editorial Offset, México, 1987.
- * Pérez Galdós, Benito, Tormento, Editorial Offset, México, 1987.
- * Pimentel, Luz Aurora, Relato en perspectiva, UNAM-Siglo XXI Editores, México, 1998.
- * Quevedo, Francisco de, El buscón, Rei, México, 1987.
- * Rogerss, Douglass M. (Ed.), Benito Pérez Galdós, Taurus, Madrid, 1979.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

CARRERA: LETRAS HISPÁNICAS

MATERIA: SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN: TEATRO

TRABAJO:

EL DESEO DE CAMBIO EN LOS PERSONAJES EN TRES OBRAS
DE ELENA GARRO

Alumno: Esaú Jarquín Aquino

Matrícula: 92226963



Diciembre, 1995

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
DESARROLLO	4
CONCLUSIONES	17
BIBLIOGRAFÍA	20

INTRODUCCIÓN

Al simbolismo con que se revisten la mayoría de obras de teatro de Elena Garro y sus frecuentes coqueteos -o incursiones plenarias- con el teatro del absurdo, se ligan coherencia lógica y de acción a las obras. Dos motivos son frecuentes en su teatro: la presencia de los hombres del campo y el afán, el anhelo inaplazable de cambiar, de salir de su condición social. Quizá esto último pueda traducirse también como un deseo de superar el devenir de un futuro ofensivo, en apariencia inevitable.

A juzgar por la forma de vida de la autora y por los acontecimientos que se han sucedido en su existencia, no es en absoluto gratuita la visión que sobre los campesinos tiene; alguna vez ella, después de convivir con ellos cierto tiempo, llegó a una conclusión: que los hombres del campo y ella eran iguales, sólo que aquellos carecían de dinero,

Esta revelación ayudó a Elena a buscar formas de organización y de reivindicación para esta gente marginada. Al respecto, también acepto que más de alguna vez llenó su casa de campesinos: hombres que buscaban afanosamente un pedazo de tierra vital o que exigían una justicia que mucho tiempo les había sido negada.

Tomás Espinoza (q e p d.), dramaturgo entrañable, en charla informal comentó que Elena tenía la rara costumbre de irrumpir en las reuniones de intelectuales, trayendo consigo a un número de campesinos, con la intención de que aquellos -los intelectuales- los conocieran. supieran en verdad qué era un hombre del campo.

Por supuesto que las consideraciones anteriores no son ociosas. Por el contrario, tienen como fin sustentar una posible génesis de las obras de teatro de nuestra autora en cuestión. Esto es, nadie puede hablar mejor de alguien, que quien lo conoce. De esto se deriva que la visión que Garro nos presenta de la gente campesina, es producto de una experiencia propia. Se deduce entonces que los temas no son ideales, sino que parten de una realidad inmediata, para así recrearlos, Transformarlos y llevarlos a una reconstrucción dramática.

DESARROLLO

Una vez hechos estos comentarios y generalidades sobre Elena Garro y su obra, enuncio el tema y los objetivos del presente trabajo: demostrar que en algunas obras que se ubican en un espacio abierto, campirano, pero también simbólico, los personajes escenifican un anhelo de cambio, una especie de rebelión contra su condición.

1.-Ventura Allende¹ presenta un juego ingenioso: “A la víbora de la mar”, ironía que plantea una cuestión social: la condición del pobre y la opulencia del rico. Ventura Allende, en cuerpo y alma, representa al primero; el puerco -el otro personaje -, ridiculizado, es el segundo.

Cuando digo que Ventura Allende es en cuerpo y alma el ejemplo más evidente de la condición del pobre, es porque a juzgar por su vestimenta y por sus acciones e ideales, nos dan cuenta cabal de ello. Para tal efecto, atendamos a la primera acotación y al primer parlamento del personaje

(Ladera de un monte. Aparece Ventura Allende. Viste de campesino pobre calzón blanco huaraches es, sombrero de petate. Está de mal humor)

Ventura: ¡Bien fregado! Para que luego digan ¡Ventura Allende en un huevón!
(P. 83)

La naturaleza del personaje aflora a medida que las acciones van transcurriendo, y cuando aparece el otro personaje -El malo - el puerco, el antagonista, es cuando se manifiesta en todo su esplendor, al tiempo que hace patente su objetivo: comer
El mal humor que al principio traía, se convierte en un mal sabor de boca, en una amargura que va eructando en cada una de sus palabras.

Puerco: Tú me buscaste. Por eso vine. para ver si te podía servir de algo.

¹ Garro, Elena, Un hogar sólido, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1983, pp 79-100

Ventura: *¡A mí nunca me ha servido nadie! Mas bien ha sido lo contrario. ¿Cómo quieres que te crea, si nadie le sirve un pobre?*

(p.86)

La condición de pobreza de Ventura Allende se hace más patente a partir de que las intervenciones del puerco abundan. El campesino logra distinguir las diferencias existentes entre ambos, ya desde la forma física, ya desde las actitudes

Puerco. *-Yo como los mejores y los mas exquisitos. ¡Tener paladar es tener tradición!*

Yeso no está al alcance de cualquiera

Ventura. *-¡Tú no me entiendes! Tu no vives en sagrado, aunque comas carne diario y yo solo cuando hay boda*

Resulta por demás innegable que los dos mundos: el real -Ventura Allende – y el simbólico el puerco -se van alejando cada vez más. La actitud farisea, irónica el lenguaje viperino de El malo van acorralando y se van apoderando del paria. Para lograrlo, el puerco recurre y apela al lado flaco del paria: el hambre. Parece ser que es en este momento cuando el refrán “no cuentes él dinero delante de los pobres” o bien, su variante: “no comas delante del hambriento” adquiere su real dimensión

Puerco: *Yo quiero llevarte a un hermoso festín ¡Quiero llevarte a la boda mas lucida que jamás hayas visto! ¡Quiero devolverte la fe en las bondades del mundo y sus placeres! Eres un hombre sencillo que no ha visto si no el lado raquítico de la vida.*
(p. 89)

Pero si la realidad económica vuelve antagónicos a los mundos, su extensión, esto es las Visiones o perspectivas que cada quien tiene de su entorno, son irreconciliables.

Ventura: *El hombre debe agradecer a Dios sus beneficios*

Puerco: - *La mesa, dilecto amigo, es un arte inventado por el hombre para su placer. Es un rito agradable, mundano, que sirve para distinguimos de los animales y que nada tiene que ver con Dios.*
(p 91)

Finalmente, los personajes colectivos -la caballada y la borregada -cumplen una función fundamental: son los protagonistas de "A la víbora de la mar ".juego metafórico e irónico, vía de control del poderoso sobre las masas.

La suerte de Ventura Allende está marcada desde su nacimiento, desde su bautizo: la ventura estará en él sólo en su nombre, porque su apellido la lleva lejos: allende, más allá, el donde no la alcance. Como consecuencia, su gran debilidad será el hambre, y es lo único que. El malo le ofrece sanar, El paria no atinaba a resistir. Tiene que entrar al juego, siguiendo las normas que le imponen. Sea cual fuere el resultado, Ventura Allende pasaría a formar parte de la caballada o de la borregada, que cualquiera de las dos sería lo mismo.

Pese a su deseo de ser otro, de encontrar el sustento, de rebelarse ante El malo, a quien considera una criatura no de Dios, tiene finalmente que Sucumbir ante el poderoso, ante "el malo". De otra manera no podría ser: se ve arrastrado por un torrente de miserias y de carencias, las cuales aspira a resolver con una quimera: el ofrecimiento de comida que el puerco le hace.

Puerco: *¿No el tiendes todavía? El hombre es hambre....*

Ventura: *Eso de que el hombre es hambre, puede que se sobre todo si nunca come bien.*
(p. 93)

2.- El Encanto Tendajón Mixto², obra de tipo simbólica en la que se reproduce un arquetipo que se manifiesta en mitos y leyendas : la búsqueda de un lugar ideal. La obra entonces se convierte en un ejemplo de ese incesante andar de los hombres del campo, quienes aspiran encontrar algún día aquel edén. Paralelamente surge otro aspecto inseparable en los campesinos: su nexa con la tierra, con su ámbito, con la naturaleza

Pero si bien es cierto que todos los hombres buscan sin cesar aquel lugar no prometido, que no está en un lugar fijo y que no aparece en un tiempo preciso; también existe un momento determinado en sus vidas para tratar de realizar tan ardua empresa. Los personajes, según esto, se dividen en dos tipos: Juventino Juárez y Ramiro Rosas. hombres viejos, cansados y hasta marcados por una pérdida casi total de la fe; y Anselmo Duque, hombre joven, lleno de vida, esperanza y anhelo, quien representaría la parte todavía animosa de la existencia.

Sin embargo la soledad, la fatiga, el tedio y el desconsuelo. parecen ser *son los* elementos que alimentan el espíritu de los tres. Pese a esto, en ellos. en proporciones distintas, habita en el fondo de sus desgastadas vidas un anhelo recóndito por cambiar un tanto su azarosa existencia

Anselmo: *Yo sé que también ustedes andan con los pies gastados Igual que yo, igual que*

los animales ahí echados, por que ya no tienen fuerzas ni para levantar el rabo

Juventino: *La fatiga te hace hablar así Espera a que este resplandor baje. y verás como hallamos consuelo en la frescura de las sombras. De noche la fuerza retorna en los talones.*

Ramiro: *¡Cállate muchacho! ¡Tus quejidos no van a cercar el pueblo! Siempre estuvo a ocho leguas de aquí Nadie se lo ha llevado más lejos para hacemos la maldad.*

Anselmo: *¡ Desde cuando lo debíamos haber topado! Ya me cansé. ¡Anda y anda! Y cada vez se nos aleja más.*

(p. 106)

² Ibid. pp. 121-142

La distinción entre los personajes es clara. Anselmo –la juventud –es el representante claro del deseo inaplazable. Juventino y Ramiro -la experiencia- significan la tranquilidad, la serenidad y hasta la resignación. La dialéctica semántica de los parlamentos se acentúa el carácter de Anselmo, lo hace más desesperado, lo vuelve más inconforme y lo hace renegar.

Anselmo: *Mis ojos no han visto más que padeceres*

La aparición de la mujer del hermoso pelo negro y del " Encanto, Tendajón Mixto" provocan un conflicto entre los personajes. La vejez y la juventud hablan de ella como si se tratara de algo distinto. Aún más, viene a significar un verdadero enfrentamiento entre ambas visiones. Para aquellos, es lo vano, lo engañoso y la tentación. Para el otro, es la posibilidad real de salir, de escapar, de ir en alas de pájaro hacia lo desconocido. Así responden a la invitación de ella.

Juventino.- *Te meces como una garza y muy segura estás de lo que dices Tan buena y tan engañosa como tus palabras oí una voz, hace ya muchos años*

Ramiro.- *Te pareces a la garza, es cierto, por eso no eres de fiar De repente vas a dar el volido para mi sigues no siendo de a de veras.*

Anselmo.- *¡Qué lenguas tan renegadas! ¡Qué ojos llenos de tierra!*

Ramiro.- *¡Tú qué sabes muchacho!*

Juventino.- *Eres lisonjera como una aparición de media noche.*

Mujer.- *A media noche me baño, aunque tú no conozcas los ríos a donde voy ni las lagunas de donde vengo.*

Anselmo.- *Yo quiero ir a bañarme en tus ríos ¡Volver contigo de tus lagunas!*

(p. 109)

La incertidumbre que provocó en los viejos la agradable aparición se acrecienta con el intercambio de palabras. Si bien es cierto que también ellos, en algún tiempo pasado, hubieran deseado encontrarse con algo semejante, ahora ante la perspectiva tan sorprendente de la

revelación ya es distinto. Pese a tenerla enfrente y hasta poderla palpar aun así, mantienen en una posición escéptica. La herencia de la tradición oral provoca que Juventino siga atribuyendo al hecho de la aparición, como algo anormal, que atenta contra la naturaleza de las cosas.

Juventino. - *¡Quien quita y senos vuelva una humareda que nos extravíe en el camino! El humo es engañoso, no deja ver; y agarra todas las formas.* (p. 110)

Pero su rechazo no sólo obedece a creencias que sus padres le heredaron y que ellos repiten y obedecen al pie de la letra. No. Son las acciones de la mujer la que también alimentan ese espíritu escéptico:

Mujer. - *(Sacudiéndose la cabellera, de la cual brotan pájaros que revolotean alrededor de su cara) ¿Pájaros? (Se vuelve, toma un cántaro, sale de detrás del mostrador y vierte el agua en el suelo de la tiendita, y de ella se Levanta un surtidor.) ¿Agua? Aquí haremos una fuente!*

En su afán reticente, Juventino y Ramiro no aceptan ofrecimiento alguno. Ellos saben que ceder, significa caer en la tentación, comer del fruto prohibido y ser víctimas del encanto. Por su parte, Anselmo Duque prueba el vino en una copa que brilla como un astro. El elemento mágico se activa. Anselmo, la mujer y la tiendita desaparecen. Los Viejos consideran que esto es producto de un hechizo. Es más, hasta creen que es el resultado de una naturaleza que les es adversa, y que ellos no están dispuestos a desafiar; pretenden respetarla siempre, estar en armonía con ella.

Juventino: *¡Vámonos yendo, este lugar ya se enojó con nosotros! ¡Y a mí no me gusta disgustarme con ningún paisaje.* (p. 115)

Es en este momento cuando la realidad y lo maravilloso convergen. Los hombres están convencidos de que Anselmo Duque ha quedado encantado. Pero, a la vez, expresan su deseo de rescatarlo y de que aquello que acaban de ver, aquel encantamiento mágico, vuelva a aparecer. Esto es, lo dan como un hecho realmente sucedido y que, por lo mismo, puede volver a suceder.

Ramiro- *No nos queda sino buscarlo. En donde lo perdimos lo hallaremos ¡Seguro que volverán a abrir "El Encanto"!*

(p 115)

Al regresar al hogar, un año después, la búsqueda de los viejos se bifurca: Es Anselmo Duque, pero también es la mujer-la amable compañía y todos sus encantos que consigo trae

Juventino.- *Aquí fue, porque aquí se rindieron los animales y mis talones*

Ramiro.- *Sí, aquí suspiramos por el placer otra vez me vuelve el ansía ¡Ay! ¡Quién pudiera ver el agua!, ¡quién pudiera oír un pájaro!, ¡quién pudiera saber que fue de placentero Anselmo Duque!*

(p 116)

Todo indica que la verdadera búsqueda va orientada hacia "El Encanto". El aniversario de la desaparición del muchacho y sus deseos de encontrarlo pasan a un segundo término Ellos, más que saber de Anselmo, desean saber qué fue del placentero Anselmo. Quieren indagar, ya la vez navegar por ese mundo desconocido enigmático y tentador, que además de causar miedo, también provoca un deseo incontrolable de habitar en él. Quieren, como el joven, beber el vino que contiene la copa; la copa que contiene todos los días, todos los años, todo el tiempo. Quieren, y ¿por qué no? , vivir en el tiempo de los pájaros, las fuentes y la luz

Ramiro.- *¿Qué quisieras ver ahora?*

Juventino- *Una laguna, ¿y tú?*

Ramiro.- *Una amable compañía!*

(p 116)

Penetrara una dimensión desconocida, mágica, prometedora de mil placeres refleja- dos en la cara de Anselmo y de su imposibilidad para nombrarlos, será poderoso imán que atraerá a los hombres, cada año, cada tres de mayo, cada día de La Santa Cruz, al regresar a ese lugar. Al "encanto" , al lugar de encanto de Anselmo y de desencanto para ellos. ¿Pero porqué sus últimas palabras?

Juventino.- *(Gritando) ¡Aquí vendremos, Anselmo Duque, los tres de mayo, y acabaremos con "El Encanto, Tendajón Mixto"!*

La constante del deseo de regreso a ese lugar mítico, simbólico y alegórico es obvia; pero parece cambiar el motivo que los hará regresar. Lo que sí es discutible es el a qué vendrán. Por supuesto, no acabaremos con "El Encanto". Lo mejor sería acabar en "El Encanto", De no ser así, su vida ya no tendría quizá el único aliciente que los mantiene con vida: la esperanza de encontrar algún día el lugar ideal, el lugar alegórico que les permita huir de esa vida de andantes eternos a que su condición los ha encadenado

3.- Los perros³ es una obra que plantea la problemática y el destino ineludible de la mujer del campo, quien sólo puede -o tiene que - ser usada por el hombre. Existe en el texto un paralelismo de líneas argumentables Una, a nivel del narrador; y otra, a nivel de las acciones, La historia narrada será representada -repetida -por la acción presente.

Nuevamente surge la aspiración del paria por salir de su condición, pero siempre será eso, una aspiración, nada más. El destino ya está marcado, la suerte ya está echada. Lo único que resta es esperar el devenir de los hechos la mujer se convierte entonces en la víctima ineludible

³ Ibid, pp 121-142

de su destino atroz, que apunta, que cae y que aplasta a los hombres. Es un vendaval que ni la superstición, ni la creencia, ni el intento por evitarlo pueden frenarlo.

La obra está llena de presagios, de anuncios que traen mensajes atroces. El día 29 de algún mes del año, el día de San Miguel, parece ser el tiempo de escape para los pobres de ese lugar. Es en este día, dependiendo de cómo se reciba, cuando el destino para los próximos 365 días será revelado. A las doce de la noche se descorrerán los velos que mostrarán los días. Es cuando el individuo debe colgarse de uno de ellos, del que más le guste. En él se escribirá lo que quiera uno que sea su vida.

Pero esto último sólo será un bálsamo momentáneo, una quimera, un intento inútil por tratar de hacer otra vida. Los presagios, insisto, se van encadenando en una interminable hilera y terminarán por reventar aquel delgado hilo del que podría pender un futuro más promisorio, más humano.

Manuela, mujer de 40 años es la madre de Úrsula, niña de 12 años, y es quien se encarga de marcar el tono de la obra:

Manuela. -¡Desgraciado el que se quede afuera de los días señalados, porque será señalado por la desgracia! Hace ya meses que te digo ya viene el veintinueve, y tú, hija perversa, ni siquiera has planchado el traje que te regaló Joaquina.

(p. 125)

Y es que para cualquier gente del pueblo, el día de fiesta del lugar se debe recibir con la mejores galas, con las mejores viandas. Más aún si de ese día dependerá el resto de los días del año.

Manuela: ¿No te importa? Como vayamos hoy, iremos todo el año ¡Quieres otros trescientos sesenta y cinco días de hambre? ¡Plancha tu vestido, perversa! Hay que entrar con pie nuevo y vestido nuevo el día nuevo.

(p. 127)

En lo conceptual, el texto se puede escindir en dos aspectos fundamentales: lo simbólico y lo irónico. En lo relativo al primero -a lo simbólico – los perros se convierten en un elemento polisémico, pues puede significar lo degradado: tal y como es y seguirá siendo la vida de la mujer.

Manuela.- *¿Qué dices? ¿Quieres ir como llaga de perro sarnoso?*

Tú, mi única hija, quieres quedarte en ellos, dándoles la vuelta, como la mosca en llega de perro.

(p. 127)

Pueden también adquirir la significación y la forma de un presagio. En este caso comparte su semántica con las palabras "los Tejones" y con "Los Otilios" y "Los Queditos". Los animales anuncian, ya sea por su ruido, ya sea por su silencio, la llegada de lo maligno. Su cercanía indica peligro; su silencio es lo inevitable

Úrsula.- *¿Usted nunca ha tenido miedo? ¿A usted nunca la ha acechado un animal?*

(p. 128)

La ironía está vertida y regada a lo largo de toda la obra: es durante el día de fiesta, el día de San Miguel, el preciso día en el que los hombres buscarán un mejor destino para el siguiente año, cuando inicie la desgracia de Úrsula. Es en ese día, y tiene que ser entonces cuando, como dice su primo Javier refiriéndose a Jerónimo, raptor futuro de la niña-mujer :

Javier: *...le gusta romper las ramas tiernas y escupir a las rosas*

(p. 135)

Un poco antes le hace saber su destino, el destino de una mujer desgraciada:

Javier.- *La que tú vas a ser después de esta noche mujer apartada, la que avergüenza al hombre, la que carga las piedras y recibe los golpes, la que apaga la lumbre en la cocina con lágrimas.*

(p. 135)

También resulta irónico la repetición de las historias. Así Úrsula hereda igual suerte que la de su madre, su desgracia se inicia en la misma forma y su final es idéntico. El paralelismo -dentro de la determinación social- que define siempre la vida de la mujer -es la ironía mayor. Mayor resulta aún si se advierte la función del primo Javier, que es igual a la del primo Hipólito: preparar el terreno. Las historias paralelas se explican porque así se lo habían dicho a Manuela, y porque también ésta se lo dirá así a Úrsula, y algún día Úrsula se repetirá a su hija: "La suerte no se hereda si no se nombra."

Nada más falaz que lo anterior. La determinación de la mujer del campo no puede ser casual. El destino no se cumple por el simple hecho de nombrarlo, ni tampoco es cuestión de suerte. La explicación, en todo caso es causal: la sociedad, la moral, el sexo y la religión influyen en ese destino.

Úrsula: *¿Para qué me quiere Jerónimo?*

Manuela: *¡Para nada! ¡Mala suerte tendrías! ¡Más arrastrada que la mía! Nunca te lo dije para que no te dibujaras en lo que yo fui- Pero ahora te lo digo; así estaba yo tan tiernita como estas ahora.*

(p. 137)

La función de Manuela se asimila a la de Javier. Éste se convierte en el portador de la mala nueva. La madre es quien termina por dibujar el destino inexorable de la hija. "¡Nunca te lo dije... !" Es cierto. Pero ahora sí se lo dice. Es más, no se conforma con describir el destino propio, sino también en contar cómo es que éste se inició:

Manuela: *Una noche me sacó Rosales de mi casa. Mas bien no fue Rosales, fueron "Los Otilios", conocidos por mal nombre "Los Queditos", porque cuando caminaban parecía que no pisaban. ni sentí cuando me envolvieron la cabeza en un sarape con todo y que Hipólito, mi primo, había venido a prevenirme. Pero Hipólito, sólo había Venido a mirar antes, para asustarme y ver que no hubiera nadie en la casa...*

(p. 138)

El silencio de los perros indican lo inevitable:

Manuela: *Me llevaron al corral y noté que los perros estaban muy silenciosos. Uno de "Los Queditos" dijo: "Ahí están babeando sangre, fue más fácil darles a ellos, que sacar a esta Mocosa"*

(p. 139)

Es en esto en donde reside lo paradójico. Los perros, sobre todo, son la señal del peligro. Aquí, aunque parezca increíble colaboran en las acciones. No es casual entonces que Javier sugiera:

Javier: *¿Oyes? ¡Qué silencio! Anda, ve y suelta a los perros*

(p. 133)

No hay nada que sobre. Nada tiene un papel gratuito dentro de las acciones: el vestido que plancha y que nunca se va a poner, el silencio de la noche, el silencio de los perros, la presencia de Javier, la historia que cuenta la madre; aún más: lo que la madre de Manuela ve cuando la encuentra, tiempo después de haber sido raptada:

Manuela: *Apenas medaba su olor me agarraban los temblores. porque nunca le quise. Entonces se compró una pistola y con ella me golpeaba y bañada en sangre me ocupaba. ;Así me halló mi mamá! [...] ¡Así será la suerte de la mujer por estas tierras de Dios!*

(p. 141)

La historia ya está escrita, la suerte está echada. Sólo falta un elemento: Dios. ¿Cómo? Está bien que se diga: "Si te golpean una mejilla, pon la otra." Pero estas no son tierras gobernadas por Dios mejor sería decir "Hasta Dios se olvidó de ellos, " Tal vez se oiría mejor: "¡Por su casa no ha pasado tan importante señor! "

La historia, insisto, se inicia con un presagio, se maldice a quien pudiera quedar afuera de los días señalados. Úrsula queda afuera. Su madre también. algún día, se quedó igual. Sólo basta con mencionar la suerte de alguien, para que ésta se repita. Úrsula la mencionó. En Úrsula se repetirá el destino. Se necesita una circunstancia especial para que las cosas se den de manera paralela: que sea de noche, que las mujeres estén solas y que todo esté en silencio. Esa es la noche de San Miguel. Manuela y Úrsula están solas. ¿y el silencio?

Manuela: *¡Qué silencios, qué silencios están los perros de mi casa! Dios permita que no les mocharan las patas ¡Qué silencios están los perros de mi casa!*

(p. 142)

Todo es exacto. Personajes, acciones, circunstancias y destinos se van concatenando. Lo simbólico la ironía se entronizan, delinean el desenlace y permanecen hasta en las últimas palabras de Manuela: su deseo vehemente porque los perros estén vivos y puedan anunciar el peligro. Su admiración por el profundo silencio, que ojalá -se puede leer en sus palabras -sea un indicio de que todo está en paz.

CONCLUSIONES

Después de leer las obras de Elena Garro, queda en la boca del lector un sabor desagradable, en algunos casos; o bien, el texto invita a una reflexión profunda respecto a la naturaleza, a la suerte y a la condición en la que se encuentran las gentes del campo.

Y no es que nuestra autora en cuestión se convierta en un ave agorera o que intente desarrollar una literatura "comprometida". Si no que la forma en que retrata a la gente, en cómo delinea a los personajes y los temas que aborda, llevan inevitablemente al lector a asumir una actitud crítica ante tales hechos.

Los distintos personajes: Ventura Allende, Anselmo Duque, Ursula y Manuela comparten una misma condición, pertenecen a un mismo ámbito natural y social, están cortados y marcados por las mismas tijeras y fierros. y también comparten la misma aspiración: salir de su triste y lamentable condición; tratar de eludir a un destino que, a toda costa, parece ya estar marcado.

Lo curioso es que aquella posibilidad, aquel resquicio por el cual pudieran escapar y llegar a un mundo más habitable, más humano y más generoso, se les presenta como una opción mágica-simbólica. Luego, no es factible, porque está la realidad.

Todo entonces viene a convertirse en una ironía. Tanta es la aspiración de los hombres como imposible es realización de sus anhelos. La imposibilidad radica en que la solución que plantean no es viable, por tratarse de un espejismo o de una ilusión. Los personajes no lo saben, por supuesto. Aunque en un momento determinado pudieran tener alguna duda -como Ventura Allende -, pero terminan aceptando aquella oferta falaz, en el caso de Ventura y Anselmo. No sucede así con Úrsula, quien ni siquiera tiene la posibilidad de acercarse hacia aquella quimérica puerta.

Reflexionar sobre cómo se les presenta esa posible salida a cada uno de los personajes, nos lleva a concretar lo siguiente:

Ventura Allende, hombre cuyo síntoma crónico es el hambre y el deseo de llenar el estómago vacío, vislumbra un alivio a su padecimiento cuando El Puerco lo invita a un festín. Pero, ¿qué es El

Puerco? Ventura lo afirma: No se trata de una criatura de Dios. Y en verdad así es. El Malo, como también se le conoce, no cree en la existencia de un ser superior, ni le interesa saber. Él es, ante todo, un ser práctico y sólo acepta lo que pueda considerarse como útil, real e inmediato. Lo curioso es que él, en sí mismo, no pertenece a un mundo real, y en el ámbito en el que se desenvuelve es simbólico y está lleno de elementos mágicos. Aún más, el juego “A la víbora de mar”, no es más que un recurso alegórico de control y de sujeción. Luego, ¿a qué puede aspirar entonces Ventura Allende?: a seguir siendo una paria. Y creo que todavía menos: pasa a ser parte de la borregada. Antes, aunque sea, tenía algo de libertad. Ahora ya no.

Por su parte, Anselmo Duque aspira a encontrar un edén. Un mundo no visto ni jamás pisado por nadie. Entonces sus aspiraciones carecen de sustento lógico. Ese lugar no existe en la realidad. Aparece como un encanto. Ciertamente es que él se queda en ese lugar, y en él estará para siempre. Pero se trata ahora de un Anselmo que no es capaz de explicar cómo es ese mundo. De esto se desprende que el personaje no adquiere una total dimensión de esa nueva forma de vida. Es más, creo que en este caso no existe un goce total a partir de lo que no puede explicarse, luego entonces no puede comprenderse. Toda solución radica en un encanto.

Mención aparte merece Úrsula. Ella ni siquiera pudo ingresar a ese mundo mágico que le pudiera cambiar ilusoriamente su torcida suerte al menos por un año. Su madre, Manuela, le insiste en que ella debe salir y buscar y encontrar y asirse de un hilo, de un día, el que quiera, para tratar de cambiar su futuro inmediato, pero ni siquiera esto llega a ocurrir.

Cualquiera, al leer esto, podría decir que Úrsula tiene capacidad de decisión, y que la perspectiva de un mundo mejor está al alcance de sus manos. Cosa engañosa, porque ella ya tiene su destino señalado: será igual que el de su madre, el de la su abuela, su bisabuela, y así por siempre.

Uno se pregunta, si el individuo puede escoger: ¿Por qué su destino sigue siendo el mismo? Pongamos por caso a la madre de Úrsula. Pues la respuesta es sencilla: la posible salida de su

submundo es sólo algo mágico, porque no existen condiciones socio-económicas reales para que se pueda producir una transformación objetiva a partir de acciones concretas.

Nada entonces existe en las obras de Elena Garro que pueda significar, no ya un alivio, al menos un respiro en el pesado trajinar de la vida de sus personajes. Sus vidas están ya marcadas por su condición social. Ellos son las víctimas indefensas de un medio que les impide toda posibilidad de una existencia digna, decorosa y hasta humana. El devenir de los tiempos, para ellos, para los hombres del campo tiene ya una forma. El único recurso que les queda es el de “capear el temporal”, el hacer que su desgracia les duela menos. Creo que Elena Garro así vio las cosas. Mejor dicho, así las veo yo

BIBLIOGRAFÍA

-Salvat, Ricardo. El teatro como texto, como espectáculo. Montesinos, Barcelona, 1983

Garro, Elena. Un hogar sólido. Universidad Veracruzana. Xalapa, 1993

-Garro, Elena. Felipe Ángeles, UNAM, México, 1979 (Textos de teatro, I 3).

-Garro, Elena. La señora en su balcón, CNCA-Plaza & Janes, México, 1994.

-Ramírez, Luis Enrique, "Elena Garro: el destino errante", en La muela del juicio, CNCA,

México, 1994, pp. 199- 236