Alegoría e intuiciones arquetípicas en *El hombre de los hongos* de Sergio Galindo

Russell M. Cluff

Con la publicación de su primera colección de cuentos y sus primeras cinco novelas,¹ Sergio Galindo se ha establecido como uno de los narradores mexicanos más destacados de la actualidad. Estas primeras obras son, en su mayoría, de corte realista, y como afirma John S. Brushwood, la cualidad más notable de las novelas de Galindo es —y sigue siendo— la agudeza de su perspicacia en cuanto a las reacciones y relaciones humanas.² La aparición de *El hombre de los hongos* en 1976, sin embargo, marca una nueva dirección artística en la

producción del autor, pero sin disminuir su interés en las actividades humanas más vitales. Es decir que abandona en esta obra sus intentos anteriores de pintar situaciones "realistas", para así estudiar ciertas intuiciones arquetípicas a través de un sistema alegórico —que le ofrece, a su vez, la oportunidad de presentar sus ideas de una manera mucho más poética. Es significativo el resurgimiento de una convención literaria tan antigua en un escritor como Galindo, pero no ha de sorprendernos de manera alguna.³ Sin hablar de posibles influencias

¹ *La máquina vacía* (cuentos; México: Ediciones Fuen-santa, 1951); *Polvos de arroz* (Xalapa: Universidad Vera-cruzana, 1958); *La justicia de enero* (México: Fondo de Cultura Económica, 1959); *El Bordo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960); *La comparsa* (México: Joaquín Mortiz, 1964); *Nudo* (México: Joaquín Mortiz, 1970). El autor leyó *El hombre de los hongos* cuando ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua en 1975; ese mismo año publicó otro tomo de cuentos, *¡Oh, hermoso mundo!* (México: Joaquín Mortiz), de índole afín a la obra que aquí tratamos, debido al carácter "imaginativo" de varios de los relatos que lo componen.

² John S. Brushwood, "The Novels of Sergio Galindo: Planes of Human Relationship", *Hispania*, 51, (1968), 812.

³ Renato Prada Oropeza, en "El mito tras la niebla", *La Palabra y el Hombre*, 19 (julio-septiembre, 1976), ya ha señalado tanto el cambio que ha habido en el enfoque artístico de Galindo como la posible sorpresa que ha de constituir para sus lectores: "no serán pocos los lectores que, habiendo conocido las novelas anteriores de este escritor veracruzano, manifiesten su extrañeza, si no disgusto, al sentir que pasa de la novela 'realista' a un género dudoso para tentar fortuna, pues, al parecer, García Márquez ya dio en el clavo en esto de una vez para siempre. Pero, en realidad, este no es el caso: la última novela de Galindo oculta, en su apariencia lineal, insospechados niveles de significación que tendrán que ser puestos a la luz por una crítica acuciosa y un análisis paciente y detallado que no

extranjerías, México ya cuenta con una tradición narrativa que no depende exclusivamente de la realidad empírica.⁴ Baste señalar a Alfonso Reyes y a Julio Torri como dos de varios grandes exponentes y creadores de la literatura imaginativa en México.

En el presente estudio haremos un detenido análisis de *El hombre de los hongos* como un buen ejemplo de lo que puede lograr el escritor que maneja y combina con destreza los tres elementos preponderantes de la alegoría —enumerados a continuación: 1) el nivel literal de la narrativa poblado de personajes que, a pesar de su significado simbólico y a pesar de encontrarse en un ambiente fantástico, producen interés como entidades con personalidad propia; 2) el nivel filosófico, o sea la interpretación ético-espiritual del primer nivel; y 3), el vuelo poético producido por la tensión que existe entre ambos niveles. En la siguiente cita los críticos Scholes y Kellogg se refieren a estos tres aspectos narrativos, denominándolos de “representación” (el primer nivel), “ilustración” (el segundo nivel) y lo “estético”; insisten debidamente en una interpretación final que los considere en conjunto: “In our consideration of meaning in narrative literature, we must be prepared to come to grips with the illustrative [or the symbolic] way of meaning as well as the representational [or mimetic aspect], and especially, we must be prepared to note the way in which these different kinds of meaning combine and interact with aesthetic design in the greatest of our narrative works.”⁵

se contente con simples expresiones impresionistas” (p. 46).

⁴ El reciente libro de Ross Larson intitulado *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative* (Tempe, Arizona: Center of Latin American Studies, Arizona State University, 1977), pone en evidencia la ignorancia general en cuanto a las distintas modalidades imaginativas desarrolladas por escritores mexicanos desde tiempos de la colonia.

⁵ Robert Scholes y Robert Kellogg, *The Nature of Narrative* (New York: Oxford University Press, 1966), pp. 85-86. En otra parte esclarecen el uso de los dos términos

La escasez de alegoría en la tradición novelística se debe, en parte a las circunstancias crítico-históricas vigentes durante el siglo XIX cuando el género alcanzó un estado de madurez. El fenómeno se explica, según Scholes y Kellogg, a través del florecimiento del “realismo” cuya influencia se encuentra muy marcada en el desarrollo de todos los medios artísticos de la época:

It is of the essence of that century in which the novel came into its own that art should be seen as a representation rather than an illustration of life, that it should be seen empirically and judged so, that criticism should abandon the tottering edifice of rules and decorum and rush into marshy ground after the *ignis fatuus* we have learned to call “realism”. In the twentieth century we should be able to avoid critical impetuosity and see the representational and the illustrative as simply two solutions to the essentially unsolvable problem of putting life into art, of reconciling truth and beauty.⁶

Otro obstáculo que ha impedido el uso de la alegoría, como convención viable en la narrativa moderna, ha sido la perpetuación en la crítica de definiciones simplistas que no toman en cuenta el desarrollo histórico de la modalidad. Por lo general, tales definiciones se basan en la alegoría primitiva cuyo propósito de comunicar una obvia moralidad (petrificada después en moraleja) les negaba “vida” a los personajes al par que disminuía el impacto estético de la obra en su totalidad. Maureen Quilligan descubre en tales credos teóricos la grave falta de restar importancia al primer nivel de la narración (alude también a la interrelación de ambos niveles, y subraya la importancia del lector como conciencia definidora de significados simbólicos): “Allegory works horizontally, rather than vertically, so that meaning accretes serially, interconnecting and crisscrossing the verbal surface long before one can accurately speak of moving to

“representacional” e “ilustrativo” diciendo: “The illustrative is symbolic; the representational is mimetic” (p. 84).

⁶ *Ibid.*, pp. 87-88.

another level 'beyond' the literal. And that 'level' is not above the literal one in a vertically organized space, but is located in the self-consciousness of the reader, who gradually becomes aware, as he reads, of the way he creates the meaning of the text."⁷

De la alegoría primitiva (o la medieval) hasta la de tales artistas como Dante o Spencer (y la que se encuentra en los autores más modernos como Orwell o Joyce),⁸ hay una serie de gradaciones en cuanto a la sutileza con que se hace la presentación temática. Todorov establece las siguientes cuatro categorías para diferenciar entre las distintas gradaciones alegóricas: "alegoría evidente", "alegoría ilusoria", "alegoría indirecta" y "alegoría vacilante."⁹ Es esta última categoría la que más viene al caso en el presente estudio, y es, asimismo, la que más aclaración requiere. En la siguiente cita el crítico afirma que este tipo de alegoría es el más sutil de todos y, tal como lo hace Quilligan, nos hace ver el papel importante que juega el lector en la recuperación temática de una obra alegórica: "El tercer grado [correspondiente a la 'alegoría vacilante'] del debilitamiento de la alegoría aparece en el relato en el que el lector llega a *vacilar* entre interpretación alegórica y lectura literal. *Nada, en el texto, indica el sentido alegórico; sin embargo, ese sentido es posible.*"¹⁰

⁷ Maureen Quilligan, *The Language of Allegory, Defining the Genre* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1979), p. 28.

⁸ Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago: University of Chicago Press, 1974), habla de la alegoría irónica de Orwell cuando dice: "The explicit attack on communist (and other) totalitarianisms that we construct in reading. . . *Animal Farm* is recreated against the grain of the literal evaluations offered on the surface of the tale" (p. 25). En cuanto a Joyce, Scholes y Kellogg dicen: "Joyce shows us how it is possible on rare occasions to be an allegorist without being a moralist" (p. 107).

⁹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 2a ed., trad. por Silvia Delpy (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974), 91.

¹⁰ *Ibid.*, p. 86, el subrayado es muestro. Este aspecto de vacilación señalado por Todorov es corroborado por

El hombre de los hongos responde a esta definición puesto que el lector se ve obligado a vacilar entre los dos planos de significación: se interesa alternativamente en el lirismo de las motivaciones y las relaciones entre los personajes, y el valor simbólico que ellos encarnan.

La obra trata del auge y de la derrota de un microcosmos pseudo-utópico que ha creado y que pretende mantener Everardo, marido de Elvira, padre de Lucila, de Sebastián y de Emma, la narradora de la historia. Esta familia nuclear habita una enorme hacienda, lejos de cualquier ciudad: viven encima de un baldosado de mármol; toman el fresco del atardecer y festejan con los amigos (innominados todos) grandes cenas en la terraza —también de mármol; son atendidos por numerosos criados en desfile; mientras comen escuchan la música de Vivaldi producida por la orquesta de la casa; los niños juegan en jardines esmeradamente cuidados; se nutren de las comidas más exóticas: "jugo de anona. . . , espárragos tiernos, corazones de alcachofas, aceitunas rellenas de anchoas, canapés de huevos de hormiga"¹¹ y, por supuesto, hongos. Everardo es un hombre de gustos medieval-renacentistas.¹² Además de lo ya expuesto, su deporte favorito es la caza, y tiene como "mascota" exótica un leopardo llamado Toy. Ha acumulado una buena biblioteca pero, como veremos más adelante, no se interesa

Scholes y Kellogg cuando afirman lo siguiente: "There are. . . some narrative works which gain many of their effects precisely by straddling this precipitous border between the illustrative and the representational" (p. 89).

¹¹ Sergio Galindo, *El hombre de los hongos*, 2a ed. (México: Joaquín Mortiz, 1976), p. 42. Todas las citas a esta obra son de esta edición y la paginación aparecerá entre paréntesis dentro del texto. La primera edición es del mismo año, editada por la Universidad Veracruzana. El libro está hermosamente ilustrado por Leticia Tarragó (Orizaba, Veracruz), co-fundadora del Taller de Grabado de la Universidad de Oaxaca.

¹² Ponemos énfasis en la palabra "gustos", ya que concordamos con Prada Oropeza en que "las acciones. . . no tienen un lugar geográfico determinado explícitamente, ni están circunscritas a época histórica alguna. . ." (p. 47).

mucho por lo libresco. Es, a fin de cuentas, rey de un reino cuyos territorios no acaban hasta llegar a las playas del mar (p. 29).

Al margen de toda esta galantería, sin embargo, existe una imagen menos poética, sombría: sentado en la escalinata de la terraza, donde todos lo pueden observar, está siempre el hombre de los hongos emitiendo a veces sordos quejidos y haciendo muecas de dolor. Pero su verdadera función queda en condición de enigma hasta más adelante. Lo cierto es que no hay quien controvierta su condición de adolorido hasta la llegada del "advenedizo", un niño de origen incierto. Everardo lo ha encontrado en el monte durante una de sus excursiones de cacería y colección de hongos. De vuelta a casa, el señor se lo regala a su hija Emma, diciéndole que se llama Gaspar, nombre que él mismo le ha dado. La niña, en turno, hace el vínculo entre su nombre y el rey mago de la historia navideña. La presencia de Gaspar, desde un principio, parece contar con cierta magia, algún poder indescifrable: suscita en los distintos miembros de la familia varios apetitos arquetípicos que, al ponerse en conflicto entre sí, comienzan a destruir la armonía idílica de que antes ha gozado la utopía. Además de esto, el advenedizo despierta las conciencias —o por lo menos la de Emma— en cuanto al sufrimiento del hombre de los hongos. Al final de la obra, Gaspar desaparece tan misteriosamente como había aparecido, pero su presencia en la hacienda ha acabado por destruir el idilio: sólo la narradora Emma permanece buscando "un símbolo, una luz que me conduzca a él" (p. 173).

Antes de exponer los pormenores del nivel literal de la alegoría —o sea las relaciones entre los personajes—, cabrá estudiar el asunto de la perspectiva y su relación con el elemento fantástico de la historia. Se ve luego que Emma, como narradora, no es totalmente digna de nuestra confianza, debido a ciertas incongruencias entre algunas declaraciones que hace sobre sus propios poderes rememorativos. En la primera página afirma ser ella quien mejor recuerda la llegada de Gaspar, mientras desacredi-

ta la memoria de sus hermanos Sebastián y Lucila, diciendo que a ellos sólo les quedó una imagen imprecisa. Poco después, sin embargo, da la media vuelta al confesar que con ciertas cosas sufre lapsos de memoria: "Eso de no saber a ciencia cierta qué me pertenece o qué no, es algo frecuente. Y por esa razón sufro la exactitud de todo lo que me es ajeno e inalcanzable" (p. 17). Esto nos invita a suponer que la historia que cuenta no sea más que un hermoso producto de su imaginación; de ahí esa "exactitud" en cuanto a lo "ajeno" y lo "inalcanzable". Por otra parte, aquel juicio tan subjetivo con respecto a la memoria de sus hermanos cae en duda cuando —mucho más adelante— se descubre que Sebastián sale de la hacienda y que Emma nunca lo ha vuelto a ver. ¿Cómo pues ha podido averiguar la flaqueza de su memoria con respecto al arribo de Gaspar? Este vacilar entre afirmación y negación —y en vista de la manera directa en que se cuenta el resto de la obra— constituye lo que Todorov llamaría lo "fantástico": "*La vacilación del lector es...* la primera condición de lo fantástico. Pero, ¿es necesario que el lector se identifique con un personaje en particular. . .? En otras palabras, ¿es necesario que la vacilación esté *representada* dentro de la obra? La mayoría de los textos que cumplen la primera condición satisfacen también la segunda."¹³ Lo cierto es que en esta obra tanto la narradora como el lector vacilan entre los dos niveles, creando así dicha tensión entre lo real y lo imaginativo.

Ya hemos indicado que la aparición de Gaspar comienza a revelar las idiosincrasias personales de los distintos miembros de su nueva familia. De hecho, valdrá la pena estudiar, detalladamente, los primeros encuentros que tiene con cada uno. Comenzando por Everardo, nos enteramos de los maravillosos acontecimientos y pormenores que acompañan el encuentro entre el rey de la utopía y el aparentemente insignificante niño de origen y características desconocidos. El señor se declara co-

¹³ Todorov, p. 42.

necedor de toda la comarca, y cuando llega al lugar del encuentro le sorprende sobremanera, no por desconocido, sino porque una extraña luz lo cubre todo. Baja del caballo y coloca el rifle sobre el tronco de un árbol. Reina un silencio absoluto hasta que de repente resbala el arma y dispara al caer a tierra. Al instante se revela la fuente de aquella luz indescriptible: "como si el disparo rompiera un hechizo, miles de colores adquirieron vida y convertidos en frenética parvada, entre graznidos y cantos, ascendieron al cielo por millares. ¡Tantos, tantos, tantos!, que durante varios segundos el cielo dejó de serlo" (p. 30). Los acompañantes de Everardo se quedan aterrados y cierran los ojos ante el espectáculo. El, en cambio, no quiere perder ni un solo detalle de esta "belleza que sólo puedo conceptuar de demoniaca" (p. 30). Con la desaparición de los pájaros, descubren que frente a ellos se abre una brecha que conduce hacia una barranca desconocida en la que se encuentra un mundo increíble, descrito de la siguiente manera por Everardo:

Mientras más descendíamos más tenía la sensación de haber penetrado a un mundo submarino en el que las hojas no eran hojas sino esmeraldas, ¡o qué sé yo! Una catedral vegetal nos cobijaba. Inmensos helechos góticos ascendían hacia un cielo de tan lejano invisible, hiedras y líquenes trazaban decoraciones, religiosas, míticas, fálicas. Esa exactitud humana que sólo puede medir el miedo, dejó inmóviles a mis acompañantes. Avancé a solas sobre la superficie de un color tan hermoso como sólo posee el traicionero pantano. Pero mis pies se apoyaban tan firmes como aquí mismo, y mientras más avanzaba sobre esa tierra de terciopelo advertí que de ella brotaban miles de setas, ¡las especies más raras y más apetecibles que puedas imaginar! y en el corazón de la barranca, contemplándome con una sonrisa, estaba él; me esperaba. Lo tomé en mis brazos y lo traje. . . Se me ha ocurrido que se llame Gaspar. . . (pp. 30, 33)

Hay varios elementos de esta cita que merecen atención especial. En primer lugar, hemos de notar el tono poético con que se describe la escena en su

totalidad.¹⁴ El panorama se vuelve vívido a través de las imágenes visuales, cromáticas, exóticas. Entre ellas no se ha de perder la imaginería religiosa, cristiana (a la que tendremos que volver después por otros motivos): "catedral," "decoraciones religiosas", y el mismo nombre del niño—"Gaspar". También es de importancia la mezcla de éstas con las "míticas" y las "fálicas", ya que le avisa al lector que no podrá contar con ninguna filosofía religiosa purista. Se ven aquí por primera vez los hongos (las setas) y nos enteramos del apetito que Everardo tiene por ellos. Finalmente, notemos la inusitada valentía del señor —en comparación con sus compañeros—, y su afición innata por lo estético.

Los tres niños llegan a conocer a Gaspar al mismo tiempo cuando, al oír la llegada de los caballos que vuelven de la cacería, corren hacia la entrada de la hacienda para encontrarse con su padre. Lucila y Sebastián ven al advenedizo en brazos de Everardo y se detienen petrificados. Sólo Emma se acerca al caballo de su papá. La verdad es que hasta entonces ella no ve al niño, pero su reacción no es como la de sus hermanos: "Gaspar me observaba, sereno, como si se hallara en el sitio exacto en que debiera estar. Era un niño de ojos negros, y rizado pelo. Alguien vino a quitarle la carga, y fugazmente, mientras pasaba de una capa a otra, vi que estaba desnudo. Mi padre bajó del caballo de un brinco, me dio un beso en la frente, me tomó entre sus manos y preguntó: '¿Te gusta. . .? . . . —yo asentí—. ¡Te lo regalo!' '¿Cómo se llama?' 'Lo vamos a llamar: Gaspar.'" (p. 21). Esto revela tanto la tierna relación que existe entre padre e hija como la tendencia en aquél de sentirse *dueño* de las vidas ajenas— de considerar como suyo el advenedizo para regalárselo a su hija. El lance prevee también indicios del futuro

¹⁴ Scholes y Kellogg describen como la literatura alegórica se presta hábilmente a momentos poéticos como éste: "pleasure is derived from those quiet moments when the intellectual and fictional actions come to a temporary halt and the poet amuses himself by amplifying and refining the implications of them both through the application of essentially static detail" (p. 142).

conflicto que habrá entre los niños a causa de la presencia de Gaspar. Sebastián anuncia su disgusto por éste al ignorarlo y al interrogarle a su padre sobre la cacería. Lucila comienza a tener celos de Emma, debido al favoritismo de su padre, patente en el obsequio del niño. Esa misma noche, sin embargo, los conflictos se vuelven obvios y se hacen más profundos.

Elvira, la madre, es un ser vanidoso que pasa la mayor parte del día frente al espejo admirándose e inventando con su abundante cabello nuevos peinados, cada vez más excéntricos. El día del "arribo" de Gaspar hace lo mismo. Everardo y sus hijos la encuentran en su lugar habitual y cuando la ven, los niños se hunden de repente en un estado de estupefacción: "Como nos sucedía con frecuencia, mis hermanos y yo quedamos tan maravillados con la magia de su nuevo peinado que no nos atrevimos a acercarnos mucho" (pp. 25-26). Sólo la voz de Everardo les saca de su abstracción al comenzar a contarle a su esposa el asombroso descubrimiento del niño. Y esa noche en la terraza se le presenta Gaspar a Elvira; entonces nos damos cuenta de que el distanciamiento entre madre e hijos no sólo se debe a la "magia" de su cabello. La mujer exhibe un afecto instantáneo por el niño, lo cual produce sentimientos de inseguridad en sus hijos: "Mamá llegó junto a nosotros sin que lo advirtiéramos, también fue presentada a Gaspar y lo observó con una fijeza y ternura que jamás había prodigado a ninguno de sus hijos. Doña Elvira, que tan parca fue siempre con los mimos, le acarició el rostro con una dulzura inusitada. Sentí un extraño dolor, pero vi a Sebastián, y entonces, con mayor intensidad que el mío sentí su dolor. A hurtadillas (y fui la única en notarlo), observé que mi hermano daba un paso atrás y se secaba una lágrima, la única que le vi en toda la vida" (p. 39). Durante el resto de la fiesta se manifiestan los distintos cambios que habrá en los miembros de la familia motivados por la nueva presencia.

Después de las presentaciones y de la llegada de los invitados, los criados sirven aparte a los niños, y

Gaspar se integra al grupo, aceptando de todo como si estuviera en su justo lugar desde siempre. De repente, Lucila sugiere que vayan a la huerta para cazar luciérnagas. En la carrera tienen que saltar por encima del cuerpo del hombre de los hongos

Foto: Miguel Angel Quijada.

que se encuentra entonces revolcándose de dolor en el piso. Sebastián les gana a todos en atrapar uno de los insectos luminosos. Demuestra su agresividad y su sadismo, sin embargo, cuando en vez de mostrárselo a los demás lo aprieta entre las manos y lo arroja a un lado con escarnio. Emprende la carrera de vuelta y llega a la terraza mucho antes que los otros niños. Y cuando regresan, todavía no ha sido retirado el cuerpo del hombre de los hongos y saltan de nuevo sobre él, aparentemente sin darse cuenta de lo que hacen. Gaspar, no obstante, se acerca a Emma y le pregunta qué le ha pasado a ese hombre y quién es. Es Lucila quien, burlonamente, se apresura a contestarle: “—Era el hombre de los hongos. Los de hoy son venenosos— se rió—, son de los que crecían donde te halló mi padre” (p. 47). Los padres también toman una actitud de impasibilidad ante el suceso, patente en el siguiente intercambio: —Everardo, esta noche no habrá hongos—dijo Elvira—. Es una desgracia —respondió él—, se veían tan deliciosos. . .” (p. 47).

Durante la cena, Sebastián y Lucila le extienden a Gaspar otra manifestación del odio y de los celos que ha despertado en ellos. Gaspar le ofrece a Emma un canapé de huevos de hormiga y ella lo acepta con satisfacción. Los otros dos le preguntan que si a ellos no les va a ofrecer nada. Gaspar, sin chistar, ofrece a cada uno un bocadillo que rechazan con brusquedad: Lucila simplemente le dice que ya no lo quiere; Sebastián deja que el suyo se caiga al suelo e insinúa la inferioridad social de su interlocutor al decirle: “—Tendrás que aprender a servir sin tocar la comida con los dedos” (p. 51). La humildad y sinceridad de Gaspar no lo permiten ofenderse, y Emma confiesa que la humillación de sus hermanos no le ha gustado en nada, pero por algo se contiene al querer objetar.

Esa noche nace entre Everardo y Elvira una nueva pasión amorosa. Entre la algarabía de la fiesta se escucha el rugido de Toy el leopardo. Lucila se pega a Emma llena de terror; ésta busca a su madre sabiendo que ella tiene un vivo temor de la fiera. Se extraña, sin embargo, al ver que ni siquiera lo ha

oído: “Mis ojos quedaron clavados en ellos, y vi cómo la mano de mi padre acariciaba la espalda y la nuca de ella. Luego sus dedos se extendieron y trataron de ascender para tocar el pelo de Elvira, pero quedaron a medio camino cual si un muro invisible impidiera esa caricia. Las venas de la mano se le hincharon por el esfuerzo para vencer ese obstáculo; pero no lo logró y la mano cayó temblorosa” (p. 55, 58). Una vez más se ve la magia del cabello de Elvira; ha de ser la clave de la atracción que tiene su marido por ella. Y el espectáculo, con todo, le sirve de una especie de iniciación para Emma quien dice lo siguiente al respecto: “Esa noche, por primera vez, mi asiento quedó entre Sebastián y Gaspar. Esa noche, también por primera vez, asistí al espectáculo del amor. No sabía que la risa de una mujer puede transformar el mundo. No sabía que un hombre puede olvidarse de todo lo que le rodea y ver únicamente a la mujer que ama, como si no existiese nada más. No creo que ellos se hubieran amado antes. Tenían tres hijos, sí, pero eso es otra cosa. Sé desde entonces que el amor es un milagro irreplicable, y que no todos llegan a vivirlo. ¿Verdad Gaspar?” (pp. 59-60). A partir de esta ocasión, los esposos casi no tienen tiempo sino para ellos mismos, y al poco tiempo comienzan a hacer largos viajes. Durante su ausencia, las personalidades de los niños entran en una fase de desenvolvimiento propio en la que Sebastián y Lucila demuestran una propensión por los gustos de sus padres. Sebastián, como su padre, se aficiona a las actividades “hombriles”: le gusta correr a caballo, nadar y ejercer las artes marciales. Lucila sigue el ejemplo de su madre adquiriendo una pasión descomunal por los espejos, las joyas, los perfumes y las ropas. Emma, por otro lado, representa nuevas posibilidades. Se deja influir por Gaspar cuyo lugar predilecto es la biblioteca, donde los maestros les dan las clases. Entonces Sebastián y Lucila dejan de asistir a estas sesiones instructivas, y su escarnio por Gaspar y Emma va en aumento día tras día. Estos, sin embargo, nunca dejan los estudios y sus momentos de ocio los pasan leyendo.

En este mundo, tal como en el real, la despedida de la niñez y la llegada de la madurez no pueden efectuarse sin ciertos momentos difíciles, tormentosos. Isis Quinteros ya ha señalado el viento como imagen simbólica de tal trance para Emma: "Si de niña el rugido del viento aterra, el mismo viento marca el fin de la infancia, en una devastadora noche de tormenta, en que se consuma la unión de los adolescentes."¹⁵ El caso es que cierta madrugada Emma es despertada por el rugir del viento, pero se siente madura ya, puesto que "el pánico no se posesionó de mí" (p. 71). Se levanta y viste un vestido amarillo con diseño de flores lilas. Sale a la penumbra del nuevo día donde presencia la destrucción de la tormenta: árboles, lianas, arbustos todos desgajados; pajaritos despojados de su nido. Pero el aire lo siente puro, el mundo lo ve expurgado. Su pensamiento vuelve a lo de siempre: Gaspar. Encuentra y corta una orquídea —lo único que permanece ileso— y parte en busca de aquél. Lo encuentra en la huerta "bañado por una luz dorada. Como si otra vez hubiese regresado a su origen. . . desnudo y hecho luz como un sol" (p. 79). Emma siente que les espían su hermana y su madre, así que emite un alarido que finge terror: "— ¡Toy está suelto!" (p. 80). Asegurados ya de la soledad, los dos jóvenes se tienden sobre la hierba. Después, la escena se remata con la aparición misma del leopardo. Y con él se completa el ciclo de la iniciación, es decir, se descubre la metáfora "amor/vida/muerte": Toy se les aproxima para lengüetearlos con cariño; todavía se le ven en el hocico los restos de la sangre y algunas plumas de los pájaros que acaba de comer.

Después de varios años de excursiones, los padres abandonan la costumbre de viajar. Cuando regresan, Everardo da muestras de envejecimiento y se vuelve enfermizo. El tiempo, sin embargo, no deja marca alguna sobre Elvira quien dirige ahora sus atenciones sobre Gaspar. Al principio finge un interés

en los libros para así poder juntarse con los jóvenes. Según Emma, sólo sirve de estorbo porque con cualquier pretexto les interrumpe la lectura. Y no tardan en unirse Sebastián y Lucila al grupo, y la biblioteca se convierte en salón de tertulia, destruyendo "aquel encanto casi místico" que antes habitaba ahí. Pero aquel interés desganado de Elvira por los libros se traduce, al fin, en pretensiones amorosas por Gaspar. El primer indicio se da cuando le priva a Emma de su silla habitual junto a Gaspar y se posesiona de ella. Le ordena a su hija que se siente al lado de su padre, pretextando el que su proximidad lo alivia más que los medicamentos. Después, sin embargo, viendo que su marido ya no se da cuenta de lo que ocurre a su alrededor, entra de lleno en la conquista del advenedizo, acosándolo "de día y de noche, a solas o en público" (p. 111). Su desvergüenza ya no tiene límites: en plena presencia de su hija le dice que la puerta de su alcoba siempre está abierta para él. Con esto Emma pierde todo amor por su madre, y la única gracia que encuentra en la situación estriba en que su hermana Lucila le rivaliza a su mamá por los favores de Gaspar: "Como dije antes, no me interesa la competencia. Prefería mi papel de observadora de ese duelo mudo e hipócrita que sostenían Elvira y Lucila" (p. 97). El estribillo de no "interesarle la competencia" viene siendo para Emma —como se verá en el desenlace— una especie de autoengaño.

Detengámonos a estas alturas para exponer la función y las implicaciones socio-morales concernientes a los hombres de los hongos. Se sugiere sutilmente que el tiempo ha transcurrido al decir la narradora que la felicidad no deja cicatrices, y que los primeros años de la estancia de Gaspar le han sido del todo gratos. Veremos por la siguiente cita, no obstante, que al mismo tiempo los personajes se han acostumbrado también al insólito ir y venir de los hombres de los hongos:

Nos acostumbramos a él [a Gaspar] y él a nosotros, y a los hombres de los hongos que año tras año —durante el verano—, morían. Hubo un mes en que perecie-

¹⁵ Isis Quinteros, reseña a *El hombre de los hongos*, *Chasqui*, vol. 8, no. 2 (febrero, 1979), p. 113.

ron nueve. Mi padre dijo iracundo que estábamos de mala suerte, y su humor no fue muy grato durante esa temporada. Nunca fue tacaño —más bien pecaba de lo contrario—, pero se exasperó cuando no tuvo más remedio que aumentar el sueldo de los catadores, ya que nadie de las aldeas vecinas aceptaba el empleo, por lo que se vio en la obligación de contratar gente que vivía a veinte o treinta leguas de distancia. A veces eran jóvenes, a veces casi niños, pero lo normal era que el trabajo lo desempeñara un hombre adulto o un anciano, para quienes o la vida significaba muy poco, o tanto, que se exponían a sacrificarla por la supervivencia de sus familiares. (pp. 67-68)

En esto, volvemos a vislumbrar el lado sórdido del mundo "utópico" de Everardo. Cuanto más se esfuerza por mantener un ambiente de comodidad absoluta, tanto más se ve obligado a franquear los muros de su mundo en busca de la miseria humana con que amenizar la existencia de los suyos. Se dice, además, que a veces las futuras viudas de los hombres de los hongos le vienen a cobrar por anticipado el sueldo.

La progresiva enfermedad de Everardo causa una rápida sucesión de acontecimientos que anticipan el fin de su idilio. Cierta día estando fuera de sí, suelta a Toy, lo cual les atemoriza casi a muerte a Elvira y Lucila y suscita en Sebastián el furor y sus pasiones más violentas. Emma y Gaspar, por el contrario, siempre han compartido con el leopardo un cariño mutuo y tierno, y sólo se preocupan por su bienestar. Mientras Sebastián va por el rifle para dar muerte a la mascota de su padre, aquéllos corren frenéticos por la huerta en su busca a fin de sujetarla y salvarle la vida. Cuando encuentran a Toy, está también allí Everardo, pero pronto se ve que no está bien. Se le escurre de la boca una larga baba y tiene los ojos extraviados. Pero cuando Emma le comunica las malas intenciones de Sebastián, se recupera lo suficiente para hacerle frente a su hijo. Al llegar al hogar de Toy, Sebastián les espera con el rifle y ordena que todos se separen del animal. Everardo, colérico, replica diciendo: "— ¡Tú, maldito, necio! Nadie puede tocar lo que me pertenece. Yo soy el dueño de todo; el único que puede

matar o destruir lo que quiera. En esta casa sólo hay un hombre: yo. Tú no tienes voluntad, y si la tienes, si quieres mandar y ser dueño de los seres y las cosas que te rodean, debes irte de aquí. ¡Baja el arma! . . . Entrégasela a Gaspar" (p. 100). La humillación de Sebastián es definitiva: no sólo se le arrebató la esperanza de heredar el mundo de su padre, sino se ve obligado también a entregar su arma —símbolo de su hombría— a su enemigo. Al mismo tiempo, se evidencia la tenacidad con que el señor asegura lo suyo: las propiedades, los seres vivientes.

Después del altercado, la situación entre padre e hijo se ajusta de la única manera que conoce Everardo: con bienes materiales. Entre todos se fabrica el plan de conseguir para Sebastián una vida social en la capital (en el exilio), comprándole una casa digna de su situación social. En esto, el carácter de Elvira se transparenta mediante la actitud que toma ante la situación: "La superficialidad y vanidad de Elvira condujeron la charla a lo mundano: Empezó por decidir en qué barrio debía de comprarse la casa. . . ; el estilo en que sería decorada; hizo recomendaciones sobre qué familias debía tratar con especial deferencia, y a quiénes no valía la pena de invitar ni una taza de té; haría una lista de las tiendas importantes, y de qué debía de comprarse en cada una de ellas" (p. 103). Lucila se entusiasma también porque queda con la esperanza de ir por temporadas con su hermano para conocer ese mundo que hasta ahora le ha sido vedado. Y es de notar que, al convertirse la conferencia en un intercambio de banalidades, Gaspar se ausenta del grupo sigilosamente, sin que nadie, más que Emma, se fije. Luego la conversación torna a tratarse del leopardo. Elvira le suplica a su marido que acabe de una vez con ese elemento que constantemente le turba el sueño con sus rugidos. Everardo pone fin a la propuesta diciéndole que "cuando te sientas así, ven a mi lecho. Yo te haré perder el terror, y, ¡basta!, no diremos una sola palabra más sobre este asunto" (p. 108).

Después de la partida de Sebastián y Lucila, Toy

se vuelve cada vez más irascible, al par que continúa desmejorando la salud de su amo. A veces, de noche, se oye rugir a la fiera con una angustia y un furor nunca antes conocidos. Emma inicia una vigilancia de los dos seres, y por fin descubre a cierto criado en el acto de flagelar a Toy bajo órdenes de su madre. Emma llega a conocer otra zona de su personalidad cuando toma el látigo que le extiende el mozo atemorizado, y lo azota hasta que se desmaya. A los pocos días, sin embargo, Toy parece haber cobrado su justa venganza cuando Emma y Gaspar encuentran el cadáver de Elvira en la terraza con el cuello destrozado por los colmillos del leopardo y con grandes surcos abiertos por las garras sobre los hermosos senos de la difunta reina. Cuando le comunican la tragedia a Everardo, parece no entenderles.

Sebastián y Lucila vuelven para el entierro de su madre, pero él no tarda en partir en barco para el extranjero, llevándose las joyas de su madre y las ganancias de la venta de su palacete y las propiedades heredadas de Elvira. Nunca lo vuelven a ver. Lucila tiene que reintegrarse al círculo familiar, pero ya no está satisfecha con una posición marginal. Usurpa el antiguo puesto de su madre, dirigiendo todas las atenciones y caricias hacia su padre. Viste lujosamente como lo hacía su madre y usa los mismos peinados extravagantes. Por lisonjeable, Everardo se deja conquistar por su hija mayor y le otorga el primer lugar en la casa —relegando, por primera vez, a Emma a una posición secundaria. También como su madre, Lucila trata sin éxito de seducir a Gaspar. Su fracaso la hiere en lo más profundo de su orgullo, y la veremos después tramando su venganza contra este advenedizo de carácter intachable.

Como si fuera mago, el médico de Everardo lo hace volver de su lecho de muerte. Notemos, además, que su enfermedad se agrava progresivamente con las flagelaciones de Toy; ahora, de igual manera, el alivio de Everardo coincide con el del animal. Y con su convalecencia la vida del castillo vuelve a un ritmo normal. Vuelven los viejos ami-

gos y se reanudan las fiestas y las cenas de antes, pero sin usar la terraza donde murió Elvira. Pero Lucila, en busca de una venganza definitiva, consigue convencer a Everardo de poner a Gaspar de catador, de hombre de los hongos. El odio de Emma por su hermana ya no conoce ningún límite, pero se resigna a engañarle fingiendo una obediencia irreprochable, y le tributa grandes elogios sobre su vestimenta y su belleza de mujer. Entonces, sus comunicaciones con Gaspar tienen que realizarse en secreto, pero por ellas se concierta el plan destinado a remediar la grave situación. Las horas que han pasado juntos en la biblioteca no han sido en balde, puesto que han hecho investigaciones sobre las distintas especies de hongos y saben al dedillo cuales son los peligrosos y cuales no —y cómo es que a veces los no venenosos pueden llegar a serlo. Saben, por ejemplo, que la especie venenosa más común de la región se llama *Bolletus Satanas*, es de color escarlata, y sólo crece durante los años más lluviosos. Y por desgracia, ese año ha llovido en exceso y Emma cree ya haber visto algunos durante una de sus cabalgatas por el monte. De manera que los dos estarán muy conscientes con respecto a los tipos que traen a la casa.

Cierto día Lucila organiza una gran cena, y por casualidad los hongos del día resultan ser de la variedad descrita arriba. Y por alguna razón inexplicable, la anfitriona decide usar de nuevo la terraza. Gaspar es obligado a sentarse en la escalinata de mármol donde han muerto tantos otros hombres de su misma suerte. Durante la tarde, después de elogiar más que nunca a su hermana por el vestido que lleva, Emma finge una grave enfermedad y sube a su cuarto con el pretexto de descansar. Al comienzo de los festejos, sin embargo, baja a la terraza y causa un gran alboroto desmayándose sobre el piso. Lucila demanda el auxilio del mozo designado a vigilar al hombre de los hongos; la atención de todos se vuelve sobre la hermana menor, y cuando ella vuelve en sí, pidiendo una bebida, Gaspar todavía se encuentra en su debido lugar. Más tarde, Emma le pregunta de soslayo

a Gaspar que si "tuvo tiempo," y él le responde que "sí".

La fiesta resulta especialmente alegre, y se extiende mucho más de lo usual. Todos están eufóricos y los criados se ríen más de la cuenta. Lo único desconcertante para Emma y Gaspar es la comprensión de que Toy, al escuchar sus quejidos, ha concluido su ciclo natural; acaba de morir. Al fin, los invitados comienzan a bostezar, y Emma lleva a Gaspar a su recámara donde por primera vez pasan la noche juntos. A continuación de estos sucesos, simplemente se nos presenta la siguiente explicación enciclopédica sobre los *Bolletus Satanas*: "Una de las especies más venenosas que existen. Si se vomitan antes de dos horas de haber sido ingeridos, es posible salvarse; de otro modo la muerte es inevitable. Los primeros síntomas son: una gran euforia. . .; después viene una gran laxitud, palidez, deseo de dormir. . ." (p. 165).

Emma no guarda luto. Su dolor no soportaría ni el enclaustramiento ni las ropas negras. Las bodas son sencillas y concurridas por pocos (los sobrevivientes). Además, ha llovido mucho y las tumbas "están cubiertas de extrañas y hermosas setas: azules, amarillas, escarlatas" (p. 169). Con todo, la tan esperada felicidad de Emma es de efímera duración: durante una tormenta Gaspar desaparece y la obra se remata con la imagen sombría de Emma buscando al ser que por tanto tiempo ha sido su única ilusión: "Bueno cada vez que despierto. . . un símbolo, una luz que me conduzca a él. Pero no hay luz. Pienso en los hongos, y lo busco inútilmente en ellos. Cada día el universo se torna más negro. Creo que pronto vendrá la oscuridad absoluta" (p. 173).

En resumen del nivel literal de la obra, acabamos de estudiar las interrelaciones de los distintos personajes, las motivaciones que explican su comportamiento; en fin, las causas y los efectos de sus acciones sociales. Los distintos miembros de la familia se dejan manipular por las intuiciones más básicas: amor, odio, celos, envidia, vanidad, avaricia, egoísmo. Viven y actúan en un mundo que registra

grandes antítesis patentes en tales imágenes yuxtapuestas como las siguientes: "palacio versallesco"/"la sangrienta caza del jabalí";¹⁶ la música de Vivaldi/ los rugidos de un leopardo; festejadores endomingados/el agonizante catador de hongos; mármol/vómitos; besos/hocico ensangrentado. . . Ahora bien, debido a la falta en la obra de cualquier intento de moralizar —debido a su carácter antidogmático (y advertido ya en Scholes y Kellogg, Todorov y Quilligan), recae sobre el lector la responsabilidad de traducir las acciones al lenguaje de los significados, de determinar el valor simbólico de los distintos personajes.

Primeramente, Gaspar sirve de transición entre los dos niveles de la narración, debido a su función netamente simbólica en la totalidad de la obra. Recordemos que su presencia pone en marcha las diversas acciones del relato, pero los conflictos nunca provienen de una iniciativa suya explícita. La narradora nos indica el lugar "eje" de Gaspar al decir que "al escribir, me da la impresión de que todo girara alrededor de Gaspar. . ." (p. 15). Se le podría tachar con el sobrenombre de "El Uso de la Razón." Everardo y los suyos cuentan con haberes materiales suficientes con que adquirir toda clase de conocimiento y sabiduría que les conduciría a una vida más sana y más racional. Se dejan arrastrar, en cambio, por cualquier capricho o apetito, lo cual los mantiene en un estado de ignorancia imperdonable. ¿De qué les sirven sus pretensiones culturales arraigadas en lo material (el mármol, la música, los viajes), si en cuestiones sociomorales permanecen en la edad del oscurantismo? Tan sólo con alargar la mano hacia los libros de su propia biblioteca, podrían evitar los inútiles sacrificios humanos, y sin perder el deleite culinario de los hongos. Es irónico también el que no se valgan del "no matarás", enseñanza básica de su cultura cristiana explícita en las alusiones al "luto", a "los reyes magos" y demás referencias mencionadas anteriormente.¹⁷

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Scholes y Kellogg designan las alegorizaciones filológicas griegas y la exégesis bíblica de la tradición judeo-

Everardo y Elvira comparten una curiosa interdependencia destinada a acabar o con el uno o con la otra: en cuanto él no puede tocarle a ella el cabello (y en tanto ella hace flagelar al leopardo), envejece y languidece a un paso acelerado; mientras vive Toy, Elvira sufre una existencia llena de terror, presagiando quizá su inminente fin en las garras de la fiera. Y además de simbolizar las respectivas personalidades, las dos imágenes constituyen dos distintos apetitos en oposición: el cabello mágico, o la juventud perpetua y el deseo de liberarse de su marido (de poder seducir a quien quisiera); el leopardo feroz, o la necesidad de poseer y controlar todo y a todos —las pasiones de su esposa y a todo ser viviente dentro de su reino.

Los papeles principales de Lucila y Sebastián, como ya hemos señalado, consisten en el deseo de perpetuar las idiosincrasias negativas de sus padres. Pero mientras aquella implica una posible relación incestuosa con su padre, éste padece de una especie de complejo de Edipo. Sebastián nunca se lleva bien con su padre, y hemos visto el profundo dolor que le causan las caricias que su madre le da a Gaspar. A la muerte de su madre desaparece con todas sus joyas.

Entre el gran afecto que tiene por su padre y su odio por Elvira (p. 112), Emma —al inverso de su hermano— sufre de un complejo de Electra. Y es Emma quien pretende estar por encima de los instintos naturales y carnales que asechan a sus familiares; pero en el momento decisivo de escoger entre la vida de éstos y la de Gaspar, delata sus propios intereses optando por la de éste —o sea, por su propia felicidad. Y una relación más que merece nuestra atención, es la que existe entre Emma, Gaspar y Toy. En la siguiente cita descubrimos la clave del cariño que ellos comparten:

crisiana como las dos fuentes más importantes en cuanto al simbolismo usado por los alegóricos modernos: "Neither strand of this interpretive tradition produced models of medieval allegorical narrative. Rather they provisioned a vast storehouse of symbols out of which allegorical narratives could be fashioned" (p. 117).

"amar a los animales, aún al más salvaje, puede conducirlo a uno a la ternura más íntima e ilimitada. Uno puede amar a un animal sin medida y con la confianza de que ese amor será correspondido" (p. 115). Tal amor hace resaltar la falta de comprensión y sinceridad en la mayoría de los tratos amorosos entre los personajes de la obra y, por extensión, entre los seres humanos en general.

Finalmente, en términos generales, el valor alegórico de la obra se debe al obvio interés que tiene el autor implícito en la temática, en lo filosófico. En lo particular, sin embargo, la novela es alegórica tanto por el poder simbólico del protagonista Gaspar, como por los paralelos que existen entre el mundo "utópico" de Everardo y otros microcosmos (sistemas económicos) que en efecto han existido y existen aún en el mundo real. Es poca la diferencia que existe entre el mundo de Everardo y los del feudalismo medieval, de las encomiendas coloniales y del latifundismo moderno. En cada caso es inevitable que se gaste en cantidades enormes la *materia prima humana* para que el señor de la empresa pueda disfrutar de toda comodidad que se le antoje. Con todo, es de esperar que con el uso de la razón se evite en el mundo aquella "oscuridad absoluta" predicha por Emma. Y en cuanto a esta obra alegórica de Sergio Galindo, responde a la perfección al credo de Carlos Fuentes cuando dice: "El escritor latinoamericano toma dos riendas: la de una problemática moral —aunque no moralizante— y la de una problemática estética —aunque no estetizante—. La fusión de moral y estética tiende a producir una literatura crítica, en el sentido más profundo de la palabra: crítica como elaboración antidogmática de problemas humanos".¹⁸ *El hombre de los hongos* es por cierto una manifestación por excelencia de esta índole de arte que (si bien se trata de hacernos recordar lo mil veces sabido, aunque de una manera muy especial) instruye y entretiene a la misma vez.

¹⁸ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1972), p. 35.