



Universidad Veracruzana

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Tesis:

El sujeto y el espacio dual a partir de la muerte en *La muerte tiene permiso* de Edmundo Valadés

Que, para obtener el título de Maestra en Literatura Mexicana,
presenta:

Guadalupe Osorno Maldonado

Directora:

Dra. Norma Angélica Cuevas Velasco

Xalapa, Ver. Septiembre de 2010

Gracias a Francisco y a Celia, dos de mis pilares.

Gracias a Lulú y a Manuel, simplemente por todo.

Gracias al herma, Víctor Manuel, por su absoluta complicidad.

Gracias a Félix Darío, por estar ahí.

Gracias a Norma, por introducirme al oficio.

Gracias al pavor personalizado: Dahlia, Karla, Xóchitl y Silvia por hacerlo entrañable.

Esta tesis contó con el apoyo del proyecto 49307-H de Ciencia Básica del CONACYT “Líneas de investigación teórico literarias en las IES de México: su presencia y vinculación con el extranjero”, en el que me desempeñé como asistente de investigación.

ÍNDICE

Introducción	4
Valadés ante la crítica	7
Capítulo I. Espacio, subjetividad y muerte. Consideraciones teóricas	22
Movimiento, frontera y modelos espaciales	24
El sujeto en el espacio	27
Emplazamiento: sitio de la subjetividad	33
Muerte como desplazamiento	35
Capítulo II. La muerte física y sus repercusiones espaciales	40
La muerte (in)controlada	40
Agonía y recomposición espacial	53
Muerte física y dualidad del espacio	69
Capítulo III. La muerte simbólica: tránsito y transformación del espacio	73
Muchas muertes, muchas vidas	74
Muerte ritual: puerta para otros mundos	85
La muerte, encierro en la pobreza	89
El aislamiento mortal	99
Renacimiento y trascendencia	110
Conclusiones	116
Bibliografía	123

INTRODUCCIÓN

El escritor sonoreense Edmundo Valadés (1915-1994) fue incansable amante del género corto, al que dedicó su vida. En un esfuerzo, al principio compartido con Horacio Quiñones (1934) y en una segunda época de manera individual (de 1964 hasta su deceso), editó la revista *El Cuento*, principal órgano difusivo de relatos breves en América Latina en la época que duró su periodicidad; en donde publicaron escritores de la talla de Julio Cortázar. Además de su trabajo como editor fundador de la citada publicación, preparó cuatro antologías: *El libro de la imaginación* (1976), *Los grandes cuentos del siglo XX* (1979), *Los cuentos de El Cuento* (1981) y *Cuentos mexicanos inolvidables* (1993). También escribió varios artículos críticos en los que se cuestiona sobre las generalidades y planteamientos teóricos de la narrativa breve y hace una exposición de su desarrollo en Latinoamérica durante el siglo XX (Valadés “Pormenores”, “Breve”).

Pero su obra no se limita a dicho género literario, puesto que también se interesó por el estudio de la novela de la Revolución mexicana (Valadés y Leal, *Revolución*) y por la obra de Marcel Proust (*Caminos*). Destaca, de igual modo, su papel como periodista, al ser una de las figuras de nuestro país más importantes en el oficio en la mitad del siglo pasado, gracias a sus publicaciones continuas en órganos como *Hoy*, *Novedades* y *El Universal* (Cristina Pacheco “Edmundo”), y al trabajo que desempeñó como jefe de la Oficina de Prensa de la Presidencia de la República, en el gobierno de Adolfo López Mateos. Las columnas que publicó en *Excelsior* se recopilaron en el libro *Excerpta* (1984).

En las antologías que elaboró, en sus trabajos críticos y en sus notas periodísticas se evidencia el oficio de un lector inagotable, con un panorama literario prominente y un gusto por el trabajo estético del lenguaje y su experimentación. De este modo, se convirtió en una de las autoridades más importantes sobre el cuento en nuestro continente; la edición de la revista lo obligaba a tener una gran erudición respecto de este tipo de literatura.

La obra literaria de Valadés (34 cuentos y minicuentos) consiste en cuatro volúmenes: *La muerte tiene permiso* (1955), *Antípoda* (1961), *Las dualidades funestas* (1964) y *Sólo los sueños y los deseos son inmortales, Palomita* (1980). Los estudiosos de la literatura le reconocen haber atendido la problemática urbana —en una época donde predominaba el mundo rural en la narrativa de nuestro país— y la incorporación del lenguaje coloquial, habitual en dichos contextos, dentro de sus relatos (José Emilio Pacheco “Visión”; Cluff “Iniciaciones”, 164). El uso del habla corriente se presenta, de manera sutil, desde sus primeros cuentos; sin embargo, más adelante se convierte en una propuesta estética evidente: en el cuento “El compa”, publicado en 1961, que narra cómo dos albañiles ven trastocada su amistad a partir de la relación amorosa de uno de ellos; José Emilio Pacheco ubica un gran salto en la literatura mexicana, “Entre la tentativa de Rubén Salazar Mallén reprimida por la censura en 1932¹ y la corriente que

¹ Con “la tentativa de Rubén Salazar Mallén”, Pacheco refiere la publicación en la revista *Examen*, editada por Jorge Cuesta, de los dos fragmentos iniciales de la novela *Cariátide*, escrita por este autor marginado por el canon literario. La inclusión de los textos estuvo a punto de costarles la cárcel a Salazar Mallén y a Cuesta. Veamos la naturaleza del escándalo, en la siguiente cita, recopilada hace algunos años:

—¡Carajo! —ronronea el hombre grande, estupefacto. El obrero se echa a reír.
—Ése es un chingón que hasta los olotes masca —maúlla el obrero quedamente.
Estalla un escándalo. Dos hombres jalonean a una mujer que se resiste a ir con ellos. Chilla y patalea.
—¡Cabrones! ¡Suelten, cabrones! —bufa.

José Agustín inicia en 1964, «El compa» emplea con toda libertad las llamadas *malas palabras*” (9). Una apuesta estética por el rescate del habla común del mexicano urbano reivindica un grupo marginal que había quedado fuera de la literatura canónica, enfocada en el mundo rural con más ímpetu.

El cuento “La muerte tiene permiso” colocó en el mapa literario de este país el nombre de Edmundo Valadés. Gracias a su gran éxito, éste y otros trabajos de dicho escritor han sido compilados en numerosas antologías y traducidos al inglés y al croata. El libro *La muerte tiene permiso* es una referencia conocida entre los lectores, sean especializados o no, de nuestro país. Sin embargo, no es el único libro reeditado del escritor. Con excepción de *Antípoda*, edición de autor de trescientos ejemplares que integraba sólo tres cuentos, mismos que se incluyeron más tarde tanto en *Las dualidades...* como en *Sólo los sueños...*, estos dos últimos salieron al mercado una segunda vez.

El libro *La muerte tiene permiso* (1955), tiene, en nuestro país, tres reediciones a cargo del Fondo de Cultura Económica, veinticinco reimpresiones de éstas y una edición realizada por la Secretaría de Educación Pública y la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO) en 1980. Dicho volumen es el más conocido de Valadés hasta ahora, puesto que el cuento homónimo se considera uno de los mejores y más característicos de la narrativa mexicana e hispanoamericana² (Macías; Pavón,

Pero la vencen, la arrastran. El Peludo sonrío.

—¡Bah —piensa—, ni que fuera señorita! ¡Todas las vergas son iguales!” (Salazar Mallén 40)

² Al respecto, Claudia Macías opina “El cuento «La muerte tiene permiso» es una de las obras mejor logradas dentro de la cuentística mexicana del siglo XX”; mientras que Alfredo Pavón considera que el texto en cuestión “es, sin duda, una pieza maestra” (Cuento 67). Por su parte, Evodio Escalante, sostiene que su efectividad se encuentra en el uso velado del discurso, de la simulación, de las tres entidades: los

Martínez Morales, Escalante, entre otros). Respecto de la constitución del libro, cabe señalar que, en un primer momento, estuvo conformado por catorce cuentos, los cuales, en orden del índice, son: “La muerte tiene permiso”, “Estuvo en la guerra”, “No como al soñar”, “Al jalar del gatillo”, “La «grosería»”, “Asunto de dedos”, “Adriana”, “Un gato en el hambre”, “La infancia prohibida”, “Se solicita un hada”, “Todos se han ido a otro planeta”, “Un hombre camina”, “El girar absurdo” y “Qué pasa, Mendoza”; de los cuales “Adriana” y “La infancia prohibida” serían incluidos en la segunda edición de *Todos los sueños y los deseos son inmortales*, Palomita, en 1986. Al libro *La muerte tiene permiso* se le agregaron, en la edición realizada en 1959, los cuentos: “Como un animal, como un hombre”, “El pretexto”, “Las raíces irritadas” (que también se incluiría en *Antípoda*) y “En cualquier ciudad del mundo”. A este último volumen no se han incorporado otros textos desde que apareció, y es, hasta la fecha, la más conocida y difundida; y la que ocuparemos para este estudio.

Valadés ante la crítica

La popularidad del cuento “La muerte tiene permiso”, así como el trabajo de difusor de la narrativa hispanoamericana y su labor como periodista, han hecho que Edmundo Valadés recibiera una acogida importante de la crítica, condensada en dos reuniones académicas de importancia nacional dedicadas a su literatura: la emisión de 1989 de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara y el Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano de 1995, ámbito impulsado, en sus inicios, por el mismo autor. Como

ingenieros, el presidente y los campesinos, forma que se rompe en la declaración del asesinato al final del relato.

resultado del primero, tenemos el libro *Valadés 89*, en donde Felipe Garrido selecciona los principales trabajos que, hasta la fecha de la Feria, se habían dedicado a la labor del editor de *El Cuento*. Mientras que el número 13 de la Serie Destino Arbitrario, titulado *Este cuento no ha acabado*, recopila los trabajos presentados en el Encuentro de 1995, celebrado en la ciudad de Tlaxcala, que se consagró póstumamente a su obra. Además de estos dos núcleos críticos en torno a la creación literaria de Valadés, ubicamos también algunos otros artículos y notas sobre la escritura cuentística de nuestro autor.

El narrador sonorenses, en el contexto de la historia de la literatura nacional, ha sido colocado por los estudiosos en una generación que publicó a mediados del siglo XX y que transformó el arte escrito en Hispanoamérica. Este grupo de escritores se caracteriza por la incorporación de nuevas temáticas y por detentar un interés más estético que testimonial, a diferencia de sus antecesores, según José Miguel Oviedo. Juan Rulfo, José María Arguedas y Augusto Roa Bastos son algunos de los principales exponentes, en la América Hispánica, de esta tendencia, para el historiador de la literatura.

Luis Leal ubica a Edmundo Valadés como uno de los escritores continuadores de la narrativa de la Revolución mexicana, al lado de Efrén Hernández, Juan de la Cabada, César Garizurieta, Francisco Rojas González, Rubén Salazar Mallén, Nellie Campobello y Ramón Rubín. En la breve nota introductoria al cuento “Asunto de dedos”, Leal apunta: “comenzó a publicar en 1848 [*sic*, ¿1948?]. El primero [...] «Asunto de dedos» fue publicado en el semanal *Hoy*. Fue un éxito inmediato” (Leal, *Cuentos* 174).

Alfredo Pavón, quien retoma la propuesta del estudioso anterior, agrupa a este escritor junto a Efrén Hernández, José Revueltas, Juan José Arreola, Juan de la Cabada y Juan Rulfo, dentro de la generación que parió al nuevo cuento mexicano: “entre la más diáfana temática realista y la más lograda técnica expresionista” (*Cuento* 27). En el prólogo a la antología *Cuento mexicano moderno*, Pavón definiría, en acuerdo una vez más con el mencionado investigador neolonés, a este grupo como “expresionista” por una tendencia hacia el cosmopolitismo, al situar sus historias en escenarios de aparente intrascendencia, por su interés en las temáticas sobre el género sociocultural y literario, que llevan a múltiples cuestionamientos hacia la sociedad, por recurrir a diversos códigos culturales y por una tendencia hacia la introyección psicológica.

José Miguel Oviedo, en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (97-98), dedica escasas líneas a Valadés, al caracterizar su trabajo “entre el realismo y la imaginación” (98), como una alternativa a los neoindigenistas. Bella Jozef también ubica al escritor al lado de Rulfo y Arreola, en especial por tratar en sus textos un fuerte contenido social; herencia directa, en la tradición de la prosa de nuestro país, de la Revolución mexicana (48).

Coincidimos con los críticos en la consideración de ubicar a Edmundo Valadés entre el grupo de escritores latinoamericanos que publicaron a mediados del siglo XX. Dicha generación, tan importante en las letras de nuestro país y continente, incorpora nuevos elementos a la literatura. Aunque todavía existe en sus trabajos un interés por la constitución de una estética de lo mexicano —como en algunos autores anteriores—, éstos se enfilan hacia una preocupación más dirigida al arte, a la factura, a los hilos finos

de la creación, y no tanto hacia el retrato de lo que sucede en el mundo exterior del producto artístico. Ante la institucionalización del arte por el proyecto revolucionario, la literatura permite advertir los fallos de sus propósitos: las promesas incumplidas, la pobreza todavía existente y la marginalidad, presente antes y después de la Revolución. Dicho común denominador estético rebasa ideologías y posturas políticas; por lo que existen similitudes entre escritores como Juan de la Cabada, Agustín Yáñez, Juan Rulfo, José Revueltas, Juan José Arreola y el mismo Valadés, algunos militantes de tendencias y partidos opuestos, otros más comprometidos con causas sociales. Aunque sus estilos y propuestas sean particulares, tienen “cierto aire de familia”, independiente de sus ideologías.

Como apunta José Emilio Pacheco, a Valadés “Le tocó nacer en la generación de Arreola, Revueltas, Rulfo. No se parece a ninguno de los tres y al mismo tiempo hay en él algo de sus contemporáneos, y no podría ser de otro modo. Valadés rompió las falsas fronteras entre narrativa fantástica y realista, literatura urbana o rural” (10). El sonorensesazona la escritura de esta generación, al registrar nuevas temáticas y voces engarzadas en el mundo citadino, prácticamente abandonado por la literatura del momento. El uso de la palabra precisa, necesaria, aunque sea grosera, el manejo perfecto de la brevedad, el empleo particular que tiene del “ritmo” en su narrativa, son algunos de los rasgos particulares de su obra.

En relación con el libro *La muerte tiene permiso*, la crítica se ha expresado de manera diversa: reconoce la calidad literaria del cuento que da título al volumen, pero difiere en torno a la habilidad estética, e incluso al género, de los demás textos que lo

integran. De “La muerte tiene permiso”, Claudia Macías Rodríguez hace una lectura, a partir de las voces que construyen el relato, en la que la denuncia social sobre las condiciones de pobreza y marginación en el mundo rural es el punto central. También pone el acento en las formas narrativas utilizadas con maestría por Valadés para el desarrollo de la historia. María Elvira Bermúdez (29) atiende la ironía del desenlace y la concentración de la rebeldía y del fatalismo, ambos adjetivos característicos, según la autora, de un *ethos* mexicano que se manifiesta en el personaje principal.

Así, entrevemos que los trabajos académicos alrededor del cuento se interesan en mayor medida por la presencia acentuada de una dimensión ideológica en su contenido. Aunque reconocen la calidad estética del mismo, en especial la efectividad del desenlace, es la cuestión temática la que resalta. Es obvio que “La muerte tiene permiso” representa una situación de desigualdad entre dos grupos sociales; sin embargo, la textura del cuento imbrica una serie de elementos literarios en juego, como el posicionamiento de las voces, el fuerte peso que la breve descripción tiene en la forma en que se configuran los personajes y los movimientos precisos del narrador entre ellos.

José Luis Martínez Morales (105-123) se acerca a *La muerte tiene permiso* a partir de sus finales. Para el estudioso, el remate de la narración es una parte fundamental a la hora de escribir un cuento de estructura clásica³, la cual reconoce en los textos de Valadés. Martínez Morales se apoya en las ideas teóricas que expusieron autores como Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga y el mismo Edmundo Valadés, para

³ La estructura clásica del cuento está conformada por el planteamiento de un suceso, un desarrollo que culmine en el clímax y un desenlace; estos tres momentos coherentes unos con otros (Martínez Morales, Calatrava, entre otros).

sostener que puede saberse si un discurso narrativo breve es bueno o no a partir del efecto de sorpresa que el desenlace provoca en el lector. Desde este principio, encuentra en su revisión algunos finales inconsistentes en *La muerte...*, al continuar con la narración después del acontecimiento inesperado. Si éstos terminaran antes, el problema se corregiría, según la opinión del crítico.

Como reconoce el investigador, no es su intención el “enmendarle la plana al autor” (23), sino hacer hincapié en que, en algunos cuentos del libro, como “La muerte tiene permiso”, “Las raíces irritadas”, entre otros, la estructura clásica de los relatos se condensa en un final vertiginoso. Sin embargo, él mismo reconoce que en el libro hay textos, como “Estuvo en la guerra”, “Adriana”, “Se solicita un hada”, “Un hombre camina”, “Qué pasa, Mendoza” y “En cualquier ciudad del mundo”, cuyo desenlace no es tan sorprendente, por lo que tienen “un mínimo, casi inexistente, dinamismo en su trama” (30).

Habría que preguntarse si, en efecto, todos los cuentos de *La muerte...* tienen estructura clásica, y si, entonces, pueden ser clasificados y analizados bajo este criterio. La trama, aunque es un aspecto fundamental de la narrativa, no es el único rasgo al que hay que apuntar a la hora de leer un texto literario. “Estuvo en la guerra” se reduce a una acción, contada en página y media; sin embargo, es el uso del lenguaje lo que da una característica estética a este relato, más que lo que se cuenta.

Para Jorge Von Ziegler, la agrupación bajo un mismo hilo que recorra las páginas del primer volumen de Valadés es difícil; sin embargo, una mirada detenida permite ver tres escenarios generales: las ficciones rurales, los relatos urbanos —prefiguradores de la

obra posterior del escritor— y las situaciones posibles e indeterminadas. Dicho crítico sostiene que la recopilación de los relatos de *La muerte tiene permiso* no es arbitraria a pesar de su disparidad temática: la desigualdad social que se pone en evidencia en dichos textos se debe a la oscilación entre los distintos intereses del autor. Éstos se concentran no sólo en un tema o en un escenario fijo, sino que demuestran múltiples variantes de la condición humana.

Por su parte, María Elvira Bermúdez realiza una revisión pormenorizada de los catorce cuentos que se incluyeron en la primera edición de *La muerte tiene permiso*, en la cual destaca su disparidad, tanto del interés temático como de sus niveles de calidad literaria. Según la crítica, “La muerte tiene permiso”, “Al jalar del gatillo”, “El girar absurdo” y “Asunto de dedos” son los únicos textos que se podrían considerar como pertenecientes, de forma completa e indiscutible, al género corto; además de tener un desenlace fino y un trabajo minucioso de introspección psicológica de los personajes. Desde esta lectura, el resto de los relatos no cumplen con las características genéricas del cuento o presentan un trabajo estético hasta cierto punto burdo. En opinión de la autora, “Adriana”, “¿Qué pasa, Mendoza?”, “Todos se han ido a otro planeta” y “Un hombre camina”, son sólo reflexiones y descripciones de estados de ánimo, las cuales consiguen que cualquier lector se pueda reflejar en ellos al lograr una correspondencia entre dicha emoción y la vida diaria. Los relatos “La infancia prohibida” y “Se solicita un hada” son fragmentos autobiográficos; bocetos que, junto con “Estuvo en la guerra” y “No como al soñar”, vislumbran el estado de una generación surgida entre el desquiciamiento y el titubeo de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría.

La reseña de Bermúdez a la primera edición del libro funcionaba a modo de presentación para el público amplio. Lo anterior dificulta que los juicios emitidos en un escrito de esta naturaleza sean argumentados con agudeza y facilitan caer en afirmaciones tajantes y poco matizadas. Con una investigación rigurosa apuntada hacia estos textos podremos entrever que, si bien en apariencia algunos pudieran ser episodios biográficos o de descripción de un sentimiento, encierran una complejidad literaria importante.

De los trabajos revisados resalta el hecho de que los críticos se hayan detenido en la “desigualdad” de los cuentos, en tanto que los relatos no abordan una temática similar; ni siquiera tienen una misma configuración del narrador, de los personajes o del escenario elegido. Estas disparidades han llevado a sostener, como hemos visto, que no todos los textos del primer libro de Valadés son cuentos en estricto sentido⁴; lo cual provoca la duda sobre la calidad literaria de algunos de los relatos. Sin embargo, esta discusión no se adentra a desentrañar el sentido de los cuentos, sino que fija su atención en su constitución evidente. No es necesaria una lectura detenida para darse cuenta de que los textos de *La muerte...* no están hechos para responder a un mismo modelo.

La propuesta para salir de este atolladero es enfocar la búsqueda menos en elementos similares evidentes, y más en encontrar un hilo que conjunte los cuentos por

⁴ Si bien los límites entre géneros es un tema abundante tanto en reflexiones como en oportunidades para desarrollar estudios pertinentes, durante este trabajo no nos detendremos a fijar los límites entre un cuento en “estricto sentido” y un relato u otro tipo de texto narrativo, tarea exhaustiva en sí misma. Sin embargo, para el lector que le interese el tema, puede acercarse al libro compilado por Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores*. Para los fines de este trabajo nos sujetaremos a las características que apunta Valles Calatrava a la hora de la definición textual del cuento: La singularidad y nuclearización de la acción, la linealidad abreviada de la temporalidad, la minimización de la configuración espacial –creemos que la que se forja con la descripción–, reducción del número de personajes y la preponderancia de la narración sobre la descripción y el diálogo (53).

alguna otra razón que la suerte de haberse editado juntos. Cada elemento que configura su estructura está adecuado a la historia que se relata o a la intención del efecto estético que busca conseguir. La repetición casi automática sería el producto de una estructura prototípica a partir de la forma en que funcionan ciertos elementos textuales. Sin embargo, existen algunos rasgos estilísticos ocultos entre la evidencia temática o la estructura básica de los relatos en los que este principio unitario da sentido a la agrupación del libro.

Por otra parte, tenemos algunos estudiosos interesados en otras cuestiones respecto a la obra de Valadés. Entre éstos podemos ubicar a Russell M. Cluff, quien se preocupa por dos tipos de cuentos: los de iniciación y los epifánicos⁵. Dentro de esta clasificación, Cluff elige siete cuentos de los cuatro libros de Valadés, en los que se tematiza la metamorfosis del personaje central a partir de una experiencia de vida: “La infancia prohibida”, “No como al soñar” y “La «grosería»”, incluidos en *La muerte tiene permiso*, y otros cuatro que pertenecen a *Las dualidades funestas*. Los personajes de estos relatos se caracterizan por tener el deseo de terminar con su ignorancia, activado a partir de un incidente (una declaración, un encuentro sexual, una disputa con sus mayores, entre otros). Después de un clímax o anticlímax, en los que el protagonista se enfrenta con los saberes anhelados o cae en cuenta de la naturaleza de su falta de conocimiento, se llega a un desenlace. En el caso de la propuesta de Valadés, la resolución del conflicto del personaje principal siempre es incompleta, pues el sujeto,

⁵ Concepto que retoma de la propuesta de James Joyce, quien, en *Stephen hero*, define las epifanías como “A sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself” (211).

aunque tiene un descubrimiento sobre el mundo, no sale del todo de su ignorancia ni de su sujeción a una situación hostil para él.

Los relatos epifánicos “Las raíces irritadas” y “Como un animal, como un hombre” se caracterizan, según el crítico, por el hecho de que el personaje, gracias a un estado de ensoñación o alumbramiento, se da cuenta de que su circunstancia está sujeta a factores antes desconocidos por él. En el primero, dicho estado detona el descubrimiento de una estructura de poder aplastante, manifestada por medio de la figura del cacique y anclada en la sociedad en su conjunto; mientras que en el segundo, el personaje, ante la pérdida del terreno cotidiano y ante la amenaza de muerte, cae en cuenta de las posibilidades que le ofrece su instinto como una herramienta de sobrevivencia.

José Lorenzo Fuentes coloca la obra de Valadés al lado de la de William Faulkner y a la de Horacio Quiroga, en tanto hábiles constructores de un producto artístico que expresa la belleza del lenguaje en pocas palabras. Para este crítico cubano, los relatos de *La muerte tiene permiso* capturan la atención del lector; primero, por la habilidad literaria y, segundo, por su capacidad para mostrar capas yuxtapuestas de experiencias del mundo: desde el nivel de la vida cotidiana, del “no pasa nada” y del día a día de los personajes, hasta los estratos más complejos en que dicha experiencia se transforma en vital y liminal para los sujetos ficcionales.

Es importante distinguir el reconocimiento que hacen estos estudiosos de múltiples realidades alternas y relacionadas entre sí a partir de un evento. En el caso de Cluff, predomina la transición de un estado a otro, gracias al “darse cuenta”, que, según nuestra lectura, se condensa alrededor de la experiencia de la muerte y se refleja en la

forma en que los espacios de ficción se constituyen y configuran. José Lorenzo Fuentes se encarga de enfocar la mirada en la yuxtaposición de terrenos disímiles como el punto central de la eficacia estética de los cuentos de *La muerte tiene permiso*.

A partir de dichas líneas isotópicas o de sentido y de una lectura detenida, podemos sostener que los textos están agrupados por otra razón que el azar. Si bien, en un acercamiento inicial y un tanto ingenuo, la disparidad temática y de escenarios de los cuentos resalta, existen varios rasgos que nos llevan a considerar su agrupación en el libro más guiada por un orden subyacente que como producto de ser una primera recopilación englobante del trabajo de muchos años, en provecho de una suerte editorial. Es destacable, también, la inclusión de otros textos a partir de la segunda edición⁶; lo cual pudiera significar que el sonoreense se replanteó la pertinencia de estos relatos para conjuntarlos bajo un orden específico, diferente al de sus otros tres volúmenes. El cambio de los índices en un transcurso temporal pareciera indicarnos un replantamiento constante de la obra creativa, además de una concepción integral de cada uno de los libros.

Más allá de la temática, la configuración del narrador u otra figura textual, la unidad de los relatos se sitúa en las directrices que permiten la construcción de un universo diegético particular. Los cuentos de *La muerte tiene permiso* se desarrollan en escenarios de tendencia realista, situados en ambientes cotidianos, ya sea rurales o

⁶ Cabe señalar, al respecto del cambio de los libros en ediciones posteriores y con base en lo que apunta Cluff en la nota 2 del artículo que citamos antes, que lo mismo pasó con *Sólo los sueños y los deseos son inmortales, Palomita*; en donde se incluyeron en la segunda edición, de 1986, otros textos ya publicados en los volúmenes anteriores. Este dato recalca la idea de que el ingreso de los cuentos después de su publicación primera responde al seguimiento de un determinado principio que da orden y unidad a los libros, al considerar que, *La muerte tiene permiso* y *Las dualidades funestas* fueron editados más de una vez, por lo que la causa de agregarlos no era la poca accesibilidad de los cuentos.

urbanos, pobres o ricos, en México o “En cualquier ciudad del mundo”; sin embargo, en dicha construcción operan elementos paralelos al espacio diegético, pero que a su vez son diferentes y constitutivos: dualidades y antípodas de la realidad que, como apunta Valadés en el epígrafe de *Las dualidades funestas* al citar a Mario Vargas Llosa, “no tiene límites”.

Esta versión alterna del espacio diegético se abre a partir de la experiencia subjetiva del mundo por los personajes, observada en pensamientos, sentimientos y vivencias. A esta intimidad tenemos acceso gracias la cercanía del foco de la narración con los protagonistas de los relatos, que se hace manifiesta y se pone en práctica en los cuentos a partir del uso de la cita al pensamiento o al uso del discurso indirecto libre⁷. como estrategias textuales. El elemento que funciona como detonante para el entrecruce de dichas instancias binarias —una presencia de “realidad” al interior del mundo diegético y su transformación subjetiva—, es la muerte, motor de cambio en el mundo de los personajes. Dicho momento de la existencia se hace presente cuando hay un testigo de la pérdida de una vida, se experimenta un proceso agónico del personaje o de su realidad o con la anulación simbólica o real de un sujeto por parte del otro.

También nos enfrentamos en la lectura de *La muerte tiene permiso* al antípoda de esta situación. El nexo de la vida con la muerte se ve reflejado, de la misma forma, en el nacimiento o renacimiento, ya metafórico, ya real, que leemos en algunos cuentos como

⁷ Es importante mencionar que este recurso literario será muy prolífico en la obra de Valadés, en especial en *La muerte tiene permiso*. Su uso se destacará más adelante en este trabajo, a la hora del análisis e interpretación de cada uno de los cuentos.

“Como un animal, como un hombre”, “La «grosería»”, “Todos se han ido a otro planeta” y “Adriana”, entre otros.

A partir de considerar que la unidad de los textos se condensa en la configuración del espacio diegético en los dos niveles apuntados —uno subjetivo y el otro objetivo o “real”—, analizaremos los cuentos del libro para entrever los elementos que intervienen en la construcción del mundo narrado, de manera primordial a partir de la espacialidad, de los focos narrativos y de la configuración de los personajes, para insistir en la partición binaria del espacio y el papel de la muerte en la constitución de éste y del sujeto que lo habita.

Antes de comenzar con el análisis de los textos, es importante explicar el modo en que se organiza esta tesis. Para comenzar expondremos algunos elementos teóricos que nos permitan ver la forma en que, en la narrativa literaria, se establece la construcción de los espacios a partir de la relación entre el narrador y los personajes, y la manera en que se configura una visión subjetiva del mundo. En ésta, juega un papel fundamental la experiencia de la mortalidad en las vertientes antes mencionadas (observada, experimentada o cercana) y cambia el lugar desde que el sujeto emite su discurso. Dicha complejidad se opera gracias a las estrategias textuales que facilitan la cercanía del lector con el universo interior de los personajes.

Hemos decidido agrupar los dieciocho cuentos del libro *La muerte tiene permiso*, que corresponden a más de la mitad de la obra publicada del sonoreense, con el fin de realizar el análisis e interpretación de los mismos. Observamos, como base para proponer esta división de los relatos, dos configuraciones distintas en torno de la

experiencia de la mortalidad: el testimonio de una muerte física y el uso metafórico de la muerte para explicar los cambios de la vida. En consecuencia, el segundo capítulo describirá los cuentos en los que existe una muerte física, para hacer énfasis en los cambios de concepción o de construcción del espacio en torno a ésta y a la transformación de los sujetos por dicha experiencia.

Los textos que se integran en el análisis sobre el deceso físico son “La muerte tiene permiso”, “Las raíces irritadas”, “Al jalar del gatillo”, “Estuvo en la guerra”, “El girar absurdo”, “No como al soñar”, “El pretexto” y “En cualquier ciudad del mundo”. De manera general y como primer acercamiento, sostenemos que, para estos relatos, el testimonio de una muerte ajena da cuenta de la mortalidad del ser y ubica al personaje focal en una realidad que rompe con un estado de ensoñación previa.

En el tercer capítulo agruparemos el resto de los cuentos. Si bien aquellos relatos contienen en su discurso alguna llamada a la muerte, la finitud de la vida está empleada desde un uso metafórico que describe una falta de sentido ante la existencia o un tránsito hacia un estado diferente. Dichos relatos son: “Como un animal, como un hombre”, “Se solicita un hada”, “La infancia prohibida”, “La «grosería»”, “Un gato en el hambre”, “Asunto de dedos”, “¿Qué pasa, Mendoza?”, “Todos se han ido otro planeta” y “Adriana”. Estos cuentos también presentan dos realidades espaciales: una empírica y fútil y otra cercana a un ambiente subjetivo; en algunas ocasiones la “muerte”, o la transformación de su vida, acerca a los personajes a la ensoñación; en otras pareciera despertar al sujeto a un mundo amargo pero real. De cualquier manera, el regreso o

avance de los personajes focales indica una modificación de su contexto vital y de su manera de ver la existencia.

Ya sea una muerte metafórica o una muerte física, este hecho establece una relación entre dos realidades al principio disímiles, ocultas una tras de la otra o dejadas en potencia hasta su descubrimiento gracias a la sensibilidad de un sujeto privilegiado. Estas dos realidades serán consideradas como dos niveles espaciales dentro de la misma diégesis: uno de existencia “material”, dentro de la ficción, y otro “inmaterial”, generado desde la percepción de los protagonistas, por el ejercicio de su subjetividad.

Cabe destacar que ningún nivel espacial, tanto el que consideramos objetivo como el que describimos como subjetivo, es primordial sobre el otro; aunque alguno de ellos se encuentre en estado latente. Ensoñación y vigilia, empiria y sensibilidad, raigambre telúrica e ideas progresistas, varón y mujer, subjetividad y objetividad se configuran entretejidos en el mismo universo. Ambos polos de estas parejas construyen el universo dual o antípoda en el que se mueven los personajes y se desarrollan las tramas de este excelente escritor.

CAPÍTULO I. ESPACIO, SUBJETIVIDAD Y MUERTE. CONSIDERACIONES TEÓRICAS

En una gran parte de los estudios que se abocan, desde una perspectiva teórica, a los textos y fenómenos narrativos encontramos una primacía de la temporalidad sobre la espacialidad. Al fin y al cabo, la narración es un acto anclado elementalmente en el tiempo: se relata acciones por medio del lenguaje, que también se manifiesta en forma de sucesión: una palabra después de la otra. Desde esta perspectiva, se piensa el espacio como si fuera un aspecto secundario dentro del discurso narrativo, al ser el encuadre y escenario de la narración⁸; aunque se reconoce que sin este componente los sucesos no pueden ser relatados. La espacialización, lograda, en general, a través del acto de describir, tiene, entonces, una naturaleza estática. Esta característica se contrapone a la narración, definida como la acción de contar sucesos, de esencia temporal y de carácter dinámico (Reis y Lopes 82). Aunque el peso del tiempo en el acto de relatar es fundamental, no podemos hacer a un lado el espacio en la configuración del discurso literario. Sin esta base, las acciones no pueden ser contadas.

El paso del tiempo, esencial para la narración, se evidencia en el espacio. La temporalidad no es objetivable por sí misma. No podemos observar un segundo, ni siquiera un siglo. Su paso se manifiesta en las transformaciones que sufren los objetos y los sujetos que pueblan el mundo. De esta forma, el espacio y los objetos modificados son este testimonio de la temporalidad, característica fundamental de la narración (Ricoeur 705). Si bien la descripción es el “aspecto” del relato que más influye en la

⁸ Al respecto, tenemos la definición de Greimas y Courtés, quienes consideran el espacio como “marco para inscribir los programas narrativos” (152).

forma de configurar los lugares en donde ocurren las acciones, sus funciones se imbrican con las de la narración: “contar” un movimiento ya implica situarlo en un espacio⁹.

Si bien el espacio y las acciones están entrelazados en la unidad del discurso literario, existen diferencias visibles entre lo descrito y lo narrado, así como entre los escenarios contextuales y los espacios como entidades de significación. Para Mieke Bal, en la narración hay dos instancias de espacialización: la sólo descriptiva, productora de un escenario en el que se realiza la acción y que tiene como resultado configurar un “lugar”, y la que resulta de la presencia de un sujeto que mediatiza ese escenario, que construye un “espacio”. El lugar se convierte en espacio cuando se contempla “sensorialmente” por un sujeto; de ahí la importancia de la subjetividad. Ya sea el narrador o algún personaje, una de estas figuras o ambas procesan y enuncian un discurso sobre el lugar en el que se localizan, desde una posición espectadora y perceptiva.

El espacio no sólo funciona como marco para la acción, sino que en ciertos casos la condiciona: un determinado acto puede acontecer en cierto sitio y sólo ahí: el espacio “influye la fábula y ésta se subordina a la presentación del espacio” (Bal). Si bien de manera conceptual podemos hacer una división entre los espacios y la fábula contada, en el texto se encuentran imbricados con el fin de propiciar un determinado efecto de sentido.

⁹ Gérard Genette hace énfasis en la nula diferencia lingüística entre el acto de narrar y el acto de describir, lo que imposibilita considerarlos como dos modos distintos del lenguaje. Tanto uno como el otro echan mano de los mismos recursos lingüísticos para expresarse. Más que un modo diferente, la descripción es una parte del relato.

La división entre la función de los espacios y de los lugares en la narrativa es fundamental en los cuentos de Edmundo Valadés que elegimos para nuestra investigación. En éstos, la descripción es, en sí, escasa, a favor de la brevedad del género; pero el peso cardinal de la forma en que los espacios están contruidos reside en la puesta en marcha de la mediación de alguna figura en el discurso. En todos los relatos existe la postura de un sujeto que ve el mundo de una forma particular, lo que convierte los lugares que él habita en espacios, cargados no sólo de percepción subjetiva, sino de sentido.

Movimiento, frontera y modelos espaciales

El hecho de que un personaje haga un movimiento, ya implica una circunstancia espacial. Su sola postura también indica su sitio en el espacio. Todas las disposiciones de las “figuras”¹⁰ narrativas, según Kurt Spang, refieren a la “semantización” de la obra literaria, o sea, a la ganancia de un significado sumado al que dichos elementos textuales tienen de forma convencional. Para el teórico alemán, las figuras ficcionales experimentan una “vivencia” del espacio, puesto que son creadas bajo una sugerencia antropomórfica:

La necesidad del individuo de ubicarse espacialmente a sí mismo, a los otros y lo otro es una sensación muy elemental y explica también la imprescindible presencia del espacio en la literatura. El espacio posibilita la orientación y la localización, coordina los movimientos y los desplazamientos, nos da la sensación de distancia y cercanía. Es más,

¹⁰ Spang utiliza la denominación “figuras” en lugar de la de personaje para destacar su carácter ficcional en la literatura. Aunque hace hincapié en el hecho de este elemento en la elección del concepto utilizado, para él, la ficcionalidad tiene un vínculo con la realidad, no de una referencia directa, sino que permite el conocimiento de los trascendentales (unidad, verdad, bondad y belleza) de manera más eficaz incluso que la realidad extratextual misma.

constituye la condición imprescindible de la existencia porque necesitamos espacio para vivir individual y colectivamente. (Spang 307)

Aquí podemos ver que el carácter ficcional de la obra literaria tiene un vínculo directo con la experiencia del hombre. El arte busca romper los muros en los que la realidad cotidiana encierra y hace invisible la naturaleza humana. Sacarla de la oscuridad del día a día para provocar una reflexión en torno a ésta.

Para Iuri Lotman, es en los modelos espaciales en donde, con mayor facilidad, hallamos un metalenguaje de descripción de la cultura (*Semiosfera II* 97), por lo que resulta necesario explorarlo en los textos emanados de la misma, en especial en los literarios. El espacio presente en las obras artísticas verbales, para el semiólogo ruso, es: “Un conjunto de objetos homogéneos (fenómenos, estados, funciones, figuras, significados variables, etcétera) entre los cuales se establecen relaciones semejantes a las relaciones espaciales corrientes (continuidad, distancia, etc.)” (*Estructura* 271). Al igual que para Spang, para Lotman es en el espacio ficcional en donde encontramos pistas de interpretación para acercarnos a la forma en que el ser humano construye un mundo, algunas veces incluso de carácter ficticio.¹¹

En términos generales, desde dicha postura, el terreno de acción de un sujeto se divide en dos planos: uno interno, en donde éste se encuentra, y uno externo; divididos entre sí por una frontera. Ambos pueden ser concebidos como defectuosos o superiores en contraposición con el otro, pero siempre se valoran desde las relaciones entre el

¹¹ La necesidad de construcción de escenarios ficticios dentro del mundo real no sólo se limita a ciertas enfermedades mentales, como la esquizofrenia. Las utopías, que tan importantes han sido para el desarrollo de la cultura occidental, tienen como fundamento la idea de un mundo posible que mejore las condiciones actuales.

espacio interno y el externo. A partir de esta estructura básica, las dos entidades pueden duplicarse y dotarse de diferentes valores (pueden existir dos sitios externos, uno de naturaleza terrenal y otro sobrenatural, entre muchas otras combinaciones).

La frontera no sólo es la separación entre ambos espacios. Esta misma puede ser un punto de indeterminación. A diferencia de las fronteras en los conjuntos matemáticos, en donde éstas forman parte de ambos terrenos, la línea que divide un espacio de sentido de otro sólo pertenece a uno de ellos, por lo general al interior. Dicha línea es infranqueable en sí misma; sin embargo, cierta acción puede hacer que un individuo privilegiado la traspase. Es la acción del sujeto, en la puesta en operación como *sujet*,¹² la que posibilita que ésta diluya la frontera, al “gelatinizar” el borde.

Cuando en el espacio incorporamos un *sujet* (acontecimiento), o sea, cuando se activa un movimiento gracias a la narración, la frontera es cruzada por el sujeto que realiza la acción. Este personaje, en el caso de la narrativa, tiene un carácter particular, un don especial que le permite violar el carácter estático de la frontera (en el cuento fantástico ruso, el terreno interior del héroe es traspasado por monstruos del entorno exterior, lo que permite que él pueda entrar al mundo fantástico). Este cruce puede ser interrumpido por cuestiones ajenas y propias del sujeto, como la ruptura de la “puerta”, el nulo deseo de ingresar al espacio otro, entre muchas más. También los *sujets* tienen

¹² Para destacar los acontecimientos primordiales de las acciones menos importantes dentro de la historia contada, Lotman apunta “El movimiento del personaje en el *sujet* (el acontecimiento) consiste en el cruce de la frontera del espacio del modelo por él. Los cambios en el *sujet* que no conducen al cruce de la frontera, no son «acontecimiento»” (*Semiosfera II* 121). En el caso de los cuentos que analizamos, este cruce de la frontera será posibilitado gracias a la presencia de la muerte.

una naturaleza reversible; en caso de que el héroe regrese de su viaje por el espacio exterior.

La liga de las acciones y el espacio en el que se realizan no sólo se establece porque éste denote el paso del tiempo en la mutación de los objetos que se localizan en él, sino porque la narración está encaminada a romper la ruptura en los modelos espaciales, que son los modelos del pensamiento humano; en el caso de la propuesta de Lotman, la frontera entre “adentro” y “afuera”. El espacio en la literatura indica algo más que la descripción de los escenarios en los que ocurre la acción.

El sujeto en el espacio

La descripción de los lugares significa no por sí misma, sino por su nexo con el sujeto que se mueve dentro de él. Ya hemos visto la importancia del mediador en la construcción de los espacios en la narrativa en general, que, desde la perspectiva de Bal, se convierte en el elemento principal que dota de sentido un escenario. En los cuentos de *La muerte tiene permiso*, como dijimos en la introducción, el peso de la subjetividad en su estructura es prominente. Hacer de lado el papel del sujeto en la reflexión sobre el espacio mermaría por mucho los alcances interpretativos de la lectura que se pretende hacer.

Los *sujets* de *La muerte tiene permiso* operan a partir de la presencia de la muerte. Es ésta el verdadero motor de cambio que lleva a los personajes a moverse y a transgredir las fronteras del espacio permitido para adentrarse en territorios diferentes. En ocasiones, el espacio exterior es otra forma de ver el mundo a partir del choque con

la mortalidad; en otras, es la separación con el grupo social. En algunos casos, el *sujet* de la muerte no concede sino que deniega: ante un *sujet* anterior que abrió la frontera, es otro el que regresa al personaje a su estado inicial, y lo encierra en una muerte de sentido.

Concebir las acciones como *sujets* y considerar el espacio como una transformación de los lugares gracias a la mediación de una figura, ya sea el personaje o el narrador, nos obliga a tomar en cuenta el peso que tiene las percepciones de los sujetos en los cuentos elegidos de Edmundo Valadés. Su misma hechura discursiva lleva a centrar nuestro interés en la subjetividad como un elemento central de interpretación. Es la percepción individual la que dota de sentido al espacio, y a partir de éste, se proyecta las modificaciones del mismo personaje. Por dicha razón, también nos enfilaremos hacia la focalización como la manera en que el narrador da cuenta de la subjetividad del espacio a partir de la percepción de los personajes.

La naturaleza lingüística de la obra literaria impide el acceso directo del receptor del texto al universo que ésta exhibe. El orbe de sentido creado desde el objeto literario siempre está intervenido por la perspectiva y la focalización de donde emerge el discurso; materializadas, de manera primordial, en la figura del narrador. La perspectiva narrativa y la focalización demarcan un sentido del y en el espacio. Al respecto, Antonio Garrido sostiene que: “Los diferentes modos de presentación del espacio se originan en el tipo de relación que se establece en las focalizaciones del narrador y del personaje” (222). Estos vínculos se determinan, entre otros elementos, por la colocación que el sujeto enunciador tiene en el universo diegético, por la naturaleza de las relaciones que

guarda el narrador con los protagonistas e incluso por la incorporación, en algunos casos, de un discurso doxal y de juicios de valor alrededor de las acciones que suceden en el texto.

Tanto la narración como la descripción no son del todo neutrales, puesto que siempre se mediatizan por la *perspectiva* y la *focalización*, que podemos ubicar en especial en la voz narrativa, aunque también se localizan por otras partes del texto, como en los diálogos o en los monólogos. La perspectiva se refiere a la posición, tanto espacial como valorativa, que tiene el narrador con respecto a lo que se narra. La focalización es el punto en el que el narrador pone su atención, ya sea un lugar, un objeto u otro sujeto.

Es en la percepción de los sujetos de los cuentos de Edmundo Valadés en la que se encierra la posibilidad de abrir las puertas de sentido a otras realidades, desde las cuales se pone en discurso un pronunciamiento sobre el estado de su mundo. La cuestión subjetiva es determinante a la hora de acercarnos a los espacios en la literatura. Desde las percepciones de los sujetos de ficción se articula la experiencia del espacio, visto más que como un terreno ya dado: al ser vivido, se transforma éste y el sujeto que lo experimenta.

En la epistemología tradicional, el problema del “subjetivismo” —como una tendencia de pensamiento que se inclina al sujeto— se constituye en torno a la preeminencia del ámbito del individuo pensante en oposición al objeto que éste conoce. Según el *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora, “El subjetivismo es entonces un relativismo del sujeto, esto es, una doctrina que relativiza toda proposición haciéndola depender del sujeto” (T. II 731). En este punto de vista se reduce la complejidad de los

procesos de conocimiento al considerar sólo el juicio del individuo. El sujeto, como lo reconoce Ferrater Mora en la misma definición aludida, por lo general es un individuo humano; de ahí que Enrique Guinsberg encuentre, en esta definición, una tendencia a equiparar la subjetividad con una suerte de “psicologismo”, también visto como una doctrina que subyuga al sujeto a sus procesos mentales.

Aunque en dichas concepciones podemos entrever un desdén del subjetivismo por la acotación de los procesos de conocimiento sólo al individuo, a la hora de acercarnos al estudio del espacio, de diversa índole, el sujeto se convierte en el centro de la interpretación. Incluso la geometría, desde el siglo XIX, acepta que las condiciones del espacio, su campo de estudio, dependen de los modelos de medición¹³. El “espacio vivido” es tema recurrente en la elucubración filosófica en las primeras décadas del siglo XX (Ardao 8), aunque aquellas propuestas continúan una línea de pensamiento en la que se concibe el espacio como idea desde Platón (Ferrater Mora T. I 560-567).

El sujeto, como conocedor de su mundo, establece una relación dialéctica con el espacio que puebla, y sin éste no puede constituirse como tal. “Todo lo que el hombre hace está vinculado con la experiencia del espacio”, sostiene Edward T. Hall, el fundador de la proxémica¹⁴. Y, a su vez, éste se configura, tanto por la acción del hombre —lo que resulta obvio en la observación cotidiana—, como a partir del peso de la mirada que dota de sentido y, por lo tanto, muta el espacio en el que el sujeto habita.

¹³ Primero, el matemático alemán Karl Friedrich Gauss y, después, su alumno Bernhard Riemman, al pensar en la geometría para los espacios curvos, descubren que las propiedades de la superficie de una esfera dependen del sistema con el que son medidas y que, por lo tanto, todos los sistemas (euclidiano, algebraico, diferencial) son correctos, pues explican dichas propiedades desde puntos diferentes. Estos avances en la geometría tendrían una incidencia directa en la teoría de la relatividad (Morones Ibarra).

¹⁴ La proxémica se refiere a la designación que Hall da de “las observaciones y teorías interrelacionadas del empleo que el hombre hace del espacio, que es una elaboración especializada de la cultura” (6).

La subjetividad se conforma a partir de un diario choque del individuo con el mundo que lo rodea. El espacio le otorga experiencias que cambiarán, poco a poco o como un choque catastrófico, la concepción que el sujeto tiene de su hábitat. La mirada nunca es neutra: siempre está condicionada o potencializada por las influencias que el espacio tiene sobre el individuo que mira.

Sin embargo, el terreno que habita el sujeto no es, en exclusiva, un campo que mina la construcción de la subjetividad; también se transforma en el actuar del individuo. La observación cotidiana da cuenta de esta transgresión¹⁵. Aunque el cambio de un sitio por injerencia de los humanos que lo pueblan es evidente, la sola mirada humana también modifica el espacio. El individuo pone orden ante el caos que se le impone como realidad; al ordenar, significa y da un nuevo estatuto a las cosas: las ha cambiado. Lo que afecta la forma en que el hombre ve también modifica la constitución de las cosas ante sus ojos.

Una de las situaciones que más altera la percepción es la postura del espectador. Aquí tenemos una expresión del vínculo dialéctico entre el espacio y el sujeto: el lugar que ocupa éste en un determinado ámbito modifica su acercamiento, sus percepciones y sus juicios sobre el sitio en el que está ubicado y los objetos que ocupan dicho lugar. La subjetividad y el espacio se imbrican y se correlacionan desde la postura del sujeto.

Angélica Tornero analiza la importancia de la subjetividad en la narrativa hispanoamericana de mediados del siglo xx. Para ella, dicha cuestión rebasa el

¹⁵ La transformación y crecimiento de las ciudades, el paso de un terreno natural a otro culturizado, entre otros cambios, son los que observamos cotidianamente.

tratamiento de una identidad localista de tendencia realista, como había sido considerada por algunos críticos que se acercan al problema:

La narrativa de esa época no parece haber discutido la afirmación de la identidad localista, como se ha dicho en reiteradas ocasiones, sino más bien la producción de yoes-mundos alternativos, tanto a su propia realidad como a la de sus referentes inmediatos, Europa y Estados Unidos. Si bien los autores retoman sus circunstancias, los rasgos específicos de éstas no son determinantes para la construcción de una identidad constitutiva o constituyente ni para una comprensión de sí. (47)

La característica de esta literatura será, entonces, que “las acciones de los personajes no son ya significativas en un marco de coherencia dada por prácticas localistas, sino por la difusión de esas particularidades, no en lo global, en lo hiperespacial, entendido como el espacio de realización de otros mundos posibles en el mismo mundo”. (45)

De la propuesta de Tornero, retomamos el peso de la subjetividad en la narrativa de mediados del siglo XX. Ésta se proyecta en torno a la constitución de nuevos mundos posibles, no de la representación fiel de una realidad local. Dicha alternativa literaria no se preocupa necesariamente en reflejar un estado de cosas que suceden en el mundo exterior al texto. Su apuesta estética recae en presentar, a partir de estas circunstancias retomadas, una percepción que permita construir un “espacio de realización”.

Como mencionamos en la introducción, Edmundo Valadés pertenece a esta generación que tiende a elaborar una literatura de carácter subjetivo. Su propuesta literaria se sustenta, según nuestra perspectiva, en esta peculiaridad. Ante un “lugar” poco descrito, la construcción de la espacialidad de sus relatos se centra en el peso de la mirada del sujeto. Este sujeto ficcional, que carga con formas de percepción y de cognición propias, también entra en enlace dialéctico con el espacio que ocupa: es

transformado y transforma sus sitios, en especial con su cambio de enfoque ante el mundo que se le presenta, ya sea en una dimensión de realidad al interior del discurso, ya sea como una posibilidad de metamorfosis de ese mundo.

La falta de descripción hace que el espacio ficcional se configure a partir de las acciones de los personajes. El espacio es un elemento indispensable en el relato y se despliega generalmente con la descripción, como mencionamos antes. Sin embargo, en el género corto, ante su brevedad característica, operan otras estrategias de espacialización, como las deixis, los movimientos, los enunciados de los personajes y el narrador, entre otras. En el caso de los cuentos de Valadés, es a partir del sujeto que se espacializa el relato: su mirada, su posición y sus movimientos dan cuenta del sitio que habita.

Emplazamiento: sitio de la subjetividad

El lugar que ocupa el personaje en el espacio ficcional resulta indispensable para la comprensión, tanto del sujeto como del contexto que lo envuelve y, con esto, de la propuesta literaria de Valadés, quien apuesta por destacar la transformación de los mundos diegéticos a partir de sus personajes. Ocupar un hueco en el mundo, conformado por la experiencia, significa unificar el tiempo y el espacio vividos, en tanto que el sujeto carga con dicha vivencia en “plazos” que transcurren y en “plazas” que habita.

El emplazamiento, según Manuel Ángel Vázquez Medel, se convierte en una necesidad ineludible para la vida: sólo lo que existe tiene un lugar, y nada que no ocupe un sitio existe (38). Este sitio condiciona la exterioridad del sujeto y, con esto, las

posibilidades que tiene para actuar: ya sea en libre tránsito o en encierro. Pero el emplazamiento determina, de igual forma, la interioridad del individuo, su subjetividad, al dejar rezagos de dichas condiciones anteriores en su nueva forma de percibir:

Nuestra noción de emplazamiento quiere constituirse más allá de la dicotomía dentro/fuera: lo-que-nos-emplaza no es algo que esté (sólo) fuera de nosotros [...], puesto que también implica, co-implica todo lo que somos y pensamos, sentimos, podemos, queremos, etc. Este entramado en el que nos resolvemos (y hasta cierto punto en el que nos disolvemos): una verdadera retícula de emplazamientos (39).

En el Diccionario de la *Real Academia de Española*, encontramos la siguiente definición para emplazamiento: “Situación, colocación, ubicación”; mientras que, para emplazar: “Citar a alguien en determinado tiempo y lugar, especialmente para que dé cuenta de algo”. Es una toma de posición desde la cual se enuncia; un acto consciente que intenta expresar un mensaje de importancia. Como ya vimos, en la postura que tomamos también emitimos significados. Al hablar desde un lugar, en tanto que se asume una posición intencional, transmitimos dos cosas: la primera y más obvia, la información dicha desde ese punto, y la segunda, lo que manifestamos con apoderarnos una determinada colocación en el espacio.

El lugar que ocupamos forja nuestra subjetividad; por eso cargamos con el peso de nuestra experiencia. Así, para tener una visión particular del mundo, el sujeto pone en acción los lugares ocupados y los sucesos experimentados antes. Por eso el hombre no escapa del espacio; lo trae consigo y lo proyecta siempre en los enunciados que articula. La conciencia es la alineación de la realidad caótica que se nos muestra exterior a nosotros; dicho orden lo operamos en el discurrir diario. Por esto elaboramos discursos

para el entendimiento y la aprehensión del caos que emerge de un mundo siempre hostil. “Las tres coordenadas o emergencias de nuestro emplazamiento en el mundo, las tres deixis básicas son «yo, aquí, ahora», desde las que trazamos todas las demás” (Vázquez Medel, 9). Ante este caos intrínseco de la realidad, sólo nos queda el acto de narrarla con el fin de aprehenderla, de comprenderla. La narración es la estrategia de los sujetos para existir; por esto, la narratividad se encuentra en todo lo que hacemos.

Muerte como desplazamiento

El movimiento siempre nos lleva a nuevos emplazamientos, por eso la muerte es el único desplazamiento radical. El fin de la vida nos saca de esta verdadera retícula de emplazamientos. Y, al sacarnos del espacio-tiempo que ocupamos, sólo con la muerte dejamos la necesidad de narrar este mundo, de comprenderlo. Por esta razón, para escapar de la agonía que implica el saberse mortal, el hombre hace discursos, enunciados, narraciones. Ante el desorden de la muerte acechante, sólo queda la palabra como salvadora de la vorágine.

La conciencia de la mortalidad es un elemento intrínseco al ser humano, una de las rupturas de la naturaleza desde donde surge la cultura. El hombre, al tener conciencia de su finitud, crea discursos para eliminar la amenaza siempre constante de su desaparición. Los ritos fúnebres y las pompas mortuorias en general intentan controlar, para los deudos y los restantes, la incertidumbre de su propia vida.

En la muerte, el sujeto pierde su individualidad, su subjetividad, que sólo se consigue gracias a la experiencia del espacio que lo circunda y al ejercicio de narrarlo.

“La obsesión por la supervivencia, a menudo incluso en detrimento de su vida, revela en el hombre el quejumbroso afán de salvar su individualidad más allá de la muerte” (Morin 31). La individualidad, o la subjetividad, es el resultado de la vida, de la experiencia temporal y espacial dentro del mundo, de su emplazamiento. Al romperse, el deceso de alguien cercano nos recuerda que esta particularidad es finita. La muerte es el paso a la generalidad innominada.

Si bien la muerte física es el desplazamiento radical, en diferentes momentos de nuestra vida nos hallamos ante el sentimiento de dicha pérdida de la subjetividad, aunque sea de manera temporal. La muerte modifica el orden imperante en el mundo. Las transformaciones radicales del espacio hacia la evaporación de la identidad de uno o varios sujetos, se sufren como una confrontación directa de ésta:

Cualquier cosa que nos lleve a ver que nuestra vida se vuelve nada, y que es esencialmente absurda, tiene el poder de la muerte, puesto que ha colocado en medio de nuestro camino una frontera impenetrable, un punto terminal a todas las líneas de significado que se extienden a partir de nuestra vitalidad (Carse 23).

Así, la muerte extiende su poderío a la misma vida del hombre. Todos estos momentos radicales de falta de sentido comparten los efectos del fin de la existencia. Estos acontecimientos de pérdida de razón de vida nos quitan nuestra subjetividad para acercarnos a la generalidad en la que nada existe.

La soledad extrema es una de estas muertes metafóricas, puesto que, ante la falta de otro sujeto en el cual reflejarnos, se desvanece lo que nos hace propios. El otro, entonces, no es sólo un espejo, sino también un receptor. Con su escucha y su interacción, nos reafirma a cada instante que existimos y que somos particulares. El

sujeto no existe sin los demás que reivindiquen su lugar en el mundo, que validen su emplazamiento.

La interlocución con el otro para aseverar nuestra subjetividad se rompe, además que en los momentos de soledad, con la negación de la escucha. La falta de reconocimiento directo fractura también la existencia humana. El haber omitido alguna cláusula del contrato social establece una división entre el sujeto y su comunidad, al elevar una frontera infranqueable. El individuo, en la marginalidad extrema, tampoco tiene existencia.

Los ritos de paso son estos momentos trascendentes en los que el individuo se ve supeditado a un quiebre con el lugar que antes ocupaba en su grupo. Todo sujeto, con el fin de concluir el ritual que lo posicionará en un papel diferente en la sociedad, tiene que pasar por tres momentos: separación, margen y agregación (Van Gennep, 20)¹⁶. La separación se vincula de manera directa con el “poder de la muerte”, que citamos más arriba: implica una expulsión del grupo o estrato social al que antes pertenecía el individuo. Ante la falta de otros en quien reflejarse, en la “separación” el sujeto está como si estuviera muerto, pierde su particularidad. Este estado de inexistencia continúa durante el periodo de “margen”. Sin embargo, es roto en el momento de la “agregación”: el individuo dejó de ser aquello pero, con la ratificación de su existencia, ocupa un nuevo sitio dentro del tejido de otros sujetos que reiteran que está vivo y es útil a la red.

¹⁶ Van Gennep sostiene que, si bien la mayoría de los ritos de paso contienen estos tres estadios, existen ciertos rituales cuya naturaleza está más ligada a determinado estado. Por ejemplo, los funerales son un rito de separación, sin embargo, contienen tanto momentos de margen como de agregación de la sociedad a su nueva circunstancia. El noviazgo es un rito de margen entre la adolescencia y el mundo adulto, sin embargo existe también una separación (de la infancia a la adolescencia), un margen (el “compromiso”) y una agregación a la vida adulta por medio del matrimonio.

Ante la muerte que implica la “separación” y el “margen”, la “agregación” es un renacimiento a la vida social. Expiración y vuelta a la vida también son dos acciones cercanas.

En algunos cuentos de *La muerte tiene permiso*, la muerte real se presenta como “ladrona” de subjetividad, tanto del individuo que fallece como de quien observa o causa esta muerte, que con su testimonio se acerca a la agonía. Otros, nos acercan a estas muertes metafóricas, a momentos extremos en la vivencia del espacio. Si bien de manera temporal y con vuelta atrás, esta desolación metamorfosea la experiencia del sujeto. Después de sentir la muerte cercana, el mundo nunca podrá ser visto de la misma manera. La finitud pone en duda nuestra subjetividad y, con ella, nuestro espacio, nuestro mundo.

Los sujetos se configuran, desde la voz que narra y gracias a su proximidad con aquellos, desde su emplazamiento. El narrador utiliza como estrategia discursiva la construcción de un lazo directo entre los personajes y el espacio que ocupan. El espacio se construye a partir de la mirada de dichos individuos, que tienen una idea particular de su mundo, ya sea porque les satisface o no sus necesidades básicas. Ante la presencia de la muerte, porque que el protagonista observe, busque o encauce el fallecimiento de alguien o porque el “poder de la muerte” se manifieste en una falta de sentido de la vida, el personaje principal modifica la visión de su mundo y, con ésta, el espacio en el que habita; se desplaza como resultado de la experiencia siempre traumática de la muerte (Morin, 24).

En los cuentos restantes, sin embargo, este desplazamiento que se manifiesta como vivido no es tan radical, puesto que implica un nuevo emplazamiento, en donde se carga con el trauma de la experiencia mortal. El espacio en el que los personajes principales se encuentran también cambia; al proyectarse desde la mirada de los sujetos no existe otra posibilidad. Desde un nuevo espacio, desde una nueva posición y percepción, el discurso emerge. Con la toma de la palabra, el protagonista instaura otra vez el orden que permite su existencia. A partir de ahí también ejerce el poder de la denuncia de su condición, ya sea la anterior o la nueva, y abre la viabilidad de un nuevo mundo posible, como sostiene Tornero.

CAPÍTULO II. LA MUERTE FÍSICA Y SUS REPERCUSIONES ESPACIALES

Como mencionamos en el capítulo anterior, la muerte unifica, desparticulariza. A pesar de ser una sentencia universal, la conclusión de la vida se realiza en soledad, en la soledad más extrema del sujeto que se enfrenta a su expiración. Sin embargo, presenciar una muerte nos hace conscientes de nuestra mortalidad, al recordarnos, de manera cruda pero efectiva, el lugar al que estamos destinados desde el nacimiento. El aparente control que la especie humana tiene de lo que la rodea, gracias a la cultura y a la operación de un orden discursivo, es limitado y superado a la hora de enfrentarse a la finitud de la existencia, a pesar de que muchas veces esta extinción es causada por la mano del hombre, en un intento de atrapar y mancillar la otredad que supone amenazante.

En este capítulo haremos un análisis de los cuentos de *La muerte tiene permiso* en los que la muerte o el intento de asesinato de algún actor modifica la sustancia del espacio que los protagonistas habitan. Entre un mundo objetivo y otro subjetivo hay una línea divisoria, una frontera que se rompe con la muerte de alguien. Los personajes principales, a partir de saberse mortales y en agonía, cambiarán su manera de percibir la realidad que los rodea y, con ella, se emplazarán, al darse cuenta de sus limitaciones o posibilidades, en un mundo posible diferente del anterior.

La muerte (in)controlada

Los cuentos que analizaremos en este apartado nos enfrentan a diversos intentos infructuosos de controlar el orden vital y el poder de la muerte. Al hallarse ante situaciones limítrofes, los sujetos configurados en estos relatos intentan, con permitir o

provocar un asesinato, resolver situaciones que incomodan su emplazamiento en el mundo. Empero, la agencia de la muerte impide traspasar la frontera, al desenmascarar la impotencia de los humanos dentro de sus terrenos.

El control del orden vital lo encontramos en el cuento “La muerte tiene permiso”, con el que abre el libro titulado de igual forma. Dicho texto narra el desarrollo de una asamblea ejidal, en donde los campesinos son citados por un grupo de ingenieros para plantear problemas relativos al agro. El asunto se complica cuando las dificultades se convierten en otras más complejas que la falta de abonos y maquinaria agrícola, para colocarse en el abuso de poder, el ejercicio de la justicia como verdad suprema, la necesidad humana, el caciquismo y la impunidad: Sacramento, al representar a su congregación, solicita permiso para asesinar al presidente municipal de San Juan de las Manzanas y terminar con las injusticias de su pueblo.

El cuento destaca por su maestría a la hora de presentar dos mundos diversos. Un registro lingüístico diferenciado caracteriza a los personajes en mayor medida que la descripción de éstos, por demás parca. Dicho rasgo del lenguaje y los breves apuntes sobre las características que configuran a los sujetos, los sitúan en dos planos opuestos: el primero, representado por los ingenieros que se encuentran arriba del estrado, de tendencia más material y progresista; y el segundo, que agrupa la masa campesina a ras de suelo, por su cercanía con la tierra y los ciclos naturales. La neutralidad aparente del narrador, cuyo léxico se acerca al de los ingenieros, permite una exploración de las dos dimensiones. El mediador del discurso y los dos personajes individuales —Sacramento y el presidente de los ingenieros— posibilitan la confluencia entre dos modos diferentes

de experimentar el espacio, entre dos emplazamientos inequívocos en algún aspecto, en un principio.

El narrador testigo focaliza en dos personajes colectivos: por una parte, arriba del estrado, se encuentran los ingenieros, quienes ríen ruidosamente al comentar las juergas pasadas. Su posición superior los hace depositarios de los principios básicos de la civilización occidental: el desarrollo económico y el progreso tecnológico; y su elevación les permite una actitud autoritaria ante “los de abajo”. En la parte inferior, los ejidatarios, murmurantes, casi silenciosos, parecen un “bosque de hirsutas cabezas” (Valadés, *Muerte* 11), con olor animal y color terroso. De esta forma, se establece un antípoda en la configuración de los personajes colectivos, detonada además por un uso lingüístico diferenciado. Los ingenieros expresan la intención de “redimir” y de “incorporar” a los campesinos a un orden urbano civilizado, gracias a la dotación de recursos materiales; mientras que los campesinos, dudosos sobre la veracidad de las promesas que escuchan, son caracterizados con adjetivos de orden telúrico, pertenecientes al mundo natural, como en la descripción que el narrador hace de sus palabras que, como ramas de una planta: “se enredan, no atinan a expresarse” (10).

Lo que parecía una asamblea ejidal común se transforma en un tribunal digno de Átropos ante la solicitud de permiso de asesinato. Con la sentencia, no sólo se juzga las acciones de un hombre, sino la capacidad de las instituciones de la civilización, superior en altura y en reconocimiento, para operar en otros órdenes. Su elevación distintiva se pone en duda al asumir como ineficaces las herramientas en las que basa su realidad: el gobierno, los órdenes jerárquicos y la maquinaria tecnológica son algunos de los

mecanismos utilizados en la redención obligatoria. Sin embargo, esta puesta en cuestionamiento no se plantea desde el mundo rural, sino que surge del encuentro con la otredad, de un ejercicio de comunicación que permite que la concordia iguale a los campesinos con los ingenieros. Cuando se lanza la pregunta a la asamblea por el beneplácito para acabar con la vida del cacique de San Juan de las Manzanas, se obtiene como respuesta la aprobación unánime: “Todos los brazos se extienden en lo alto. También los de los ingenieros. No hay una sola mano que no esté arriba, aprobando. Cada dedo señala la muerte inmediata, directa” (15).

Ante la decisión de una muerte y frente a la posibilidad de ejercer una justicia más cercana al ideal moderno, los dos mundos, dispuestos a imponer sus realidades sobre las ajenas, se acercan hasta casi tocarse. Sin embargo, irrisible es que un grupo ajeno a las lógicas internas le permita a La Muerte, máximo e inapelable juez del mundo, llevar su arbitrio a la práctica. El orden telúrico, en el que la vida se regenera y extingue a cada instante, no tiene límites institucionales, no necesita permiso para actuar. En la actitud de ambos personajes colectivos hacia la muerte se marca, una vez más, la separación de sus mundos: la solicitud de asesinato enmudece a los ingenieros; los saca de su realidad, opuesta a la tranquilidad y sencillez con la que Sacramento ejerce el poder de la palabra y asume la respuesta de la asamblea. Las lógicas de cada dimensión regresan, se demuestra la ignorancia de los ingenieros ante un mundo que, en un principio, intentaron redimir.

El tema de la justicia tomada por la mano de una base campesina desprotegida está tratado también en el cuento “Las raíces irritadas”, que sería incluido en el volumen

de la segunda edición. A pesar de que estos dos textos soportan una lectura desde una postura ideológica de origen nacionalista a favor del campesinado —al intentar mostrar una capa de la realidad mexicana, en momentos olvidada, que se mantiene en el *México profundo* (Bonfil)—, resulta más importante para este análisis literario observar la forma en que el sujeto, configurado como personaje, se posiciona en un determinado espacio para detentar un emplazamiento desde el que expresa una visión particular del mundo. Tanto en los cuentos que tienen como escenario el mundo rural, como en los situados en la urbe, los sujetos se presentan ante el lector con misma complejidad psicológica y el mismo proceso de choque frente a un mundo hostil.

El texto “Las raíces irritadas” está narrado en primera persona desde la perspectiva del personaje principal, lo que nos lleva a pensar que el interés mayor del cuento es mostrar la reflexión subjetiva del protagonista. Este personaje se configura a partir de la presencia, en el discurso, de marcas lingüísticas distintivas, características de un hombre mexicano de campo. Después de ser testigo de muchas iniquidades del jefe —personaje del cual no se menciona el nombre, pero que será quien maneje todo lo que suceda en el escenario del relato y quite, con malas razones, la voluntad a sus trabajadores—, el administrador, de quien tampoco se menciona el nombre, enfrenta y asesina a su patrón en la finca cafetalera en la que trabaja. El narrador protagonista mata al dueño momentos posteriores a la trifulca que tuvo con el “poquitero”, pequeño propietario de cafetales, afectado por el abuso del dueño de la hacienda. Al perder la oportunidad de encontrarse con Gertrudis —muchacha de la que está enamorado y que es hija del poquitero— por cumplir con los designios del patrón de cobrar una deuda

arbitraria; el personaje principal se carea con su jefe, para asesinarlo y vengar las iniquidades que presenci : desde la violación de una muchacha hasta el homicidio de muchos otros. Sin embargo, con el deceso del patrón no se acaba su ley: el protagonista es encarcelado y culpado de las muertes provocadas por los demás, lo que le impide liberar a su enamorada del posible ataque vengativo por parte de quienes son reyes y soberanos en esa región.

El narrador y personaje principal cuenta la historia desde su encarcelamiento, cuestión de la que se entera el lector al final de la misma. También se establece una comunicación directa con un interlocutor no determinado, que se introduce al mundo diegético a partir de los deícticos de lugar y referencia. Con esta peculiaridad, el narrador establece, gracias al uso de la descripción, dos espacios contrarios: por una parte, la finca está contaminada por un aire denso que parece contener los secretos de las muertes, de las injusticias y de la falta de integridad de sus habitantes: “Pasa un viento cargado de temor y desparrama las cosas. O se quedan all , como si a escondidas alguien tirara monedas que quién se anima a levantar” (88). Los habitantes de la finca, además de vivir en un espacio enviciado, son proclives, ante los ojos del narrador, a perder “la hombría”, manifiesta tanto en este vocabulo como en otros pertenecientes a dicho campo semántico (/capado/, /castrado/, /tompiates/, entre otros).

Por otra parte, en la pequeña casa del padre de Gertrudis se respira un aire puro, elemento que también se utiliza para describir el agua ahí bebida y la naturaleza de la chica. Este centro de pureza se establece como punto contrario al lugar de trabajo del protagonista y se ve amenazado por el contagio del ambiente pesado de la finca, gracias

a la codicia del patrón y a su deseo de acaparar las tierras de la familia de Gertrudis. Dicho interés, evidente en un momento posterior al encuentro entre el administrador y el poquitero, es intuido por el primero, quien teme ante la amenaza de provocar un daño a la muchacha por no haber cumplido con la misión latente de asesinar a su padre: “Columbré que de allá de la finca podría correr un viento de malos augurios para esta esperanza [el amor y la correspondencia de Gertrudis] que alimentaba noches y días” (99).

Para el narrador-protagonista, otro centro de pulcritud es la sierra, como materialización topográfica de la naturaleza como entidad. Dicho lugar se diferencia de la casa de Gertrudis en que, además del saneamiento de la suciedad interior contraída en la finca, también dota al personaje de libertad, al ser un refugio para él cuando piensa que su hombría mancillada o, lo que es lo mismo, sus “raíces irritadas” se apoderan de su pensamiento: “Por eso es bueno irse al monte, a cansar la indiscreción [que amenaza con acabar con la cordura, como se apuntó líneas arriba] tras de un temezante guindao” (88). Cabe señalar que tanto la sierra como la casa de la enamorada se encuentran relacionadas por su oposición simbólica con la finca principal; manifiesta en la lejanía del patrón y de sus abusos: para llegar a la casa de Gertrudis es necesario remontarse a la sierra, que también es el lugar en el cual el protagonista se refugia para que la muchacha note su interés sin causarle disturbios con el padre.

En la finca, viciada por los secretos de las muertes, la iniquidad y el arrebato de la integridad, la discreción se convierte en arma vital, lo que impide la demanda pública y la búsqueda de la justicia. Sin embargo, estas condiciones de vida encierran poco a

poco al “potro salvaje” que el administrador lleva dentro y contienen esta furia, producida por la necesidad de reivindicación, en las “raíces” de su ser. Dicho muro, a falta de una válvula de escape, explota, como lava destructora y férvida, para asesinar al patrón. El hecho de quitarle la vida al jefe es causado por un arranque de furia, no por un intento de romper con el *status quo* establecido en la finca, rasgo que se muestra al lector al connotar la falta de conciencia que el asesino tenía al momento del acto. Además, es necesario considerar que el orden jerárquico no se rompe con la muerte del patrón; su ley, como el viento que vicia el ambiente de la finca, no se apaga con la falta del hombre poderoso, sino que continua inundando otros territorios.

La vivencia de estos espacios que contienen sentidos antípodas provoca una fuerte pugna interna del personaje principal, quien, al conocer la pureza de la sierra y la choza, se ve orillado a intentar destruir las ataduras del “deber ser”, marcado por la ley del patrón. La fuerza que lo repliega es descrita como un caudal de sentimientos, como una presión que se acumula en su interior; pareciera igualar los impulsos de la animalidad de un macho en resguardo de su hembra con la voluntad del ser humano de defender sus principios ante las injusticias del mundo. No tiene conciencia de sus actos, ni siquiera los recuerda; como si la razón lo haya desasistido y el instinto se apoderara de él¹⁷. Al final, lo que triunfa es la actitud animal: el socorro de la muchacha ante el peligro de ser violada por el patrón es el principal motor que acciona el actuar del protagonista. Éste se ha embebido de la lógica del hombre que asesina, al seguir la ley

¹⁷ La misma experiencia de pérdida de la razón la sufre el protagonista de “Como un animal, como un hombre”. De igual manera, pierde la conciencia y su instinto, materializado en su cuerpo, empieza a operar de cuenta propia. Este cuento será tratado más adelante.

de quitar a quien estorbe, al dejarse arrastrar por el poder que permite provocar la muerte a alguien para conseguir los objetivos planteados.

Sin embargo, con el asesinato del antagonista no termina la lógica del poderoso; el aire viciado se siente todavía sobre la finca y el administrador es apresado y culpado de crímenes que no cometió. En un momento, entre la vigilia y la ensoñación producto del sentir que emana del liberar sus “raíces irritadas”, termina la narración. La marca de dicho estado alterado de conciencia nebuliza los hechos objetivos para presentarnos un haz de desenlaces posibles. Con la muerte del patrón se da fin a la figura aparente del ejercicio del poder; aunque el secreto y el silencio siguen presentes en el escenario textual, pues abren, en las últimas líneas del cuento, la esperanza de que un conjunto de seres hagan caso a sus “raíces irritadas” para llevar la pureza del aire de la sierra salvaje y de la choza idílica a los terrenos de los caciques.

En los cuentos recopilados en *La muerte tiene permiso* existe también la voz del cacique opresor; foco de atención del cuento “Al jalar del gatillo”, en donde se retoma el ejercicio reflexivo del patrón como centro de la narración. De esta manera, las páginas del libro no sólo dan cuenta de la visión del sumiso; misma que, de tanto repetirse, corriera la suerte de volverse un tipo. En éstas, además, se elabora un universo en el que el punto de partida es la obligación y la necesidad de ejercer la fuerza violenta, al dar cuenta de una opción que demuestra la decadencia del ejercicio de poder, en lugar de la energía de la autoridad característica de estos sujetos.

En el cuento “Al jalar del gatillo” se expone la postura de un cacique, don Rafa, quien contrata a un sicario para satisfacer el deseo sexual que siente hacia una muchacha

prohibida. La chica es trabajadora de su cañaveral, topografía en la que se desarrolla el texto. Un narrador extradiegético omnisciente se centra tanto en el hacendado como en el mercenario, al exponer los pensamientos de ambos alrededor de su imposición sobre la vida de otro personaje, Gabriel, enamorado de la muchacha; además, establece los vínculos de la relación simbiótica entre el apoderado y el matón. Sin embargo, como en el cuento “La muerte tiene permiso”, los elementos definitorios de la acción —el poder del cacique y su vínculo con el sicario— darán un giro desconcertante a la trama, pues cuestionan el verdadero alcance del dominio del poderoso como una fuerza capaz de tener injerencia sobre la vida de los otros.

Una de las estrategias textuales del cuento es el uso del discurso indirecto libre; con él, el narrador se aproxima e interna en los personajes de una manera completa y logra la impresión de acceso al universo psicológico, característica que recorre las páginas del cuento. Al referirse a los deseos de don Rafa, el discurso indirecto libre se emplea de la siguiente forma:

Don Rafa ha perdido la cabeza. Vuelve la cara a contemplar las esbeltas cañas que mecen sus crestas en una danza que organiza el viento y le parece que ella, la muchacha, es la más esbelta caña del cañaveral [hasta aquí el narrador]. Todo daría por tenerla, por esa caña que se mece en la vida. Él podría cortarla si no anduviera de por medio el entrometido ese de Gabriel, que se ha ganado a la muchacha raspando la guitarra y cantándole canciones que llegan muy hondo. Él ha descubierto cómo la inquieta cuando viene dizque a saludar. Y cómo ella se queda tarareando las canciones que Gabriel cantó ahí ante la rueda de los hombres y haciendo que las mujeres se asomen, desde la cocina. (30-31)

Como se puede observar en la cita anterior, el tono y los usos lingüísticos del narrador se transforman al introducirse en el pensamiento de don Rafa. Además de ese uso, dentro

del discurso indirecto libre también se leen marcas de valor que, en otros momentos de la narración, no es posible encontrarlas, dado el carácter en apariencia imparcial del narrador.

El cambio de tonalidad a la hora de introducir el discurso indirecto lo distinguimos, de nueva cuenta, cuando el narrador se adentra en la mente del Cacarizo, denominación del sicario contratado para eliminar a Gabriel y facilitarle al patrón el acceso a la mujer. Al respecto, podemos referirnos al siguiente fragmento:

El Cacarizo observa cómo sale disparado el pedazo vegetal. Y entiende. Un trozo de árbol, entre la maleza, no es un estorbo. Las dificultades están al otro lado, entre los hombres [hasta aquí el narrador]. Entre esos hombres que son trozos de árbol atravesados en el camino y que sí estorban. Y cuando estorban, es que están de más o les tocó su hora. Y si don Rafa arroja el pedazo de tronco, él, el Cacarizo, sabe quitar a los otros. Es su oficio. Cada quien pa lo que sirve, pa lo que le jala. Unos deben tumbar cañas. A él le tocó, cuando hay su porqué, tumbar hombres que están sobrando. (33)

En esta cita destaca, en contraposición con la anterior, un uso lingüístico diferente, no sólo entre el narrador y los personajes, sino entre don Rafa y el Cacarizo, que denota su estrato social y preparación. De esta forma, tenemos un acercamiento más verosímil con la personalidad y la mentalidad del matón, al exponer, desde el interior de su discurso, las razones de su actuar, mismas que serían difíciles de concebir sin el discurso indirecto libre, puesto que podrían ser menos efectivas expresadas por una figura externa, en este caso, el narrador.

La narración se desarrolla en un cañaveral donde el calor parece inundar la vida de sus habitantes. Las altas temperaturas exteriores, que emergen de la tierra, tienen una correlación inmediata con los odios, rencores y deseos de don Rafa. El bochorno salido de la corteza ha entrado en los sentimientos del cacique, los hace incontenibles y

concentrados como el magma. Vinculado a este personaje se encuentra el Cacarizo, sicario que ha trabajado con él en dos ocasiones. Su relación con don Rafa se estableció desde que éste dio dinero para que aquel se curara de una enfermedad que lo tenía al borde de la muerte. El Cacarizo, al deberle la vida al cacique, está comprometido a servirlo; el pago a cambio de su salvación es los asesinatos de otros sujetos, como sucedió en esas dos veces previas al hecho narrado. Estos actos anteriores ocurrieron con el aval de que las relaciones del hacendado impedirían líos legales. De este modo, la figura del patrón se presenta como la institución gobernante del mundo del cañaveral.

En extrema relación con la forma en que se configura el mundo narrado y con el efecto de sentido buscado por el relato, nos hallamos ante el uso de juegos y rupturas temporales. El texto comienza *in media res* para hacer una analepsis que retoma los antecedentes en torno a la relación entre los dos personajes centrales y la necesidad de afianzar su vínculo con el fin de obtener el objeto del deseo de uno de ellos: “la más esbelta caña del cañaveral” (30). Después de que el narrador se adentra, con el uso del discurso indirecto libre expuesto líneas arriba, al mundo del sicario y a sus razones de matar, el trabajo queda negociado, para hacer un corte temporal posterior que reincorpora la narración en el final. De esta forma, el acomodo de los acontecimientos produce en el lector una tensión importante, pues lo posiciona ante un desenlace que resulta en extremo sorprendente, a pesar de que la historia tiene un tema recurrente en la literatura mexicana: el caciquismo y el ejercicio del poder.

El cuento también tiene la virtud de internarse en el desarrollo psicológico de los personajes, al convertirlos en el elemento más importante del texto, cuestión que

enriquece su configuración y la trama. Lo anterior lo localizamos en la forma en que el trabajo del Cacarizo es expuesto: además de considerar el asesinato como un oficio, se presenta, también, como una manera de vencer sus miedos a la inferioridad. De igual modo, don Rafa aparece como un ser inundado de rencores y de odios por la pérdida de poder, materializado en su falta de posibilidad con la chica, lo que denota obstáculos para conseguir lo deseado.

En relación con lo anterior, el relato presenta dos visiones implicadas en el ejercicio del poder autoritario de don Rafa sobre los personajes: por una parte, esta condición es vivida por el cacique como una necesidad de control y de mantenimiento de los órdenes establecidos; pero, por otra, este sujeto no ejerce su dominio de manera autónoma; es necesario depender del matón, figura que sale de la marginalidad de la enfermedad y de su constitución física para convertirse en un elemento indispensable en la práctica del poder.

Sin embargo, y ante este juego de fuerzas en tensión, la muerte aparece como la máxima reinante, encima de los deseos de ambos sujetos. Éstos necesitan, de igual forma, acabar con la vida del otro, pero con objetivos distintos: uno como estrategia y limpieza de su contexto, el otro como aseo de su interior. Así, sin más explicación y en contra de la buena puntería del Cacarizo (a la que hace referencia el patrón) el gatillo ha jalado para otro sitio. Es, este mecanismo, el verdadero detentor del poder mortal, puesto que es su jalar (“del gatillo”, como apunta el título), lo que define la suerte de los personajes. El jalar *del* gatillo es el que manda, no el sujeto que tira de él; demuestra, de

nueva cuenta, la existencia de la muerte como una fuerza azarosa superior a los deseos del hombre, como en “La muerte tiene permiso”.

Agonía y recomposición espacial

La muerte no sólo funciona en los cuentos de Valadés como un resorte utilizado para estabilizar una realidad deseable, para poner orden en un desastre ya interno, ya externo. También opera como elemento que detona una transformación desestabilizadora de un estado puro e inocente. Presenciar, saber o intuir una muerte que no responda a los deseos del sujeto, descompone el universo vivido, puesto que emplaza al individuo en una preparación para enfrentar su propio deceso y lo sitúa en un proceso agónico, que le decantará poco a poco la vida.

Uno de los cuentos en los que el personaje descubre su agonía perpetua se titula “No como al soñar”. En él se narra el despertar de un niño de doce años que, al hacerse consciente de su ignorancia sobre el mundo, se adentra en la búsqueda del conocimiento para él vedado: las muchachas, la vida, el valor y la realidad fuera de las fronteras de su pueblo. Ante el logro de acercarse a la *Tichi*, una chica de su edad, Adrián, nombre de este personaje, se siente emplazado dentro del mundo de los adultos y, al mismo tiempo, halla correspondencias entre éste y el mundo de sus sueños; sin embargo, una muerte violenta, de la cual es testigo, lo sitúa de nueva cuenta en el terreno de la cobardía y de un nuevo desconocimiento sobre el sentido de la vida, a partir de saberse mortal.

El cuento es relatado por un narrador omnisciente que focaliza en Adrián, el protagonista de la historia. De alto contenido psicológico, el texto trata los pensamientos

de este niño por medio de un discurso indirecto libre, como en el caso de “Al jalar del gatillo”, que fluye con suavidad por el entramado textual:

¡Qué emocionante! Ese mismo papel que escribió él, con una frase que pensó él, ¡en las manos de ella! Como si fuera otra frase y no la misma y dijera más de lo que él había querido expresar: que seas mi novia; que me saludes cuando pase frente a tu balcón; que te vuelvas varias veces a verme cuando estemos en misa; que me escribas cartas de amor; que me quieras como yo te quiero a ti... (19)

Además del uso de este recurso literario, existen otros que se ponen en juego, como los puntos suspensivos que, en la cita anterior, indican la fractura del discurso mental de Adrián al momento en que él es testigo de una escena exterior: el asesinato de un hombre. Después de dicho signo de puntuación hay un diálogo que saca al muchacho, y por lo tanto al lector, del terreno psicológico para enfrentarlo al mundo objetivo. Así, el chico, expulsado de la ensoñación y del éxito, se enfrenta a la conciencia de la muerte, el miedo eterno que nos persigue durante nuestra vida.

Adrián es un muchacho curioso que se acerca a la adolescencia. Para él, como para su amigo Alberto, de la misma edad, el mundo es un terreno de prohibiciones: los pensamientos de las chicas, el terreno femenino oculto detrás de los balcones de la casa de la *Tichi*, el espacio del “otro lado del río” y todo lo que rebasa las fronteras de Mocerito (el pueblo en el que habitan). Sin embargo, el hambre de conocimiento es mucha; el proceso gracias al cual los muchachos crecen se convierte en una búsqueda para resarcir esas dudas y miedos que los atormentan. Al atreverse a ir más allá de lo permitido —tanto topológicamente (al otro lado del río, el balcón de *la Tichi*, entre otros), como simbólicamente (la valentía como rasgo de hombría y adultez)— y al

acercarse a la chica que le gusta, Adrián entra en un estado de ensoñación: el mundo real tiene, al parecer, las mismas características que el espacio de sus sueños: sus miedos son vencidos y su amor puede ser correspondido.

De pronto y de forma violenta, el muchacho despierta de este estado onírico al presenciar la muerte de un hombre. Esta situación le provoca un miedo terrible, un temor a no poder salir de su ignorancia:

Entonces Adrián sintió miedo. Miedo intenso del hombre, de su pistola, de que quisiera dispararle. Miedo a que le fuera a ocurrir lo mismo y pudiera quedar ahí, muerto, sin saber nunca la respuesta de la *Tichi* ni de lo que habría más allá de los límites de Mocerito y de sus 12 años. (21)

El espacio en el que vive Adrián se configura a partir de dos instancias diferentes pero relacionadas: la primera corresponde a su universo onírico, campo que le permite rebasar los límites de su aprehensión del mundo; mientras que la segunda está en su realidad topográfica contenida en el pueblo Mocerito. Esta última es una cárcel que aprisiona al chico en el terreno de lo ya conocido, lo sujeta a las prohibiciones hechas a los muchachos de su edad y le vela otros terrenos exteriores, como el espacio del otro lado del río y el ambiente privado de la chica.

Dichos niveles de realidad quedan condicionados por el testimonio de una muerte. El fin de una vida ante los ojos del muchacho lo despierta hacia la terrible realidad de la existencia: el deceso es la cárcel de mayor alcance, más profunda aún que sentirse sujeto por las normas de su comunidad. Para el muchacho, observar una muerte conlleva la imposibilidad de transportar el conocimiento cabal del terreno de sus sueños y deseos, ámbito supremo de su intimidad, a la realidad desconocida; aunque tanto el

espacio real como el ensoñado se confunden en momentos de dicha, este traslape es sólo instantáneo. No transforma su carácter de “ignorado”, “añorado”.

Al ser testigo del asesinato, el muchacho se hace consciente de su mortalidad. La muerte, la oscuridad eterna, es para él un estado de ignorancia perpetua del cual no es posible salir. Es encerrarse en la generalidad, perder su individualidad hambrienta de conocer. Esta sabiduría provoca en el personaje principal un miedo terrible a vivir la muerte no sólo como el fin de la existencia, sino como una captura perpetua en la incompetencia latente ante mundo. La muerte, así, juega un papel dual: por una parte, la conciencia de la mortalidad es parte del proceso de conocimiento de la realidad de Adrián; y por otra, le permite darse cuenta de que en su búsqueda de experiencias hay un límite infranqueable que lo amenaza en todo momento.

En estrecha relación con el relato expuesto líneas arriba encontramos el texto titulado “Estuvo en la guerra”, que cuenta la alucinación de un hombre mientras asiste a un partido de fútbol. Su brevedad, además de la poca información que se da del personaje principal (que incluso carece de nombre), el carácter etéreo de la narración y los pocos elementos de referencialidad, han hecho pensar a críticos como Bermúdez y Martínez Morales, entre otros, que este texto no sea un fiel representante del género corto; sin embargo, si tomamos en cuenta la información que se da desde el título, es posible vislumbrar una historia desarrollada.

El encabezado del relato denota la causa de la locura del protagonista, del principal motor de sus acciones y de la procedencia de la transformación de su espacio. Esta información se culmina con la última oración del cuento: “a gemir la paz

definitivamente perdida para él” (17), misma que acusa a la imposibilidad de salir del estado alterado en el que se encuentra el protagonista.

Bajo este principio, el cuento se ocupa del proceso de alucinación de un hombre que fue testigo y participante en un encuentro bélico. El uso de los signos de puntuación y la repetición de ciertos fonemas, estrategias cercanas a la lírica, dota al texto de un ritmo marcial, entrecortado, que también puede ser similar al de la respiración de alguien con miedo, con prisa y con necesidad de escapar:

Él estaba tenso. El ruido martilleaba sus tímpanos. Creció su miedo. Ahora los rostros giraban en la cancha. Reflejaban un terror indescriptible. Su propio terror. No perseguían la pelota. Huían desesperados. Brincaban absurdamente. Con el salto mortal del soldado. Desaparecían. Volvían a emerger. Volaban. Destruídos en pedazos al chocar unos con otros. (16)

Al considerar los datos anteriores, ofrecemos una propuesta de lectura, en la cual un narrador omnisciente relata la ofuscación de un soldado cuando es espectador de un enfrentamiento deportivo y que sigue en el trayecto de vuelta a su hotel. A partir de la visión alterada del personaje, los jugadores y los otros espectadores se convierten en cadáveres desmembrados danzantes, que claman ante el dolor de su muerte. Para conseguir dar cuenta de la alucinación del sujeto, el narrador se sitúa justo detrás de sus ojos, con el fin de construir la historia a partir de una fuerte carga de contenido psicológico y subjetivo; de este emplazamiento del protagonista, sale en un momento para expresar la preocupación del taxista que lo trasporta en una pregunta: «“¿Le pasa algo?”» (17).

El texto nos indica el cambio del emisor del discurso gracias al uso de las comillas, signo tipográfico que denota la salida del mundo interior del personaje y da cuenta de lo que pasa fuera de su pensamiento. El soldado sufre un desapego al territorio y su soledad es evidente y profunda, rasgos que dilucidamos del hecho de que vive en un hotel solo. El único ser humano con el que interactúa es el taxista, si podemos nominar así la acción ante la falta de respuesta del personaje principal, lo que remarca su absoluta soledad. La inclusión de la frase del conductor, además de la descripción de las acciones del soldado, marcan una diferencia entre la realidad externa y la alucinación que sufre el personaje, de modo que se hace evidente que el relato se desarrolla en mayor medida en la dimensión subjetiva, que muta una serie de elementos externos (como las porterías, las lámparas, la calle y el balón) descritos con vaguedad, en ciertos objetos terroríficos de artificio.

De esta forma, es posible establecer dos niveles de experiencia del mundo: el primero corresponde a la dimensión de “realidad” al interior del universo diegético, espacio que sirve de marco para desarrollar las pocas acciones que se narran en el texto: un hombre asiste a un partido de fútbol y al salir toma un taxi para llegar a su hotel. Sin embargo, a partir de la experiencia de la muerte que empapa una guerra —una destrucción masiva y catastrófica, desintegradora del espacio, de las vidas o de la integridad psicológica del personaje—, este mundo “real” se transforma en un escenario macabro, donde la vista, el oído y el tacto traicionan al protagonista y lo regresan al momento de destrucción bélica; a la vez que le quitan cualquier esperanza de respirar un instante en paz y lo encierran en un mundo fincado en el miedo. Al ser testigo de la

destrucción, el sujeto se encuentra confinado eternamente a la cárcel del temor, a vivir en un mundo siniestro.

En el cuento se construye, de manera total puesto que es de lo único de lo que se encarga el discurso, un mundo alterno en el interior de la mente del personaje, aunque toma elementos del mundo “real”. Este espacio se alza como el eje central de todo el discurso, la trama y la estructura del relato. La relación entre el nivel de realidad y su transformación alucinada se produce por el choque del personaje, testigo de una muerte masiva. El soldado, al igual que Adrián, de “No como al soñar”, entra en un proceso de agonía que lo mata lenta y tormentosamente: “Se lanzó por las escaleras. A ganar la playa. A esconderse en las trincheras. La salida” (17). El soldado ha probado el amargo sabor de la muerte, la ha visto y continúa viéndola en cada momento; se empeña de forma inútil en escapar de ella. El intento por recuperar la paz perdida es infructuoso: la guerra lo ha emplazado en el hecho de morir poco a poco, lo ha alejado del mundo “real” para incorporarlo en el universo macabro que ve en todo momento.

La guerra no es la única experiencia cargada con destrucción y muerte que altera la realidad de los sujetos, sino que en el libro que analizamos también nos hallamos ante relatos en los que el vicio, ya sea materializado en el juego o el alcohol, trastorna el devenir de los acontecimientos ante la presencia de la muerte. Éste es el caso del cuento “El girar absurdo”. Narrado en dos momentos, al principio en primera persona y después en tercera, cuenta la historia de un hombre habanero, Camilo Berber, quien, presa del juego, pierde su fortuna y posición social para verse rodeado de una profunda miseria, aunada a la enfermedad de su esposa. Cuando el primer narrador, un diplomático

mexicano que conoció al protagonista en su momento de esplendor, le da cincuenta dólares como limosna, Berber decide apostarlos en la ruleta, que para él es el único medio con el que podría reproducir la cantidad de forma rápida y eficaz. Después de haber obtenido una suma considerable, Camilo regresa tranquilo a su casa, al haber resuelto en un instante cinco años de fracaso continuo. Sin embargo, con probar la ruleta la adicción se vuelve a destapar, por lo que el hombre regresa al casino a perderlo todo. Al momento en que se despoja de la última ficha —con el número 10, al igual que la primera con la que ganó—, también pierde la vida: se queda postrado en la mesa ante los ojos del *croupier*.

El primer lapso de la historia es narrado por un antiguo conocido de Berber, con quien se encuentra después de cinco años. Luego de una descripción física que se fija en el estado paupérrimo del protagonista, el narrador hace una analepsis para dar a conocer al lector el ambiente en el que se movía Camilo y las amistades que lo frecuentaban. La vuelta al instante del encuentro se narra con el regreso al tiempo verbal presente, para terminar la participación del primer narrador con la sentencia que asegura el hecho de que ambos se saben parte de mundos diferentes. Desde ese momento se establece las características duales del protagonista, contrarias en el pasado y en el presente. Como conocedor y miembro de las altas esferas radicadas en la isla, Berber formó parte de un selecto y mundano grupo de personas a quienes convidaba a menudo. Ahora, la pobreza lo ha orillado a otro mundo lejano y desconocido: “haciéndome pensar que comprende, mejor que yo, cómo somos ya personas de mundos distintos” (109).

El cambio de discurso se establece por medio de un espacio tipográfico en blanco; pero la transformación más significativa es la entrada en el discurso de un nuevo narrador omnisciente que, como en la mayoría de los cuentos de *La muerte tiene permiso*, fija por completo su atención en el personaje principal, en este caso Camilo Berber. No existe ninguna marca que establezca la emisión de algunas palabras del protagonista: a partir de la ruptura textual no hay diálogos ni recibe mensajes de algún otro personaje, pues se brinca los supuestos encuentros que imagina el lector con otros sujetos con elipsis narrativas. Así, el universo diegético se muestra a través de los ojos de Berber, lo cual parece contribuir a la observación de su amigo: el habanero pertenece a un mundo diferente. Este ensimismamiento también se pone de manifiesto en la comodidad con la que siente la vestimenta que rentó para entrar al casino. Su único gozo cuando vuelve a jugar lo encuentra en los zapatos nuevos y en el traje, no en la confluencia o en el regreso a su ambiente anterior; ni siquiera el juego parece agrardarle tanto como sentir su cuerpo dignificado de nueva cuenta con aseo personal, una vestimenta alquilada y calzado estrenado.

La expresión del primer narrador (“cómo somos ya personas de mundos distintos” [109]), se refiere a algo más que al encuentro desafortunado entre clases sociales que, en este caso, funcionan como lugares de sentido opuestos. También indica el encierro de Camilo en un mundo producto de la enfermedad, el vicio y la miseria. La dualidad establecida en este cuento no es sólo entre la riqueza y la vida paupérrima, sino que es entre el ensimismamiento y la vida social; esta última aludida como el terreno de la realidad. Con el juego no sólo se acabó para Berber la fortuna, sino la posibilidad de

regresar a su grupo de extracción, desde el cual se contextualizaba y se autoafirmaba (recordemos la sensación al estrenar el traje). Ha perdido su particularidad y su espejo, se ha encerrado en la generalidad; se encuentra muerto en vida.

Pero el destino le juega una mala pasada: en un primer momento es acogido de nuevo por el mundo exterior por medio del triunfo en la ruleta y su consecuente salvación económica. Esta incorporación será sólo temporal, pues, al tener a la Suerte de su lado, Berber siente el irrefrenable deseo de no parar y de vociferar su éxito: “deseó salvajemente gritar, de modo que lo oyera toda la gente, la extraordinaria suerte, el maravilloso azar que en tan escaso tiempo le había multiplicado los cincuenta dólares” (112). Con su regreso al mundo retoma su vicio, que, de nueva cuenta, le quita todo, incluso la vida. La pérdida de la fortuna, otra vez, lo desplaza, en esta ocasión permanentemente.

Otro de los cuentos en los que se toca el tema de la adicción, en este caso al alcohol, y el descarrío que conlleva es “El pretexto”. En dicho relato se narra la historia de un sujeto a quien un borrachín “le toma el pelo”, al pedirle dinero para las medicinas de su madre, enferma de gravedad. En realidad, el sujeto nunca está seguro del fin del recurso: la salud de la progenitora o el vicio de Cam. Al soltar un billete de su bolsa, las burlas de sus compañeros de oficina atacan al hombre al acusarlo de ingenuo, puesto que su dinero se desperdiciará en la bebida.

Después de varios encuentros furtivos, el “Generoso” —como es apodado el personaje principal por sus compañeros de trabajo— es acosado por la estampa continua del beodo, hasta que, un día, lo ve desecho por la muerte de su madre. Él y Gonzalitos,

un hombre de la oficina quien se arrepiente de las burlas que le hizo ante la evidente buena causa, acompañan al indigente al cuarto de vecindad donde se vela el cadáver materno, impresionados por la vociferación de tristeza que embarga al mendigo al haber perdido su pretexto para conseguir alcohol.

El narrador es el personaje protagonista: un hombre joven, innominado salvo por el apodo, a quien un individuo que el licor ha dejado sin dignidad impresiona al punto de trastocar su caridad. El haber creído la historia de la madre, incluso en resistencia de los comentarios de sus compañeros, lo caracteriza de ingenuo y presa de su propia juventud. Esta particularidad es detonante para la historia: sus escasos años y su falta de responsabilidades serán la razón por la cual el beodo se le acerca y el elemento que utilizará Gonzalitos para acusarlo de ingenuo. Así, el corto trayecto de vida es un elemento fundamental al asumirse como el principio del camino de experiencia que enriquecerá y forjará la actitud ante el mundo del sujeto.

Ser testigo de la ebriedad del “hombrecillo” —adjetivo utilizado por el narrador para describir al ebrio— y ser presionado por los demás personajes, arrojan al protagonista ante una encrucijada, a partir de la cual se emplaza. Por una parte, el bienestar interior, producto de darle un poco de dinero al borracho, lo acerca hacia un rumbo de confianza en los demás, aunado a que el dolor y la preocupación del beodo parecieran, y son, ciertas. Sin embargo, verlo perdido en alcohol días después de haberle dado la limosna, la burla de sus compañeros y los ojos maliciosos del adicto le hacen dudar de su buena acción. Esta actitud desata un egoísmo que le impedirá tener una

posición confiada ante la vida, al poner en tela de juicio a sus coterráneos y al defenderse de las agresiones emocionales y abusos de los demás.

De esta forma, el joven oficinista se encuentra atado a una transformación continua de sus sentimientos hacia sí mismo. Cuando realiza el acto de generosidad, se engrandece su interior, al cumplir con la premisa que Marcel Mauss expusiera en el “Ensayo sobre el don”¹⁸. Sin embargo, el “don” del joven trabajador le regresa, también, el escarmiento público al tacharlo de ingenuo e irresponsable, con lo que se rompe el principio de realidad que en su juventud se tejía: la generosidad trae de la mano la grandeza. El joven busca un reconocimiento público, cristalizado en el lugar que ocupará en ese mundo en construcción. Más allá del hecho de ayudar a un desprotegido, es el escrutinio de la sociedad el motor que lo mueve. Otra vez el mundo interior choca con el espacio social, que en este cuento se ensalza como el terreno de la realidad en contra de la juventud como falta de conocimiento.

Cualquiera que sea la actitud tomada por el “Generoso”, esta posición determina una manera de ver el mundo que cae en una actitud maniquea y falta de complejidad: si el hombrecillo bebe con su dinero, el narrador se ve disminuido en el ridículo y el mundo es malo; si la madre de aquél está enferma, el protagonista se enaltece, la bondad invade su existencia y él será el que dé una lección al grupo de oficinistas. La bondad y la maldad se retan y se contraponen como los únicos dos principios de realidad válidos.

¹⁸ En dicho texto clásico de las ciencias sociales, se explica cómo toda entrega contiene una ganancia recíproca, aunque se cambien los términos del don que se devuelve en pago. “tanto el negarse a dar, como olvidarse de invitar o negarse a aceptar, equivale a declarar la guerra, pues es negar la alianza y la comunión [indispensables para el contrato social]. Se da porque se está forzado a dar, ya que el donatario goza de una especie de derecho de propiedad sobre todo lo que pertenece al donante. Esta propiedad se manifiesta y se concibe como una especie de lazo espiritual” (Mauss 89).

Empero, más fuerte que la burla de sus compañeros, el espacio se le manifiesta como un terreno lleno de matices, lejano al maniqueísmo de su postura: la madre del beodo en efecto estaba enferma y ha muerto, mas la pena que invade al mendigo no es la pérdida de su progenitora, sino la falta de pretexto para conseguir dinero para beber. La muerte escupe en la cara del protagonista con una sorpresa irónica: el mundo no se divide en blanco y negro. La pena del alcohólico no es menor por haber perdido su pretexto que por la muerte de su madre; el dolor lo atormenta de la misma forma, las razones son las que difieren de lo socialmente admitido.

Para terminar de analizar los cuentos que contienen la presencia de una muerte física, en los cuales el “destino” o el “azar” se contraponen a una voluntad humana de actuar, tenemos el texto “En cualquier ciudad del mundo”. Dicha obra es la compilación de catorce fragmentos de diferentes extensiones, en los cuales se describe, en uno, una gran explosión y, en el resto, trece escenas distintas ocurridas en el momento que una bomba nuclear destruye al mundo. Dicho cuento inicia con un epígrafe, sacado de la escena XIX del acto tercero de *Hamlet*, que nos presenta una posible destrucción a partir de una exhalación del infierno: “Es la nocturna hora en que bostezan los sepulcros/y en que el mismo Infierno envía a este mundo/ su aliento corrompido” (Valadés *Muerte*, 126). La destrucción, que Hamlet sólo podría imaginar de índole sobrenatural, se convierte, como en la obra de William Shakespeare, en un acto cuyo origen es humano.

Los trece fragmentos, encargados del momento en que diferentes seres son atrapados por el halo de destrucción de la bomba, hacen referencia a cuadros con personajes de distintas condiciones, problemas y maneras de ver el mundo: una ama de

casa preocupada por los gastos familiares pero absorbida en el universo del consumo; una anciana indigente que es descrita sin ningún rasgo de dignidad; un escritor a quien acaban de entregar las pruebas de su ópera prima; un bolero y su cliente en una conversación sobre box; una chica enamorada por primera vez; un anciano que se repone de la presión arterial; un hombre que, dentro de su actitud arrogante, sólo demuestra conmiseración ante una niña pobre; una muchacha en el baño; un cantinero al abrir su bar; el padre de un recién nacido; un obrero que, al construir un complejo, edifica el mundo; un niño ante una golosina; una madre bañando a su hijo y una pareja en medio de un encuentro sexual son alcanzados por el infierno que se manifiesta en la Tierra. Los fragmentos que se encuentran entre el de la muchacha en el baño hasta el de la madre, en el orden de aparición en el cuento, ocupan muy poco espacio textual con respecto a los otros, para volver a una extensión considerable (casi dos páginas) con la pareja que se encuentra en un acto amoroso.

Así, el primer fragmento retoma la descripción de una fuerza capaz de extender su muerte al resto del mundo, sugerida en el epígrafe y hecha evidente al final del cuento, como una anti-concepción, antípoda del surgimiento de la existencia del hombre a partir del sexo. El encuentro sexual se nos presenta en el relato como el elemento gestor, desde el principio de los tiempos humanos hasta el momento de la destrucción.

Los siguientes pasajes son, además de descripciones minuciosas de lo que alcanzó la fatalidad de la fuerza mortal, la puesta en discurso de diferentes estados de la condición humana, desde lo grotesco de la presentación de la anciana indigente —que se hace explícita en lo que dice el narrador sobre sus manos: “los dedos boca tratando de

atrapar una moneda y la vocecilla chillona, hipócrita” (128)—, hasta la relación de los padres con sus hijos recién nacidos, concebida como un milagro de amor, como un cobijo tibio¹⁹. Ante lo grotesco de la pobreza y lo corriente de la vida cotidiana, sorprende el asombro de los progenitores ante sus hijos, así como la pureza contenida en el agua que baña a la muchacha y al bebé, que se transforma en el abrigo del amor de su madre.

El último fragmento nos regresa, de manera casi circular, al acto procreador, descrito también como una furia, pero en este caso no destructora sino pasional: “de que los cuerpos puedan ser lumbre vital ahora solamente leña de la voraz ignominia capaz no nada más de destruir la vida, sino las esperanza de que otras vidas hubieran podido florecer” (134). El sexo es el momento gestor de la existencia; sin embargo, con la destrucción que arrasa con todo a su paso, también se pierde la oportunidad de nuevas vidas.

Los fragmentos en que se narra las labores diarias (las de la ama de casa, el escritor y el bolero y su cliente, en orden de aparición), tienen una particularidad: los personajes se configuran de manera banal, casi llana y cotidiana; sin embargo, al agruparlos con el resto de los pasajes, éstos resurgen de una existencia corriente gracias a la minucia con que están descritos. Al hacer caso del detalle, la figura que emite el discurso elabora un resurgimiento de la trascendencia desde la trivialidad cotidiana, contrapunto al momento de describir una destrucción total, incluso de la misma vida. El carácter de desenlace del mundo hace especiales estos momentos fútiles.

¹⁹ “La madre, bañando a su hijo, amorosamente, platicando con él como si fuera persona mayor, como si ella fuera la propia agua tibia, sedante, alegre...” (133)

Al fijar nuestra atención en la manera en que se desarrolla el discurso, observamos que se establecen dos universos empalmados: por una parte, la vida cotidiana de cualquier ciudadano en cualquier lugar —de ahí el título—, pequeñas historias de seres que conviven sin otro interés que el individual (puesto en función discursiva por la fragmentación del texto), es trascendida y llevada a la grandilocuencia de la representación y contención de todas las historias de la humanidad en trece episodios, a partir del detalle de la forma con la que el sujeto que enuncia se acerca a los personajes. La proximidad es tal que la descripción, incluso, hace referencia a lo invisible (átomos, gotas de sudor, partículas de mugre)²⁰. Sin embargo, esta magnitud es concebida a partir de la destrucción completa, causada por el mismo hombre, y al dejar al mundo sin ninguna esperanza de regeneración:

Apagados sus besos para siempre ante la furia tenaz que destruye en todos los cuartos, en todas las recámaras, en todos los desvanes, en todos los burdeles, en todas las bohardillas, en todos los espacios que un hombre y una mujer encuentran para la cita del sexo, toda posibilidad de que bajo su lumbre amorosa vuelva a instituirse el fugaz paraíso y de que los cuerpos puedan ser lumbre vital. (134)

Así, encontramos en “En cualquier ciudad del mundo” una postura antípoda ante las capacidades del hombre y sus efectos: por una parte, se presenta la gesta de la vida como producto de un acto sexual desbordado; por otra, con la bomba, creación de la inteligencia humana, se detona la aptitud destructiva, no sólo la vida misma, sino de cualquier oportunidad de renacimiento. La desolación contenida en el averno, que se

²⁰ Para ejemplificar esta minucia, nos detendremos en la descripción del momento en que el joven escritor es alcanzado por la explosión: “al llevarse el cigarro a la boca, la mano presta a colocarlo maquinalmente, al ir a quedar entre los labios, la boca previamente lista a recibirlo y los pulmones a absorber el humo, acción inconsumada al tocarlo la parte de la explosión a él predestinada al disolverse desde el cerebro hasta las uñas de los pies, al igual que la idea [...]” (128).

retoma del epígrafe, es opuesta al sexo, en tanto acto dador de vida. Sin embargo, es la mano del hombre la que opera y su cerebro el que planifica el fin de su ser, al caer en el contrapunto de ser víctima del castigo por él ejercido.

Muerte física y dualidad del espacio

Hemos analizado los cuentos en los que existe la presencia de una muerte física, así como la transformación de la manera en que se configura el espacio a partir de la puesta en discurso de la subjetividad de los protagonistas. Ahora, intentaremos establecer las características, condiciones y alcances de la experiencia de la mortalidad dentro de los textos que integran el libro *La muerte tiene permiso*; lo anterior, con el fin de compararlos y relacionarlos entre ellos, encontrar generalidades que nos permitan ver elementos comunes de construcción del discurso en torno del espacio, la subjetividad y la muerte, y, en un momento posterior, establecer estos puntos de reunión con los principios que definen la muerte simbólica del resto de los relatos.

La primera característica ubicada es la construcción de dos planos de realidad contrapuestos dentro del espacio tangible, a partir de un personaje que sirve como foco para la narración, ya sea este mismo el narrador o aquél se enfoque a partir de otra figura (homo o heterodiegética). Así, el mundo subjetivo se convierte en antípoda del objetivo, aunque ambos estén contenidos en la construcción espacial del relato. De hecho, la dimensión interior de los personajes se describe como más profunda y trascendente que la externa, la cual es depósito de elementos banales y llanos. Sin embargo, es el fallo del grupo social el que valida la pertinencia de dicha dimensión subjetiva, en especial en los

cuentos donde los sujetos se encuentran aún en formación²¹, aunque en el discurso se muestre como la verdadera y la más rica.

Esta complejidad del territorio diegético, por la puesta en función de la realidad subjetiva de los focos narrativos, logra poner en duda, en los cuentos que tratan del ejercicio de poder, la preeminencia humana sobre el mundo construido y su capacidad para dar y quitar la vida. Cuando la muerte se utiliza como estrategia para obtener un deseo, ya sea de tierras, mujeres o comunicación entre grupos culturales diferentes, su presencia voltea las aspiraciones de quien busca la satisfacción, pues aparece como una fuerza que sobrepasa las capacidades del ser humano y sus deseos de omnipotencia. De ahí los finales sorprendivos de los cuentos: este efecto es producto de exceder lo aspirado por los personajes y lo que el discurso anticipa.

Ante este salto sorprendente, el universo que priva sobre el mundo empírico, tangible y cotidiano, es el ambiente interior que se exterioriza por medio de la ensoñación, concebida como un núcleo que contiene la subjetividad de una persona: sus deseos, logros y aspiraciones, pero también sus miedos y rencores. Este mundo de naturaleza onírica, urdido de elementos íntimos de la constitución de los personajes, se sobrepone al espacio de lo real, al marcar ciertas pautas sobre él que lo definen. Sin embargo, y en tanto producto de la experiencia humana, la subjetividad se forja por medio de elementos que emergen del terreno de la realidad exterior, en un proceso de

²¹ Con “formación” me refiero a los personajes jóvenes, adolescentes o niños, que marcan su inexperiencia, falta de conocimiento e inmadurez a la hora de posicionarse ante el mundo. Pensemos en Adrián de “No como al soñar”, el administrador de “Las raíces irritadas” que, si bien es adulto, el trajín del mundo lo toma por sorpresa, y en El Generoso de “El pretexto”. Este elemento será más importante en los cuentos en los que la presencia de la muerte sea metafórica, por lo que lo retomaremos adelante.

consolidación del ser, que toma en cuenta dudas y certezas sobre lo que lo acontece. Dicho proceso lo encontramos en “La muerte tiene permiso”, donde se cuestiona la capacidad de las instituciones sociales, o en el caso de “El pretexto”, que relativiza una construcción maniquea de la realidad.

La relación que se establece entre el “Generoso” con el alcohólico, como en el caso de “El pretexto”, o ser testigo de una muerte que, en el mundo real, se marca como evento cotidiano en “No como al soñar”, complejiza dicho espacio empírico a partir de los sentimientos y razonamientos de los personajes. Éstos son manifestados como opuestos a la posición del colectivo social, el cual es contrario a lo que ellos sienten y piensan. El espejo del otro deforma la imagen que ellos tenían de sí mismos. Estos personajes se emplazan, entonces, en la frontera entre su mundo subjetivo y el mundo social exterior.

Otro elemento importante es el ejercicio de poder tematizado en cuentos como “La muerte tiene permiso”, “Al jalar del gatillo” o “Las raíces irritadas”. En éstos, nos hallamos ante un caciquismo ya sobrepasado por la realidad, en donde el patrón necesita marcar nuevas rutas, cada vez más fuertes y más violentas, ante la falta de efectividad de su poder. La preeminencia del mundo interno sobre el externo a la hora de conformar los mundos posibles dentro de los cuentos, no significa de manera inmediata la completa soberanía de este entorno interior, en especial cuando se habla de deseos egoístas. Los caciques tienen conciencia de su incapacidad, como vimos en el discurso indirecto libre de “Las raíces irritadas”, que muestra el modo en que don Rafa se ingenia estrategias novedosas para reafirmar y rectificar su poderío, cada vez más mermado. El poder

individual no se encuentra relacionado con el universo subjetivo antes descrito, sino que se sitúa más de lado de la futilidad de vida cotidiana. Este ejercicio individual apunta en las ciudades hacia la miseria y la soledad; mientras que en el campo se refiere a la necesidad de soportar desplantes de los poderosos.

La muerte vincula o complejiza los dos niveles de realidad, al introducir por medio de ser testigos o de sufrir un deceso —casi mayéuticamente— una duda, una certeza o un elemento extra que no era motivo de discurso a la hora de la construcción primera del mundo. La muerte es la verdadera edificadora de los espacios interiores de los personajes, que se imponen sobre el nivel real de los mundos posibles; por medio del azar y de la fuerza que supera a los sujetos al obligarlos a reelaborarse nuevos principios de realidad.

CAPÍTULO III. LA MUERTE SIMBÓLICA: TRÁNSITO Y TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO

En este capítulo haremos una exploración de los cuentos que contienen en su trama el uso metafórico de la muerte para caracterizar un cambio en los personajes y, por lo tanto, en su mundo subjetivo. Con “muerte simbólica” o uso metafórico englobamos ritos de paso, experiencias transformadoras, falta de sentido y pérdidas. Los relatos se agruparon bajo este principio por tener en ellos un tránsito que pueda equipararse con el hecho de morir; aunque no de forma física, en dicho acontecimiento se pierde, al menos por un instante, la subjetividad del individuo. Toda mutación, en la que se da fin a algo, pudiera ser metáfora de la conclusión de la vida²², y es la lectura que hemos decidido hacer de los cuentos.

Además de la finitud simbólica, en todos los relatos que analizaremos se hace referencia a la pérdida de la vida, al contener, en su entramado discursivo, la palabra “muerte” u otra relativa a dicho campo semántico (“agonía”/ “resurrección”/ “desaparición”), con la que se indica un vuelco radical en el sentido de los personajes. También hay notas explícitas en los textos que describen el hecho de que los personajes pasan por “muchas vidas”.

Al igual que los cuentos en los que el protagonista permuta al ser testigo, intentar o provocar una muerte, los personajes de estos relatos también sufren dicha

²² Recordemos las palabras de Carsé, de Van Gennep y de Morin, expuestas en el primer capítulo, que apuntan hacia la experiencia de la muerte contenida en diferentes momentos de la vida humana. Al respecto, Carsé habla de “el poder de la muerte” (23) cuando la vida no tiene sentido. Van Gennep reconoce, en los momentos de “separación” de los ritos de paso, la cercanía entre el tratamiento del iniciando y el de un cadáver. Morin, en efecto, no hace este uso metafórico de la muerte para caracterizar los momentos de indefinición; sin embargo, considera la muerte como la carencia de individualidad, elemento presente también en estos tránsitos; lo que nos permite pensar, desde esta postura, también en un fallecimiento no físico ni definitivo.

metamorfosis. La variación radica en que dichos sujetos experimentan en “cabeza propia”, por lo que su experiencia es más sustancial. Con el fin de denotar el intercambio radical, el protagonista y el narrador materializan, en el espacio, esta nueva manera de mirar, producto de experimentar paulatinamente el hecho de morir.

Muchas muertes, muchas vidas

La alusión por parte del personaje central a los cambios de estado en la existencia humana como muchas vidas o muchas muertes, la encontramos de manera prioritaria en el cuento “Un hombre camina”. En éste, la narración se limita a una acción: el narrador-protagonista camina por la ciudad después de salir de una circunstancia atormentada con una mujer, que él mismo describe como: “una larga, profunda, dolorosa y bella muerte” (103). Sin embargo, el texto se amplía gracias a un largo monólogo del personaje innominado, quien reflexiona sobre su experiencia en una ciudad nueva en apariencia ante sus ojos; sobre su opinión respecto al auge del consumismo y acerca del proceso de modernización doméstica; sobre el poder que tiene la belleza femenina en él, al subirlo a las alturas, de la misma forma que los rascacielos se elevan por los aires urbanos.

Desde el principio del texto, el narrador se plantea una duda respecto a la inminencia de la muerte. “¿Qué va a ocurrir si muero mañana?” (103) parece ser la cuestión que guía su soliloquio. Ante esta pregunta y ante su “bella muerte”, plantea la existencia humana como una sucesión de muertes y de vidas. Así, hay hombres que nunca vivieron, que murieron para siempre, que resucitan y que vivirán de forma eterna. El nivel de vida o de muerte depende, según el protagonista, del aprovechamiento de las

oportunidades que brinda el mundo. Más allá de la ingenuidad de lo material, la vida consiste en participar en la edificación del espacio en el que vivimos y de fomentar la comunidad.

Un lapso vital determinado se marca por diferentes momentos que transforman la vida y el sentido: “Unos tienen varias muertes y nacen varias veces. Otros desdichados están siempre muertos. Otros más desgraciados nunca nacieron. Por ellos habrá otros hombres que vivirán siempre y otros que se quedarán muertos en la vida y en la muerte” (103). La muerte es un estado que puede ser permanente o transitorio, según la voluntad y las condiciones de quienes lo sufren.

El narrador personaje se configura a él y a su espacio contrapunteado de la materialidad y banalidad que caracteriza al mundo de “afuera”. El avance a una nueva vida, al despertar de la muerte larga y dolorosa, se sintetiza en el hecho de que él está caminando por la ciudad; al hacerlo, siente una correspondencia total con un universo bondadoso. Esta relación casi panteísta provoca que el personaje se compenetre más con el verdadero sentido de la vida, la colaboración en la hechura del mundo del siglo XX, que con las leyes del consumo. Esta lógica de la compra y de la venta, será la que mueve, según él, al hombre “moderno”. El consumismo estimula a vivir en un hogar mecanizado y obliga a las masas que no son tocadas por la muerte, a que sus sueños, o su “supersueño” (105), sea una acumulación de objetos comerciales. Sin embargo, la verdadera vida es participar en la construcción de la realidad; acumular experiencias sensibles y no consumibles es la posesión verídica: “La verdad es ésta, que yo siento,

porque mi cerebro me pertenece para comprender qué maravilloso y qué bello es que todo esto exista y lo haya podido hacer la mano del hombre” (106).

De esta forma, se establece una bifurcación entre un mundo aparente, en tanto falto de sentido vital (el reino del consumo y de los “hombres del precio”), y otro “verdadero”: un espacio sensible, pero a la vez racionalizable, narrable, que contiene la caminata por la vida y la fuerza de saberse parte, poseedor y constructor de una realidad que sobrepase la “etiqueta” del producto, para asentar la belleza vivida en las cosas simples: “el espacio, el globo cautivo de colores, la ciudad cuando amanece, una barca que se desliza en el mar, los quince años de una muchacha, los versos de López Velarde” (106).

Aunque estos elementos de belleza se encuentran en el mundo exterior, casi a la vista de todos, el personaje es el único capaz de comprenderlo y racionalizarlo, dado que hay muertos en vida, hombres-compra y hombres-precio que pierden la oportunidad de vivir los trascendentales. Esta develación de lo importante es lograda gracias a la “bella muerte”, definida como el tránsito de un estado a otro de mayor hondura. Esta transformación permite sostener que, gracias al deceso metafórico del personaje —del que no se dan más detalles que los citados líneas arriba, puesto que “los escombros deben cubrirse” (103)—, se revierte la experiencia del sueño: en lugar de despertar a un mundo acorde con las pautas sociales del consumo en una dimensión empírica primaria e ingenua (como sucede en el cuento “El girar absurdo”), el sujeto se hunde en la contemplación de una ciudad como “cualquier ciudad del mundo” (107), cercana a la

experiencia de la ensoñación, que, en tanto suprema y verdadera, sobrepasa la temporalidad de la vida.

La compra y una relación fatídica sacan al sujeto de su particularidad, para encerrarlo en la generalidad de la masa humana. Sin embargo, el despertar le regresa su rasgo subjetivo como constructor de espacios y colectividades. El estar vivo es estar en compañía, y cooperar con el mejoramiento de la especie. Esta subjetividad es creada a partir de la proyección del yo hacia la elaboración de mundos posibles, fincados en el “hiperespacio” de la experiencia humana (Tornero). En dicha construcción se piensa en la importancia de la sociedad para el anclaje existencial del sujeto; pero no es una sociedad específica, sino que tiene su base en una idea universal de humanidad.

Relacionado con el cuento anterior, tenemos el relato “Como un animal, como un hombre”. También narrado en primera persona, fue incluido en el libro en la segunda edición, por lo que no fue analizado por María Elvira Bermúdez y otros críticos que se encargaron de la publicación prima del libro. Esta narración se encarga del trayecto de un hombre hacia su pretendido asesinato por parte de unos secuestradores. En una oportunidad, y gracias a escuchar su instinto manifestado en varias partes de su cuerpo, el sujeto logra liberarse ante la inminente muerte, acto que lo reconcilia con el espacio y provoca su resurgimiento. El narrador-personaje, también innominado, quien está lejos de la temporalidad de la acción, expone, de manera primordial, sus pensamientos y sensaciones en el transcurso del trayecto a su asesinato y hace hincapié en el carácter inhumano del trato que recibió, sus angustias y debilidades psicológicas.

Los hombres que rodean al secuestrado se convierten en voces, únicos rasgos descritos que tenemos de ellos, que sólo expresan frases de contenido negativo. Ante la angustia de la agonía, el protagonista empieza a desmembrarse: pierde el control de su cuerpo, que siente como una máquina de partes autónomas, más allá de su voluntad y de su racionalidad²³. Al mismo tiempo que la razón se abandona al instinto, su voz se convierte en una emisión inconsciente también, lo que resalta su nexo con la animalidad. Contra las palabras conscientes y malignas de los secuestradores, se leen otras llenas de angustia emanadas de la opresión de su emisor. Junto con el extravío del control de la voz del personaje, emerge de su interior el núcleo de su animalidad: el instinto de sobrevivencia que se aferra al desabrigo de su mente²⁴. Ante el peligro que corre su vida, el personaje queda dividido entre una humanidad truncada y una naturaleza que se explaya ante el peligro. Esta bipartición será la que le permita evadir la muerte, pero también abrir su horizonte a una nueva experiencia del mundo: el ambiente, de ser “enemigo”, se convierte en una madre confortante.

Así como el personaje del cuento “Un hombre camina” despierta de una muerte simbólica; el protagonista de “Como un animal, como un hombre” se reincorpora de un estado agónico. Dicho momento de angustia pareciera acumular en él gotas de muerte poco a poco, puesto que su voluntad, unificadora de las acciones del ser corpóreo, se “muere”, desaparece un instante y dota de autonomía a sus extremidades. Sus

²³ “Las piernas, acobardadas, inútiles, adelantando su fin, obligándome a buscarlas, a tocarlas, para estar seguro de que no las había olvidado en algún sitio fuera de mi cuerpo” (23).

²⁴ Este hecho es el que nos hace pensar en la lejanía temporal de la acción de narrar con la acción contada, puesto que, en el discurso, no hay ninguna carencia de articulación. Por esto nos referimos al personaje, y no al narrador, cuando queremos indicar los cambios sufridos.

capacidades intelectuales dan paso a sólo recuperar las impresiones sensibles. De esta forma, como en “Las raíces irritadas”, son el instinto y la animalidad los que actúan, para liberarse del yugo de la razón. Sin embargo, y a diferencia de lo que sucede en este relato, en los dos últimos abordados los despertares comparten el efecto de “renacimiento”: una completa simpatía con el ambiente, en el primero urbano y en éste natural, en la que el personaje se da cuenta de una realidad alterna, mejor y más placentera.

El proceso agónico del personaje en este cuento se manifiesta en la carga negativa con la que está descrito el paisaje antes de su liberación, contrapuesta a la empatía con la que se siente “abrazado” al salir de ahí: es un renacimiento a la vida como oportunidad, que devela un aspecto antes desconocido y que se presenta como la absoluta verdad y principio de existencia, a lo que no se hubiera podido acceder sin la experiencia traumática de “la muerte”, de la pérdida de su emplazamiento.

Otro de los relatos contados en primera persona y que se refieren a este fallecimiento simbólico es “Se solicita un hada”. De carácter pre eminentemente reflexivo, es la narración de los deseos de un personaje que, desde los 34 años que empata con su madurez, medita, gracias al ejercicio de contar directamente a un lector implícito (marcado por un “para ti” (77) que es dirigido a ningún interlocutor en particular), sus deseos en momentos que él considera claves en su vida: a los veintiuno, a los quince y a los ocho años; edades que dividen el texto en cuatro fragmentos: el actual, el de la juventud, el de la adolescencia y el de la infancia. En todos estos

emplazamientos se comparte la lectura como una actividad constante y el deseo por encontrar un ser, de carácter sobrenatural, que le ayude a calmar sus ansias.

Después de declarar que a su edad ha tenido momentos de pérdida de sentido, “como si hubiera muerto” (77), el narrador se detiene en su reflexión para detonar el verdadero motivo de ésta: “Pero yo ahora quiero hablar de mis deseos. Volveré los ojos hacia los que me envolvieron ayer, en ese tiempo en el que lo más acariciado para mí era llegar a tener un hada” (77); elemento sobre el que dará cuenta, de forma literal, hasta el último fragmento del texto, cuando tenía ocho años. En su infancia, y ante la pregunta de su padre por el regalo del “día de Reyes”, el personaje responde que pediría un “hada” para que le solucione todos sus problemas de niño.

En los fragmentos restantes, aunque no se hable de un hada, también el personaje anda en busca de “algo” que solucione sus problemas y dudas. Las dificultades y el objeto cambiarán con el paso de los años. Ya en la madurez, el personaje equipara esta pesquisa con el ser sobrenatural, acto que se revela para el lector hasta la frase final del cuento: “Sí, ya tengo 34 años. Y tal vez todavía espere un hada” (80).

De esta forma, estamos ante una correspondencia entre el deseo de obtener un hada —indicado en el título y presente hasta el fin del último fragmento— con el hecho de perseguir a la mujer como idealización en el resto de las instancias temporales en las que se desarrolla el cuento. Dicho ser es equivalente con las otras configuraciones femeninas que describe la narración, que se construyen a partir de una proyección de la subjetividad desde dichos emplazamientos: el universo sexual femenino y la Patria.

Durante la juventud, el personaje esgrime la imaginación como potencia creadora. Está ávido de que su participación transforme el mundo, a diferencia del hombre maduro, quien busca una revelación del universo. El pensamiento del joven y sus amigos, se fija alrededor de las imágenes definidoras de la nación y en la figura de la patria misma²⁵. Junto con la grandeza de los símbolos que ocupan su mente se encuentra su deseo de ser un hombre gigante, casi monumental: “Uno quiere ser grande, llegar lejos. Ser hombre. Tener una estatua en la vida” (78). Así, la mirada del joven de veintiún años pareciera mediada por una lente cóncava que amplifica todo lo que observa; a su vez, esta visión, distorsionada por la potencia imaginativa, se proyecta al sujeto que ansía una imagen de sí del tamaño de sus aspiraciones y, a su vez, al espacio, que considera como la fuente de sus añoranzas.

A los quince años, el mundo del sujeto es un misterio del que aspira le sea revelado. Él reconoce su ignorancia sobre la realidad que lo rodea, empero esta falta de conocimiento es su motor para actuar, para entrar en este mundo vedado. Junto con el ansia de saber sobre el universo, su pensamiento también se obsesiona con la mujer y las posibilidades sensuales, concebidas como una puerta para tener acceso a la develación del secreto de su existencia, de su lugar en el mundo. Esta visión de la realidad hace que el adolescente se dirija al dios, del que empieza a dudar pero se aferra a que sea real. El muchacho desea a la mujer idealizada que contiene el descubrimiento de la carne y, con

²⁵ La imagen femenina idealizada ha sido la materialización del sentimiento de pertenencia desde épocas inmemoriales. Aunque cambien ciertos símbolos que denoten otros ideales o proyectos de nación, la base siempre es la misma: una mujer. Esta evolución en nuestro país fue estudiada por Enrique Florescano (Cfr. Bibliografía), quien analiza las diferentes imágenes de la Patria. En esta revisión, descubrimos dos elementos siempre presentes en dichas configuraciones: el carácter maternal y la naturaleza sobrenatural.

ésta, del universo en su conjunto. Dicha sublimación es el reflejo de un sujeto que se encuentra en un emplazamiento todavía extraño, del cual se cuestiona sobre la existencia de dios, aunque espere tener una revelación de la divinidad por medio del acto sexual que se describe como puerta de acceso a lo sagrado.

En la niñez, a la edad de ocho años, el personaje se encuentra cobijado por la figura paterna, un sujeto todopoderoso y amoroso. Este mundo encierra al chico en “la casa grande” que representa el padre: un ambiente de seguridad y calor. En la realidad protectora, el protagonista desea y necesita, más que cualquier cosa, un “hada” que, con sus poderes sobrenaturales, transporte esta comodidad del lecho del progenitor a todos los aspectos de la vida cotidiana²⁶, al pedirle cosas que corresponden a la compañía, la protección, el calor, el placer y las aspiraciones que encuentra en el padre.

Así, en los tres momentos, existe el elemento femenino idealizado que funciona como un otro que, a manera de espejo, refleja las aspiraciones del hombre: tanto del deseo de descubrir el mundo que le rodea y las posibilidades que le ofrece, como de lograr construir un sentido para su vida y para su existencia dentro de dicho espacio. Sin embargo, esta figura femenina idealizada es un reflejo vacío, un deseo gestado y continuado en su naturaleza inalcanzable. La búsqueda perpetua, más que del encuentro con la idealización, es lo que configura al personaje principal; es el elemento constante en los fragmentos narrados de la vida del individuo, sentido que se presenta, en toda su manifestación, en la frase final.

²⁶ El chico quiere el hada para: “[...] que cuente cuentos todos los días; que pueda llegar tarde a la escuela los días sin sol; que se me aparezca mi ángel de la guarda y juegue conmigo y con mis amigos a la “roña”; que no le tenga miedo a la oscuridad; que nunca me lleve un robachicos; que conozca yo a una princesa y que un día sea tan alto como tú” (80)

A partir de que el sujeto despierta de esa muerte es que se da cuenta de la naturaleza de su deseo. Todavía, tanto como ayer, solicita un hada. Aun en la adultez, el deseo es el motor de su vida. La experiencia cercana a la mortalidad le revela la naturaleza de su búsqueda; lo emplaza delante de su deseo y, a partir de ahí, reconfigura su espacio.

En las diferentes etapas temporales del personaje observamos, también, tres formas del espacio a partir de la focalización en el hombre. El mundo de su adultez, al que se enfrenta al despertar de la muerte metafórica, se le presenta dividido entre un mundo adentro y otro afuera: “El universo interior de cada uno de nosotros tiene reservas casi inagotables. El otro universo, el que está fuera, es portentoso. Se podrá acabar para mí, para ti, pero continuará existiendo para los demás” (77). Mientras que, a la edad de 21 años, el espacio es para él una oportunidad de cambio, un universo pletórico de alternativas: “Ningún maestro. Amistades anchas, fraternas. Impaciencia por destruir, ansia de crear. Y eso: ideales. El impulso: transformar al mundo” (78). Así, podemos observar una divergencia entre estas dos consideraciones del espacio del personaje: en el primero, dicho universo no depende del sujeto, puesto que se manifiesta como una cadena de secretos infinita que se manifiesta poco a poco, pero que no termina con el fin de aquél. Empero, en el segundo, el mundo pareciera depender del sujeto, que tiene incidencia de cambio y destrucción como la de un creador.

También el espacio que construye el chico a los quince años se diferencia de los anteriores, en tanto que pareciera habitar fuera de él: “Vivía en un sueño punzante, misterioso. En otro planeta” (78). Para rebasar un mundo desconocido e incierto, el

muchacho ora y, con esto, solicita hallar la clave que le permita la experiencia del espacio y sus posibilidades, “que se rasgue el secreto” (79). Durante la infancia, su mundo es constituido por sus sentidos, a partir de elementos agradables (la casa, los brazos del padre) o desagradables (la lluvia, perder en el juego, entre otros). De esta forma, el deseo de tener un hada es llevar las sensaciones placenteras al terreno de las fastidiosas.

La forma en que nuestro sujeto habita el espacio es diferente en las cuatro edades marcadas; mas estos mundos, que se transforman con los desplazamientos y nuevos emplazamientos, siempre se dividen en dos niveles: uno exterior e imperfecto, que necesita volverse agradable a los ocho, ser explorado a los quince, transformado a los veintiuno y aprovechado a los treinta y cuatro; y otro que es construido por el personaje respecto de dicha instancia “objetiva”, opiniones que, aunque se marquen como principios de existencia, su naturaleza dinámica se proyecta en el cambio de las mismas de un momento vital a otro.

Este encuentro entre el terreno íntimo y el externo necesita una reafirmación en la confluencia con la otredad, en este caso idealizada en una figura femenina, para redefinirse y asegurarse; una alteridad que supere el plano del mundo empírico y que se inserte en un terreno ideal, sobrenatural, ya sea de naturaleza fantástica, patria o sacra. Así, existe correspondencia con el cuento “No como al soñar”, en tanto que ambos se centran en una pesquisa iniciada en la infancia, pero que a su vez continúa el resto de la vida: el conocimiento como meta de develación de la realidad, que sólo se puede obtener con la experiencia de un tránsito cercano a la muerte.

Muerte ritual: puerta para otros mundos

Dentro del libro *La muerte tiene permiso* encontramos varios cuentos que narran como *sujet*, en la terminología de Lotman, un acto o acontecimiento que cambia el estatuto social de la persona y que, en esta, detona una experiencia de tránsito de una realidad a otra, al convertirse en un evento privado que funciona como rito de *passage*.²⁷ Algunos de éstos han sido analizados por Cluff, como indicábamos en la introducción, desde la estructura de los cuentos de iniciación y de epifanía. Sin embargo, y para seguir el hilo de lectura mostrado por los cuentos anteriores, planteamos, también, que dichos momentos liminales pretenden ser vistos como una de estas muertes constantes y presentes en el desarrollo de la persona, isotopía de sentido que se extiende en las páginas del libro y que nosotros exploramos en este trabajo. Por ello, nos alejamos de los criterios de selección que utiliza el crítico con el fin de distinguir relatos que pertenecen a iniciaciones²⁸, para abordar sólo, en este apartado, el cuento “La infancia prohibida”. Según nuestra lectura, si bien en los tres textos estudiados por Cluff nos encontramos ante procesos iniciáticos, en “No como al soñar” el tránsito se realiza gracias al enfrentamiento del joven con una muerte física, lo cual hace que el discurso tenga una forma particular, más cercana a los cuentos abordados en el capítulo anterior. Mientras

²⁷ Como mencionábamos en el primer capítulo, Van Gennep se encargó de establecer la estructura de estos ritos; sin embargo, Victor Turner estudia con más detenimiento la liminalidad, momento ritual en el que la organización social se trastoca, en el que se alberga una parte del caos de la vida humana y que tiene estos elementos de muerte metafórica que hemos descrito.

²⁸ Recordemos que, para Cluff, los relatos de iniciación que retoma de *La muerte tiene permiso* son “La infancia prohibida”, “No como al soñar” y “La «grosería»”.

que “La «grosería»” es más cercano discursivamente a otros cuentos que ocurren en ambiente de pobreza extrema, por lo que lo analizaremos en el próximo apartado.

“La infancia prohibida” está dedicado a José Revueltas y a Raúl Ortiz Ávila, conocido periodista que realizó su obra a mediados del siglo XX. El argumento se desarrolla desde la visión de un hombre que se recuerda a los once años. A esa edad, y por la muerte de sus padres, vive con sus tíos: una pareja de reaccionarios que añoran regresar al *status quo* establecido antes de la Revolución mexicana. El arrastre posterior a la lucha de principios de siglo obliga a buena parte de la familia —un tío y su consentido hijo, quien utiliza su enfermedad como escudo ante los regaños— a vivir con ellos, lo que producirá que Alberto, el narrador personaje, experimente el sentimiento de “arrimado” y le impida el crecimiento mental ansiado por él. Todo se complica cuando el muchacho decide rasurarse, lo que provoca que sea castigado por violar las normas al introducirse precozmente al terreno de los adultos. Este acto lo orilla a huir de casa y traspasar la frontera permitida para explorar la realidad de un México que, igual que el globo de papel que el muchacho observa elevarse en la calle prohibida, se libera de las ataduras de un estado anterior.

El escapar de casa, junto con el hecho de rasurarse, implica un autodescubrimiento de la vocación del niño, quien, al principio de la narración, se encuentra encerrado en el espacio que le permiten explorar. Esta prisión tiene, como único consuelo, los libros del tío, que a su vez le son vedados. Así, unos años más tarde —diferencia temporal entre el momento de enunciación y el de las acciones narradas, que denotan frases como “Yo era entonces un chamaco” (58), “Y esa amargura de

quienes prendieron sus ojos a un ayer” (60), entre otras—, descubre los cambios que sufría el país, intuitos desde su encierro bajo las cuatro paredes de la casa y las dos calles vecinas de libre tránsito. El salir del espacio lícito le abre un haz de posibilidades; sin embargo, a dicho mundo sorprendente y mágico sólo logra asomarse, pues Alberto es localizado por su tío y es conducido a casa. Este asomo a una realidad diferente a la suya va a marcarlo: “Pronto —y mi corazón parecía otro globo que quería también huir— recorrimos las cuadras que mi desesperación había cruzado en pos de un nuevo destino, para ir sintiéndome otra vez el mismo párvulo obligado a no llegar más allá de la esquina límite” (67). Así como la existencia de Alberto se transforma al presenciar el globo liberado, su ausencia provoca cambios importantes en su grupo familiar y su círculo social. Este efecto se hace notar con la aparición de gente cercana, que comparte el sentimiento de angustia producido por la desaparición del niño; pero también por el cambio de actitud de su tía, quien, de ser una mujer seca y adusta que nunca le demostrara cariño, llora por su ausencia. Mas este sentimiento se rompe cuando el muchacho regresa y la señora retoma de nueva cuenta una actitud hostil hacia él.

De esta manera vemos que el mundo del muchacho se ha transformado en dos planos: al interior de su ser, la experiencia de observar el globo volar, sobre la cual reflexiona desde su configuración como narrador adulto, le provoca el ansia de libertad, la necesidad de vivir ese mundo fascinante y maravilloso. Su ambiente exterior también se modifica ante la ausencia del muchacho, puesto que, por un instante, el párvulo recobra su valoración perdida por su supuesta rebeldía y un estatuto dentro de la familia, gracias a la atención de todos. Al desaparecer —experiencia, si no cercana, equivalente a

la muerte, puesto que pierde su individualidad dotada en el grupo familiar— el mundo externo e interior de Alberto sufre una modificación radical.

La actitud de los adultos cercanos al niño ante la materialización de su rito de paso (rasurarse, leer libros prohibidos, traspasar la frontera permitida), expone la hostilidad que tienen hacia el cambio en cualquier dimensión. Ellos ven en esta transformación una amenaza tan fuerte como la de los “pelados” que han tomado el poder del país²⁹. La desaparición del muchacho amenaza, con mayor fuerza, la estructura familiar, al establecer una igualdad con lo que pasa en la sociedad: si bien Alberto es el germen del cambio, su extravío llevaría a una verdadera mutación; lo que induce a transformar el gesto de los adultos. Pero, como ya dijimos, el canje es momentáneo: la tía, al verlo y golpearlo, regresa al mozalbete a su punto marginal y al encierro. Esta expresión es del todo coherente con la configuración del espacio en el que se desenvuelve la historia: provoca un reacomodo de los órdenes violados con el cruce de la frontera simbólica; causa una invariación en el mundo interior de su casa y detiene el movimiento incesante. Dicha respuesta reaccionaria empata con la misma que los adultos tienen ante las transformaciones sociales que suceden fuera de su casa³⁰.

Lo que la muerte metafórica de la niñez y la sensación de ser “arrimado” provoca en Alberto, además de que lo “aparece” —deja de ser ignorado— en el terreno de la realidad adulta, es el conocimiento de un mundo extraño para él. Una vez más, la muerte

²⁹ Para ejemplificar, baste el comentario de la tía para justificar el castigo: “Dios mío ¡cómo han cambiado las cosas! ¡Ahora los niños quieren ser hombres antes de tiempo! Esta época de perdición los hace abrir los ojos a la malicia demasiado temprano” (62).

³⁰ Cabe señalar que el enfrentamiento entre el mundo interior de la casa de Alberto y los cambios de la sociedad están mencionados por el narrador en el cuento: «La pérdida de los patrimonios familiares, arrebatados en el caos de la lucha civil, les avivaba un rencor implacable hacia las nuevas cosas y a quienes habían derrumbado “su mundo”» (60).

se presenta como un paso fuerte y doloroso por medio del cual se accede a un conocimiento que rebasa los límites del “mundo”, al sobrepasar una realidad empírica, cotidiana y llana con las oportunidades nuevas. La experiencia traumática que lleva a la reflexión del sujeto será la consecuencia del “renacimiento” simbólico.

La muerte, encierro en la pobreza

En los cuentos del libro *La muerte tiene permiso* existe una distinta configuración de la forma en que los personajes de clase social indeterminada experimentan estas muertes simbólicas y la manera en que los desprotegidos las viven. La pobreza es concebida en los cuentos como una limitación importante, que impide concluir la senda hacia el conocimiento que se abre tras las puertas de las muertes constantes. Al respecto, localizamos tres cuentos: “La «grosería»”, “Un gato en el hambre” y “Asunto de dedos”, en los cuales la situación de pobreza impide a los personajes ingresar a un terreno de posible mejoría después de haber salido de una muerte metafórica. En los dos primeros textos, y a diferencia de los anteriores, el narrador enuncia en tercera persona; estrategia con la cual se provoca una distancia entre esta figura y el mundo diegético, pero que también aleja al lector de los acontecimientos puestos en discurso; en el último, el narrador personaje, ante la importancia de la instancia psicológica, será quien desarrolle el discurso.

El primer cuento de estos tres, “La «grosería»”, narra la transformación en la vida de dos jóvenes al tener su primera experiencia sexual. En un ambiente de pobreza y hacinamiento, Irma y Tiburcio dejan la niñez, éste para adentrarse al mundo adulto y

aquella para anularse y empequeñecerse. El resultado disímil de los dos personajes alrededor de un mismo acto, se presenta al lector con ayuda de una estrategia textual desarrollada al seguir, con el foco narrativo, primero a Lola y después a Tiburcio. El primer personaje, Lola, es la madre del muchacho, quien descubre el encuentro sexual ante el que tiene una actitud de incoherencia, entre risas y enojos, manifiesta en el hecho de que las consecuencias de la pérdida de la virginidad no serán las mismas para la chica que para el joven.

El cuento comienza *in media res*, después de la relación sexual. Con esto, los personajes principales se convierten en narradores delegados y exponen los antecedentes que dieron pie a la situación actual. Lola, quien encuentra a Irma, la muchacha, con un sangrado, es la receptora de la exposición de las situaciones previas al momento narrado y el motor que provoca la narración.

Además del peso que tienen los diálogos en el cuento, se utiliza la estrategia del discurso indirecto libre para hacer “visible” el pensamiento de la madre. Éste se distingue del narrador tanto en perspectiva como en idiolecto; modificación que es clara en el siguiente fragmento: “¿Y si fuera? ¡Sería terrible! Don Pancho, el padre de Irma, no se tocaría el corazón para matar a Tiburcio. Doña Lola se preocupa. Hay que averiguarlo todo de una vez” (37). En esta cita, que además hace evidente que la preocupación de Lola es por su hijo aunque prometió a la muchacha su ayuda, vemos el cambio de tono cuando el discurso se refiere a los pensamientos de la madre o cuando son acotaciones del narrador. Dicha distancia presenta en la trama dos elementos: el mundo adulto estigmatizador, representado por la madre, y el de los jóvenes, también

diferente por su sexo. La primera instancia de realidad se manifiesta cuando Lola empuja a su hijo a la adultez, al tener como intención sacarlo de la escuela y buscarle una actividad laboral.

Otro de los elementos importantes en el texto es el papel de Irma, la chica desvirgada que, si bien no ocupa el mismo espacio textual de los otros dos personajes, es la causa directa por la cual se desencadena la narración y a quien Tiburcio hace responsable del acto carnal³¹. Este personaje es caracterizado por su incipiente pubertad y por experimentar dolor y vergüenza ante el desangramiento causado por el acto sexual. Para conseguir el efecto, el narrador describe en Irma la desesperación de “quien se lanza al agua al zozobrar el barco” (36), sin embargo, en este intento de sobrevivencia, en palabras del narrador, la chica adquiere una actitud infantil: como “cuando a un niño lo descubren al romper un cacharro. Para el niño, es como si hubiera destruido al mundo” (37), Esta cita da cuenta no sólo de la edad de la muchacha sino de su inmadurez al afrontar el problema: convertido en algo tan delicado que hunde su existencia, aunque todavía trate de remediarlo inútilmente. Aunque Irma no comprende del todo qué es lo que le pasa, el llanto manifiesta una pérdida, una intuición de encontrarse en desventaja ante el mundo: “No sabe por qué, pero es como si se hubiera hecho pequeña, tan pequeña como cuando ni siquiera sabía andar” (39).

Al contrario de Irma, Tiburcio se siente grande cuando es acogido por su grupo de amigos (chicos de la misma edad que él) con sorpresa y admiración, al hacerlo sentir

³¹ La casi anulación de Irma en el desarrollo del relato, al convertirla en la culpable y en un personaje secundario, marca una línea de lectura desde las connotaciones de la diferencia sexual; sin embargo, este tema no es el principal del análisis, por lo que sólo lo anotamos aquí.

“como si hubiera crecido mucho de pronto” (39); sin embargo, a Tiburcio y a Irma los unifica la mediana comprensión que tienen de la transcendencia del encuentro sexual, “la grosería”, para sus vidas, la escasa definición de sus sentimientos y la completa incapacidad para vislumbrar las razones de la actitud hostil de los adultos hacia y ante ellos.

A pesar de que los protagonistas no entienden el espacio que se les abre a partir de la experiencia carnal, el mundo recién inaugurado es diferente para el chico que para la muchacha. Irma es reservada al terreno privado, al aislarla Lola del mundo público de la vecindad para cortar su contacto con los demás; está sola sin hablar con nadie. La sangre, el dolor y el encierro, como de quien poco a poco se está convirtiendo en un cadáver, hacen pensar en las implicaciones que el sexo tiene para la muchacha: Tiburcio la ha asesinado, su mancha ha sido reconocida en el mundo de los adultos.

A partir de esta apreciación podemos considerar la relación sexual como la muerte de la muchacha, la cual casi desaparece de la narración: se le retoma sólo para hacer mención de su autoestima empequeñecida. El sexo, un acontecimiento compartido, divide al mundo en dos niveles, que a su vez se bifurcan. Por una parte, se encuentra el mundo de los niños, al cual pertenecían los personajes, y el territorio de los adultos donde son forzados a entrar; pero, por otra, existen dos realidades antípodas: la vida futura de Tiburcio, como un hombre reconocido y admirado entre sus iguales, y la de Irma, confinada al encierro y a la casi desaparición de la vida comunitaria. La muerte metafórica, la ruptura de Irma, detona dos universos contrapuestos, en los cuales los jóvenes son obligados a emplazarse sin comprender del todo sus implicaciones.

De esta forma y a diferencia de “En cualquier ciudad del mundo”, “Se solicita un hada” u otros cuentos del libro, el sexo no es una fuerza creadora o sagrada, sino que es el elemento de destrucción de la muchacha. Incluso, el cambio en el estatuto del chico no es igual al de los otros personajes, quienes, por medio de una experiencia (Adrián al ver el asesinato o Alberto al salir de casa), elevan su categoría vivencial al mundo de los adultos. Por este hecho, creemos que no se trata de un cuento de iniciación propiamente, como sostiene Cluff. Tiburcio ni siquiera se da cuenta de las consecuencias de su actuar, no reflexiona en torno a éstas y sólo se sorprende de una transformación que intuye y de la respuesta de sus amigos. Él no ha accedido al conocimiento de la realidad oculta tras la cotidiana. Se ha estacionado en la vida empírica, lo cual también se implica en el hecho de que tendrá que dejar la escuela, ámbito de aprendizaje institucionalizado, para iniciar su vida laboral.

En el cuento “Un gato en el hambre” se narra la experiencia de una familia, pobre en extremo, que pierde su eje ante la carencia paulatina de ciertos objetos y actitudes que les permitían encontrar un sentido para vivir. Ante saberse presa de una enfermedad por contacto sexual, el hijo se desquita con el gato de su padre, el único amigo del progenitor. Al extraviar la mascota, el padre se sume en una depresión profunda, la cual ni siquiera es rota por las buenas noticias que se supone traería el hecho de que el joven encuentre un empleo que les permita sobrevivir. Con su pérdida, el muchacho y su padre se dan cuenta de lo que significa un gato en el ambiente desolador en el que viven: un asidero emocional que sobrepasa la pobreza y la necesidad

alimenticia; un sentido de existencia en medio de un futuro nada prometedor y esperanzador.

El narrador extradiegético focaliza su visión hacia el joven hijo de la familia, lo que lo convierte en el personaje principal. El muchacho siente interés y la empatía más hacia su padre que hacia su madre; lo defiende ante las ofensas de su progenitora: una mujer dañada del cuerpo y de la mente. Cuando el chico descubre su enfermedad, contraída al gastarse el sustento de su familia con una prostituta, siente un odio que dirige hacia el gato, amigo incondicional del progenitor. La historia está narrada en tiempos verbales pretérito y copretérito con el fin de causar la impresión de que los hechos que ocurren son parte de la cotidianidad de la vida de la familia.

Dentro de este mundo de miseria se expone el carácter insoportable de la situación inicial en la que viven; sin embargo, los acontecimientos posteriores —la enfermedad y la desaparición del gato— hundirán a la familia en una verdadera agonía, de la que no saldrán ni con una seguridad económica incipiente. Con el contagio del hijo inicia el declive del grupo familiar, marcado con la huida del gato; la familia empieza en una lenta desaparición del sentido de su existencia.

El espacio en el cual está inscrita la historia es una zona miserable de la Ciudad de México, donde la suciedad se junta con la pobreza para describir como inhabitable este lugar. El mal del muchacho convertirá esta oscuridad desoladora en una vida luminosa, en comparación con lo que se le presenta como una revelación negativa. El gato es testigo de esta transformación, el animal se contagia al ver la progresiva muerte del muchacho. Puesto que el joven reconoce la complicidad del gato con su mal, lo

convierte en su chivo expiatorio. Pero la desaparición de la mascota no trae consigo la liberación del sentimiento del joven, sino el hundimiento posterior del padre.

De esta forma, en el cuento se nos presenta la antípoda de un ritual de purificación. Este rito anti-expiatorio consiste en la transmisión del mal acarreado por la enfermedad, tanto física como del espíritu. La saciedad momentánea del deseo sexual, avidez que es equiparable con la que experimentan sus padres por falta de comida, vuelve egoísta al muchacho. Su deleite individual, más fuerte que sus lazos grupales, causan su aislamiento de la familia. La necesidad de introducirse de nuevo a la vida familiar pide un sacrificio; el joven elige al gato. Este desahogo contagia a su padre de la pérdida de sentido, lo que lo acarrea hacia una muerte simbólica, de la misma forma que el hijo se aproxima a una muerte física causada por la enfermedad. La dolencia sexual, que codifica la entrada a la agonía del muchacho —puesto que la narración no menciona su curación y sí la falta de dinero para atenderla—, abre una puerta hacia la inexistencia, física en el caso del chico, pero mental y emocional en el caso del padre. Dentro de la miseria como realidad ineludible existe un camino aún más oscuro, por el cual se introduce la falta de razón, la suciedad y el mal, al final, gotas pequeñas de muerte que se escurren por un techo de miseria y que lo llevarán al desplazamiento absoluto.

De esta forma vemos, en una lectura conjunta con “La «grosería»”, que la experiencia sexual, en los ambientes pobres de *La muerte tiene permiso*, es una causa de destrucción de la salud, pero también del encierro en un mundo fincado en la ausencia de verdades, contrario al que se abre ante los personajes de los cuentos “Un hombre camina”, “Se solicita un hada” y “La infancia prohibida”. También podemos dilucidar

que, dentro de los mundos creados en estos dos cuentos, la miseria no es un estado económico, de la misma forma que los problemas de los campesinos de “La muerte tiene permiso” no se resolvían sólo con aporte de elementos materiales. En estos relatos, el infortunio es un estado de vida: se carga en la mente más que en el bolsillo y es una cárcel imposible de romper.

Otro cuento que explora la condición humana en un ambiente de carencia extrema se titula “Asunto de dedos”. A diferencia de los anteriores, el texto se encuentra narrado en primera persona por el protagonista, lo que acerca al lector a las acciones y pensamientos puestos en discurso. Sin embargo, contrario a los otros cuentos dirigidos por un narrador-protagonista (“Un hombre camina”, “Se solicita un hada”, “Como un animal, como un hombre”, entre otros), el personaje principal sí es nominado, además de establecer contacto, por medio del diálogo, con otros personajes secundarios que se oponen a su deseo.

Este relato cuenta el momento en el que un trabajador de banco, resignado a vivir en la pobreza, rompe sus escrúpulos al tomar un billete de cien pesos para comprar una pipa, objeto de apetito que se convierte en su única pasión. Pero la realidad miserable de la cual está rodeado es un duro obstáculo a vencer: la pena de un padre con un hijo muerto, una familia sin cobijo y un amigo en la enfermedad ponen en aprietos su conciencia. Sin embargo, la autocensura de la satisfacción, más que las necesidades que lo rodean, le impide concluir su acto y lo atrapa en una vida diaria llena de tragedias, fracasos y resignación, que, en tanto pérdida de sentido, es cercana a la muerte.

El narrador-personaje, llamado Donaciano, es un hombre mayor que ve poco a poco cómo su mundo es consumido en la monotonía de una vida diaria sumergida en la miseria. Ante una realidad de la que ya está resignado, revive su esperanza gracias a querer una pipa, objeto que podría minar su letargo. Al ser narrado por el protagonista, el cuento se carga de subjetividad a la hora de contar la historia, además que permite una inclusión completa al pensamiento y emociones de este hombre. El carácter íntimo de la narración posibilita exponer las contradicciones, debilidades y egoísmos humanos en medio de una vida mediocre; en donde una acción del todo interesada se justifica como una razón de existencia, una necesidad que permita seguir en el mundo.

Así, el narrador ubica dentro de la diégesis dos realidades: por una parte, el mundo de Donaciano, lleno de miseria, que cerca a sus habitantes en una existencia mediocre, sin sentido y copada de pobreza; y por otra, una realidad urbana ostentosa, marcada por los clientes del banco, el mismo gerente y la tienda donde se encuentra el objeto de deseo. La pipa tiene una función de paliativo que le permitirá compartir los códigos de ese mundo diferente al suyo —el producto cuesta cien pesos, dinero exorbitante para una persona como él—, del cual tiene conocimiento al asomarse desde la ventana de su caja de banco.

El personaje principal, tal como se presenta en la narración, se configura a partir de una pérdida general que condensa el quebranto de la dignidad, los ahorros, el sueño, la esperanza y hasta la ropa interior³². Su carencia es tal que ya se ha acostumbrado a

³² La pérdida de la dignidad del personaje se establece desde el principio de la historia, cuando éste cuenta la ocasión en que, ante un robo, se pide a los trabajadores del banco se desnuden. Él no trae ropa interior; la vergüenza de esta deficiencia lo lleva a casi aceptar la culpabilidad. “Ese respeto a mis canas se trocaría

ella, a sobrevivir sin cuestionarse su condición. La pipa, entonces, es una forma de despertar de su letargo, de experimentar la pasión que le falta. El deseo lo conduce incluso a cuestionar su condición; aunque reconoce que es sólo un lenitivo:

La vida se ha convertido en un negro y espeso muro. Un día, uno logra perforar un pequeño agujero; se ha dejado en eso el alma, pero al fin se ve un claro, una lucecita. Sí, es pequeña, pero ¡cuánto significa! Y he aquí que la conciencia lo empuja a uno a atrapar ese alivio. ¿Los demás? ¿Las miserias que nos rodean? Y uno ¿qué? ¿Quién adivina lo que se ha dejado en el camino, lo que se ha sacrificado? ¡La pipa! Ella es la lucecita, es el último hueso que se podrá roer. (47)

El deseo por la pipa y el robo por el cual se va a hacer dueño de ella no sólo permite la entrada a un espacio diferente al que ocupa en su pobreza; también implica un despertar. Este renacimiento se manifiesta en las preguntas que Donaciano se hace sobre sus sueños de juventud (utilizar sus dedos en la interpretación del piano, contrario a que sirvan para contar dinero ajeno) y lo que consiguió a la larga; sobre su posición económica y su condición de ser-máquina que utiliza sus dedos, aquellos miembros que le hubieran servido en el ejercicio de un arte, para llevar un registro exacto del dinero que alimenta las bóvedas. Él sabe, en el fondo, que un objeto no lo liberará del juego de la mediocridad, sino que lo instalará en el terreno de los hombres-compra, criticado en “Un hombre camina”.

El letargo en el que se encuentra Donaciano, parecido a la muerte en tanto que no piensa, no siente y no se queja, puede ser y es transformado por el deseo de la pipa. Sin embargo, esta posibilidad es artificiosa, no por los escrúpulos que siente cuando los que

en lástima cuando se enteraran que sólo llevaba encima el traje que me viste desde hace años [...] Así como un condenado a muerte se resigna a morir y llega al paredón absurdamente tranquilo, así yo me despecé de la ropa, del rubor y la vergüenza” (40).

lo rodean le expresan la necesidad de cien pesos para solucionar problemas de vida o muerte, ni por las lágrimas y peticiones de la esposa. La mediocridad en la que está sumido no le permite liberarse. La “muerte” también es insalvable de este modo: no es posible romper el muro en el que se encuentra encerrado, rodeado de miseria, de muerte física, de enfermedad y de deseos frustrados ante los cuales el coraje y la desesperanza también se hacen inútiles. Al morir “la lucecita [...] el hueso que se podía roer” (47), dentro de la oscuridad que se ha convertido su vida, también es reducido a una actividad mecánica, contar billetes, destruyendo su sentido de existir y su particularidad en el mundo.

El aislamiento mortal

La miseria tampoco es exclusiva, aunque sí muy característica, de la clase menos privilegiada. Es también un estado instalado en la mentira y en la hipocresía, es un aislamiento pero también una contención. Al estar aislado del mundo, el sujeto pierde su particularidad, está muerto ante los ojos de los otros. La falta de comunicación recluye a los sujetos de los textos que nos encargaremos a continuación. Puesto que no tienen un interlocutor o no se logran comunicar como quisieran, los personajes se emplazan hacia el desplazamiento mortal, pues carecen de reafirmación de la individualidad que les da existencia.

Estos tipos de miseria son expuestos en el cuento “Qué pasa, Mendoza”. En dicho relato, un personaje llamado Jorge Mendoza describe su situación sentimental, mientras elabora el resumen informativo que transmitirá por la radio con notas

periodísticas que llegan a la redacción del periódico en el que trabaja. Sus reflexiones giran en torno a tres motivos: una crisis marital resultado del alejamiento con su esposa Guillermina a quien fue infiel; el cuestionamiento invariable sobre la dudosa fidelidad de la mujer y la profundidad de un dolor causado por esta inseguridad. Dichos pensamientos se ven interrumpidos, tanto por la llegada de noticias nuevas, como por Ernesto Julio, un compañero que continuamente le pregunta “¿Qué pasa, Mendoza?”, Esta interrupción produce molestia en Jorge, para quien no existe nada más importante que su desasosiego.

A través de un monólogo interior, dicho periodista se remonta a diferentes momentos de su vida conyugal: se concentra en las discusiones que tuvo con Guillermina, en las actitudes distantes de ella, quien, con habilidad, ha provocado una duda sobre su lealtad, y en la ausencia de la carga afectiva que caracteriza las ideas prototípicas que el personaje tiene del matrimonio. A partir de que Jorge le confiesa su infidelidad a su esposa, ella se ha encargado de jugar con sus sentimientos, ya sea con una llamada romántica aparente, ya sea con un desborde irreal de ternura y cariño o incluso al declararle la sentencia de muerte a su relación. Esta actitud provoca en el marido una falta de control tal que le impide realizar sus labores cotidianas: concentrarse en las notas que llegan a la redacción o pensar en otra cosa que no sea su esposa y su angustia.

La distribución del texto incluye diez apuntes noticiosos, ocho de los cuales hacen referencia a diferentes conflictos en el marco de la Guerra Fría, que interrumpen el monólogo. Dichos fragmentos se ubican en el texto a manera de epígrafes y se

relacionan de manera velada con los pasajes que les siguen. Al lector, estas notas sugieren una posible interpretación de la trama, pues construyen puentes que identifican el pensamiento de Jorge Mendoza con la situación mundial vivida en el contexto de su momento histórico. Si bien dichos fragmentos suspenden el desarrollo de la trama, es preciso señalar que se incorporan como parte fundamental del mundo narrado, debido a que el protagonista trabaja con las notas y éstas se insertan en sus reflexiones conyugales; además de marcar una pauta de lectura para los pensamientos del personaje.

De manera general, la relación entre las noticias y la historia se establece de forma figurada: el conflicto entre bloques y la crisis marital provocan el enfrentamiento de dos facciones opuestas; choques causados ambos por la falta de diálogo y la incapacidad de comprensión de una parte para con la otra. La paranoia de saberse en batalla desarrolla una serie de estrategias y el adelanto de las acciones, fundamentadas en la pretensión de que el otro hace lo mismo. Al argumentar los actos en supuestos contrarios en el aire sin bases fácticas, cualquier actitud del contrario, desde el aumento del cariño hasta la indiferencia, toma por sorpresa a ambos contrincantes, en especial a Mendoza, lo que causa angustia y desesperación.

También existe una relación directa entre el relato y cada una de las textualidades periféricas. Estas conexiones posibilitan la comparación entre las acciones de la guerra y las disputas maritales. Así, encontramos que el primer epígrafe contiene una declaración del jefe del ejército australiano, que “no veía muchas posibilidades de evitar una tercera guerra mundial entre el mundo occidental y la URSS y sus satélites” (115). El discurso que le sigue es una referencia analéptica a un diálogo sostenido en que, ante la intención

de Jorge de hacer algo para mejorar su relación, Guillermina le contesta que ya no hay nada que hacer. La impotencia es el resultado de esta respuesta en el periodista: “Eso es lo terrible, esta sensación de que no se puede hacer nada. Necesito hacer algo” (116). La imposibilidad de tomar acciones que regresen a un orden aquello que no se puede controlar es el punto de unión entre la guerra y la crisis conyugal. El texto que abre el fragmento plantea la falta de capacidad para frenar la fatalidad, del mismo modo en que el personaje se siente imposibilitado de tener una respuesta que lo satisfaga ante las actitudes de su esposa.

El segundo paratexto, también un cable noticioso de la Guerra Fría, expone la muerte de cientos de personas, causada por un ataque aéreo en China, ante la que los rojos amenazan con contraatacar en su defensa. Cuando recibe este boletín, Jorge recuerda con agobio las palabras de su mujer:

«Te di un amor como nadie te lo ha dado. Un amor limpio, absoluto. ¿Y qué hiciste con él? Lo tiraste por la ventana. Creí que serías mi compañero, mi novio, mi amante, todo lo que yo esperaba en la vida. Y tú lo has tirado todo, todo, ¿Cómo no quieres que te escupa mi amargura? Has matado un gran amor, quizá mi último amor [...]» (117)

La relación entre los recuerdos de Mendoza y el cable la establecemos desde dos vertientes: la primera si se considera que Jorge ha cercenado el amor de Guillermina con su traición, como ella le reclama, y que ésta se prepara para el contraataque, puesto en juego con la supuesta llamada al amante imaginario; la segunda si se piensa que las palabras de la esposa son, para el periodista, bombas que le caen encima. En ambas el ataque está presente.

Otro epígrafe atiende las maniobras del ejército soviético en Turingia, en donde esta unidad establece un frente de batalla en la principal frontera entre el mundo occidental y el territorio de la URSS. Así como el ejército asegura su espacio, la esposa juega sus piezas: es el fragmento en la que ella “finge” (justificación que después da a su marido) una llamada con un amante. Esta estrategia provoca que el enemigo, el esposo, se sienta destrozado y obligado a reconocer que en la infidelidad no existe impunidad. El castigo lo empequeñece y lo deja a merced de su torturadora: la esposa invade terreno al imponer su control sobre el enemigo.

Uno de los elementos importantes en el relato, del que se extrae el título del cuento, es el personaje de Ernesto Julio. Su cometido es sacar a Jorge de la reflexión en que sus problemas lo sumen, de manera más tajante que los fragmentos noticiosos. La contundencia con la que opera radica en que lo obliga a establecer un diálogo con el mundo exterior inmediato, personalizado en Ernesto Julio. Esta expulsión del terreno de sus pensamientos lo remonta, gracias al “otro” que materializa su mundo “real”, a su emplazamiento cotidiano. Igual que los epígrafes que anteceden escenas de la crisis marital, los que abren los fragmentos de intromisión de este personaje tienen un vínculo con el contenido de las noticias. En éstas, se narra el intento de algunos actores internacionales de neutralizar o de hacer de lado el conflicto de la Guerra Fría, papel análogo al del compañero de trabajo. El fragmento noticioso que antecede la presencia de Ernesto Julio da cuenta de las opiniones del director de la Organización Mundial de la Salud sobre el posible uso de armas bacteriológicas; pronunciamiento que contrasta con las noticias expuestas líneas arriba, por el carácter “neutral” de la organización y de sus

sentencias. Acorde con la tónica planteada en el epígrafe, Ernesto Julio se declara neutral al separar a Mendoza de su dolor:

Ahí están sus manazas apretando mis brazos y sacudiéndome, dando voz estentórea a esa frase entre interrogativa y admirativa con que usualmente me saluda [...] Otras veces parece que con ella quiere decirme: “No pienses ya en eso, ¿qué puede hacerse para que no sufras? [...] Vamos a trotar por las verdes praderas. Hombre, la vida es maravillosa. Mira qué tipos. Te invito un café...” (118)

A pesar de la irritación provocada en Jorge, la actitud de su compañero de trabajo está encaminada a ayudarlo a recobrar la salud mental que, en medio de la angustia, le hace falta, lo cual lo equipara al doctor de la OMS en su interés por procurar la salud física y mental de las potenciales víctimas de la guerra.

El nexos entre los fragmentos noticiosos y la narración, además de establecer la línea de sentido antes expuesta, inserta al personaje en el devenir del mundo, al igualar sus sufrimientos con los de la humanidad. De esta forma, podemos interpretar, ante lo dicho por el mismo Jorge Mendoza, que él sufre la condensación de la ansiedad ante la existencia sentida por todos los hombres: “Tenía, en mi mano, apretadas, todas las angustias humanas y todas esas angustias se habían dormido también en la tibieza de una ternura” (123). Así, en las manos del periodista, como parte de un ser a quien el dolor ha llevado al extremo del sufrimiento, reposan las congojas de la especie. De la misma forma, el destino trágico de la humanidad lo obliga a cargar sobre sus hombros la imposibilidad de alcanzar la felicidad:

Las pasiones, el miedo a la vida, los errores, las flaquezas han dejado demasiado lodo en la vida. Ni los héroes, ni los santos, ni los hombres de buena voluntad han podido desazolvar los drenajes de los caminos que andamos hacia una vida que queremos vivir

y no sabemos o no podemos vivir... Sí, estoy también sucio. Estoy perdido. Quiero la paz, no quiero ya sufrir (125).

Mendoza es una sinécdoque de la humanidad, al compartir los sentimientos de impotencia y de miedo de todos los hombres; pero, a diferencia de la experiencia mística, con la que comparte la unidad, por medio del sufrimiento su último fin es el dolor en sí mismo.

La supuesta “objetividad” de la información vertida por las referencias noticiosas es superada por la subjetividad de Mendoza, misma que contiene todas las subjetividades al compartir el dolor, la imposibilidad de obtener la felicidad y las dudas que nos golpean cada día. La conciencia de la pena que embarga la vida en el mundo rebasa la lucha entre entidades impersonales (los bloques de países). De ahí que se nos presente la equivalencia entre la falta de diálogo entre una pareja y una guerra no declarada: estrategias, posiciones y prevenciones están en juego, siempre a partir de una espera, de una duda. Se experimenta desde un día a día contingente, y la angustia se detona al no poder salir de una espiral de sufrimiento: la existencia es circunstancial y los artificios creados a su alrededor también lo son.

De esta forma, la información vertida sobrepasa las reflexiones del protagonista; a pesar del interés del narrador en menospreciar la trascendencia de las noticias para sobrevaluar su sufrimiento, es posible leer entre líneas una estrecha relación entre los acontecimientos descritos en las notas con el desarrollo de su reflexión. Al final de cuentas, el conflicto bélico y el marital son agonía en dos vías: la inminente ruptura matrimonial como una muerte del terreno y del tipo de vida de Jorge Mendoza; y la

guerra, concebida como un proceso también mortal, pero que afecta a la humanidad en su conjunto.

Otro caso de soledad mortífera, en la cual un sujeto se encuentra aislado del resto del mundo, lo encontramos en el cuento “Todos se han ido a otro planeta”. En éste se narra la historia de un joven que, al estar cercado de pequeños sucesos cotidianos, descubre que la soledad le invade. El narrador que da cuenta de la historia de Epigmenio, el protagonista, establece una comunicación directa con el lector, además de utilizar la historia del personaje para ejemplificar la soledad como situación común en un contexto urbano. Pero, a medida de que la trama avanza, su posición y enfoque se centra sólo en el personaje principal, al particularizarse en su historia y ya no usarlo como ejemplo, lo que hace en la primera parte del relato.

Al perder cualquier posibilidad de compañía, Epigmenio trata de olvidar su soledad por medio del alcohol, pero esta sustancia le revela que aquella sensación es más que un sentimiento pasajero: está solo, no únicamente “se siente” así. Ante dicho descubrimiento, el joven se dirige a un cabaret para encontrarse con la prostituta, quien lo acompañó un par de noches atrás, en un intento por encontrar algo más en el mundo. Sin embargo, ella ya tiene un compromiso pactado con otro caballero, lo que desata la fatalidad ante la soledad más profunda. Cuando el joven siente que “La soledad es un desierto. Soy un cactus en medio de ese desierto” (87), un beso sorpresivo y desinteresado de Sylvia, la prostituta en cuestión, devuelve al mundo su población original y hace que el hombre recobre el sentido de la vida.

Desde un principio, el narrador fija su mirada en la situación subjetiva de Epigmenio, foco desde el que ve y construye el espacio, de manera muy diferente que el resto. Pero llama la atención que el enfoque en el personaje se utiliza como una ejemplificación de una circunstancia en la cual cualquiera pudiera encontrarse, incluyendo al lector. Esta figura se engloba, junto con el narrador, en la primera persona del plural con el cual comienza a contar su historia: “Hay minutos en los que todo parece escaparse de las manos. El día ha sido como un cheque sin fondos. Hemos caminado deprisa y de pronto nos detiene una duda: ¿dónde vamos? Resulta que no lo sabemos” (81). Dicha entidad intratextual, que funciona como un lector implícito, se hace más obvia ante la invitación del narrador a formar parte del mundo diegético: “Si alguna vez usted y yo podemos ir juntos a un lugar de éstos [un cabaret], allí, frente a una mesa, podremos platicar largamente del asunto” (84). Con el uso de los deícticos, que encontramos en las citas anteriores, el narrador se dirige al lector implícito de forma directa, al principio para establecer una empatía con el protagonista y, después, con el fin de construir un vínculo franco con él.

Sin embargo, el narrador particulariza al personaje del resto de los seres, al denotar su soledad como un caso raro por su condición extrema: no pierde ni olvida la emoción con el efecto del alcohol. Baste el siguiente ejemplo: “Era uno de esos días en que los pequeños y apurados planes que hace *cualquiera* para tener una meta inmediata a la que asirse, para salvarse del vacío, habían fallado” (81)³³. Aun con el carácter particular de la fuerza de la sensación, expresada ante el fracaso continuo de “salvarse

³³ Cursivas nuestras.

del vacío”, el narrador caracteriza de nueva cuenta las acciones del personaje como si fueran las que haría cualquier otro sujeto emplazado en esa circunstancia.

Con el fin de provocar una ruptura con esta intención universalizante, el narrador describe con minucia los usos y costumbres de los cabarets, “por si usted [el lector implícito] no lo sabe” (83). Una vez que da todos los detalles del funcionamiento y orden espacial de dichos centros de esparcimiento, la actitud del narrador cambia con respecto al personaje. Dicha postura se transforma al dejar a un lado las comparaciones con “cualquiera” y la ejemplificación general a partir de las acciones de Epigmenio, para dar paso una narración más cercana a la subjetividad del protagonista:

Hubo algo que lo detuvo. Sí, el tipo estaba esperándola. El tipo que se iba a dormir con ella. Había un trato de por medio que no podía ya romperse. Sylvia estaba comprometida. Y él sabía que ese compromiso es como el aval de una letra de cambio. Quién sabe por qué, pero Epigmenio pensó: «La soledad es un desierto. Soy un cactus en ese desierto». (87)

Así, podemos observar que el cambio de tono establecido con respecto a las acciones del personaje, a medida que avanza la historia, transforma la manera en que éste había sido considerado a lo largo del cuento: de pasar de un hombre cualquiera a un sujeto en específico. Dicha particularización prepara el camino para que Epigmenio deje ese desierto de la soledad, al ser besado por la prostituta. Hay un proceso de alejamiento y de enfoque del narrador, que comienza con la generalidad (“nosotros”, los seres humanos), que después se ejemplifica con Epigmenio respecto a algo que podría pasarle a cualquier hombre. El narrador también se aleja del protagonista, al desocuparse por completo de él para establecer un trato directo con el lector y describir la topografía

física del ambiente en que ocurre la anécdota. Sin embargo, termina fijándose del todo en la particularidad de ese hombre que se observa.

Desde un primer momento se describe la soledad como una carencia de la vida, como si, aun con todas las oportunidades (ejemplificadas en “un cheque” y “una farmacia”), no se tuviera la clave para aprovecharla (con el ejemplo extraído del texto: los fondos, la receta). Así, el mundo del protagonista es un espacio que comparte con la muerte la soledad y la falta de sentido. La generalidad de no ser nadie en específico, de no significar para alguien, es la muerte misma. La descripción pormenorizada, el uso de discurso doxal, que incluye algunos términos que, si bien son usados en la vida diaria, tienen un origen científico (“las barras de las cantinas comprueban la teoría de la relatividad” [83]), hacen que parezca que Epigmenio se encuentra en un aislamiento del mundo, como si fuera el experimento de algún ser, en este caso el narrador, que quisiera comprobar, con las acciones del personaje, teorías sobre el comportamiento del ser humano. La actitud de embriagarse de Epigmenio es irreflexiva, no tiene contacto con otro ante el cual afirmarse, es casi una marioneta, tal vez del narrador. Epigmenio está muerto en una gran ciudad.

De esta forma, la construcción del espacio sitúa al personaje en una jaula de vidrio, desde la cual el narrador y su interlocutor pueden observar sus acciones. Sin embargo, una vez que se termina la descripción de los cabarets, la atención se enfoca por completo en el personaje, incluso el narrador permite que éste se apodere del texto, al dar cabida a su pensamiento. Esta situación discursiva establece una bipartición, al principio no muy clara: por una parte se encuentra el mundo descrito, el cual se

convierte en un páramo ante la soledad del protagonista; por otra, se encuentra otro mundo, parecido al extradiegético, en el que el narrador y su interlocutor, ya incorporado al discurso ficticio, se hallan. El paso por momentos de la narración al mundo subjetivo del personaje dota de autonomía a un espacio interior, tan desolado que se parece a la muerte.

El beso de la prostituta saca a Epigmenio de su reclusión y restablece su emplazamiento en la comunidad: “La tierra estaba poblada otra vez por millones de hombres, por animales, por casas. Por risas y lágrimas, por todo eso que es la vida” (87). Esta frase con la que cierra el relato sostiene la interpretación de la *pseudomuerte* en los momentos de aislamiento, además de devolver la unidad de las diferentes “interpretaciones” de los planos espaciales establecidos en el cuento: la soledad era lo que quitaba la razón de ser; cuando se restituye la población del planeta, ésta regresa. Con la unificación final se pretende que la comunidad humana es el porqué de la existencia en el mundo, de la vida misma, mientras que la soledad impide vivir, acto que se convierte en el aprovechamiento de las oportunidades que brinda el espacio y su población. Estar rodeado es estar emplazado.

Renacimiento y trascendencia

En contraparte con el resto de los relatos, el cuento “Adriana” narra la experiencia de un padre primerizo y la manera en que el nacimiento de su hija modifica su espacio y pensamientos sobre la vida. Este texto se conforma en tres fragmentos, los cuales inician cada uno con un subtítulo: en el primero, “La tierna aparición”, un narrador en tercera

persona describe las sensaciones del padre que escucha el llanto natal de su hija en un hospital; en el segundo, “El feliz hallazgo”, el progenitor se convierte en narrador-personaje para describir la forma en que su hija descubre el espacio que la rodea y el vínculo que los une en esta develación de un nuevo sentido de la vida; mientras que en el tercero, “El prodigioso solito”, el padre pareciera verse rebasado por la forma vertiginosa con la que su hija crece y descubre el mundo, gracias a sus nuevas capacidades, como ponerse de pie, con las que exhibe su gran cariño hacia el padre.

Este texto no trata de una muerte o de un desplazamiento en sentido específico, sino de un emplazamiento radical, de una resurrección ante la experiencia magnánima de la paternidad. Sin embargo, este reemplazamiento es la contraparte necesaria de la muerte. Dicho término se halla en el discurso. El padre, gracias al nacimiento de la niña, se siente: “Como si tuviera la noción de que ya no moriría nunca” (49); además que la llegada al mundo de la hija es el detonante de significado que permite una transformación del espacio en el que habita el progenitor.

Aunque el sujeto experimenta una negación del sentimiento de finitud con el nacimiento de su hija, el pasaje citado engarza a “Adriana” con el resto de los cuentos que contienen la presencia de una muerte metafórica. El relato contiene, como los otros, la llamada a la muerte, así sea de manera marginal y en un intento de negarla. La mención de la muerte en el momento de éxtasis producido por el nacimiento de un hijo no niega la dimensión de la mortalidad, sino que ubica al protagonista en la trascendencia, al dejar su marca genética y emotiva en su descendencia.

La cita está expresada con un tono particular, al encontrarse al final de una lista de sentimientos que se describen gracias a la forma gramatical “como si...”. Este “como si” indica la incapacidad de ordenar en palabras la cascada de emociones ante la nueva vida. Pareciera apuntar a una conjetura de trascendencia que rebasa la materialidad corporal. Todo lo superado se conjuga en la connotación de una muerte metafórica también: la carnalidad precaria e instantánea ha fenecido para dar paso a la trascendencia.

Además de los argumentos anteriores, la lectura del relato nos ubica frente al mismo proceso de transformación del mundo que sufren los personajes de los cuentos que analizamos en este capítulo, a saber: una visión, detonada por una experiencia radical o profunda, marcada por el fin de un estado anterior, que trastoca la configuración del espacio en el que se encuentran, al poner en duda las opiniones que sostenían anteriormente. Este cambio de óptica se encuentra muy marcado en el primer pasaje, aunque también es tema para desarrollar en los otros dos. En el cuento “Adriana”, la metamorfosis no sólo perturba al personaje principal, sino que permite establecer una relación simbiótica entre éste y su hija, en la que los actos de uno afectan de manera directa al otro (en el caso del padre, la sorpresa ante el nacimiento y el “solito” de Adriana; en el caso de la recién nacida, el conocimiento del mundo gracias a las enseñanzas de su progenitor).

Respecto a la estructura del relato, es importante la división del texto en tres episodios y, más aún, la configuración de narradores diferentes entre el primero y los otros dos. Si bien el hecho de que se ponga en juego un narrador-personaje que hable de

sí mismo —como hemos visto en otros relatos— pareciera acercar al lector a la dimensión psicológica de éste, en el primer fragmento de “Adriana” la intimidad se logra gracias al recurso de enlistar las posibles descripciones del sentimiento que alberga el padre, aunque éstas sean siempre entrecortadas, denotado en la forma gramatical “Como si...” Además de la cercanía, la manera en que la narración está construida (entrecortada y un tanto dispersa) pudiera mostrar el estado de irracionalidad del padre ante el nacimiento de su hija, pues causa la apariencia de que éste no pudiera sujetar sus emociones del momento a la lógica racional del lenguaje.

Contrario a la postura de “no poder expresar con palabras lo que se siente”, en los otros dos momentos de la narración nos topamos ante un narrador-personaje que ha racionalizado sus sentimientos con el paso del tiempo; primero, en tanto que se convierte en la fuente de conocimiento del mundo de su hija, al establecer una correlación de saberes: si bien el padre enseña a la recién nacida con su “erudición” de las cosas que existen en el mundo, la niña se convierte, para el protagonista, en un “feliz hallazgo”, al cambiar su emplazamiento en el espacio circundante. En el último fragmento, esta situación es rebasada por la experiencia adquirida del bebé, aunque sólo de forma aparente para el padre, quien continúa siendo el sustento y seguridad de su cría en el temor que le provoca estar de pie.

En el cuento “Adriana” se presenta, en la experiencia del nacimiento, un antípoda de la muerte; sin embargo, los antípodas necesitan para existir su contrario. Además de este nexo indispensable entre el nacimiento y el deceso, el tratamiento de la configuración del espacio, que se transforma gracias a una vivencia radical, sirve de

metáfora la muerte, en este caso, superada gracias al impacto emocional que implica, para el protagonista, la llegada al mundo de su hija. Empero, el cambio de actitud y de construcción ante el espacio en que el padre y su pequeña se encuentran emplazados no terminará, a diferencia del resto de los cuentos, con esta marca radical que reproduce en la muerte en pequeñas dosis. Lo que se establece es una relación simbiótica entre ellos, de enriquecimiento mutuo de la realidad de cada uno (“cada cabeza es un mundo”), que se separa y se acerca gracias a ciertas acciones cotidianas comunes en el vínculo de los progenitores con sus vástagos.

Después de analizar los diez cuentos que contienen una experiencia a la que sirve de metáfora la muerte, a diferencia de los que hay una muerte física, podemos establecer algunos puntos de coincidencia, además de la mencionada, entre ellos. La muerte se nos presenta como un hecho de naturaleza dual: puede ser liberadora del empirismo reinante en la “realidad” del texto, al ingresar a los personajes a un estado de ensoñación provocado por la revelación de un conocimiento trascendente, o puede ser un ambiente de destrucción que, en lugar de liberar, somete a los personajes a un estado perpetuo de encadenamiento en un emplazamiento no deseable.

De la misma forma, la experiencia de tránsito que conlleva el estar en el mundo implica momentos de ruptura, no sólo de la realidad que se vive en él, sino de la definición misma del sujeto. Pero esta oportunidad se presenta como un momento en que es necesario el ejercicio de la voluntad del individuo para abrirse paso por un camino estrecho en donde existen opciones, ya sea de mejoría o de mantenimiento en un espacio no grato. Esta apertura también es contingente: no sólo depende del deseo del ser, sino

de sus circunstancias; como sucede en el cuento “Todos se han ido a otro planeta”, en el que el regreso y el abigarramiento de objetos y personas en el mundo depende del encuentro y el reconocimiento por parte del otro. Sin embargo, este “resurgimiento” no pasa en el cuento “Asunto de dedos”, donde las relaciones establecidas con otros personajes, por el ambiente de carencia material y de sentido en que se mueve Donaciano, el protagonista, no son suficientes para someter su voluntad; ésta es la que lo encierra ante la oportunidad de abrir una esperanza para su existencia.

De cualquier forma, las diferentes vidas y muertes que localizamos en los textos establecen una división entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo, muy bien expuesta en el cuento “Qué pasa, Mendoza”. En dicho relato, el sujeto, a partir de una vivencia personal, absorbe las condiciones de destrucción y desolación que azotan al mundo tangible. Mas el mundo empírico y cotidiano se muestra como una verdad a medias, empañada por la presencia de objetos materiales que no definen la existencia. El verdadero emplazamiento, el espacio de plenitud, se encuentra en la experiencia y no en la acumulación de recursos. Este principio, aunque desde una perspectiva opuesta, también se desarrolla en los cuentos “Un gato en el hambre” y “Asunto de dedos”, donde la obtención de recursos materiales no implica la libertad, que al principio se pensaba menguada por la pobreza y la falta de elementos necesarios para la sobrevivencia de los sujetos. La miseria o la libertad son independientes de andamiajes materiales; se localizan en la experiencia del sujeto en el universo, en la acumulación de conocimientos por medio de las rupturas que representan las muchas muertes descritas en “Un hombre camina” o en “Se solicita un hada”.

CONCLUSIONES

La muerte instauro al sujeto en una dimensión donde pierde su particularidad, al provocar que carezca de contacto con el mundo social. Esta frontera, rota o afirmada con su presencia, modifica de forma radical la posición ante el mundo. El hecho de sabernos mortales altera la percepción, y más cuando este conocimiento se nos arroja a la cara. El espacio, que convertimos en nuestro dominio al ordenarlo por medio del lenguaje, se nos enfrenta desconocido. Ante la realidad caótica de la muerte estamos sin palabras.

El conocimiento de la perpetua agonía humana determina la subjetividad. Produce un miedo capaz de cambiar la percepción de la gente. La muerte, al generalizar —como propone Morin— es la entrada al caos de lo real. La pérdida de la particularidad impide la elaboración de un discurso ordenador y generador de sentido; al no estar emplazados, no hay sitio desde donde enunciar. En *La muerte tiene permiso*, la lucha contra la generalidad, contra la muerte o el desplazamiento, es el motor que guía las acciones de los personajes. El encuentro con la muerte propicia un nuevo emplazamiento y, por lo tanto y al mismo tiempo, permite las condiciones para que el sujeto se encuentre en posibilidad de enunciar un discurso.

En los cuentos nos topamos con una configuración discursiva elaborada a partir de exaltar la subjetividad de sus personajes principales. El uso del discurso indirecto libre, la focalización y la perspectiva de la narración, los diálogos o monólogos y la puesta en palabras de visiones alteradas operan como elementos poéticos que crean un vínculo cercano entre el sujeto de ficción y el lector de los relatos. Gracias a estas

estrategias textuales, tenemos acceso al mundo psicológico de los protagonistas y podemos ver los cambios que sufren a partir de las diferentes acciones narrativas.

El espacio que priva en la propuesta artística de Valadés es el que se teje en la realidad subjetiva. El universo que, al interior de la diégesis, se nos exhibe como real es sólo un *lugar*, concebido desde las aportaciones de Mieke Bal: un marco para las acciones del relato. Sin embargo, el espacio supera este escenario. Se convierte en un sitio desde el cual los personajes se emplazan para emitir un discurso, para ordenar en palabras el caos real implícito en éste, y por lo tanto, mediatizarlo y llenarlo de sentido. El lugar, como contenedor de la acción, tiene una importancia relativa en los cuentos, prueba de ello son las parcas descripciones con las que se nos presenta. Como hemos podido ver en el análisis, es poco trascendente si se trata de espacios urbanos o rurales, si hacen referencia a un sitio real o a “cualquier ciudad del mundo”.

En contraposición a éstos, tenemos los espacios subjetivos, urdidos a partir de las sensaciones y pensamientos que los protagonistas tienen de aquellos lugares. Estos terrenos interiores se configuran como “hiperespacios”, al propiciar la creación de Yoesmundos alternativos (Tornero). A partir de la posición desde la cual están emplazados, los personajes perciben, de una manera particular, el mundo que los rodean y, al hacerlo, los construyen de una forma peculiar. Dada la carencia de descripción de la realidad diegética, contraria a la preeminencia de la subjetividad, son éstos los espacios que importan para seguir la línea de sentido a partir de la cual se trabajaron estos cuentos.

A lo largo de los relatos tenemos marcas que distinguen los lugares de los espacios ya mediatizados por los personajes. En la mayoría, esta división es muy obvia,

incluso esta bifurcación es parte de la trama.³⁴ Estos cuentos discurren a partir de la separación del sujeto de una realidad fáctica, al emplazarlo en su mundo interior. En los menos, dicha división no es del todo clara, o al menos no como objetivo central,³⁵ al tematizar otro tipo de problemática, como la diferencia entre culturas, el ejercicio del poder, la pobreza y el vicio. Aunque en dichos relatos el emplazamiento del sujeto en el mundo psicológico no es el tema central, siempre, en el estrato discursivo, existen estas dualidades y antípodas entre lo externo y lo interno.

En el mundo subjetivo, los protagonistas de cuentos como “Un hombre camina”, “No como al soñar”, “Las raíces irritadas” y “Adriana” se emplazan con comodidad al sentirse cobijados. Pero otros personajes, como el adolescente de “Se solicita un hada”, Alberto de “La infancia prohibida”, Mendoza, Epigmenio de “Todos se han ido a otro planeta” y Donaciano de “Asunto de dedos”, están incómodos en su mundo interior. Ya sea a causa de sus malas condiciones económicas, la soledad o las relaciones en crisis, estos personajes son orillados a transformar su subjetividad, para mejorar su estado negativo —Alberto y Epigmenio— o para encerrarse en él.

En los espacios creados en *La muerte tiene permiso* a partir de la subjetividad los personajes se enfrentan a diferentes *fronteras*, desde la perspectiva lotmasiana. La primera, y más obvia, se eleva entre el mundo creado a partir de su percepción y la realidad flagrante. En el caso de Adrián, de “No como al soñar”, ésta es la frontera a

³⁴ Los relatos a los que nos referimos como mayoría son, ordenados según el índice del libro: “Estuvo en la guerra”, “No como al soñar”, “Como un animal, como un hombre”, “Asunto de dedos”, “La infancia prohibida”, “Se solicita un hada”, “Todos se han ido a otro planeta”, “Las raíces irritadas”, “Un hombre camina”, “Qué pasa, Mendoza” y “En cualquier ciudad del mundo”.

³⁵ Nos referimos a “La muerte tiene permiso”, “Al jalar del gatillo”, “La «grosería»”, “Asunto de dedos”, “Adriana”, “Un gato en el hambre”, “El pretexto” y “El girar absurdo”

vencer: su realidad onírica, explotada a partir del sentimiento de valentía al acercarse a una chica, aspira ser equiparable al mundo externo, desconocido para el muchacho. El adolescente de “Se solicita un hada” y Alberto también esperan romper estos límites para acercarse a un mundo que les parece lleno de oportunidades y que ansían descubrir su secreto. Tiburcio e Irma son forzados a pasar, del lado de la niñez al de los adultos, en el caso del joven, y de la presencia a la ausencia, como sufre la muchacha, al sostener una relación sexual, aunque, a diferencia de los anteriores, no tengan absoluta conciencia de dicha transformación.

No todas las fronteras pueden traspasarse. Una de ellas es la que se mantiene entre los ingenieros y los campesinos en “La muerte tiene permiso”. A pesar de la cercanía aparente al aceptar la sentencia del presidente municipal de San Juan de las Manzanas, el muro que los separa es demasiado grueso: la justicia social es más útil que la institucional. En este caso, los ingenieros son los que sufren la transformación, se mueven de un emplazamiento de poder a otro de impotencia, al darse cuenta de que su autoridad es nula en el contexto que pretenden conquistar.

Algo parecido sucede con el administrador de “Al jalar del gatillo”, en donde los lindes que encierran la hacienda no se esfuman con la muerte del patrón, sino que continúan en la lógica de la ilegalidad. Tampoco Donaciano puede atravesar el muro entre su realidad miserable y la promesa de una mejor, materializada en la pipa. Camilo Berber se queda encerrado en el vicio, al morir cuando juega a la ruleta. El padre que pierde “Un gato en el hambre” no se mueve de su lugar, ni siquiera con las noticias del trabajo de su hijo.

La subjetividad es una realidad mutable. Cambia conforme el protagonista se enfrenta a nuevas cosas, se mueve, piensa. Los espacios subjetivos se metamorfosean cuando la visión de los personajes se pone a prueba en exigencias extremas. Los mundos interiores están en continuo movimiento. Como caleidoscopios, cada vez que deambulan, la imagen es otra: un territorio diferente. Estos espacios también se separan por fronteras, aunque sean más dúctiles y a veces casi inadvertidas. El personaje de “Como un animal, como un hombre”, Epigmenio de “Todos se han ido a otro planeta”, el hombre que “[...] solicita un hada” o “Un hombre [que] camina” se han movido y con esto su mundo interior se ha transformado.

Los sujetos de *La muerte tiene permiso*, a partir de la espacialización producto de sus percepciones, operan en la frontera entre dos espacios: el que se muestra como realidad al interior de la diégesis, contrario al mundo psicológico; dos realidades sociales disímiles separadas por iniquidad, pobreza, soledad o hacinamiento, o dos maneras de percibir y discurrir desde la subjetividad. La muerte es la experiencia máxima que potencia el cambio. Es el *sujet* que permite que las fronteras se ablanden.

Cuando en los relatos el protagonista es testigo, causa o desea una muerte física, esta experiencia devela el camino agónico de aquel. La muerte es la sentencia más tajante. Dicho choque con la mortalidad provoca que la forma en que el sujeto percibe el espacio cambie de manera radical y, a partir de esta modificación, se emplace otra vez para emitir un discurso que declare, en algunos casos, su condición de sujeto, subyugado a las leyes de la naturaleza y de la justicia, a su lugar en la sociedad, a sus instintos, a la soledad, al vicio.

La muerte causada parece un escape a los problemas existenciales de ciertos individuos detentores del poder. El Cacarizo se limpia al matar, como su patrón esquiva al adversario, los ingenieros intentan afirmar su poder ante la inminencia de la muerte y el chico enfermo se purifica. Esta salida, empero, es un espejismo. Los personajes están sujetos a la ironía con la que el destino les juega una mala pasada. Nadie es más poderoso que la muerte.

También hay en los cuentos sujetos que sufren una muerte simbólica o metafórica, con la cual el mundo les es revelado. Estos personajes se topan, al igual que los testigos, con su esencia mortal, pero ésta aparece más cercana al encierro en la generalidad que en la desaparición física. Por eso, antes de declarar que “Se solicita un hada”, el hombre advierte sobre las muchas vidas y los muchos decesos que ha sufrido.

Caer en la generalidad, en el caos, implica, al mismo tiempo, una falta de encuentro con el otro, el espejo desde el cual nos afirmamos. Por esto, el “Generoso” se preocupa tanto por el fin de sus recursos, Epigmenio vive en la extrema soledad, Mendoza se encierra en su pensamiento y Adrián se entera de que el mundo real funciona “No como al soñar”. También Tiburcio e Irma experimentan la transformación de su espacio y de su emplazamiento desde el momento en que Lola, la madre de Tiburcio, se entera de la relación. Los dos personajes que despiertan de la muerte de una relación pasada³⁶ también se emplazan gracias al reflejo en el otro, aunque sea para declarar la falta de sentido de la vida corriente ante las posibilidades del universo.

³⁶ Los protagonistas de “Un hombre camina” y “Se solicita un hada”

La muerte es el *sujet* que permite el cruce entre las fronteras espaciales. A partir de dicha presencia, los personajes de *La muerte tiene permiso* renuevan sus emplazamientos, con el fin de crear mundos alternos a los que se muestran. Las palabras, enunciadas desde los sitios ocupados, son los cimientos de las realidades innovadas. Tales espacios, creados a partir de la subjetividad y el discurso, revelan un aspecto más de la condición humana que las meras acciones ocultan. De ahí que en este volumen de cuentos escritos por Valadés, la muerte, de alguna u otra forma, recorra el espacio de los universos ficcionales erigidos por el autor y reconfigurados por sus lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardao, Arturo. *Espacio e inteligencia*. Caracas: Equinoccio, 1983.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.
- Bermúdez, María Elvira. “La obra fecunda de Edmundo Valadés”. Felipe Garrido. (comp.) *Valadés 89*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara; Xalli; CONACULTA; INBA, 1989. 26-30.
- Carse, James P. *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Cluff, Russell M. “Iniciaciones y epifanías en Edmundo Valadés”. *Los resortes de la sorpresa (ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*. Tlaxcala: UAT, 2003. 163-182.
- Escalante, Evodio. “La triple disimulación irónica en «La muerte tiene permiso»”. Pavón, Alfredo (coord.). *Este cuento no ha acabado. La ficción en México*. Tlaxcala: 1995. 93-103.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. T. II. 5ta. Ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
- Florescano, Enrique. *Imágenes de la patria a través de los siglos*. México: Taurus, 1995.
- Fuentes, José Lorenzo. “Los cuentos de Edmundo Valadés”. Felipe Garrido. (comp.) *Valadés 89*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara; Xalli; CONACULTA; INBA, 1989. 44-47.
- Garrido, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Genette, Gérard. “Frontières du récit”. *Communications* 8 (1966): 152-163. Online. 12 de junio de 2009.
- Greimas, A. J. y C. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos, 1982.
- Guinsberg, Enrique. “Subjetividad. Notas para un diccionario”. *Subjetividad y cultura*. 15. Octubre 2000. 63-75.
- Hall, Edward T. *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI, 2003.

- Joyce, James. *Stephen Hero. A part of the first portrait of the artist as a young man.* Theodore Spencer (ed.). Nueva York: New Directions, 1944.
- Jozef, Bella. “Edmundo Valadés o la renovación del cuento urbano en México”. Felipe Garrido. (comp.) *Valadés 89*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara; Xalli; CONACULTA; INBA, 1989. 48-50.
- Leal, Luis (introd. y comp.) *Cuentos mexicanos: de los orígenes a la Revolución*. Miami: Stockero, 2007.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera*. T. II Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Sel. y trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
- _____. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Istmo, 1978.
- Macías Rodríguez, Claudia. “«La muerte tiene permiso» de Edmundo Valadés. Un microcuento modelo en la narrativa mexicana del siglo XX”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 24 (2003). Online. 5 de mayo de 2010.
- Martínez Morales, José Luis. “En la muerte, el final tiene permiso”. *Brevísimas lecturas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2000. 105-123.
- Mauss, Marcel. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en sociedades primitivas*. Buenos Aires: Katz, 2009.
- Morin, Edgar. *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós, 2007.
- Morones Ibarra, Rubén. “La evolución de los conceptos de espacio y tiempo”. *Ingenierías*. 22 (VII). Enero-marzo 2004. 55-63.
- Oviedo, José Manuel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. IV. Madrid: Alianza, 2001.
- Pacheco, Carlos, Luis Barrera Linares et al. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monteávila, 1997.
- Pacheco, Cristina. “Edmundo Valadés (1984)”. *Al pie de la letra*. México: FCE, 2001. 252-260.
- Pacheco, José Emilio. Introducción. “Una visión de Edmundo”. Edmundo Valadés. *Edmundo Valadés*. José Emilio Pacheco (Ed.) México: UNAM, 1982.
- Pavón, Alfredo. *Cuento de segunda mano*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998.
- Pavón, Alfredo. Prólogo. Sel. de Russell M. Cluff, Alfredo Pavón, Luis Arturo Ramos y Guillermo Samperio. *Cuento mexicano moderno*. México: UNAM; UV; Aldus, 2000. IX-XXII.
- Reis, Carlos y Ana Cristina Lopes. *Diccionario de narratología*, trad. Ángel Marcos de Dios, Salamanca: Almar, 2002.

- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Vol. III El tiempo narrado. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 1999.
- Salazar Mallén, Rubén, *Rubén Salazar Mallén*. Sel. y notas de Javier Sicilia. Material de Lectura, 32. México: UNAM, 2008.
- Spang, Kurt. *El arte de la literatura. Otra teoría de la literatura*. Navarra: EUNSA, 2009.
- Tornero, Angélica. "Configuraciones subjetivas en la narrativa hispanoamericana. Apuntes teóricos". *Acta literaria*. 39 (II). 2009. 37-49.
- Turner, Victor. *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI, 2000.
- Valadés, Edmundo. "La Revolución y su novela". Luis Leal y Edmundo Valadés. *La Revolución y las letras*. México: INBA, 1960. 9-95.
- . *Antípoda*. México: El Unicornio, 1961.
- . *La Muerte tiene permiso*. México: FCE, 1984.
- . *Las dualidades funestas*. 2a. Ed. México: Joaquín Mortiz, 1985.
- . *Por caminos de Proust*. 2a. Ed. México: Porrúa, 1983.
- . "Pormenores teóricos sobre el cuento". (s.f.).
- . *Sólo los sueños y los deseos son inmortales, Palomita*. México: Océano, 1986.
- Valles Calatrava, José. *Teoría de la narrativa, una perspectiva sistemática*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana, 2008.
- Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus, 1986.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. *La urdimbre y la trama*. Estudios sobre el arte de narrar. Sevilla: Alfar, 2005.
- Von Ziegler, Jorge. "Las dualidades de Edmundo Valadés". Felipe Garrido (comp.) *Valadés 89*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara; Xalli; CONACULTA; INBA, 1989. 13-21.