

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias



CONFIGURACIÓN DEL MUNDO INFANTIL Y SU DIMENSIÓN SIMBÓLICA EN OCHO CUENTOS DE JUAN DE LA CABADA

Tesis que para optar al grado de
Maestra en Literatura Mexicana

presenta:

Xóchitl Partida Salcido

Asesores:

Elizabeth Corral Peña

Ángel José Fernández Arriola

Xalapa, Enríquez, Veracruz.

Julio 2011

Agradecimientos

En el largo y complejo proceso de elaboración de esta tesis muchas personas me apoyaron: mis asesores, el personal de la Unidad de Servicios Bibliotecarios y de Información (USBI-Xalapa), mis amigas, mi familia, y debo reconocer que sin el apoyo de todos ellos no habría terminado nunca este trabajo.

Agradezco profundamente a Elizabeth Corral por dirigir y orientar este trabajo. También a Ángel José Fernández. A Juan José Barrientos por presentarme la obra de Juan de la Cabada. A Martha Munguía por sus observaciones y apoyo para conmigo y con la generación. A Alfonso Colorado por su preocupación de que mi trabajo llegara a buen puerto y por sus consejos. A Julián González por traerme material de la UNAM. A Kenia Gabriela Aubry, Juana Bernal e Isabel Pérez por facilitarme sus respectivas tesis sobre el autor. A Silvia Manzanilla, Dahlia Antonio, Karla Marrufo, Guadalupe Osorno, Miguel Valera y Karina De la Paz por su amistad, por compartir la pasión por la literatura y el salón de clases.

A Silvia Manzanilla, Dahlia Antonio y Karla Marrufo por sus lecturas y recomendaciones.

Muy especialmente a Silvia Manzanilla por compartir bibliografía, por revisar mis líneas, por escuchar mis dudas y reflexiones, en fin, por su inmensa generosidad.

A mis padres, mis hermanas y hermano por su confianza.

Y, por supuesto, a Óscar Terán, quien soportó con paciencia los momentos críticos de este proceso y me ayudó para que yo pudiera realizar el posgrado.

A todos, mi más sincero agradecimiento.

Índice

Introducción -----	1
Capítulo I. -----	10
Vida, obra, crítica y diálogo literario	
I.1. Datos biográficos del autor-----	10
I.2. Ubicación de su generación y diálogo literario-----	25
I.3. Estado de la cuestión-----	35
Capítulo II. -----	45
Aspectos formales: configuración del mundo infantil en Juan de la Cabada	
II.1. El cuento como espacio de tensión entre dos horizontes: el infantil y el adulto-----	49
II.2. Mecanismos narrativos para configurar al personaje infantil-----	77
Capítulo III. -----	89
El agua como símbolo en los cuentos de Juan de la Cabada	
Conclusiones -----	114
Bibliografía -----	119

Introducción

El cuento es un género fundamental para Hispanoamérica, ha tenido una constante evolución, ha ganado prestigio y aceptación entre lectores y especialistas. Incluso podría decirse que la literatura hispanoamericana, en buena medida, le debe su trascendencia más allá de las fronteras del continente al trabajo de cuentistas como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo o Juan José Arreola; pero a estos nombres, por lo menos a Rulfo y Arreola, les anteceden otros, por ejemplo, el de Juan de la Cabada, a quien el propio Rulfo consideraba uno de los mejores escritores de México junto con José Revueltas y Fernando del Paso.¹

La necesidad de ver al cuento como objeto de estudio se planteó después del siglo XIX, pero aún carecemos de investigaciones que sigan los movimientos o transformaciones que llevaron al cuento hispanoamericano hasta ese punto privilegiado en el que hoy se encuentra con autores como los anteriormente señalados. Como suele afirmarse que el cuento nace en el siglo decimonónico, ni siquiera se han analizado sus antecedentes en los textos coloniales.

A decir de Martha Munguía, a diferencia de la novela, el cuento carece de abundantes estudios teóricos, y los que a la fecha se han realizado “no han logrado aún establecer el lugar que corresponde al cuento en el espectro de la literatura hispanoamericana y desconocemos casi por completo el proceso de desarrollo y transformación del género” (*Elementos* 13).

Una de las razones de esa carencia se debe a la idea de que el cuento es un género menor que está supeditado a uno mayor que es la novela, “a la que explícita o implícitamente consideran el género por excelencia, el género rector del proceso de evolución literaria, alrededor del cual, en calidad de satélites, se mueven los otros: el cuento, la poesía, la crónica

¹ En una entrevista recortada de algún periódico de la época, misma que encontré en el archivo Juan de la Cabada que resguarda la Universidad Veracruzana, pero que no trae datos hemerográficos.

o el teatro” (Munguía, *Elementos* 13); sin embargo, el cuento presenta características narrativas suficientes para tratarlo por separado.²

Pero hay algo más, esa ausencia también es el resultado de que la historia literaria se ha centrado, por lo general, en las circunstancias individuales o sociales de la producción y el consumo de la literatura, o en explicar las obras literarias como documentos históricos que reflejan la ideología y la sensibilidad de una época, pero se ha soslayado su aspecto formal y sus posibilidades de sentido. Aun cuando hay quien, como Gérard Genette, afirma que son las formas los “elementos que trascienden las obras y constituyen el juego literario [...] por ejemplo, los códigos retóricos, las técnicas narrativas, las estructuras poéticas, etc.” (*Figuras* 18). El teórico lamenta que esa historia de las formas esté por escribirse cuando su función sería una de las tareas más urgentes.

Otro de los problemas para estudiar la importancia y el desarrollo del cuento es que los especialistas del género siguen luchando por definirlo, así lo demuestran los trabajos teóricos de las últimas décadas, como los tres volúmenes de *Teorías del cuento*, editados por Lauro Zavala en 1997, en el que tanto teóricos de la literatura como los propios cuentistas siguen preocupados por establecer cuáles son las características genéricas del cuento y por darle su independencia frente a otros géneros, como la novela o la novela corta. Lo anterior no nos ha permitido detenernos a observar cuál ha sido la importancia literaria y cultural del cuento para Hispanoamérica. En México, el trabajo de Alfredo Pavón subsana hasta cierto punto esta situación.

² Entre las que han señalado los escritores se encuentran: condensación, síntesis, acción única, espacio y tiempo únicos, carencia de descripciones, escaso desarrollo de las figuras (Munguía *Elementos* 30). En el artículo “De la brevedad y de la extensión”, Alfredo Pavón, después de revisar algunas posturas teóricas que pretenden contestar a la pregunta ¿qué es el cuento?, llega a la conclusión de que el género es “un producto estético, autónomo, poseedor de una estructura interna, articulada a través de diversos elementos de construcción, varios niveles de organización e integración, posibles de representarse mediante un modelo teórico” (*Vez* 22).

También suele olvidarse la composición del cuento. Muchos especialistas se enfocan sólo en conocer cuáles son los elementos constitutivos, pero no la relación entre ellos. Mi trabajo aspira a entender en su conjunto los elementos que permiten la configuración del mundo infantil en Juan de la Cabada y observar si ésta fue o no una aportación del autor a la producción cuentística mexicana.

Por lo tanto, mi trabajo se centra en el estudio de un elemento de composición: la configuración de un mundo infantil y sus consecuencias estéticas en un corpus determinado; tiene que ver con una estrategia narrativa determinada, pero también con las posibilidades de sentido que dicha estrategia le brinda a estos cuentos.

Pero como es bien sabido, la forma tiene implicaciones de sentido construido, es decir, la literatura tiene también lo significativo del contenido cultural, por eso nos sigue seduciendo, nos sigue dando posibles respuestas, opciones tan variadas como textos existan. Los textos literarios tienen una intención, una manera de ver, una propuesta para entender el mundo, que se esconde tras los diversos mecanismos literarios que emplea el autor, por ejemplo, el género literario que elige, el tipo de narrador, las perspectivas y las voces desde las que se enuncia la historia, entre otros. ¿Por qué y con qué resultados Juan de la Cabada configuró un mundo infantil en sus cuentos? Intentaré responder a esta pregunta en el desarrollo de esta investigación.

La obra de Juan de la Cabada es diversa³ y abundante, pero he limitado el alcance de este trabajo a ocho cuentos del autor en los que, en mayor o menor medida, la perspectiva infantil de la niña protagonista orienta el relato (“La Niña”, “El Duende”, “El diario de Oyukita”, “Blanche o el secreto”, “La conjura”, “Tarrarrurra”), o en los que la niña es el

³ La obra de nuestro autor está conformada por cuentos, una fábula de inspiración indígena (*Incidentes melódicos del mundo irracional*), un fragmento de novela (*Taurino López*), guiones tanto para cine como para televisión y una gran producción de cuentos orales.

detonante de las acciones (“La llovizna”, “La corona”). La niña es un personaje transversal en la obra de Juan de la Cabada⁴, aparece desde el primer libro de cuentos del escritor (*Paseo de mentiras*, 1940): “La Niña”. Enseguida (1948) dentro de uno de los textos más entrañables e inolvidables del autor: “El Duende”. Posteriormente está en relatos como “El diario de Oyukita” (escrito entre 1952 y 1953⁵) y después en tres de los cuentos de *La conjura y otros*

⁴ Según Gerardo Hurtado Hernández en su libro *La fábula de lo real. Textos cautivos*, “La Niña” se escribió entre 1931 y 1934 (15); pero este cuento no se publicó sino hasta 1940 en *Paseo de mentiras*. En 1980 *Paseo de mentiras* fue publicado en el tomo I de las obras completas del autor que realizó la Universidad Autónoma de Sinaloa. El cuento aparece nuevamente en la *Antología de Cuentos de Juan de la Cabada* editada por Ediciones de Cultura Popular en 1970, mismo que es reimpreso en julio de 1977. Después se publicaría en la colección Cuentos y Sucédidos del FCE, tomo 2: *Pasados por agua* (1981), reimpreso en 1998. También lo encontramos en *Antología personal. Juan de la Cabada*, editada por la UNAM en 1986. Y en *Una chamaca y dos gringuitas*, libro sin fecha de publicación y que constó sólo de 300 ejemplares. Además de “La Niña”, esta edición artesanal contiene los cuentos “Blanche o el secreto” y “La conjura”; el título de este libro atiende a que en dos de los cuentos que lo integran los personajes protagónicos son de origen estadounidense, mientras que la protagonista del otro es mexicana, y todas son niñas. Por su tiraje reducido, el papel cartón en el que está impreso y los descuidos en la edición, como el de omitir la fecha de impresión, el libro *Vieja muestra: una chamaca y dos gringuitas* parece una edición realizada y dirigida por los amigos del escritor.

Saber con precisión cuándo y dónde aparecieron por primera vez los cuentos de Juan de la Cabada no es tarea sencilla, pues el escritor no fechaba sus textos. Sin embargo, en el caso de “El duende”, sabemos que apareció por primera vez el 1 de febrero de 1948 en la *Revista Mexicana de Cultura* (suplemento dominical del diario *El Nacional*), así lo indica el diccionario de escritores mexicanos de la UNAM tomo I (230). Después, en 1978 “El duende” se publicó en *La Semana de Bellas Artes* (suplemento de la Dirección de Literatura del INBA). Más tarde dentro del tomo 5 (*Cuentos del camino*) de las obras completas de Juan de la Cabada (Universidad Autónoma de Sinaloa, 1980). Este cuento aparecería tanto en la colección de Cuentos y Sucédidos del FCE tomo 3: *El Duende*, así como en *María la voz y otras historias* también del FCE, ambos libros son de 1981. Por último lo encontramos en la *Antología personal. Juan de la Cabada* editada por la UNAM (1986).

“El diario de Oyukita” se publicó por primera vez en la *Revista de la UNAM* el 2 de octubre de 1953, también está publicado en la colección Cuentos y Sucédidos del FCE en el tomo 4: *¡... Y esta noche que no acaba!*, cuya primera edición se realizó en 1982 con una reimpresión en 1993.

“Blanche o el secreto” aparece en *La conjura y otros cuentos* (SEP, 1967). También en la *Antología de Cuentos de Juan de la Cabada* (1970); y en la colección Cuentos y Sucédidos del FCE en el tomo: *La tierra en cuatro tiempos* (1981). Finalmente en la antología de la UNAM (1986).

“La llovizna” apareció primero en la *Revista Mexicana de Cultura* el 29 de junio de 1952, después en *Nuestros cuentos* (1955). Más tarde en *La conjura y otros cuentos* (SEP, 1967). En la *Antología de Cuentos de Juan de la Cabada* (Ediciones de Cultura Popular, 1970). En 1982 la SEP-Conasupo publicó un volumen de cuentos de Juan de la Cabada titulado *La llovizna*. El cuento aparece nuevamente en la *Antología personal de Juan de la Cabada* de la UNAM (1986). “La llovizna” ha sido escogido por varios antologadores del cuento mexicano como representativo de la obra cabadiana. Aparece en el tomo I de la *Antología de cuentos mexicanos* (1979) de María del Carmen Millán y en la de Emmanuel Carballo: *El cuento mexicano* (1964). Es sin duda uno de los cuentos del autor que más veces se publicó. Incluso hay una versión cinematográfica que hizo el director ruso-mexicano Sergio Olhovich en 1977.

“La conjura” da el nombre al libro *La conjura y otros cuentos* (SEP, 1967). Posteriormente el cuento aparece en la *Antología de Cuentos de Juan de la Cabada* (Ediciones de Cultura Popular, 1970). También está en la colección Cuentos y Sucédidos del FCE dentro del tomo I: *La tierra en cuatro tiempos (ida y vuelta)* de 1981.

⁵ Así lo revelan los diversos mecanoscritos de este cuento que están en el archivo personal Juan de la Cabada resguardado por la Universidad Veracruzana

*cuentos*⁶ (1967): “Blanche o el secreto”, “La llovizna” y “La conjura”. Finalmente la encontramos en el último periodo de producción del cuentista (finales de los setenta y principios de los ochenta): “La corona” y “Tarrarrurra”.

Los objetivos generales de este trabajo son dos. Uno es el de analizar los mecanismos narrativos por los que nuestro autor configuró un mundo infantil predominantemente femenino. Dedico el segundo capítulo para este análisis.

El otro objetivo es el de destacar cómo, a través del símbolo del agua, se materializa la imagen de la niña muerta, que es la que domina la poética de Juan de la Cabada. Esta dimensión simbólica revelará la universalidad de los cuentos, sus lazos con un pasado mítico e histórico. Al recuperar esta veta de la obra cabadiana quedarán expuestos los alcances estéticos de la misma, lo que me permite hablar de una poética del autor, porque elegir una dimensión simbólica tiene, necesariamente, repercusiones estéticas, literarias. ¿Cuáles son? Eso es lo que trataré de exponer en el tercer capítulo.

Empiezo la tesis ubicando al autor en su contexto literario e histórico. También hago una revisión de los acercamientos de la crítica a su obra: ¿cómo lo han visto la historia y la crítica literaria?, ¿qué lo distingue de los demás?, ¿con qué escritores mexicanos dialoga?, ¿cuáles son las particularidades de su trabajo?, ¿cuáles sus aciertos?

Uno de mis objetivos particulares es observar cómo la perspectiva del personaje infantil hace, por un lado, que la niña protagonista se enfrente a los adultos, quienes poseen una perspectiva distinta de los hechos y en muchas ocasiones opuesta, lo que transforma el cuento en un espacio de tensión entre esos dos horizontes; y por el otro, que esa visión desde la infancia oriente el relato dándole al lector la posibilidad de conocer la mirada ingenua que le

⁶ Por economía, en adelante me referiré a este libro con la abreviatura *CC*. Y como *AP* a la *Antología personal*. *Juan de la Cabada* editada por la UNAM en 1986. Como *AC* a la *Antología de cuentos* (Fondo de Cultura Popular, 1970).

pertenece a las niñas y que rompe con la lógica establecida por los adultos. La oposición entre la perspectiva infantil y la adulta, aunque es la más importante, no es la única en el corpus, pues encontraremos textos en los que es la perspectiva indígena la que se enfrenta a la mestiza; pero a fin de cuentas, niñas o indígenas, se trata de dos grupos de personajes al margen, cuyas miradas son ajenas al orden establecido de los adultos o mestizos. Para estudiar la perspectiva infantil en el corpus recurriré a la teoría de focalización de Gérard Genette y al trabajo de Luz Aurora Pimentel *El relato en perspectiva*.

Ya José Luis Ma. Suárez escribió que al volver a leer los cuentos de De la Cabada reencontró “uno de los grandes aciertos temáticos de la narrativa del autor: la mirada infantil. A veces relato fantástico, a veces relato de iniciación, la temática infantil de Juan de la Cabada estructura sin lugar a dudas lo mejor de su producción literaria” (“Cierta” 14). Así que señalar la aportación que hizo Juan de la Cabada a la literatura nacional con sus niñas protagonistas no es una novedad; lo que sí es nuevo, es hablar de la perspectiva infantil en la obra cabadiana como uno de los mecanismos para configurar ese mundo infantil y a los cuentos como espacio de tensión entre dos horizontes opuestos: el de las niñas y el de los adultos.

Suárez habla de “los protagonistas infantiles creados por Juan de la Cabada”, para ser más precisos tendríamos que decir “las protagonistas infantiles”, porque son sobre todo niñas. El autor de este artículo opina que estos cuentos pueden clasificarse dentro de la llamada *literatura de iniciación* (15), y asegura que con ellos De la Cabada:

[...] trazó una línea –la configuración del personaje infantil–, un fragmento de una totalidad casi ausente de tradición y desarrollo en el gran lienzo de la literatura mexicana. Los niños que viven en los poemas de Machado son inolvidables, inolvidables también son los protagonistas infantiles creados por Juan de la Cabada (“Cierta” 17).

Además de la tensión entre perspectivas, otra de las razones que me permitieron o que me motivaron para agrupar esta serie de cuentos en un corpus, es que en ellos se dibuja claramente la imagen de la niña muerta física o simbólicamente. Esta imagen me abrió la posibilidad y, sobre todo, la necesidad de hacer un acercamiento a los textos desde lo simbólico. Y descubrir la veta simbólica en los cuentos cabadianos es una de las mayores aportaciones de este trabajo, pues la crítica y la historia literarias no lo habían mencionado o lo habían señalado muy escasamente, a pesar de que la dimensión simbólica, como mostraré en el tercer capítulo, es constante en la obra del cuentista y nos orienta para entender su propuesta.

Acepto que hay muchas y poderosas razones objetivas para estudiar la producción literaria de determinado escritor, pero también estoy convencida de que lo primero que nos seduce para trabajar una obra es el gusto personal, el interés y la empatía tanto con el autor como con su trabajo. Para mí fue el personaje de la niña el que me sedujo y convenció de que valía la pena estudiar la obra de Juan de la Cabada, observar su aparición, transformación y destino dentro de la obra del cuentista, fue la puerta de entrada a problemáticas literarias que se plantean en la obra y que me llevaron a reflexionar sobre la constitución del género cuentístico así como a la poética del autor. Y aunque una justificación que parte desde el personaje puede ser arbitraria, no es exclusivamente mía. En el artículo “A Juan de la Cabada”, Monsiváis apunta que lo más plausible del trabajo literario del cuentista está “en la construcción de esos personajes explotados y marginales y su contrapartida: las criaturas de la picaresca, de un modo que siempre privilegia a los personajes y a la intensidad (oculta o evidente) de la trampa, por sobre lecciones políticas o conclusiones morales” (3).

Resulta interesante anotar que aunque los teóricos del cuento mencionan que dicho género “no busca delinear personalidades completas” (Munguía, *Elementos* 123)⁷, sean precisamente los personajes de Juan de la Cabada el elemento que se destaca en sus cuentos. Pareciera que teóricos y cuentistas no se ponen de acuerdo en cuanto a la importancia y profundidad de la caracterización del personaje en el cuento. Juan Rulfo, por ejemplo, asegura que el primer paso para escribir un cuento es el de “crear el personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar” (“Desafío” 167-168).

Algunos estudiosos han realizado sus análisis a partir del personaje infantil, tal es el caso del libro *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, editado por el Colegio de México en 1996. Antes que muchas de estas escritoras analizadas en dicho libro, Juan de la Cabada había dibujado ya el personaje infantil en la literatura mexicana; sin embargo, las investigadoras del Colegio de México no lo mencionan. Si bien es cierto que De la Cabada no es el primero en trazar un personaje infantil en la literatura nacional⁸, sí es uno de los primeros en hacerlo de manera recurrente: en todas las épocas de su producción, y con tal complejidad que, como mencioné, los especialistas han visto en la configuración de este personaje uno de los más grandes aciertos literarios del autor.

Otra de las razones por las que me acerqué a la obra de Juan de la Cabada, es por la fascinación que produce la historia de su vida, plagada de literatura y cine, luchas sociales,

⁷ Munguía observa que en el cuento, las “hablas particulares” de los personajes no son enteramente independientes de las necesidades del narrador: “él es, aparentemente, el único con la capacidad suficiente para ceder el discurso a otra voz. En este punto habría que hacer notar la abundancia de cuentos contruidos por una sola voz que es héroe a la vez que narrador de la historia, y es esta instancia la que nos transmite las enunciaciones del resto de los personajes” (*Elementos* 123). Pero más adelante precisa: “Esa voz única está plagada de resonancias y encierra una forma de ver y de estar en el mundo, no es unívoca y directa, alberga las otras maneras de pensar, de ver y comprender el mundo; las otras posibles maneras de contar la “misma” historia, por ello es capaz de condensar en sí el conflicto” (*Elementos* 125).

⁸ Recordemos a Nellie Campobello, de cuyo trabajo se hablará más adelante.

viajes, estrechez económica, bondad, alegría por vivir y una capacidad extraordinaria para narrar relatos orales, cualidades con las que encantó a todo el que lo escuchaba.

Por último, el archivo personal de nuestro autor que resguarda la Universidad Veracruzana me parece un campo virgen para estudiar su obra porque, hasta hoy, los estudiosos se han centrado más en la vida del autor que en su producción literaria. Pero no quiero que se piense que estudié a Juan de la Cabada para sacarlo del anonimato, nada más lejos de mi intención. Yo no busco que se incorpore a nuestro cuentista a un canon de la literatura nacional, pues ya forma parte de él, como lo demuestran las antologías del cuento mexicano, el trabajo de Alfredo Pavón, o algunas historias de la literatura nacional, como la de Carlos González Peña. No pretendo rescatar obras literarias atípicas y abandonadas. Decidí acercarme a su obra porque en el contexto nacional, los cuentos cabadianos se me presentan como una renovación de la expresión literaria, que proviene de darles voz a personajes ignorados como los niños o de contar la historia desde su perspectiva. También, el trabajo literario de este cuentista me parece un claro antecedente de importantes escritores como Elena Garro, José Revueltas y Rosario Castellanos.

Debo advertir que aunque mi corpus está conformado por estos ocho textos, revisé todos los cuentos así como los guiones y la fábula de inspiración indígena para llegar a conclusiones más generales sobre las características fundamentales de la obra cabadiana. También he pasado los ojos por las versiones inéditas de los cuentos, pero de ninguna manera mi revisión agotó la producción total del cuentista, porque aunque publicó poco, escribió y habló mucho. Se necesitaría más tiempo para estudiar por lo menos todo lo que guarda el archivo personal del autor que se encuentra en los fondos de la Universidad Veracruzana. Por ahora, me conformo con atender estos ocho cuentos, que dan una clara muestra de la poética de su autor y de su contribución a la producción cuentística de México.

Capítulo I.

Vida, obra, crítica y diálogo literario

I. DATOS BIOGRÁFICOS DEL AUTOR

Incluir los datos biográficos del autor en un trabajo de investigación que pretende centrarse en algún aspecto determinado de su obra puede parecer innecesario, pero en el caso de Juan de la Cabada es indispensable porque él fue un “testigo privilegiado y protagonista de su siglo” (Fierros, *Memorial* 12), y esto influyó en su obra. La biografía de De la Cabada sedujo a escritores, críticos y periodistas, quienes han producido abundantes textos sobre él, los más importantes me sirvieron para trazar el cause general de la historia del cuentista.

Juan de la Cabada Vera nació el 4 de septiembre de 1899⁹ en Campeche, Campeche. Su padre, Ricardo de la Cabada Campos, era hijo de un marino español, y su madre, Antonia Vera, maya originaria de Campeche.

Desde niño, nuestro autor tenía el talento de relatar historias orales que entretenían y maravillaban al que lo escuchaba; dicha cualidad era en parte herencia de don Ricardo. Al respecto el escritor le reveló a Luis Suárez en una entrevista: “Mi padre era de conversación muy interesante, la más interesante que yo he oído jamás. Se sentaba en una silla en la acera y mientras los parientes ricos estaban en la casa, él nos contaba cuentos maravillosos” (Suárez, “Fabuloso” 30). Legado del padre también fue su actitud crítica frente a la política nacional: “Mi padre escribió un libro en el que hacía una crítica contra el Maderismo, se llamó *La*

⁹ La fecha de nacimiento del autor se ha prestado a confusiones, pues algunos especialistas (Guadalupe Appendini y Gerardo Hurtado Hernández) señalan el año de 1899 como el del nacimiento del escritor; otros apuntan el año 1900 (María Ángeles Juárez Téllez). Y según Carlos González Peña, De la Cabada nació en 1903. La fecha correcta es el 4 de septiembre de 1899, así lo demuestra la fe de bautizo de Juan de la Cabada que encontró Gerardo Hurtado Hernández en Campeche.

verdad en su lugar” (Suárez, “Fabuloso” 30). Aunque la familia del padre era más bien de ideas conservadoras, don Ricardo fue un hombre de conducta muy liberal. La madre provenía de una familia liberal, su hermano fue coronel juarista. Cuando Juan de la Cabada tenía 8 años de edad murió su madre, por lo que lo llevaron a vivir a la casa de la familia paterna. La tía Lola, hermana de su papá y la aristócrata de la familia, pronto se convirtió en la segunda madre del sobrino.

Al terminar los estudios de bachillerato De la Cabada comenzó a trabajar como aprendiz en los negocios familiares. Recorrió varios puestos pues sería el heredero, pero esa vida no le gustó y logró que lo mandaran a Cuba donde lo emplearon en un almacén.¹⁰ En la capital cubana iba con frecuencia al teatro, sobre todo, a los teatros españoles. En el libro *Memorial del aventurero, vida contada de Juan de la Cabada* de Gustavo Fierros, nuestro autor confiesa que escribía desde niño, pero que estando en Cuba ejerció con mayor frecuencia el oficio de escritor (45).

En los últimos días de diciembre de 1921, Juan de la Cabada volvió a México en el barco “Yucatán” que hacía la ruta Progreso-Veracruz-Tampico. Recorrió todo Tampico así como Puebla y Veracruz. En 1923 llegó a la ciudad de México. En 1927 regresó a Campeche y trabajó en la revista *Sol de Provincia*, en la que publicó por primera vez un texto que tituló “El día de Colón”. Era un artículo “donde criticaba la fiesta de la llamada raza y preguntaba cuál raza se celebraba. América es un crisol de razas y no otra cosa. Me parece ofensivo que estemos recordando el día de la raza, que es el día de la hispanidad” (Fierros, *Memorial* 90). A finales de ese año emprendió el viaje de regreso a la capital de la República Mexicana, pero

¹⁰ El escritor recordaba esos años: “Para mi sorpresa, cuando llegué a Cuba ya tenía empleo. Era el año 17 y había gran necesidad de brazos, de gente para trabajar. Los Estados Unidos ya habían entrado a la guerra [Primera Guerra Mundial] y por lo tanto Cuba también”. Gustavo Fierros. *Memorial del aventurero, vida contada de Juan de la Cabada*. México: Conaculta, 2001, p. 45.

antes de llegar visitó tierras veracruzanas, pasó por San Andrés Tuxtla para saludar a su tía Charo, quien “era una mujer extraordinaria que hacía cuentos para niños” (Fierros, *Memorial* 93). Nuestro cuentista llegó de nuevo a la ciudad de México en 1928, y ahí colaboró en diferentes periódicos de izquierda: *El Libertador*, *Espartaco*, *El Machete*.¹¹ En este último De la Cabada conoció a Diego Rivera y a Siqueiros, quienes corregían sus textos por lo que el cuentista llegó a considerar que fue en ese momento que comenzó a escribir seriamente.

La conciencia social de Juan de la Cabada se despertó a muy temprana edad, la preocupación por los más desprotegidos hizo de él un hombre de permanente actitud revolucionaria. En sus años escolares el cuentista escribió un texto donde condenaba la traición de Huerta y en los años de preparatoria era partidario secreto de Madero y de la Revolución.

En la década de 1920 la situación política y social en el mundo era efervescente, en Europa surge el fascismo. La economía del imperio yanqui sufre en 1929 una crisis profunda que tambalea a los imperios capitalistas y que lleva a creer a los socialistas que la muerte del capitalismo estaba cerca. El triunfo de la Revolución rusa ayudó a que el movimiento comunista creciera en muchas partes del mundo, entre ellas, México.¹²

¹¹ En el artículo de Engracia Loyo “La difusión del marxismo y la educación socialista en México, 1930-1940”, se lee: “Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros comenzaron en 1924 a publicar *El Machete*, que un año después se convirtió en el órgano central del Partido Comunista.” (167). Allí se menciona que uno de los objetivos del periódico era lograr la unión de pensamiento entre los miembros del Partido Comunista, pero al principio, la publicación se centró más en desenmascarar al mal gobierno y a los explotadores que en la formación de sus lectores. Sin embargo, después proliferaron los artículos sobre doctrina marxista. Portes Gil clausuró *El Machete* en el tiempo de la Gran Depresión, también declaró ilegal al Partido Comunista, rompió relaciones con Rusia y emprendió una severa represión contra las fuerzas de izquierda (Loyo, “difusión” 169).

¹² En la capital mexicana varias editoriales publicaban temas socialistas: Aguilar, Zeuz, Cultura, Cénit, Lux, Frente Cultural América, Editora Popular, Ediciones de la Liga de Escritores Revolucionarios. La Editorial Espasa-Calpe anunciaba su colección de “libros revolucionarios”, entre los que incluía la Colección Popular Lenin y A la luz del marxismo, y distribuía en México obras de Marx que acababan de aparecer en Europa como *Economía política y filosófica* publicado por primera vez en 1931 (Loyo, “difusión” 170).

En 1929 Juan de la Cabada comenzó a trabajar en la Sindical Unitaria, donde organizó la Cámara del Trabajo que logró reunir a trabajadores de diversas fábricas. En 1932 el cuentista se encargó de robustecer la campaña antifascista en el órgano de difusión de la Unión de Estudiantes Pro-Obrero y Campesino (UEPOC): *Contra la Guerra y el Fachismo*. El escritor combinó su militancia política con su quehacer artístico y en la mencionada publicación apareció “Plomo”, uno de sus primeros cuentos. De la misma época son “Las ratas”, “Diez minutos”, “El baño”, “El reloj”, “La ocupación” y “El lavatorio de la virgen”. En 1933, en la revista *Todo* aparecen “La niña” y “Abordo”.

De la Cabada perteneció al Partido Comunista Mexicano (PCM) de tendencia marxista leninista que surgió en 1919 y perduró hasta 1981. El PCM adoptó como principios fundamentales la lucha de clases y la acción directa. Los artistas mexicanos comenzaron a preocuparse por los trabajadores y por las clases desprotegidas. Debido a su actividad política, nuestro cuentista estuvo preso en el Palacio de Lecumberri en repetidas ocasiones. En una de ellas compartió la celda con el poeta Carlos Pellicer, de quien nuestro escritor guardó un buen recuerdo:

A la mañana siguiente, la galera estaba repleta de vasconcelistas que habían traído de diferentes prisiones. Junto a mi celda, por casualidad, había quedado un poeta, el tabasqueño Carlos Pellicer, de quien guardo un gran recuerdo. Con esa voz algo grave él me decía: “Eres un pretensioso, eres muy presumido, no quieres escribir conmigo *La luna de febrero*”. Él siempre quiso hacer un poema que se llamara así, pero yo más bien estaba interesado en escribir sobre mis *Estancias a la sombra* (Fierros, *Memorial* 96).

Por su parte, el poeta tabasqueño recordaba así dicho encuentro: “Al cabo de once días, casi sin dormir ni comer, me trasladaron a la penitenciaría recluyéndome en la jauría F, la de los vasconcelistas, donde me encontré con Pepe Revueltas, a la sazón un muchacho de 17 años, y con Juan de la Cabada” (Gordon, *Carlos* 55).

La militancia de nuestro cuentista lo llevó en 1979 a ser candidato del PCM para ocupar la diputación de uno de los distritos de Campeche. De la Cabada no negaba su idea de

que la literatura está cargada de ideología: “Todos tenemos un compromiso político. Todo lo que uno escribe es un reflejo de la vida, pero para ser literatura necesita ser trascendente” (Aguirre y Aída Reborado, “Encuentro” 17). Según él: “[...] todos los escritores están sujetos a una ideología determinada, militen o no dentro de un partido político” (Peralta, “Escritores” 2).

Además del PCM, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) jugó un papel muy importante en la vida de nuestro autor. Fundada en 1934, la LEAR tuvo entre sus primeros integrantes a: David Alfaro Siqueiros, Juan de la Cabada, Luis Arenal y Leopoldo Méndez. Estos revolucionarios junto con otros integrantes de la liga como José María Benítez, Arturo Zepeda, Salvador Aviña Vera, Silvestre Revueltas, Fernando Gamboa, Abel Mendoza, Enrique González Aparicio, y otros, eran vigilados “muy de cerca por la policía secreta del presidente fascista Abelardo Rodríguez, anticomunista acérrimo” (Bustos Cerecedo, “Juan” 19).

En la primera etapa de la LEAR, la revista *Frente a Frente* (órgano publicitario de la liga) designó a Juan de la Cabada como delegado al Primer Congreso de escritores Americanos que se celebró en Nueva York en 1935.¹³ En dicha ciudad, De la Cabada conoció al cineasta Orson Wells, lo que fue importante para nuestro autor, pues más tarde escribiría guiones para cine y televisión. A su retorno lo eligieron presidente de la LEAR. En el primer número de *Frente a Frente* se declaraba que la liga “es una organización de Frente Único al servicio de la clase trabajadora, contra el régimen capitalista y las funestas consecuencias de crisis y degeneración con sus secuelas de fascismo, imperialismo y guerra” (Bustos Cerecedo, “Juan” 20). La liga reconocía que una de sus funciones principales era la de reunir a las

¹³ De ese viaje De la Cabada dijo: “El lugar está lleno de rascacielos. Pero por la noche, en medio de un silencio absoluto, parecía un cementerio de catedrales [...] Cuando caminábamos entre esos templos del dinero, me sentía atravesando un camposanto” (Fierros, *Memorial* 117).

fuerzas intelectuales verdaderamente revolucionarias para oponerlas a las instituciones y corrientes corruptoras de las artes y las ciencias burguesas.¹⁴

Tanto la LEAR como el Taller de Gráfica Popular (TGP) que nace de ella, pretendían hacer arte para el pueblo. Leopoldo Méndez, también militante del PCM, a propósito de los pintores que integraban el TGP sostuvo: “Hemos abordado asuntos de interés inmediato; nunca hemos trabajado especialmente para exposiciones, como trabajan muchos organismos de artistas; nuestra obra estuvo siempre en función de un problema”.¹⁵

Los integrantes de la LEAR apoyaban a Lázaro Cárdenas, a la CTM, a los sindicatos, a la República española, a la URSS. Según la historiadora Helga Prignitz en sus inicios la LEAR correspondía a la política general de la Internacional Comunista, así como a su organización artística, y su propósito era contribuir con los medios del arte a la unidad de la clase obrera y luchar contra el imperialismo, el fascismo y la guerra (Barajas, “Leopoldo” 62). La LEAR no se salvó de las críticas negativas por moverse bajo la idea romántica de “arte para el pueblo”, pero estos artistas lograron defender la calidad artística de su trabajo. Hoy en día nadie duda de la importancia de la obra de hombres como Juan de la Cabada, Leopoldo Méndez, Silvestre Revueltas, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, David A. Siqueiros, Ermilo Abreu Gómez, Arquelles Vela, Enrique González Aparicio, Xavier Icaza, Carlos Mérida¹⁶, entre otros que pertenecieron a la liga.

¹⁴ Miguel Bustos Cerecedo explica que tuvo la oportunidad de conocer personalmente a Juan de la Cabada en el *Grupo Noviembre de Xalapa* (surgido a finales de 1932), que el 24 de mayo de 1935 se reunió en pleno en el puerto de Veracruz para deliberar acerca de la conveniencia o no de fusionarse con la LEAR (22). Finalmente el grupo se fusionó con la liga y se cambió el nombre por el de *Brigada Noviembre*.

¹⁵ Carlos Monsiváis. “Leopoldo Méndez: la radicalización de la mirada”. *Leopoldo Méndez 1902-2002*. México: CONACULTA, 2002. 32.

¹⁶ De la Cabada le reclama a Cardoza la declaración: “La LEAR mexicana he podido considerarla muchas veces como la única organización creada en México en contra del Arte” (*cfr.* Hurtado, *Fábula* 95-100). Nuestro cuentista no entiende este comentario de Cardoza pues a la LEAR pertenecían los artistas antes mencionados.

En 1937 Juan de la Cabada viajó a España y a Francia junto con otros intelectuales y escritores mexicanos para asistir al Segundo Congreso de Intelectuales Antifascistas. De la Cabada iba con el grupo del museógrafo Fernando Gamboa, el pintor José Chávez Morado, María Luisa Vera (joven escritora de la LEAR), Silvestre Revueltas, Octavio Paz y Elena Garro. Antes de llegar a España los intelectuales se detuvieron en Nueva York y ahí se les unieron Jesús Bracho, Jesús Durán, los escritores Carlos Pellicer, José Mancisidor, Juan Marinello y Nicolás Guillén. A propósito de este congreso que comenzó en Madrid, continuó en Valencia y luego en París, Elena Garro recuerda en sus *Memorias de España 1937*: “Pepe Bergamín decretó que Juan de la Cabada era el Cervantes mexicano y que debía escribir inmediatamente, en vez de charlar. Manolo Altolaguirre estuvo de acuerdo, le pidieron un cuento y a Paz unos poemas para publicarlos en España” (38). A raíz de eso Juan de la Cabada escribió el fragmento de novela “Taurino López”, del que a decir de Garro: “[...] salió después toda la nueva narrativa mexicana” (39).

Al terminar el congreso, la delegación mexicana regresó a París de donde partió a México, pero De la Cabada se quedó en Valencia y poco después se unió al bando republicano en Extremadura. Durante esa estancia en España nuestro cuentista conoció a Pedro Garfias, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Antonio Machado, Manuel Altolaguirre, León Felipe y Alberti. Antes de regresar a México, Juan de la Cabada estuvo un tiempo en París, donde publicó algunos de los cuentos que aparecerían posteriormente en su primer libro: *Paseo de mentiras* (Séneca, 1940). Ese libro, según su autor, se publicó gracias a Pepe Bergamín:

Una colección de historias que yo había hecho mucho antes de publicarlas. Yo no quería publicar nada. Me gusta más platicar, pero publicar es algo que me obliga a ver los cuentos otra vez, a volverlos a leer, y eso me aburre mucho. El hecho es que este libro se hizo porque al regresar yo de España, en el barco venía también Pepe Bergamín. “Oye Juan, ¿por qué no publicas tus cosas?”, me dijo con una voz como si tuviera sucia la nariz [...] Me anticipó el

dinero y me fui a encerrar a un hotel que se llamaba “Colonial”. Ahí seleccioné los cuentos que tenía en revistas y otras publicaciones, y escribí el epílogo.¹⁷

El escritor regresó a México en 1939. A su llegada colabora en el *Popular*, en la revista literaria *Romance*, y escribe una semblanza de Francisco Javier Mina para *Futuro*, así como los cuentos “El niño de las diez casas” y “La cantarilla”; este último formó parte de *Paseo de mentiras*.

En 1944 La Estampa Mexicana publicó el segundo libro de Juan de la Cabada: *Incidentes melódicos del mundo irracional*, para el que Leopoldo Méndez –discípulo de José Guadalupe Posada– hizo cuarenta grabados.¹⁸ Un año después el cuentista viajó por Chiapas junto a Giles Healey, realizador del documental *Los mayas*. Entró en contacto con diversos grupos de indios lacandones, y alrededor de 1945 regresó a Yucatán. Desde ese estado colaboró en algunas publicaciones de la capital mexicana.

De la Cabada dejó pendientes muchos proyectos, entre ellos, una novela sobre el chicle para la que había estado investigando directamente con los indios lacandones; un libro sobre su infancia que se llamaría *Recuento vivo*; y *Estancias a la sombra*, en el que contaría su experiencia en las prisiones mexicanas. El cuentista escribió mucho, pero publicó poco y se quedó con la sensación de que necesitaba convertir en libros sus vivencias e investigaciones.

De 1946 a 1950 vive en los Estados Unidos. Invitado por José Gorostiza, que entonces tenía un puesto en Relaciones Exteriores, De la Cabada trabajó en el consulado mexicano. En 1947 lo contratan para impartir dos cursos de literatura hispanoamericana en el Middlebury College, en Vermont. En 1948, al fundarse el *Diario de Nueva York* (un nuevo periódico en

¹⁷ Poli Delano en “Juan de la Cabada, el más viejo de los jóvenes”, recorte de periódico en el archivo Juan de la Cabada, sin datos hemerográficos.

¹⁸ Juan de la Cabada. *Incidentes melódicos del mundo irracional*. Con 40 grabados originales de Leopoldo Méndez. México: La Estampa Mexicana, 1944. Esta misma editorial hizo una 2a. Edición en 1954. Otra edición es la de El Correo de las Américas, 1974. La obra es una fábula de inspiración indígena.

español) le asignan el cargo de secretario de redacción. De 1949 a 1950 trabaja como traductor y libretista en la división de radio de la Organización Mundial de las Naciones Unidas (ONU).

De vuelta en México, de 1951 a 1963, De la Cabada interviene ya como argumentista ya como adaptador en más de una decena de películas mexicanas tales como *Subida al cielo* y *La ilusión viaja en tranvía*, ambas dirigidas por Luis Buñuel; *Maratón de baile*, *Raíces*, *María la Voz*, *La tijera de oro*, *Canasta de cuentos mexicanos*, *Sonatas*, *Simitrio*, *Las señoritas Vivanco* y *El brazo fuerte*, este último fue publicado por la Universidad Veracruzana en 1963.

En 1969 De la Cabada fundó la editorial Extemporáneos para la que crea la serie Cuentos Manifiestos. Al final de la década de los sesenta, el cuentista fue invitado por el rector de la Universidad de Guerrero para impartir clases en esa institución. En 1970 la editorial Fondo de Cultura Económica (FCE) publicó *La Guaranducha*, comparsa carnavalesca de la tradición maya que De la Cabada convirtió en texto escrito.

Ya mencioné que una de las cualidades del cuentista fue la de ser un conversador magnífico. Los que lo conocieron personalmente coinciden en la opinión de que fue un narrador oral de destacadas “dotes histriónicas” que lograba mantener interesados y divertidos a los que lo escuchaban (Fernández, “Juan” 11). Un ejemplo de ello lo encontramos en el artículo de Elena Poniatowska “Santa Claus vestido de Juan de la Cabada”, en el que la autora describe su encuentro incidental con el escritor en una esquina de la ciudad de México y de cómo se quedaron platicando en un café por más de cinco horas. Dice Poniatowska sobre De la Cabada: “Platica risueño, platica bonito, sencillo y tierno, dulce y deshilvanado y uno tiene la sensación de estar en otro planeta, en algo así como la nebulosa de Andrómeda” (2).

Gracias a esta habilidad oral del cuentista con frecuencia era invitado a realizar programas de televisión y de radio. En 1968 grabó una síntesis de *Incidentes melódicos del mundo irracional* para la serie Voz Viva de México de la UNAM. Y en 1979 Cristina Pacheco

tuvo un programa en el canal 11 sobre Juan de la Cabada: *De todos modos Juan te llamas*. De la Cabada tenía tanto que contar, que la serie duró dos años y medio, aunque había sido planeada sólo para trece emisiones (Fierros, *Memorial* 11). Era una serie de conversaciones informales con el escritor en las que él mismo iba contando una selección de sus vivencias personales. El material le sirvió después a Gustavo Fierros para hacer su libro. *Estancias a la sombra* nunca se publicó, pero tomó la forma de una serie de relatos orales transmitidos por Radio Universidad en los años setenta donde el escritor narró su experiencia en diez prisiones mexicanas.

A Juan de la Cabada nunca le interesaron los premios, pero aun así llegaron. La Universidad Autónoma de Sinaloa le otorgó el doctorado Honoris Causa el 4 de septiembre de 1979. Y para 1980, el entonces presidente de la República, José López Portillo, le entregó el premio Elías Sourasky de literatura que consistió en cien mil pesos y un diploma. El premio era entregado “a los literatos e intelectuales que más se han distinguido en el campo de la cultura y la ciencia” (Tinoco, “Premio” 22). En otros años, el reconocimiento había sido otorgado a Rosario Castellanos, Andrés Henestrosa, Antonio Castro Leal, Gonzalo Aguirre Beltrán y Juan García Ponce, entre otros. En 1980 De la Cabada recibió un homenaje en Bellas Artes. Por su parte, la Universidad Autónoma de Sinaloa editó en 1981 las *Obras completas de Juan de la Cabada*. Ese mismo año el FCE publicó en la colección Cuentos y Sucédidos¹⁹ los relatos del escritor en cinco tomos de formato pequeño (un cuarto de carta), así como *María la voz y otras historias*²⁰ en la Colección Popular. En 1982 De la Cabada recibió un homenaje

¹⁹ La primera edición que hizo el FCE es de 1981, la segunda de 1986 y la tercera de 1998.

²⁰ Este volumen recopila además del relato “María La Voz”, los cuentos: “Corto circuito”, “El Duende”, “El viaje”, “El niño de las diez casas”, “Miguel: Equinoccio de primavera, Solsticio de verano, Equinoccio de otoño, Solsticio de invierno” y “Sarao de la confitura”. En 1984 se hizo una segunda edición en la Colección Lecturas Mexicanas y la tercera edición en la colección Tezontle es de 1995, de esta última se hizo una segunda reimpresión en 1998.

por sus 80 años en el Foro Cultural Coyoacanense: “De todos modos Juan te llamas”. De 1983 a 1985 nuestro autor se dedicó a dar conferencias a jóvenes escritores en todo el país, “entregado a su vocación definitiva: la conversión de todo lo vivido en un relato único” (Monsiváis, “Comunista” 49).

Juan de la Cabada falleció el 26 de septiembre de 1986 en el Distrito Federal a causa de una bronconeumonía, por cierto, de la misma enfermedad que muere una de sus protagonistas infantiles (Olga, del cuento “La conjura”). El año de su fallecimiento la UNAM publicó la *Antología personal. Juan de la Cabada (AP)*, preparada por el cuentista poco antes de morir. Como reconocimiento póstumo existe un premio nacional de cuento infantil que lleva su nombre, lo que ha promovido la idea errónea de que De la Cabada escribió cuentos para niños. En realidad sus cuentos no están escritos pensando en un lector infantil, sólo en “Maytía” que escribió para uno de los catálogos de su amigo el pintor Mario Orozco Rivera²¹, el cuentista le pide al pintor que guarde el texto para sus hijos y sus nietos. Pero más allá de esta dedicatoria, no existe ninguna prueba que confirme la suposición de que el autor quiso hacer literatura para niños. Lo más probable es que este error se deba a que no se han estudiado a profundidad los personajes infantiles de la obra del autor y se les haya confundido con una intención del escritor de hacer literatura para niños.

Sin embargo, por declaraciones que él mismo hizo se podría pensar más bien que él veía a la literatura como “un medio de reflejar la vida social de mi tiempo, desde un punto de vista universal y en la forma del lenguaje de mi propio país” (Molina, “Juan” 5). Aunque aclara más adelante: “–Bueno, la literatura, claro está, no es solamente reflejo de la vida. La llamé un medio y esto conduce a crear un mundo para el lector” (Molina, “Juan” 5).

²¹ Sobrino del pintor José Clemente Orozco.

Definitivamente la obra cabadiana no pretendía dirigirse a un lector infantil, sino a uno de su tiempo que comprendiera, reflexionara y realizara acciones para resolver los conflictos sociales representados en sus textos. Pugnas sociales que si bien son históricas, también son universales y, aunque es triste decirlo, vigentes en el México del siglo XXI.

A Juan de la Cabada no sólo se le ha confundido con un escritor de literatura infantil, sino que, además, su obra no ha sido tratada con la misma atención que su vida porque “la imagen que él y los demás construyeron alrededor de su persona, opacó su trabajo literario” (Hurtado, *Fábula* 11)²², aunque claro que no es el único caso en el que la biografía desplaza a la obra literaria, pensemos, sólo por poner un par de ejemplos, en Fray Servando Teresa de Mier o en Renato Leduc.

Seducidos por una personalidad vital, alegre, incansable, bondadosa y revolucionaria, los que han estudiado a Juan de la Cabada se han centrado en su biografía y olvidaron dedicarle las mismas páginas al análisis de sus cuentos que las que le habían dedicado a su andar por el mundo. Hombre capaz de viajar con sólo un par de calcetines y su cepillo de dientes en la bolsa del saco, escritor que podía perder la maleta con todos los manuscritos de sus cuentos en cualquier estación de tren y luego reescribirlos de memoria, De la Cabada hizo de sí mismo un personaje fascinante que atrajo la atención de quien lo escuchaba o veía. Su vida extraordinaria atrapó a periodistas y escritores. Su infancia en Campeche, niñez selvática, consciente desde niño de las injusticias sociales y sin temor a la muerte; sus largas andanzas por el país, Cuba, los Estados Unidos y Europa; su faceta revolucionaria; sus dotes histriónicas para contar relatos de forma oral; su bonhomía y alegría por vivir a pesar de las carencias

²² Tanto cautivó la vida de De la Cabada que se realizaron algunas biografías, ahí está la de Gustavo Fierros. Otra es *Cosas que dejé en la lejanía, memorias de Juan de la Cabada* (UNAM, 2003) de María Ángeles Juárez Téllez. Los libros más recientemente publicados sobre la vida del escritor son los dos de Gerardo Hurtado Hernández: *La fábula de lo real. Textos cautivos* (Gobierno del Estado de Campeche-Universidad Veracruzana, 2007) y *Juan de la Cabada correspondencia personal* (Gobierno del Estado de Campeche, 2009).

económicas, aún fascinan a los estudiosos de su vida, pero esa biografía apasionante poco ha motivado el estudio de su obra escrita.

Sin embargo, en su momento figuras de la literatura nacional de la talla de José Revueltas, Carlos Monsiváis, Juan Rulfo, Alfonso Reyes y Octavio Paz, reconocieron a nuestro cuentista como un escritor excepcional, auténtico y original. Apreciaciones que me animaron a acercarme con seriedad a la obra cabadiana. Por otro lado, el hecho de que después de su muerte el cuentista haya dejado de ser tema de conversación entre los escritores, me llevó a cuestionarme sobre las razones de este olvido. Y es que cada vez se fue hablando menos de su vida y casi nada de su obra, aunque en su momento José Revueltas dijo: “Por esta su no modernidad, por esta su estirpe auténtica, Juan de la Cabada es ya uno de los mejores escritores de nuestro país”.²³

En el artículo “A Juan de la Cabada”, Monsiváis comparte la visión de Revueltas, pues “De la Cabada es extemporáneo por no haber necesitado nunca de técnicas, de la moda y por creer –como escritor y como narrador oral– en los personajes como formas irremplazables de vida” (3). Por su parte, como mencioné, Juan Rulfo opinaba que entre los mejores escritores de México estaba Juan de la Cabada. Alfonso Reyes declaró: “Juan de la Cabada, vigor auténtico, bondad y virtud legítima, escritor y hombre de primera. Lo quiero y lo admiro. No hay en él página perdida” (Mario H. y Aranda González, “Campechano” 5). Octavio Paz a propósito de *Paseo de mentiras* dijo que el libro “reúne en sus páginas algunos cuentos y una novela corta que lo hacen, hasta ahora, el más interesante y enigmático de todos. [...] Juan de la Cabada posee tal riqueza imaginativa y una experiencia tan abundante, que su obra futura seguramente nos asombrará a todos” (H. Mario y Aranda González, “Campechano” 5). Carlos

²³ El artículo de José Revueltas se titula “Anti-Modernidad de Juan de la Cabada”, y se encuentra en la carpeta de recortes de periódico en el archivo personal de Juan de la Cabada que resguarda la Universidad Veracruzana. Sin datos de publicación.

González Peña en su *Historia de la literatura mexicana* (reedición de 1949), aseguró que *Paseo de mentiras* “[...] es una colección de relatos de diversa índole llenos de atisbos y halagüeñas promesas en los que se descubre al hombre de rasgos firmes y profunda experiencia” (314). Y en 1949 José Luis Martínez opinaba que: “Juan de la Cabada es un cuentista de rica imaginación y admirable sentido popular, ha publicado sus obras ya casi en nuestros días: un notable volumen de cuentos, *Paseo de mentiras* (1940), y una extraordinaria fantasía de inspiración indígena, *Incidentes melódicos del mundo irracional* (1944)” (*Literatura* 51).

A pesar de lo anterior, la obra de Juan de la Cabada no es difundida, incluso algunos piensan que se encuentra en peligro de caer en el olvido (Rivera, “Juan” 8), no sólo porque su producción ya no se reedita, sino porque, además, está agotada en librerías que suelen estar bien surtidas, o arrinconada en la bodega, donde se deposita lo que ya nadie pide.

Algunas ediciones de los libros de nuestro autor contaron con un tiraje considerable, por ejemplo, la que hizo la SEP en 1967 de *La conjura y otros cuentos* que fue de tres mil ejemplares. Pero desde 1986, año de la muerte del escritor, ninguno de sus libros se ha reeditado, y las ediciones que existen tienen algunos errores evidentes que convendría corregir.²⁴

Probablemente los cuentos de nuestro autor no se han reeditado porque existen problemas con los derechos de autor. Por ejemplo el libro *La máscara y otros relatos*²⁵, trabajo concluido en 2005 que contiene la selección y transcripción de una parte de los relatos inéditos

²⁴ Por ejemplo, hablando sólo del cuento “El Duende”, en la edición que aparece en la *Antología personal de Juan de la Cabada* editada por la UNAM, dice “hijitas” (320) por “hojitas” y “armas” (320) por “ramas”, dos errores muy evidentes en el mismo párrafo.

²⁵ La transcripción la hizo Alfonso Segura, encargada del archivo, con la colaboración de Anna Koriat Kolodziej, y el prólogo de Ángel José Fernández que aparece en el trabajo del 2005, mismo que se omite en la edición del 2008; en su lugar, como prólogo se encuentra un texto de María Ángeles Juárez Téllez.

del cuentista encontrados en los fondos de la Universidad Veracruzana (UV), no pudo ser publicado oficialmente sino hasta el 2008 y todos los libros se fueron a Campeche, sólo quedaron algunos ejemplares de consulta en la Unidad de Servicios Bibliotecarios y de Información (USBI) de Xalapa. A la muerte del escritor, la viuda quería vender el archivo de su esposo a una universidad de Estados Unidos, pero el Secretario de Gobernación de entonces, Fernando Gutiérrez Barrios, consideró que el país perdería un legado importante si esos documentos terminaban en el extranjero, por lo que le compró a título personal el archivo a la viuda y lo donó en abril de 1990 a la UV.²⁶

En el archivo personal de Juan de la Cabada resguardado por la UV podemos encontrar manuscritos y mecanoscritos de sus textos, más de cien guiones para cine y televisión, numerosos cuentos de los que se publicaron y muchos otros inéditos; incluso traducciones al inglés de los cuentos, así como ensayos, correspondencia personal, entrevistas que le hicieron, comentarios sobre él o su obra en periódicos, revistas y suplementos culturales, fotografías, obra plástica y parte de su biblioteca personal.

El archivo representa un material valiosísimo para el estudio de la obra cabadiana; sin embargo, sólo se han publicado tres libros a partir del acervo (*La máscara y otros relatos*, 2005; *La fábula de lo real textos cautivos*, 2007 y *Correspondencia personal de Juan de la Cabada*, 2009). Los dos últimos, autoría de Gerardo Hurtado Hernández, son una coedición del Gobierno del Estado de Campeche y la UV, y la mayor parte del tiraje está en Campeche porque, al parecer, los problemas legales del archivo no se han resuelto.

²⁶ Por extrañas razones, una parte del archivo se encuentra en los acervos del Archivo General de la Nación.

II. UBICACIÓN DE SU GENERACIÓN Y DIÁLOGO LITERARIO

Queda claro que Juan de la Cabada incursionó en diversas actividades: desde los movimientos revolucionarios hasta su trabajo como creador de guiones cinematográficos, de cuentos orales y escritos. Pero voy a cerrar el lente y enfocarme sólo en la veta Juan de la Cabada cuentista mexicano.

Como señalé anteriormente, el cuento es un género que ha tenido un constante desarrollo, gran prestigio y aceptación entre lectores y especialistas de la literatura nacional e hispanoamericana. Y aunque es necesario trazar a grandes rasgos los pasos de su transformación para insertar ahí la obra de nuestro cuentista, de ninguna manera pretendo agotar el desarrollo del cuento en México, primero, porque desborda los alcances de este trabajo, y segundo porque los especialistas en el género (Luis Leal, Alfredo Pavón y Mario Muñoz, entre otros) han llevado a cabo tal empresa. Yo sólo quiero situar a Juan de la Cabada dentro de su generación literaria para observar en qué medida rompe con ella o se suma a sus propuestas; y para saber si este autor mantiene o no un diálogo con otros representantes del género en México. Para ello hice una revisión de historias de la literatura nacional y antologías del cuento mexicano en las que se menciona al escritor. Ahí encontré que a De la Cabada se le identifica como cuentista de contenido social, y se le lee como a un escritor cuyos textos se inscriben en la línea del cuento popular y, por lo tanto, en una amplia tradición nacional.

A decir de Luis Leal, los orígenes del cuento en México podrían ubicarse en la colonia, aunque en dicha época el género no se presenta de manera independiente sino como parte de las crónicas, leyendas y sucesos milagrosos. Con la Independencia de México que comienza en 1810, también se logra mayor autonomía en la expresión de la literatura nacional, entonces el género gana terreno gracias a los románticos, quienes, afectos a utilizar las tradiciones y

leyendas populares, seducen a los lectores a través de las revistas y diarios que nacen en la centuria decimonónica (Leal, *Historia* 16). Pero no son sino los cuentistas realistas y modernistas los que toman conciencia de “las estrategias y los procedimientos particulares que intervienen en la composición artística del cuento –es decir, brevedad, tensión, precisión enunciativa y predominio de un solo hecho narrado– (Muñoz, *Antología* 20). Entre 1910 y 1940 surge en México un grupo que rechaza el positivismo en filosofía y el modernismo en literatura, hombres como Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Jesús T. Acevedo, Manuel de la Parra, Fernández McGregor, Carlos González Peña, Mariano Silva y Aceves, Enrique González Martínez y Martín Luis Guzmán, dan origen al Ateneo de la Juventud, en el que destacan como cuentistas Alfonso Reyes y Julio Torri. Según Luis Leal la producción de los ateneístas era “seria, de laboriosa cultura. Se alejan de las fuentes francesas que venían dando motivos al cuento y buscan el camino en otras literaturas como la inglesa o en el corazón de la patria misma” (103). Y Mario Muñoz ve en ellos el antecedente del cuento mexicano moderno, pues este grupo abrió camino, con su capacidad de invención y dominio del lenguaje, “a los cuentistas que gestarían nuevas propuestas a partir de los años cincuenta, convirtiéndose así (los ateneístas) en verdaderos precursores. Por ello sus creaciones siguen vigentes” (Muñoz, *Antología* 23). Un poco más tarde aparece el grupo de los “Contemporáneos”, entre los que destacan Ortiz de Montellano y Torres Bodet. “Éstos se distinguen de los ateneístas en que vuelven la mirada otra vez, como el modernismo, hacia los escritores franceses” (Leal, *Historia* 103). Pero es la Revolución la que le regresa a la literatura los temas nacionales; entonces se escriben abundantes cuentos, relatos, memorias y novelas revolucionarias. Sin embargo, “una vez que este asunto queda agotado, los cuentistas explotan temas relacionados con la realidad, como el indigenismo, el ruralismo y la protesta social” (Leal, *Historia* 105).

Para Luis Leal, el cuento de “contenido social”, en el que generalmente se sitúa a Juan de la Cabada, es descendiente directo del cuento de la Revolución, pero aunque se asemejan existen diferencias suficientes para tratarlos por separado. Sin duda heredero del cuento de la Revolución, el de contenido social ya no se centra en el movimiento, sino que “trata por lo general de temas que giran en torno al conflicto de ideologías” (*Historia* 122). Aquí conviene citar a Kenia G. Aubry Ortigón, quien señala:

De la Cabada lo que hace en sus relatos es más una evocación sobre los tiempos de la Revolución y, en algunos de ellos, emerge la reflexión sobre la *institucionalización* del movimiento: narraciones que dan cuenta (cito de Renato Prada Oropeza) ya no del movimiento en sí (o de sus líderes en biografías noveladas), sino «primero, se produce una lucha por el poder del Estado desatada por los caudillos del movimiento de insurrección; y, luego, lo que se institucionaliza es realmente una nueva forma de expoliación y marginación social» (2003: 169), ejemplo de ello es “El tlacualero”.²⁷

Leal ubica a Juan de la Cabada dentro de la categoría “continuadores del Realismo” o “neorrealistas”, entre los que menciona a José Revueltas, Ramón Rubín, Juan Rulfo, Edmundo Valadés, entre otros menos conocidos.

Muñoz no menciona en su trabajo a Juan de la Cabada porque éste no corresponde al tiempo que comprende su antología (la segunda mitad del siglo XX); pero caso aparte le merecen al estudioso dos escritores que, a mi entender, mantienen un diálogo literario con De la Cabada: José Revueltas y Elena Garro, de los que el antologador destaca los cuentarios *Dormir en tierra* (1960), y *La semana de colores* (1964)²⁸, respectivamente. Con su cuento “El Duende”, que aparece en *La semana de colores*, Garro hace un evidente homenaje a “El Duende” (1948) de Juan de la Cabada. Los textos comparten elementos estructurales, los

²⁷ Amablemente la autora me facilitó su texto inédito “Explotación, opresión y miseria: tematización recurrente en la narrativa (1927-1940) de Juan de la Cabada”, que se publicará próximamente en el libro *De Los de abajo a Ritmo Delta. Perspectivas de la literatura mexicana*.

²⁸ “La originalidad de estos cuentarios radica en la intensidad de las tramas, la singularidad de los personajes y el tratamiento especial conferido a los temas, cualidades que son compatibles con el arte de las generaciones posteriores” (Muñoz, *Antología* 29).

personajes infantiles, la anécdota y el título. De José Revueltas podríamos mencionar “Dormir en tierra”, que al igual que “Abordo” de De la Cabada, lleva al límite y a la complejidad psicológica a esos personajes marginados que son los marinos, las prostitutas de los puertos y sus hijos, contradiciendo así a Alberto Paredes cuando dice que los personajes en el cuento importan menos que el tema y que por eso no alcanzan las dimensiones que en la novela, porque “el cuento busca un efecto único y final” (*Voces* 15); sin embargo, son precisamente los personajes infantiles de los cuentos cabadianos, como ya mencioné, los que en buena medida hacen memorable a su autor.

Revueltas y De la Cabada, además de compartir la amistad, el comunismo y las celdas en la cárcel, se consideraban como los dos únicos “extemporáneos” en México. El autor de *El luto humano* explicaba que el ser extemporáneo en un autor equivale a ser un escritor que incomoda y se siente incómodo en todas partes y con toda la gente porque su originalidad y autenticidad lo hacen distinto. No por situarse fuera de su tiempo, sino porque su tiempo no es la contemporaneidad.²⁹

El autor de *Dios en la tierra* no veía en nuestro cuentista a un escritor de la Revolución Mexicana, aunque acepta que se nutrió en buena medida de ella. Pero “en sus cuentos no encontraremos el chabacanismo político y la espantosa retórica de los escritores de la Revolución”; sin embargo, “Juan de la Cabada puede llamarse un verdadero escritor de la Revolución; de ella se nutre, de ella ha salido, de sus mejores expresiones, de sus más permanentes esencias” (*Paricutín* 256).

²⁹ “Juan ha hecho, pues, esta teoría de lo extemporáneo, casi en serio, elevándola a nivel axiológico: el ser de los escritores y luego el de él mismo; cómo se dan los escritores en su ser y luego cómo se da Juan de la Cabada. Están los escritores en su puesto, entonces, como contemporaneidad, y en la otra parte el escribir extemporáneo; el escribir, no el escritor: una grave distinción, aunque sonriente con la sonrisa de Juan de la Cabada” (Revueltas, *Paricutín* 258).

José Revueltas veía a De la Cabada como un escritor “no-moderno”, lo que equivale a decir que su escritura no se parecía a la de sus contemporáneos, sino que su estirpe era la autenticidad; pero advierte que la obra cabadiana sí podría ir acompañada del adjetivo contemporánea, siempre y cuando la contemporaneidad sea entendida “como presencia cotidiana, un estar siempre a punto de todas las cosas sin que falte alguna, no permitirse caer en el olvido un solo día, reeditarse cada año eternamente” (*Paricutín* 258).

Según se apunta en la *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días* (1928) del historiógrafo Carlos González Peña³⁰ a Juan de la Cabada se le unen, sólo por las fechas de nacimiento, Max Aub, César Garizurieta, Efrén Hernández, Andrés Henestrosa, Luis Córdova y Nellie Campobello, todos nacidos de la década que va de 1900 a 1910. De ellos, César Garizurieta, Andrés Henestrosa y De la Cabada escribieron relatos de contenido social y de personajes indígenas.

La *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días* sirve para ubicar a nuestro autor en el tiempo y con sus contemporáneos, pero no aporta más que datos concretos y breves de cada autor. El mismo González Peña advertía en el prólogo a la primera edición que su trabajo bien podría llenar varios volúmenes, pero que él prefirió “resumirlo en uno solo que venga a ser síntesis de la materia tratada y que de ella presente, escuetos, llanos, los lineamientos generales”. Los investigadores de la UNAM respetaron ese mismo criterio en el apéndice que agregaron en 1969; sin embargo, la obra resulta valiosa como guía que nos permitiría más adelante emprender un trabajo comparativo y de diálogo entre los escritores. Por ahora sirve para observar las preocupaciones y los temas de ese grupo de cuentistas mexicanos, a saber: el contenido social, la situación del indígena, la Revolución, los cuentos y

³⁰ Obra que completaron en 1969 Aurora M. Ocampo de Gómez y Ernesto Prado Velázquez con la colaboración de la directora del Centro de Estudios Literarios de la UNAM, Ma. Del Carmen Millán. Los investigadores hicieron la selección, adaptación y síntesis para completar la obra de González Peña.

leyendas populares como una fuente inagotable a la que había que volver la mirada para nutrir la narrativa nacional. Pero no quiero decir con esto que los escritores como Juan de la Cabada, por lo menos no él, buscaran una revaloración de nuestro pasado indígena. En realidad, el conflicto con los indígenas era una preocupación de su tiempo, un problema que incluso hoy sigue vigente.

Aquí conviene recordar que De la Cabada y los demás integrantes de la LEAR estaban a favor de las causas revolucionarias y de los grupos desprotegidos, pero no sólo de una etnia. Es importante señalar también que del ambiente político que se respiraba en América Latina a principios de la década de los treinta, emanaba una preocupación por esta parte de la población y su existencia social. Los intelectuales y políticos de entonces querían que el indígena encontrara por sus propios pasos y en corto tiempo la vía de la civilización moderna, tenían toda la intención de resolver el problema y seguramente nuestro autor no estuvo exento de esta preocupación. Incluso en sus cuentos se puede observar que él no estaba tan convencido de que la educación occidental contribuyera al desarrollo de las comunidades indígenas de México, y se burla de esas políticas educativas de los gobiernos posrevolucionarios con su escuela rural. Así lo demuestran algunos de sus cuentos. Por ejemplo, “El grillo crepuscular”, que refiere la disputa entre un indígena anciano: don Sil y el maestro rural del lugar. El primero afirma que lo que dicen los médicos no le sirve de nada y el más sabio de ellos no se puede igualar a uno de los hechiceros de su comunidad. El maestro rural asegura que no existen los hechiceros o brujos ya que él ha comprobado que eso es una gran mentira aceptada sólo por los “ignorantes y fanáticos”. Al final, es el indígena anciano el que vence en la discusión burlándose del maestro.

Don Sil, sujeto astuto y “el más retrógrado, más fanático y hábil”, saca de su morral un folleto de salud y lo lanza al maestro preguntándole qué es eso. El maestro le contesta que ese

es un libro muy bueno, ya que enseña las causas de las enfermedades y ayuda a prevenirlas. Asegura que el folleto sirve también para combatir la ignorancia de la gente pues al conocer las causas de las enfermedades, la gente ya no se las puede atribuir a Dios, al Diablo o a los hechiceros. Dice el maestro sobre el folleto de salud: “Aquí se muestra de modo real, verdadero, descubre los agentes de las enfermedades: los microbios” (AP 107). A tal explicación, don Sil responde con una carcajada: “¡Ja, ja! Eso sí que no lo creo. Las enfermedades vienen del Cielo, de lo alto, y no de abajo como en Tu X’la milcoscopio. Jamás podrán saber su origen tus doctores, que nunca, ni el más sabio de ellos, alcanzará la sabiduría del menor de nuestros H’menes” (AP 107)). El maestro se exalta y le asegura a su oponente que ni el Diablo ni nada de eso existe. Le explica que él lo ha comprobado porque hizo todo lo que su abuelo le dijo que hacen los brujos para vender su alma al Diablo y nunca pasó nada. A lo que don Sil responde airoso:

Pero antes de que tus propios resultados, fruto de tus posibles negativas condiciones, demuestren que no existen esos entes sobrenaturales, que del otro mundo intervienen en el estado y actos de los hombres, prueban que sí existen. Hay sobre la tierra, desde luego, predestinados seres con dotes de afición y facultades físicas para tales contactos y ejercicios; los conocemos por brujos y adivinos, y siempre han existido y existen para dar fe y testimonios vivos, innegables, de las leyes incomprensibles y los hechos misteriosos. (AP 110).

Antes de que su adversario reaccione y se defienda, el astuto don Sil se retira “volando” de la escuela y sarcásticamente da unas palmadas al hombro del maestro:

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

—¡Ja, ja, ja, maestro! —cantó a lo lejos, en eco de aguda risa, volando, y ya desvanecida su figura—. Te regalo el librito. ¡De nada me sirve, quédate con él! (AP 111).

Subrayo la palabra volando por su polisemia; si aceptamos en sentido literal el significado de la palabra, tenemos que esta vez la ciencia no gana; aquí el indígena no es un hombre primitivo que aprenda y reciba ayuda del mestizo, aquí es el indígena el que se burla y el que

le da una lección al hombre de ciencia, demostrándole que sucesos sobrenaturales como el hecho de que un hombre salga volando, son posibles en su mundo. Pero el maestro rural no se percata de la situación porque al no formar parte del mundo indígena no entiende ni ve lo que ahí acontece. El maestro sólo ve lo que su horizonte cultural le permite.

Juan de la Cabada dimensionaba con más amplitud el problema entre indígenas y mestizos. En el relato del ejemplo existe una oposición entre fe y ciencia. Se hace burla a la creencia ciega que se le tiene a la ciencia. Los hombres se igualan en su fanatismo e ignorancia ya sea en relación a la fe o en la “autenticidad” de la ciencia. Se demuestra que la verdad es relativa, lo único cierto es que no se puede afirmar ni negar nada y lo que es válido para unos, no lo es para los otros. El aspecto del contenido social en la obra cabadiana es lo que más ha llamado la atención de la crítica, pero los cuentos cabadianos, como el que arriba mencioné, poseen también una dimensión simbólica y una sutil ironía que a mí me parecieron dignos objetos de estudio.

En su libro *Cuento de segunda mano* (1998), Alfredo Pavón no se conforma con hacer un recuento de nombres y obras, sino que habla de los autores en función de la aportación que han hecho al género. Pavón coincide con Leal en la idea de que la Revolución mexicana proporcionó “temas, personajes, ambientes, técnicas, habla, espíritu al cuento” (27), pero el especialista afirma que eso se agotó en 1940; entonces las nuevas generaciones de cuentistas más cosmopolitas, atentos a lo estético y a lo meramente ficcional, toman a su cargo el resurgimiento del cuento mexicano –señala Pavón–. Son los tiempos que van de 1940 a 1955 cuando: “José Martínez Sotomayor, Efrén Hernández, José Revueltas, Juan José Arreola, Francisco Tario, Rafael Solana, Juan de la Cabada, Juan Rulfo, Edmundo Valadés y Carlos Fuentes integran una nómina imposible de citar a cabalidad; con ellos nacía el nuevo cuento mexicano” (Pavón, *Cuento* 27).

Para Pavón “La época dorada del cuento revolucionario coincide con el relato indigenista: no por azar pertenecen ambos movimientos a la modalidad de arte social. El tema predominante es la injusticia, sobre todo en las sociedades minoritarias de nuestro México” (*Cuento* 31). Tal vez por esta razón, por el hecho de que tanto el cuento revolucionario como el indigenista se agrupan en una categoría mayor que es la modalidad de arte social, algunas veces se asocia la producción de Juan de la Cabada con literatura de contenido social y otras con la literatura indigenista. La confusión se debe a que los textos de De la Cabada sí denuncian las injusticias sociales, pero no sólo las que padecen los indígenas, sino las niñas en los orfanatos y al interior de sus propias familias, los negros, la clase obrera y campesina, se trata de cuentos que apuntan hacia una condición humana humilde y no sólo hacia los problemas de una clase social o grupo determinado.

Además de que el contenido social de los cuentos cabadianos no gira exclusivamente en torno al problema de las comunidades indígenas: cuando aparece, rebasa o rompe con el discurso indigenista que se venía dando en México desde la década de los cuarenta. En la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (1996), Christopher Domínguez Michael subraya el problema entre mestizos e indígenas que aparece en la cuentística de De la Cabada, pero el antologador advierte que este último y Ramón Rubín representan una “sutil ruptura” con los indigenistas, “digámoslo así, oficiales” (56).

Me parece que poner a De la Cabada junto al nombre de Ramón Rubín respecto al indigenismo es darle un lugar más justo en las letras mexicanas, no porque aquel se ampare a la sombra de Rubín, sino porque ambos le dan una vuelta de tuerca al indigenismo. Y no menos importante es el hecho de que en los dos cuentistas la forma literaria esté complementada con las técnicas del cine para contar historias. Piénsese tan sólo en “El llorón de su compadre” de Rubín, y en “La Niña” de De la Cabada como ejemplos de esa gran

capacidad que compartían los dos escritores para escribir historias muy visuales, casi cinematográficas.

Para mí lo que distingue a De la Cabada del resto de los cuentistas mexicanos es, primero, la configuración de ese personaje infantil-la niña y su mirada ingenua que permea los relatos, y segundo, la diversidad de su obra. Para entender por qué la escritura de Juan de la Cabada fue vista como original en su tiempo (Revueltas), y cómo ese calificativo se mantiene hasta nuestros días en las observaciones de los estudiosos del género (Pavón y Domínguez Michael) hay que resaltar la personalidad múltiple que poseía De la Cabada y que derivó en una obra de la misma naturaleza. Y es que no es verdad que se pueda separar del todo la obra de la vida de un escritor. Mucho menos en el caso Juan de la Cabada, en el que vida y obra conforman un continuo que ni siquiera los especialistas han podido deslindar. De la Cabada fue un hombre diverso, de múltiples actividades y viajes, y su obra no podía mantenerse ajena a esa característica ni tampoco a su compromiso social. No hay que olvidar que no estamos hablando sólo de un cuentista, sino de uno que además era guionista, narrador oral, docente, revolucionario y comunista.

Comunista de su tiempo, Juan de la Cabada estaba muy preocupado por la situación de las clases trabajadoras y humildes, él mismo fue uno de ellos, nunca tuvo solvencia económica ni para pagar el alquiler de su casa, no porque le faltara el empleo, sino porque respetaba sus convicciones y no aceptaba trabajos en empresas explotadoras como Televisa, para la que De la Cabada nunca aceptó trabajar. Aunque este cuentista nunca olvidó su compromiso social y la calidad estética de su obra no fue su única preocupación, sí se concebía como escritor y asumía su oficio con disciplina y seriedad.³¹ Fue autodidacta en la creación literaria y leía

³¹ Los abundantes manuscritos de su archivo revelan que Juan de la Cabada corregía una y otra vez sus textos y seguramente no publicó aquello que no le convenía.

literatura universal (en una de las entrevistas que le hiciera Cristina Pacheco se declaró lector asiduo de los rusos como Chéjov y Gógol, así como de los españoles de la Generación del 98) incluso entre broma y broma decía que él no leía a ningún mexicano. Pero veamos qué opina la crítica, ¿se parece o no De la Cabada a otros cuentistas nacionales?

III. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En su momento, el trabajo literario y la vida de Juan de la Cabada dieron mucho de qué hablar en las páginas de importantes periódicos, suplementos culturales, revistas y antologías del cuento mexicano. Antes de continuar debo señalar que no agotaré todas las notas publicadas sobre De la Cabada por varias razones. Primero porque esos textos son, sobre todo, entrevistas que le hicieron a nuestro autor en donde él relata sus recuerdos infantiles, su actividad política, sus ideas sobre la literatura, y aunque resultan valiosas a nivel biográfico, yo me voy a centrar en el análisis de los cuentos. Sólo pretendo dar cuenta de las publicaciones y años en los que aparecieron textos periodísticos sobre De la Cabada. Además, porque se trata de notas y artículos escritos hace ya muchos años. Como una excepción encontré dos notas que publicó *La Jornada* dentro de su suplemento cultural *La Jornada Semanal*, una es del 2006 y la otra del 2008.³²

Los espacios periodísticos en donde más textos se publicaron sobre el cuentista son los suplementos culturales: *Revista Mexicana de Cultura (El Nacional)*, *Sábado (Unomásuno)* y *Diorama de la Cultura (Excélsior)*. Lo que no es poco decir, pues según Yolanda Vidal López Tormes en el artículo “Una aproximación al panorama de las publicaciones periódicas literarias mexicanas (1950-1995)”, los suplementos culturales de los periódicos en México

³² Durante el 2005 yo publiqué algunos artículos sobre el autor en diarios locales del estado de Veracruz: *Milenio el Portal* y *Diario de Xalapa*.

“[...] han desempeñado un papel fundamental en el ambiente cultural del país, especialmente desde los años cincuenta” (267). Vidal López informa que los años cincuenta “[...] fueron decisivos por el estímulo que recibió la literatura gracias a la labor de revistas y suplementos culturales. Uno de ellos fue *México en la Cultura*³³, que publicó artículos sobre Juan de la Cabada en las décadas de los sesenta y setenta. A principios de los ochenta *El Heraldito Cultural* (suplemento dominical del diario *El Heraldito de México*) publicó algunas notas sobre nuestro autor.

En cuanto a los periódicos que más notas publicaron sobre la vida o el trabajo de Juan de la Cabada están *Excélsior* y *Unomásuno*. En las páginas de estos diarios se habló de él sobre todo en la década de los setenta. En menor medida *Tribuna Dominical* y *El Día* publicaron textos sobre el cuentista durante la segunda mitad de la década de los setenta y hasta la primera mitad de los ochenta.

Los artículos que hay de la crítica sobre la obra de Juan de la Cabada son pocos, pero los encontré en reconocidas revistas académicas. Por ejemplo, José Luis Ma. Suárez publicó en *La Palabra y el Hombre* correspondiente a octubre-diciembre de 1990 “Una cierta mirada...”, en el que el autor hace un breve pero interesante recorrido por los cuentos de Juan de la Cabada y destaca la creación de sus protagonistas infantiles que lo convirtieron, según su opinión, en un autor memorable. En el 2006, dentro de la revista *Cuicuilco*, de la Escuela

³³ *México en la Cultura* era “[...] la publicación periódica literaria más importante de aquellos años. Bajo la dirección de Fernando Benítez, quien fue uno de los agentes críticos más eficaces y contundentes, y acaparó la producción ensayística y creativa de los mejores autores nacionales e internacionales” (Vidal López 261). Benítez también fundó *Sábado* y lo dirigió de 1977 a 1986 “[...] desde entonces hasta la fecha, es dirigido por Huberto Batis, el otro gran promotor cultural-escritor-crítico-periodista de la historia cultural de México en el siglo XX” (Vidal López, “Aproximación” 268).

Por su parte, *Diorama de la Cultura* apareció a finales de los años cuarenta, pero “vio truncada su existencia tras el conflicto que llevó al director del diario, Julio Seherer, y al director del suplemento, por entonces Ignacio Solares, a abandonar el periódico y fundar el semanario *Proceso* en 1976”. (Vidal López 268). El sucesor de este suplemento es *El Búho*, suplemento de *Excélsior*, dirigido por el escritor René Avilés Fabila desde su aparición en 1985 hasta su cierre el diez de enero de 1999.

Nacional de Antropología e Historia del Distrito Federal, Lilia Leticia García Peña escribió el artículo “El mito de la caída en “El duende”, de Juan de la Cabada; y “El duende” de Elena Garro”, en el que compara ambos cuentos (hablaré de él más adelante).

Pero no todos los artículos publicados en revistas fueron acercamientos de la crítica a la obra de nuestro autor, muchas fueron sólo notas informativas sobre la publicación de alguno de sus libros, de algún premio u homenaje que recibió, o de su postura política. Sólo por poner un ejemplo, Carlos Monsiváis publicó “Juanito de la Cabada, un comunista sin odio revolucionario” en *Proceso* del 29 de septiembre de 1986 (48-49). En la edición de esta misma revista pero del 11 de agosto de 1980 apareció la nota “El Politécnico y el FCE editarán cuentos de Juan de la Cabada” (50).

Sólo se han realizado tres tesis de licenciatura. La más antigua es la de Margarita León Vega de la UNAM: *Análisis de María, la voz. Aproximación a la obra cuentística de Juan de la Cabada*, presentada en 1986. Pero se trata de un primer acercamiento a la obra del autor. Después *Incidentes melódicos del mundo irracional: una aproximación a la realidad a través de la fábula* (1992) de Kenia Gabriela Aubry Ortegón de la Universidad Autónoma de Campeche. Es un trabajo de licenciatura. La más reciente es la de Juana Bernal Méndez y María Isabel Pérez de la Cruz de la Universidad Autónoma de Tabasco titulada: *Aplicación del modelo de análisis intertextual a tres cuentos de Juan de la Cabada: “El grillo crepuscular”, “La cantarilla” y “El santo”, tomando como intertexto el periodo de 1930 a 1940*, presentada en el 2006. En ésta se atiende más la relación de los cuentos con su contexto histórico que el análisis poético de los mismos. Lo anterior evidencia que la obra de Juan de la Cabada no ha sido tema de análisis para la academia con mucha frecuencia.

Según los comentarios de la crítica en antologías del cuento mexicano, diccionarios de literatura nacional, notas periodísticas y capítulos de libro o de revista, la obra de Juan de la

Cabada presenta cinco vetas: a) la tradición oral, b) el contenido social e indigenista, c) literatura de personajes marginados, d) una obra con carácter biográfico, y e) una escritura excepcional. Son menos los que opinan que el cuentista escribió historias de lo sobrenatural, pero también los hay.

Dentro de las obras cabadianas que se pueden asociar con la tradición tenemos la *Guaranducha*, comparsa carnavalesca que hizo Juan de la Cabada a partir de una danza tradicional del estado de Campeche. Pero además, sus cuentos están plagados de leyendas, mitos, costumbres y tradiciones mayas, por lo que algunos opinan que la capacidad oral que distinguió al cuentista se trasladó a su literatura. María del Carmen Millán señala que la pasión de Juan de la Cabada “por el ambiente y lenguaje popular y la oralidad, lo acercan a un costumbrismo auténtico, que no extrema la realidad del mundo campesino. Exento de testimonios o exaltaciones del pueblo. Es un mesurado continuador del llamado «Realismo»” (*Antología* 53).

Lo valioso de la observación de María del Carmen Millán no radica en ese “Realismo” que ella ve en los cuentos de De la Cabada, pues como ya mencioné, desde la década de los cincuenta, Luis Leal (*historia* 138) integró a Juan de la Cabada dentro de los escritores del “neorrealismo”. Lo importante en el comentario de Millán está en el humor y la ternura que ella destaca en algunos cuentos y que a mi entender son el resultado de la mirada infantil desde la que están contados: “Juan de la Cabada tiene destellos brillantes de humor... recuérdense títulos como: “María, la voz”, o “Todavía la gente no lo sabe”. La ternura también se manifiesta en cuentos como “La llovizna” (Millán, *Antología* 54). Características que no se habían mencionado antes. El relato de Juan de la Cabada que toma de muestra Millán para incorporar a su compilación es “María, la voz”.

Incluso hay quienes, como José Emilio Pacheco, han señalado a Juan de la Cabada como un narrador de la tradición popular de la península de Yucatán, pero sobre todo, como un “narrador de la tribu” (“Enseñanzas” 4): “Juan es el narrador del cuento de la tribu, ese cuento que empezó antes de que llegáramos y que continuará cuando ya no estemos. Ese cuento que nos permite vivir lo inmemorable, lo que no conocimos, y vislumbrar el porvenir que deseamos” (“Enseñanzas” 4). Continúa Pacheco sobre De la Cabada: “[...] era algo así como la otra memoria de México. Una experiencia humana de dolor y explotación muchas veces, pero también de placer, alegría, solidaridad y ternura, que sin él hubiéramos perdido” (“Enseñanzas” 4). Según Pacheco, Juan de la Cabada, a través de sus cuentos de tradición popular, nos comunicó con la antigüedad, con los antepasados de nuestra cultura y su pensamiento, costumbres y creencias. Comparto la opinión de José Emilio Pacheco, sólo que yo agregaría que esa comunicación que hizo De la Cabada con nuestro pasado antiguo en sus cuentos, la hizo a través de la incorporación de símbolos, mitos y leyendas en sus textos. Explicaré más ampliamente esta idea en el capítulo tres.

Los especialistas que ven en la literatura de Juan de la Cabada una obra de contenido social destacan que si bien nuestro autor representó los conflictos sociales de su época, lo supo hacer de una manera original, sin cometer el error de anteponer la crítica social al arte de narrar. A decir de Alfredo Pavón, los cuentistas mexicanos que abrevaron en el arte social cometieron el error de imponer “[...] los contenidos sociales a la estructura y la técnica del arte narrativo, olvidando las alternativas saludables del equilibrio y la síntesis” (*Mano* 30). Pero según este investigador, nuestro cuentista, entre otros, “eludieron este espejismo” (*Mano* 30) y “expresaron con profundidad los conflictos sociales de su época, a saber, el estado de miseria de las masas urbanas, la desposesión del campesinado, la marginalidad del indio, el mundo supersticioso del negro, la vida injusta del obrero” (*Mano* 31). Yo agregaría que De la Cabada

supo también representar el mundo supersticioso del indígena con todo y sus mitos, y el mundo de la infancia ignorada.

Ya mencionábamos cómo Christopher Domínguez Michael subraya el problema entre mestizos e indígenas que se representa en la cuentística de De la Cabada, pero como una desviación frente a la retórica indigenista que se venía dando en la narrativa mexicana.

Domínguez Michael precisa:

El indigenismo en De la Cabada no pretende recabar los derechos del juicio histórico, ontológico o etnográfico, incidental, tiene su eje en las aventuras del indio o del mestizo en las ciudades, los pueblos y los caminos; sus relaciones con la suerte, el poder o el amor. Quedan los cuentos de De la Cabada como testimonio de una milagrería en extinción. Pero la invocación al mestizaje, al cruce de razas y culturas, es una llamada universal, un rechazo de los claustros ontológicos, el asumir el terreno de la prosa como un asunto común a todos los hombres, el de la civilización y su pluralidad (*Antología* 57).

Es fácil entender que la obra de Juan de la Cabada haya sido considerada como literatura de corte social si observamos a sus protagonistas. Entonces veremos marineros hambrientos que engañan a la soledad durmiendo con alguna prostituta del puerto, indígenas defendiendo su visión de mundo ante los mestizos, o niñas que sufren la primera decepción de su vida mientras juegan en la selva, en la calle, en el jardín de su casa o en el orfanato. Son personajes que representan a la gente sencilla del campo, del pueblo, a los obreros de la ciudad, a la infancia ignorada y cruel. Es decir, representan a los sectores más vulnerables de la sociedad. De ahí que otra de las vetas que los especialistas encuentran en la obra cabadiana sea la de personajes marginados.

Alí Chumacero dice sobre la obra de De la Cabada: “Su lectura revela al escritor y al hombre, con tanta frecuencia disociados, y descubre abundantes verdades que todavía forman la entraña menos grata de la existencia de los humildes” (“Cuentos” 274). Y es justamente esa profundidad, ese ir hasta el fondo de la “existencia de los humildes” lo que hace que los cuentos de Juan de la Cabada sobrevivan al paso del tiempo.

Quiero destacar que los cuentos cabadianos contienen, además de esa representación de “la existencia de los humildes”, las características que antes mencioné (la dimensión simbólica, la configuración de un mundo y una mirada infantil, así como la universalidad de sus cuentos por intermedio de los mitos y leyendas, así como por el cruce de razas y culturas que menciona Domínguez Michael) que bien vale la pena estudiar pues nos revelan un trabajo literario más rico, más complejo. De hecho, los textos de corte social deben ser analizados con nuevos ojos, porque en ellos encontramos elementos que rompen con esa “realidad social” que es lo que más ha destacado la crítica. Incluso hay quienes ven en Juan de la Cabada a un escritor de lo sobrenatural, como Edmundo Valadés, quien en las notas a *Cuentos mexicanos inolvidables* indica que De la Cabada creó cuentos de la tradición indígena, pero también de lo sobrenatural:

Cuentista muy sensible, muy personal, que procura, a pesar de cierta tendencia a la dispersión, rescatar un mundo alucinante y fabuloso; dueño de un sentido irónico y poético; cuentos apenas animados en unas cuantas líneas, referidos en gran parte al mundo campesino y en los cuales aflora con vigor igual la tradición indígena o lo sobrenatural; historias que compone con la lengua sencilla que hablan los dioses y corrigen los fantasmas (“Cuentos” 133).

Hay que resaltar que ese “sentido irónico” que Valadés encuentra en el trabajo de De la Cabada, no contradice la teoría que apunta a la literatura cabadiana como de contenido social, sino que más bien, la precisa al explicarla como el producto de las preocupaciones sociales de un autor que cuestiona, a través de la ironía, al sistema político responsable de que existan sectores marginados. Y aunque De la Cabada ridiculiza en sus cuentos la intención del gobierno posrevolucionario de educar y occidentalizar a los indígenas del campo rural mexicano, nunca su literatura llega a ser un simple panfleto, justamente porque la crítica social está mediada por una propuesta estética desde la ironía y el humor en algunos textos, y desde la confrontación de distintos horizontes que poseen los personajes en otros. De la Cabada se

burla constantemente en sus cuentos de las instituciones, de las creencias y de las verdades absolutas.

Juan José Barrientos es otro de los pocos que señalan esa “ironía” cabadiana al tratar los problemas sociales. En *Versiones*, Barrientos le dedica a “El grillo crepuscular” el capítulo “Encuentros cercanos (Borges y Juan de la Cabada)”. Aunque el cuento seleccionado es un texto que contiene el problema que surge de la interacción entre mestizos e indígenas, el investigador resalta el final sorpresivo y fantástico que le da un giro a la narración.³⁴

Barrientos parte de la idea de que “El grillo crepuscular” se inspira en un chiste que Borges y sus amigos publicaron en la *Antología de la literatura fantástica* en 1940 y concluye:

En su cuento Juan de la Cabada se opone a este etnocentrismo porque rechaza la noción de superioridad cultural. Hay una diferencia muy notable, por cierto, entre la versión de Juan de la Cabada y el chiste de Borges y sus amigos; el desconocido que no creía en los fantasmas sabe que acaba de hablar con uno cuando su interlocutor se desaparece, pero el profesor que habla con Don Sil no se da cuenta de que éste tiene poderes sobrenaturales por eso es más patético. La transformación de Don Sil sólo es posible en el ámbito de la cultura maya, en ese mundo mágico, y por eso se le escapa. No logra penetrarla (*Versiones* 84).

Por otra parte, algunos estudiosos (Alí Chumacero, Abreu Gómez y Hurtado Hernández) han afirmado que la obra de Juan de la Cabada contiene un marcado carácter biográfico. Por ejemplo, Gerardo Hurtado Hernández apunta que:

El arte literario de Juan de la Cabada abunda en elementos biográficos. La materia de sus relatos se nutre a menudo de los sucesos de su propia vida y de la experiencia real del mundo. Por sus páginas desfilan lugares, situaciones, personajes y objetos que están dentro del ámbito de su experiencia personal. Sitios donde estuvo, personas con las que se relacionó en la vida, historias que escuchó contar a otros (Hurtado, *Letras* 276).

Ermilo Abreu Gómez, en el prólogo a *Cuentos y sucesos* (FCE) anotó que Juan de la Cabada escribió las historias como le salían de la pluma y de la cabeza: “Estas historias parecían cosas de su experiencia pero, en realidad eran cosas de sus sueños y de su dislocado vivir [...] En

³⁴ Sobre este mismo cuento yo publiqué “Juan de la Cabada: cuentista mago igualador de los hombres en *La Palabra y el Hombre*. Nº 137. Ene-mar. 2006. 103-114.

esta tarea Juan de la Cabada nunca se puso a buscar los mandatos de esta escuela ni las normas de aquella retórica, ni menos miró los guiños de la Academia” (“Cuentos” 10).

Alí Chumacero, al igual que Abreu Gómez y Hurtado Hernández, encontró en la escritura de Juan de la Cabada la transformación de las experiencias de vida del autor en textos literarios. Chumacero escribió el artículo “Los cuentos de Juan de la Cabada” en el que asegura:

En la obra de Juan de la Cabada hallamos el sabor de la tierra, los poblados pequeños, iguales en todas partes, con las mismas escenas y los mismos pobladores repitiéndose, apareciendo idénticos. Vida que, a causa de haber sido vivida por el autor no es necesario hacer notar, pues está presente en cada uno de los cuentos: tragedia del hombre del campo, de la infancia, de la mujer madre, del marinero desesperado (“Cuentos” 270).

Sin embargo, las obras de Juan de la Cabada, señala Hurtado Hernández, no se quedan en lo biográfico, su literatura no es “simple transcripción de las experiencias vitales al reino de la escritura: este material [...], sufre en el proceso un cambio en su esencia, una alteración de la que surge integrado como esa unidad estética, autónoma y conclusa, que es común a las formas estéticas” (Hurtado, *Letras* 277).

Aquí vale la pena mencionar que aunque De la Cabada nunca negó la influencia que en su trabajo literario tuvieron los cuentos mayas que escuchó de niño, él expresó su firme convicción de que las anécdotas no eran la literatura. Así le confesó a Alberto Carbot en una entrevista: “Se cuentan cosas anecdóticas, es muy fácil, pero nada tiene que ver con literatura. Eso puede llamarse sub literatura” (“Literatura” 10). A Elsa Jasclevich en otra entrevista le dijo que un escritor se nutre de ese gran viaje que “comienza en la niñez” y que es la vida, pero que “la literatura que sí es reflejo de la vida, debe ser creación de un mundo, creación de veras para que tenga una permanencia” (“Feliz” 7).

Como mostré anteriormente, la obra cabadiana se ha entendido como literatura de la tradición oral, de contenido social, de personajes marginados, obra con carácter biográfico,

escritura excepcional, y hasta de lo sobrenatural, pero quiero advertir, aunque esté claro, que todas estas categorías no aparecen aisladas, varias de ellas pueden convivir en el mismo cuento. Es decir, no hay un grupo de cuentos cabadianos que contengan, por ejemplo, el contenido social solamente, o un grupo de cuentos que tengan que ver sólo con la tradición oral; al contrario, en los cuentos del autor pueden coexistir tanto la crítica social, desde la propuesta estética de la ironía, como la dimensión simbólica (por cierto no señalada por los estudiosos, pero que yo analizo en el tercer capítulo de esta tesis), las escenas sobrenaturales, así como diversas voces e ideologías casi siempre en pugna.

En las siguientes páginas haré un acercamiento a los cuentos del corpus que vaya más allá de las temáticas ya destacadas por la crítica. Lo que a mí me interesa subrayar es la mirada y el mundo infantil que aparecen en el corpus, así como la universalización de las anécdotas por intermedio de lo simbólico. Pues considero estos dos aspectos como una aportación del autor a la producción cuentística mexicana, ya que más tarde éstos serían retomados por importantes cuentistas del país.

Capítulo II.

Aspectos formales: configuración del mundo infantil en Juan de la Cabada

Durante el siglo XIX los niños personajes aparecían poco en la producción cuentística nacional, aunque los niños como lectores eran una preocupación de las autoridades desde la colonia. Dorothy Tanck de Estrada apunta, en su artículo “Literatura para niños al final de la colonia (1750-1821)”, que a finales del siglo XVIII se escribieron cuatro textos que tenían el objetivo de apoyar a los niños que estaban aprendiendo a leer. Y según Federico Lazarín Miranda, Luz Elena Galván realizó una investigación sobre las publicaciones periódicas para niños que aparecieron en el último tercio del siglo XIX: *La Enseñanza y El Álbum de los Niños* (1870-1876), *El Correo de los Niños* (1872-1893), *La Niñez Ilustrada* (1873-1875) y *La Edad Feliz* (1873) (231). Federico Lazarín analiza, en el artículo “Los niños lectores de *El Mosaico* en el último tercio del siglo XIX”, un libro que se publicó en España en 1866 y en México en 1876: *El Mosaico*, cuyo objetivo era el de “que los niños aprendieran a leer distintos tipos de letra manuscrita a través de correspondencia particular, de textos literarios cortos, de documentos comerciales y de descripciones geográficas e históricas, también, breves. Al mismo tiempo, los materiales que se publicaron en este texto constituyen una muestra de distintos tipos de escritos que esos niños tendrían que leer o hacer en su vida particular y social adulta” (Lazarín, “Niños” 236).

Apunto lo anterior porque quiero que quede claro que una cosa es la literatura dirigida a los niños, que esa sí la podemos encontrar desde la colonia, y otra muy distinta una técnica narrativa que incluye la mirada de los niños personajes para narrar las historias desde una perspectiva infantil. No he revisado ese material de la colonia y del siglo XIX debido a que no es mi intención hacer un recorrido histórico de la perspectiva infantil en la producción

cuentística mexicana, pero tal vez en esos textos podríamos encontrar ya los primeros personajes infantiles y sus miradas, pues no sería raro que esas obras destinadas a ayudar a los niños en el aprendizaje de la lectura se valieran de protagonistas infantiles con los que los jóvenes lectores pudieran identificarse fácilmente.

Fue hasta la década de los treinta del siglo XX cuando escritores como Juan de la Cabada y, antes que él, Nellie Campobello presentaron en sus cuentos a los niños como protagonistas, pero sobre todo como portadores de la voz. En *Cartucho* (1931) Campobello representa, aunque de manera tangencial, la Revolución Mexicana desde la perspectiva de la niña-narradora. En *Las manos de mamá* (1937), la perspectiva infantil se presenta a través de la memoria de la mujer adulta que regresa su mirada al pasado para recordar cómo se veía el mundo desde la infancia³⁵. Ambas estrategias las encontramos en los cuentos de Juan de la Cabada.

La producción de Campobello y De la Cabada quedan como antecedentes de la configuración del personaje infantil y su mirada que tomó fuerza en las letras nacionales, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XX, en donde tenemos varios ejemplos, por lo menos esos dieciséis que nos han mostrado las investigadoras del Colegio de México en el libro *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas del siglo XX*, coordinado por Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco, en cuyas páginas se estudia la obra de las autoras mexicanas del siglo XX³⁶ que escribieron sobre la infancia perfilando en sus textos protagonistas-niños.

³⁵ Revisar el artículo de Laura Cázarez H. "Eros y Tanatos: infancia y revolución en Nellie Campobello", en *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. México: COLMEX, 1996.

³⁶ En este trabajo de El Colegio de México se analizan textos de Rosario Castellanos, Elena Garro, Elena Poniatowska, Nellie Campobello, Inés Arredondo, María Luisa Puga, Josefina Vicens, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, Bárbara Jacobs, Carmen Boullosa, Aline Pettersson, Olga Harmony, Angelina Muñiz y Margo Glantz.

Los personajes y las perspectivas no canónicas, como las de las protagonistas niñas de Juan de la Cabada renovaron la expresión literaria de la producción cuentística nacional, pues al no ser contadas desde el mismo punto de vista, las historias necesitaron ser narradas a través de nuevas estrategias, lo que derivó en composiciones diferentes; no obstante, lejos de valorar esta aportación, su obra fue confundida con la literatura infantil y tal vez esa sea una de las razones por las que ésta cayó en el olvido. Al no analizar a detalle el trabajo del cuentista y confundir la aportación estética que hizo al incluir el punto de vista infantil para contar las historias, su obra fue demeritada al ser etiquetada como literatura para niños, de contenido social o indigenista y se le sacó del canon en el que sus contemporáneos lo habían colocado.

Después de Nellie Campobello y Juan de la Cabada, otros cuentistas mexicanos se valieron de las perspectivas no autorizadas, como la de los niños, los indígenas o los locos, para renovar la expresión y el estilo de sus cuentos. Pienso en “Macario” (1953) de Rulfo y “El Duende” (1964) de Elena Garro. Incluso es muy probable que el recurso de incorporar la mirada infantil en los cuentos mexicanos actuales esté vigente y constante, pero ese será tema de otra investigación. Por ahora sólo me centraré en estudiar los mecanismos narrativos por los que Juan de la Cabada logra configurar el mundo infantil en el que se mueven sus niñas protagonistas, a saber: la perspectiva infantil y el enfrentamiento entre dos horizontes: el infantil y el adulto, choque que genera la tensión al interior del texto. Es decir, desde la mirada de las niñas conoceremos cómo es su mundo y cómo es también el de los adultos, que les es ajeno porque no lo comprenden.

La tensión es una categoría ampliamente señalada por los teóricos del género como uno de los elementos constitutivos de todos los cuentos, en el corpus veremos que esa tensión es el resultado de oponer dos formas de ver el mundo: la de los niños y la de los adultos.

No pretendo profundizar en la constitución del género, sólo quiero detenerme en los conceptos de intensidad y tensión, pues me parece que son dos categorías importantes para entender el funcionamiento de mi corpus. Mi reto consiste en mostrar cómo eso que se considera un común denominador de todos los cuentos, se materializa en mi corpus, pero antes algunos apuntes de escritores y especialistas que reflexionaron sobre el tema.

Julio Cortázar apuntó en 1963: “Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige” (“Aspectos” 316). Por su parte, Horacio Quiroga en el apartado 8 de su “Decálogo del perfecto cuentista” afirmaba que “un cuento es una novela depurada de ripios”. Y Juan Rulfo señaló: “Para mí el cuento es un género realmente más importante que la novela, porque hay que concentrarse en unas cuantas páginas para decir muchas cosas, hay que sintetizar, hay que frenarse; en eso el cuentista se parece un poco al poeta, al buen poeta” (171).

En su artículo “Estructura y morfología del cuento”, Mempo Giardinelli entiende las categorías de intensidad y tensión en función de la relación que éstas guardan con la “pureza de elementos” que le es propia al género. Con lo que quiere decir “la eliminación de lo que Cortázar llamó «ideas o situaciones intermedias, rellenos o fases de transición»” (351).

Según Alberto Paredes el cuento es “un género de relato organizado primordialmente hacia la obtención de un efecto único y final, y que forzosamente, dicho relato, es breve e intenso” (*Voces* 16).

Cuando los teóricos del género hablan de intensidad se refieren a que en el cuento hay una condensación, porque se relata el momento crucial en la vida de los personajes. El cuento narra una situación que se convierte en parteaguas en la historia de los protagonistas. Se trata de un suceso memorable que vale la pena narrar para que no se olvide, porque es un ejemplo,

bueno o malo, afortunado o desgraciado, triste o cómico, de determinada situación o experiencia humana, que podría ocurrirle a cualquiera y no sólo al protagonista del relato. En los cuentos del corpus la intensidad es posible porque en ellos se narra el momento en el que la infancia se derrumba, es la representación estética del paso doloroso que hay que dar para dejar la infancia y entrar en la vida adulta.

En cuanto a la tensión en el corpus, es el resultado de las contradicciones entre el mundo que se deja y al que se ingresa. Las niñas protagonistas están en la encrucijada entre un mundo inocente, infantil, y uno adulto que es lo opuesto. Los personajes que pertenecen a uno u otro lado chocan, porque no ven de igual manera los acontecimientos. Veamos qué implicaciones de sentido o qué posibilidades se derivan de este enfrentamiento de perspectivas en el corpus.

I. EL CUENTO COMO ESPACIO DE TENSIÓN ENTRE DOS HORIZONTES: EL INFANTIL Y EL ADULTO

El enfrentamiento entre dos horizontes: el de las niñas protagonistas y el de los adultos, provoca el conflicto que da pie al relato, y en el contraste podemos observar cómo es el mundo infantil representado en los cuentos.

En algunos cuentos del corpus los niños se oponen incluso a otros niños, porque cada uno de ellos representa las creencias y puntos de vista válidos en su ambiente familiar, escolar, social y cultural; aunque esto no quiera decir que no se opongan también a los adultos, por ejemplo, a los que representan la autoridad (como la maestra de escuela en “La conjura”, la abuela en “El diario de Oyukita”, la madre en “Blanche o el secreto” o las monjas del orfanato en “Tarrarrurra”). El personaje infantil en la obra cabadiana nos plantea que los niños reproducen y potencian la visión de mundo que aprenden de sus padres o maestros. Visión que

no siempre es honesta, justa o respetuosa del otro; muy al contrario, la mayoría de las veces los adultos de los cuentos tienen una percepción prejuiciosa de todos los que sean distintos a ellos, y esta perspectiva se la transmiten a sus niños, produciendo así, al interior del texto, una sociedad pervertida y lastimada desde la infancia. Sin embargo, hay una parte del pensamiento de las niñas cabadianas que permanece independiente del de sus padres, en la que aún caben la fantasía, los sueños, la esperanza y el perdón, porque son niñas que, a pesar de haber perdido la inocencia al darse cuenta de que el mundo en el que viven está plagado de injusticias, de dolor y vergüenza, no han perdido del todo su pensamiento infantil, pleno de imaginación y fantasía, que les ayuda a enfrentar un mundo adulto con el que tienen que luchar.

Ahora quiero ejemplificar de qué múltiples maneras se da la tensión entre niños y adultos dentro del corpus. Comienzo con “La Niña”. En él la hermana mayor siente envidia de la Niña, la protagonista, su hermana menor. Dicho sentimiento de la hermana grande tiene su origen en la preferencia del padre por la hija más chica. A diferencia de otras de las protagonistas del corpus, la Niña es querida por su papá; pero esto, más que un privilegio, provoca la enemistad con la hermana y los hermanos varones, quienes con frecuencia la maltratan. En los dos últimos párrafos del cuento queda expresada claramente la tensión entre las hermanas, así como la bondad de la protagonista. Luego de padecer una grave enfermedad, la Niña se cura, por lo que su hermana entiende la enfermedad sólo como un truco para llamar la atención: “—Con que ataques... ¿no? ¡Si me lo figuraba muy bien yo! No más estás fingiendo, «chiquiona», «remolona». ¡Toma, toma! La nalgueó. Poco después llegó el papá. Y, como siempre que le pegaban los hermanos, la niña nada dijo, porque bien segura estaba que, de haberlo sabido él, capaz habría sido de matarlos” (AC 86).

Por otra parte, aunque el padre ama a la Niña y la prefiere sobre todos sus hijos, ella lo enfrenta, pues éste prefiere gastarse el dinero en vino para emborracharse que comprarle el

ataúd fino que ella quiere para su entierro: “Y se pronunció contra su padre: «mi papá me quiere. ¡Sí! Pero prefiere beberse el dinero en vino, que darme el gusto de una caja bonita de las caras...»” (AC 84-85).

En el caso de “Blanche o el secreto”, se muestra la oposición no sólo del personaje infantil con los adultos, incluso la de éste con otros niños. Es domingo y la niña (no se dice su edad, pero el narrador la llama “la niña”), ha regresado con dolor de cabeza y un sentimiento de infelicidad de los servicios religiosos a los que ha asistido en compañía de su familia. Al llegar a su casa busca quien le cuente un cuento para olvidar el fastidio dominical, pero nadie le presta atención. Su hermano, un “grandulón” de diecinueve años, lee novelas de detectives e historietas de criminales, pero no las comparte con ella. Su amigo Johnny Klutz está encerrado en su casa estudiando la *Biblia*. La tía Hanna de treinta y cinco años, ha salido a una visita “misteriosa” (así la ve ella porque no sabe a dónde va su tía). El padre lee a Dickens, pero “sus historias no son propias para muchachitas de tu edad” (AP 168). Y a su madre ni siquiera recurre porque tiene una voz “horrible”, es dura y le da un pescozón por haberse ensuciado el vestido nuevo.

Mabel, la protagonista, tiene una vida familiar hostil. La madre la regaña y el padre no atiende su demanda de que le cuente un cuento o le lea algo, al contrario, su respuesta ante la petición de la hija es un suave empujón:

—¿Qué estás leyendo? ¿Vas a leerme a mí también?

El señor Kramer echó una bocanada de su puro y reposadamente contestó:

—No, no voy a leerte nada. Esto es Dickens y sus historias no son propias para muchachitas de tu edad.

La chica se inclinó para desviar el libro de la vista del señor y descansó la cabeza sobre los muslos paternos.

—Léeme algo, o dime un cuento, papacito.

El padre la empujó suavemente.

—¡No! Vete a jugar. Sé buena chiquita. Pórtate bien (AP 168).

Al final de ese día los padres le dan un beso de buenas noches a la niña, y ésta es la primera y única ocasión en que Mabel recibe una muestra de afecto. La niña busca atención, pero: “¡Ninguna persona le hacía caso! ¡Nadie para hablar! ¡Nadie que acariciase su cabeza y le quitara el dolor!” (AP 168). Brother, el hermano, lo mismo que la tía Hanna, simplemente la ignoran. Hay un personaje, Mr. Houser, que según el narrador es bueno con la niña y la llena de cumplidos, pero lo que Mabel quiere esa tarde es que le cuenten un cuento y no halagos, por eso decide no ir a visitar a ese vecino que pese a ser bondadoso, “nunca le contó cuentos ¿cómo esperar de él, precisamente hoy, un cuento bonito?” (AP 167).

Al no encontrar historias en su casa, la niña se acerca a la vivienda de los vecinos de enfrente, que “¡Eran gentes extrañas! ¡Todos tan morenos! Terriblemente oscuros, y con su pelo ensortijado. No hablaban inglés y raras veces sonreían” (AP 169). La familia de los Postner es extraña ante la mirada de Mabel por ser diferente a ella y a su familia, incluso la ubicación espacial de los vecinos es opuesta a la de la protagonista: “En la acera contraria y el punto exactamente opuesto al de su casa vivían los Postner” (AP 169).

Mabel ve como extraños también a los niños Postner, a pesar de que uno es de su edad y el otro sólo tres años mayor que ella, los hijos de sus vecinos no le inspiran confianza y tampoco le provocan las ganas de entablar una relación; al contrario, siente miedo y desprecio por ellos, porque “nunca jugaban entre sí ni con los demás chicos. De tan serios parecían adultos e infundíanle una mezcla de pavor y desdén” (AP 169). Si estos niños provocan esos sentimientos en la protagonista es porque se parecen a los adultos, luego entonces, ante la mirada de la protagonista, los adultos son seres despreciables. Además, el hecho de que el narrador nos comunique el pensamiento y los estados de ánimo que experimenta el personaje infantil sobre sus vecinos, provoca, durante la lectura, la caída de ciertos mitos que se tienen sobre la infancia. Por ejemplo, es lugar común la idea de que los niños a diferencia de los

adultos, no tienen prejuicios sobre los otros niños ni barreras sociales, culturales o de género, por lo que sociabilizan de inmediato, pero “Blanche o el secreto” muestra una situación muy distinta a esta opinión generalizada de igualdad entre los niños.

Si embargo, las diferencias no siempre distancian; en Juan de la Cabada los opuestos casi siempre llegan a coincidir, incluso a la simbiosis. Los Postner no hablan la misma lengua que la protagonista (inglés), y ni siquiera su atuendo es convencional, pero esta diferencia provoca una atracción irresistible en la niña que la lleva a asomarse a la casa de sus vecinos, desde donde puede observar que: “La vieja abuela de los Postner era quien más la fascinaba. Llevaba un abrigo largo y negro que casi tocaba el suelo. Tenía una barbilla pronunciada y cabellos grisáceos. El robusto abuelo, aparte de barbas largas, profusas y rizosas, usaba levitón negro y gorro, un gorro completamente redondo y también negro. En aquella época, Mabel no sabía que a ese bonete le nombran *yamalka*” (AP 169).

La palabra *Yamalka* no existe en los diccionarios del castellano, ni en los de religiones, pero se refiere al gorro redondo que usan los hombres y jóvenes judíos, especialmente los judíos ortodoxos. Lo que me hace pensar que los vecinos de Mabel son judíos, y por la descripción (“¡Todos tan morenos! Terriblemente oscuros, y con su pelo ensortijado”), también son negros; mientras que la familia de Mabel pertenece a la iglesia de Christian Science³⁷. Pero hablar de judíos-negros en el texto es una suposición, no puede ser

³⁷ Ciencia cristiana o también conocida como iglesia del Cristo científico, es una religión que según el especialista en religiones Edgar Royston Pike, fue fundada en 1866 por Mary Baker Eddy, quien en uno de sus libros la define como “la Ley de Dios, la Ley del bien, que explica y demuestra el principio divino y la regla de la armonía universal”. La señora Eddy, explica Royston, fue lectora devota de la Biblia desde su niñez y fundó la iglesia cuando sanó casi inmediatamente tras un grave accidente después de leer el relato de la curación del parálítico en Mateo IX, 1-8. De allí que los fieles de la Ciencia cristiana estén convencidos del evangelio como la vía de curación de todo mal, tanto moral como físico, de las miserias y enfermedades como el pecado que aparece en el cristianismo primitivo que ellos redescubrieron en el Nuevo testamento. Ellos aceptan las revelaciones de la Biblia que afirman que Dios es bueno, que es espíritu, infinito y omnipotente, y único creador. (90). Mary Baker Eddy fundó en Boston la iglesia Madre, “La primera iglesia de Cristo científico”, de la cual existen ramas en todo el mundo, apunta Royston. Esta iglesia no tiene sacerdocio ordenado. Los servicios dominicales y las reuniones

enteramente comprobable porque el relato es narrado desde la perspectiva de la niña, y ella no tiene toda la información sobre los vecinos, el narrador se limita a describir sólo eso que ella puede ver desde su punto de vista infantil.

Los Postner le otorgan a la niña la primera novedad del día, atrapan su atención y cubren, por un momento, su necesidad de encontrar algo divertido, algo novedoso que la libere del hastío y del abandono en el que se encuentra esa tarde de domingo. Los Postner tienen una cocina que expide olores que Mabel nunca notó en la de su casa ni en la de sus tías. Por eso la niña está afuera de la casa de esta familia y “como un perrito” olfatea, husmea en las ventanas de la casa de los vecinos en busca de alguien que le narre una historia, pues con unos padres de cincuenta años, un solo hermano mucho mayor que ella, una tía de treinta y cinco, y unos vecinos de su edad, pero que se comportan con seriedad de adultos, Mabel está sola. Así, el cuento nos presenta un mundo infantil en el que los “otros”, aunque ajenos y diferentes, le proporcionan a la protagonista lo que busca y que no posee al interior de su casa: novedades, entretenimiento.

Después de los intentos fallidos de Mabel por encontrar quien le cuente un cuento sale a la calle y es cuando aparece Blanche: “Rara belleza con su pelo restirado, grandes y negros ojos, un cuerpo esbelto de compactas formas dentro de un vestido sencillo y de suma elegancia” (AP 170). La desconocida sabe el nombre de la niña, y ésta se sorprende de tal conocimiento pues ella no la había visto jamás, pero Mabel no indaga más porque lo que quiere es que le cuenten un cuento, no averiguar la vida de la mujer. La dama desaparece de prisa, antes de que la menor pueda preguntarle cualquier cosa. El misterio de quién es Blanche no se resuelve porque a la protagonista no le interesa resolverlo. Además, porque la narración

testimoniales de los miércoles, son dirigidas por “lectores”, y los únicos sermones son tomados de la Biblia y del libro de texto de la Ciencia cristiana (libro escrito por Baker Eddy) (91).

no llega hasta el siguiente domingo, día en que ocurriría el segundo encuentro, sólo conocemos lo que ocurrió en la vida de Mabel la tarde de ese domingo hasta antes de acostarse.

El final de este cuento queda abierto. No sabremos si en efecto Mabel se reunió con Blanche al domingo siguiente ni qué le dijo ésta a la niña. ¿A qué se debe esta cualidad de inacabado? Analicemos con cuidado el contenido del último párrafo. Mabel, excitada por el encuentro con la dama, a la que no conocía, corre en busca de su hermano para confiarle lo ocurrido, pero poco antes de confesar el encuentro, recuerda que Blanche es su secreto y decide no contárselo al hermano: “[...] al advertir el conato de perfidia de su parte, pues el secreto de matar al ogro del hastío no era sólo suyo, y he ahí que, desde luego, con todo cuanto significa la defensa de ilusiones y esperanzas, las guardó” (AP 171).

Al encontrarse con Blanche, la niña no obtuvo lo que buscaba, pues la mujer no le contó un cuento, pero por lo menos, ganó esperanza e ilusión, mismas que está dispuesta a defender con su silencio. ¿Quién es Blanche y por qué conoce a Mabel?, ¿por qué se le acerca y la cita el siguiente domingo con la promesa de contarle un secreto?, como dije, nunca lo sabremos, porque estas restricciones en la información de la historia no atienden solamente a la decisión del autor de terminar el cuento con un final abierto, son, ante todo, el resultado de la composición de un relato que está narrado desde la perspectiva de la niña. Pues el narrador casi siempre cuenta el relato desde la percepción del personaje infantil, lo que impide que el lector conozca más allá de la información que la protagonista posee. Debido a que al único personaje que nunca desaparece de foco es Mabel, esto impide conocer las razones de Blanche para hablar con la niña o la explicación de por qué sabe su nombre. El lector se queda con la misma curiosidad e impaciencia que experimenta el personaje infantil.

Antes de seguir me parece que vale la pena detenerme en los finales inacabados o abiertos y hasta un tanto crípticos de algunos cuentos del corpus. Para ello volveré la mirada a la teoría. Alberto Paredes dice que un lugar común de la teoría literaria es que “un cuento, todo cuento, relata una historia con *suspense* y oculta al final una sorpresa para el lector, la cual es el broche de oro que cierra el relato” (*Voces* 16). Si se aceptara tal idea, ésta serviría para explicar los finales confusos de cuentos como “La conjura” y “Blanche o el secreto”. Explico los finales de ambos a fin de subrayar su cualidad de inacabados u oscuros, si se prefiere usar esta última palabra. El primero, “La conjura”, termina con la conversación que los compañeros de la protagonista, Olga Rappaport, tienen sobre ella luego de su muerte, en la que aceptan que fueron injustos al molestarla tanto, pues la desafortunada niña nunca dio motivos para tales acosos:

—¡Si ella nunca peleó, caramba!

—¡Si una vez siquiera le hubiese roto las narices a alguien!

—¡A ese Andy Rian...!

—¡O a ti, Ellen!

—¿Por qué tenía que llorar siempre así verdad?

Nadie mencionó el miedo que les hizo pasar su sonrisa, y menos aún la belleza de sus manos.

Porque los sentimientos originados por contagio del medio son naturaleza de la Naturaleza y quedan en lo ignoto, más allá de las culpas, fuera de la comprensión del motivo de las causas.

Y a partir de la conversación de aquel mediodía obscuro y húmedo, todo, natural, naturalmente, se olvidó (*CC* 62).

En “Blanche o el secreto”, en realidad existen dos secretos: uno es el encuentro de la protagonista con la desconocida Blanche, porque la niña se lo esconde a su familia; y el otro es el que Blanche le promete que le contará si asiste al mismo lugar, pero dentro de ocho días.

Si se piensa que un cuento es valioso por su construcción completa, de principio a fin, no se puede llegar al conformismo de decir que un final en suspenso o sorpresivo atiende simplemente a una fórmula del género; al contrario, hay más implicaciones estéticas en estos extraños finales de Juan de la Cabada.

Según yo lo veo, estos enigmas en los finales cabadianos son el resultado de que el relato esté orientado por la perspectiva infantil, pues las niñas, por su mirada inocente, no lo saben todo y el lector se queda con la curiosidad que experimenta el propio personaje infantil. No se trata entonces de narradores que nos expongan la infancia desde una perspectiva adulta que todo lo sabe; los lectores de estos cuentos conocemos cómo las niñas ven y entienden su mundo. La voz³⁸ de los narradores, ya sea en primera o tercera persona, muestra cómo se ve el mundo desde la mirada de las niñas.

Lo anterior le da frescura a los cuentos, porque cuando los niños ven, aunque vean objetos o situaciones cotidianas, para ellos pueden resultar toda una novedad y así lo describen. De tal manera que los personajes infantiles resignifican lo ya dicho, lo ya conocido. No es que estemos viendo algo extraordinario, simplemente estamos conociendo la otra cara de la moneda: el lado que se ve desde la infancia. ¿Quién no ha experimentado el hastío o la tristeza que embargaba a Mabel el domingo después de los servicios religiosos?, tal vez todo lector que lea el cuento conoce estas sensaciones, pero el relato nos da la oportunidad de observar cómo lo vive y también cómo lo resuelve una niña protagonista. Todos sabemos que en literatura los temas son pocos, ya se ha tratado el tema de la tristeza y el aburrimiento, pero

³⁸ Para Gérard Genette *voz* es la instancia narrativa que produce la narración, es lo que se llama *enunciación*. El teórico define el concepto *voz* como “«aspecto», dice Vendryès, «de la acción verbal considerada en sus relaciones con el sujeto», sujeto que aquí no es sólo el que realiza o sufre la acción, sino también el que (el mismo u otro) la transmite y eventualmente todos los que participan, aunque sea pasivamente, en esa actividad narrativa” (271).

Por su parte, Luz Aurora Pimentel se suscribe al modelo vocal propuesto por Genette, que indica que la *voz* le pertenece al narrador y que las dos formas vocales clásicas son la primera y tercera persona, de ahí que se hable de narrador en primera o tercera persona. Pero Pimentel advierte que “los términos primera y tercera persona, al proponer un criterio puramente pronominal, ocultan la identidad de la voz que narra, la cual no reside en la elección del pronombre sino en su relación con el mundo narrado” (135). Más adelante la autora explica que si el narrador participa activamente en el mundo narrado, es un personaje y como tal tiene plena existencia ficcional, además de ser el vehículo de transmisión del relato. Pero también menciona a un narrador que no está involucrado, como actor, en las acciones de la historia narrada. Entonces: “Es esta relación de *participación diegética* lo que distingue las dos categorías básicas en el modelo de Genette: si el narrador está involucrado en el mundo narrado es un narrador *homodiegético* (o en primera persona); si no lo está es *heterodiegético* (o en tercera persona)” (*Relato* 136).

lo que hace diferente a Juan de la Cabada es que él presenta esos temas desde una perspectiva infantil, lo que renueva esos contenidos recurrentes. Por otro lado, incluir la perspectiva de los niños y los indígenas, es incorporar a los cuentos la perspectiva marginal, esa que les pertenece a los personajes no autorizados, no reconocidos por un mundo adulto o mestizo, al que no pertenecen.

Aunque “Blanche o el secreto” presenta una focalización interna, es decir, el narrador conoce lo que siente y piensa la protagonista, es evidente que no se trata de la misma persona. Sin embargo, es claro que entre uno y otro existe cierta consonancia: el narrador cuenta las acciones como las ve Mabel, incluso llega a fusionar su visión con la de la niña, y no agrega información más allá de la que se ve desde el campo perceptual del personaje infantil.

Uno de los recursos más importantes que tiene la niña para entender y justificar el mundo de los adultos de su entorno, que la tratan con distancia, es el del sueño. En el espacio onírico todos los personajes del cuento conviven en armonía. Se trata de personajes que representan grupos sociales distintos. Porque en el Nueva York del texto viven: los Postner (judíos “terriblemente oscuros”); los Kramer, cuyo apellido puede ser de origen inglés, irlandés o alemán; y Blanche (blanco en francés), que podría ser francesa. Además, en el sueño de la niña los grupos o las personas tienen colores: los japoneses son verdes, los Postner oscuros, Blanche es lo blanco³⁹. Pero al final todos conviven en una misma ciudad, en un mismo barrio, en un sueño infantil que borra las diferencias, así como el aburrimiento y la soledad.

³⁹ A decir de J.C. Cooper en el *Diccionario de símbolos*, el blanco y el negro representan lo positivo y lo negativo, y todos los contrarios. (53). Y según J.A. Pérez-Rioja en su *Diccionario de símbolos y mitos*, el blanco es el símbolo de la pureza y la virginidad, de la inocencia y la santidad de la vida (97). Mientras que el negro es el símbolo de la muerte y del duelo. “En el simbolismo cristiano es el color del Príncipe de las Tinieblas, por cuanto representa el demonio, la maldad y el pecado” (313). La diferencia entre los Postner que son “oscuros” y “extraños”, con Blanche que representa lo blanco y la esperanza y alegría de la niña, sólo confirman la hipótesis del juego de los opuestos que se presenta en los textos del corpus, en este caso en “Blanche o el secreto”; pero dejemos la dimensión simbólica para el siguiente capítulo.

“La llovizna” pareciera una excepción porque la historia no se narra desde la perspectiva infantil, pero lo he incluido porque aquí al igual que en los demás cuentos del corpus, se presenta la confrontación entre la perspectiva ingenua, inocente, en este caso la de los indígenas, con la autorizada: la de los mestizos. También lo dejé como parte del corpus porque en este cuento, aunque la niña no es la protagonista, su muerte funciona como detonante de las acciones del texto. Lo explico.

En dicho cuento, un hombre de negocios con automóvil y revólver se siente, por poseer estos objetos, diferente a los albañiles indígenas que le piden los lleve en su vehículo, pues es de noche, se le ha hecho tarde y “tenemos de precisión que ir a México, porque debemos entrar temprano, mañana lunes, al trabajo” (AP 113). Al principio del relato el narrador-hombre de negocios se siente contrario a los albañiles de guaraches, overoles y paliacates rojos al cuello, pero decide llevarlos para no mostrar el temor que le producen los desconocidos. El conductor va desconfiado hasta que se da cuenta, que al igual que él, el más viejo de los indígenas perdió a su hija, su niña de siete años; la del automovilista murió debido a una enfermedad. Entonces ocurre, si no el acercamiento, la comprensión. La imagen de todos los hombres dentro del automóvil en medio de una oscura carretera es clara y simbólica: sin importar origen o situación económica, en el momento del relato todos llevan el mismo camino (el de la muerte): “—Por favor, patrón, como ya no pasan los camiones... y como usted lleva nuestro mismo rumbo” (AP 113). Esa diversidad racial, por lo menos al principio, crea un enfrentamiento entre los personajes, pero éste no puede ser mantenido a lo largo de todo el relato. Porque un relato no es posible sin el movimiento de la línea narrativa, pues, de lo contrario, sólo tendríamos la descripción de un momento crítico, un momento de tensión entre los personajes, pero una narración nos hace recorrer un camino que va de la tensión, en este

caso a través de la oposición entre los personajes, hacia la relajación por el acercamiento entre personajes que representan mundos u órdenes distintos, el indígena y el mestizo, por ejemplo.

Los mecanismos para materializar las tensiones entre los personajes en cada cuento son distintos. En “La llovizna” es a través del discurso que le pertenece a cada actor del relato. Aunque narrador (automovilista) y personajes (albañiles-indígenas) hablan castellano, no lo hacen de la misma forma, lo que provoca un problema de comunicación entre ellos: “Corría el coche a toda su marcha y volví a sentir miedo. ¡Esas cosas del instinto! Ya se sabe lo que son los indios con su lenguaje de retruécanos, y con la misma cantinela, ¿qué querría decir éste, o dar a entender a los otros, que continuaban clavados, fijos, en su mutismo empecinado? ¡Si fuesen de veras piedras, inofensivas piedras... pero son seres humanos!” (AP 114-115).

Del discurso de cada personaje se resaltan sus cualidades particulares. Por ejemplo, el automovilista señala los mecanismos que utilizó en su lenguaje para responderle al indio: “A las palabras del viejo, ardidado yo por el miedo que me habían hecho pasar y animado de un puntilloso, muy lógico, deseo de venganza, modulé ciertos ruiditos de chistante desdén al par que meneaba en igual manera de significación negativa la cabeza” (AP 114-115). La comprensión que tiene el conductor de los otros no se da a través de las palabras sino del lenguaje corporal: “Observé su vista socarrona en un rostro demasiado perspicaz, y tan claro fue para mí lo que insinuaba, que negarme sería como demostrar señales de aquel miedo y rebajarme. ¡Y esto no!” (AP 113). También se puede observar que existen, entre uno y los otros, jerarquías. Aquel no quiere rebajarse demostrando su miedo porque se considera más que los indios, y aquellos lo obedecen cuando les ordena que se acomoden tres en el asiento de atrás del automóvil y el más viejo en el de adelante. Los indios se dirigen al conductor con las palabras: “patrón”, “jefe”, “señor”. Y él dice del viejo: “Indio borracho”.

Otro de los procesos por los que se presenta en “La llovizna” la oposición de las perspectivas, es el de poseer *versus* no poseer. Lo que le da seguridad al narrador ante el temor que siente frente a los indios es que lleva en el pantalón un arma que los otros no tienen. Uno tiene automóvil y revólver; los otros, no: “A la luz de mis reflectores vi los ocho guaraches de sus pies, mientras se aproximaban. El resto de sus indumentarias eran overoles azules, sombreros de petate y un paliacate colorado al cuello” (AP 113). De cómo iba vestido el narrador sólo sabremos que llevaba un chaleco: “[...] desabroché los tres botones inferiores de mi chaleco, prevenido, por si acaso” (AP 113). Así, el vestido de los cuatro albañiles se convierte en un distintivo más frente al conductor, pues si éste ha notado las ropas de los indios es porque no son iguales a las que él lleva puestas. Aquí los personajes se particularizan por sus características socioeconómicas y raciales, pero al final se igualan por la tristeza que les provoca el recuerdo de las niñas muertas.

Tanto en “La llovizna” como en “Blanche o el secreto” se nota la tensión entre distintos grupos étnicos y sociales que conviven en un mismo espacio geográfico (una carretera en México o la ciudad de Nueva York, respectivamente) y textual (los cuentos). Si en “La llovizna” la diferencia entre los albañiles y el automovilista es la forma particular de cada uno de apropiarse de la lengua, en “Blanche o el secreto” radica en que los personajes no hablan un mismo idioma: los vecinos de Mabel no hablan inglés como ella, y por eso la niña no los entiende. En esa situación la incomprensión parece natural; pero en “La llovizna” el problema de comunicación no se debe a la variedad lingüística, todos los personajes hablan castellano, sino a la forma de hablarlo, lo que revela la distancia sociocultural.

También en “La conjura” encontramos diversos grupos culturales: los cristianos anglosajones y los judíos, y en medio de los dos una niña marginada. Olga Rappaport, la protagonista, que es ofendida tanto por los niños cristianos de su escuela como por los judíos.

Estos últimos vituperaban a Olga y a Ellen, su única amiga, cuando las veían comiendo sándwiches de jamón, pues estaban ya “[...] imbuidos por la sectarista restricción de sus mayores” (CC 54). Olga Rappaport está “borrada”, “extraviada”, es agredida incluso por su maestra.

La crueldad aquí va en varias direcciones, de los adultos a los niños (la maestra contra Rappaport):

Pero en las clases, inmóvil tras del pupitre, las horas se le iban con la vista desviada, fija en la ventana, en el espacio, hasta que Miss Brown, ya iracunda, la reprendía por su falta de atención. Entonces la boca sabía temblaba y las finas manos, la izquierda sobre la derecha y viceversa, pasaban y repasaban en frote angustioso, sucediendo luego que la maestra descargara toda su reconcentrada bilis, y empezaban suspiros en respiración difícil, un sollozo y tras ellos hondos gemidos que podían durar hasta una hora con arroyos de lágrimas, mientras no cesaban los frotos lastimeros ni paraban las contorsiones de la boca (CC 54-55).

Y más adelante: “Había en el tono de Miss Brown una visible dignidad, una queja en contra de sí misma por los regaños y un vano afán de suavizarlos; pero lo cierto es que timbre de igual aspereza no le salía para sus otros alumnos ni en los momentos de mayor cólera” (CC 56).

Esa violencia ejercida por la adulta sobre la niña provoca que los demás niños la imiten en su afán de hostilizar a ese personaje que no es agradable para nadie. Pero no sólo el mundo adulto agrede al infantil, los niños también son crueles con otros niños: “¿Con qué soterrados móviles del subconsciente y del instinto relacionar el que sólo después de este espectáculo sus condiscípulos la perseguían a pedradas en el camino hasta cerca de su casa?” (CC 57).

La maestra es un personaje frustrado, desafortunada y fea, que cura su situación exponiendo y golpeando de tiempo en tiempo a Olga, pero los propios niños se encargan de castigar a su profesora escribiendo frases terribles contra ella en papeles que pasan de mano en mano durante la clase:

“Mira cómo se le está salpicando el camión debajo de la falda”.

“Mírala qué fea”.

“Mira la cara de perro que tiene”.

“¿Has visto al hombre tan horroroso que la acompaña cuando llega en las mañanas?”.

“¡Más horrible que ella!”.

“¡Y vienen a distancia como si él, todavía, le tuviese miedo!” (CC 60).

Los niños de este cuento no son buenos ni bellos, más bien son tan grotescos que asustan a sus propios padres. La protagonista fue abandonada por su padre desde los tres años de edad, pues éste “tal vez cogió demasiado miedo al dedo del destino ante la vista de su mujer fea, de su desventurada niña fea... ¡Y voló! ¡Quién sabe!” (CC 61). O Andy Rian, “un chico irlandés, también pecoso, de cara de rata, sin mentón, nariz aplastada, dientes salidizos, ojos saltones de sapo y más malo que Gestas, era nada menos que azote de maestras, gozo de los chicos y delicia de las chicas, que lo celebraban por el encanto principal de su imprudencia” (CC 57-58).

Olga Rapapport y su compañero Andy Rain no son los únicos personajes infantiles que son descritos como horribles. Ahí está también la *Nueva*, uno de los personajes infantiles del cuento “Tarrarrurra”, “cuyos rasgos eran una gruesa vocecilla de murmullo, el cabello pajizo, irregulares ojos tímidos y hundidos, tez amarillenta, nariz chata, boca delgada, labios convulsos y rostro redondo al par de fofo en un cuerpo magro [...] (AP 277).

Pero no se trata sólo de subrayar la saña con la que los narradores describen a las desafortunadas niñas feas, sino de explicar que esta fealdad es producto de las enfermedades que aquejan a los personajes infantiles del corpus; por ejemplo, en “Tarrarrurra”, la hija de un panadero, “a la que solían mandar unos pasteles grandes, buenísimos, era coja; un boquete cerca de una rodilla, en fluir permanente de sangre, la obligaba de continuo a vendarse la herida con toda suerte de trapos. Debía padecer algo así como cáncer” (AP 277). De Olga sabemos al final que murió de neumonía. Son niñas que viven en ambientes rudos, sucios, agresivos, adversos, ante los cuales no son inmunes.

“Tarrarrurra” cuenta historias tristes de niñas huérfanas que viven como hospicianas en la casa-hogar María Auxiliadora. Doscientas internas que tenían que esperar largo rato para usar el baño. Niñas que a los cuatro o cinco años de edad han empezado “a sentir en su existencia el desamparo entre aquella severidad rígida del hospicio, donde a tan corta edad se nos señalaran tareas de fregar pisos, y luego, ya mayores, las de costura y cocina, sin otro ejercicio espiritual que aprender cantos religiosos y repetir el catecismo!” (AP 280). El cuento denuncia el hambre y las condiciones de insalubridad en las que viven las huérfanas:

De tal modo, pinchaba y sustraía unas veinte o treinta piezas que iba echando en el formado seno de una manta de catre, con la cual salía cubierta del dormitorio para el hurto.

Anhelantes la esperábamos. Llegado el botín nos lo dividíamos con extrema honradez en porciones iguales, que para ir comiendo a pausas durante la semana ocultábamos debajo de los viejísimos, destripados y malolientes colchones de los catres (AP 278-279).

En este caso se enfrentan los dos grupos que viven en el orfanato: las monjas y las niñas. Las monjas son estrictas y las hospicianas las retan con gritos y acciones prohibidas. La diferencia está no sólo en la forma de ver y entender su contexto, sino también, en que niñas y adultas reaccionan de maneras particulares ante un mismo acontecimiento. Por ejemplo, cuando fallece Beatriz, de catorce años, a causa de una apendicitis aguda y por una purga que como castigo por no levantarse a la misa dominical le dieron las monjas, la monja que dictó el castigo permanece inalterable, pero ante este acontecimiento fúnebre, Irene, la niña a la que se le asignó la tarea de llevar la purga de castigo a Beatriz, se entristece y se enferma por la culpa y el remordimiento que experimenta ante la muerte de su compañera.

Las niñas tienen piedad, sentimientos, lloran y se agobian por la muerte de una de sus compañeras, pero las monjas son fúricas e indolentes; paradójicamente, la madre superiora se molesta cuando “Dos niñas por las que tenía el mayor aprecio han cometido faltas a la moral, ofensas a la piedad” (AP 286) y amenaza a todas las internas de María Auxiliadora con sus historias de diablos e infiernos. Aunque dentro del hospicio se opongan niñas y monjas, el

lector verá a unas y otras huérfanas, unas de padres y otras de hijos, pero todas solas y encerradas en el mismo espacio.

Con la oposición se hacen evidentes las bajezas de cada mundo, tanto en el de los niños, como en el de los adultos. Sólo que, la miseria en la que viven las niñas es responsabilidad de los adultos que las rodean, mientras que de la miseria que viven los adultos, ninguna culpa tienen las niñas protagonistas, así, en los cuentos se inclinará la balanza hacia el lado infantil.

En “El Duende” la tensión entre los dos horizontes se establece por el juego de perspectivas. Cada personaje hablará, cuando el narrador le preste la voz, desde su punto de vista y gracias a esto, los lectores conoceremos los diversos ángulos de un mismo objeto: la nueva casa familiar y sus alrededores. En el cuento se sugiere que nada es absoluto, sino que todo depende del punto desde donde se observe. Aunque las protagonistas, Hilda y Elsa, dos hermanas de 9 y 8 años de edad respectivamente, son dueñas de una visión maniquea del mundo (las niñas atribuyen lo que les ocurre a dos duendes, uno bueno que llaman Silfo y uno malo que es Elfo. Uno representa la fuerza del bien y el otro la del mal) no es sino en la oposición entre la perspectiva de las niñas y la de los adultos, cuando el lector puede concluir que nada es definitivo, pues sólo depende de la perspectiva de cada personaje.

En algunos relatos las perspectivas pueden converger (esto ocurre principalmente en las narraciones en primera persona en las que el narrador habla desde las limitaciones del personaje, como en “Blanche o el secreto”), pero en el caso que ahora nos ocupa, las perspectivas se encuentran claramente en conflicto. Este cuento se estructura por la oposición entre el pensamiento infantil (imaginación y fantasía) y un pensamiento adulto (real y objetivo). Cada una de las niñas representa una característica del pensamiento propio de la etapa infantil. Hilda es descrita como la fantasía y Elsa como la imaginación:

Dijérase mejor que Hilda personificaba la imaginación y Elsa la fantasía, pues, en efecto, las especulaciones infantiles de Hilda salían directamente de la realidad objetiva y dentro de la esfera de ésta obraban, mientras que Elsa al decorar o revestir la imaginación, con ese inefable candor suyo, ingénita inocencia, desvinculaba las nuevas imágenes –o interpretaciones– de su causa. En otras, Hilda engendraba el sueño y Elsa era el sueño mismo (AP 316-317).

En el otro extremo está el pensamiento de los padres de las niñas. El padre, Don Antonio, es un filósofo que piensa “según sus libros”. Y la madre, ama de casa, lamenta el haber dejado la ciudad para ir a vivir a un lugar de provincia que ella ve como un “infierno”. “¿Valle de lágrimas? “¡Infierno!” le llamaron desde un principio los padres de las niñas; pero ellas, por el contrario, sin entenderles, habrían de considerarlo el Paraíso” (AP 318).

A pesar de que el narrador conoce y presenta la percepción que tiene cada personaje sobre el pueblo al que han llegado, él enuncia su propia descripción, en la que afirma que el lugar es caliente, selvático, en el que los mozos encuentran víboras y en cuyos alrededores cazan tigres⁴⁰. El narrador da una versión más mesurada y realista, ya que los personajes exageran, desde sus perspectivas, los espacios y acontecimientos.

Así como hay varias perspectivas en este relato (la del narrador, la de las niñas y la de los adultos), éstas no son estables, no permanecen inmóviles durante toda la narración, sino que se van transformando según los cambios que viven los personajes o el propio narrador. Por ejemplo, al principio Elsa ve a su hermana como “un portento”, “una maga”, “un profeta”. Confía en ella ciegamente, la admira y la quiere, pero cuando se da cuenta de que su hermana no siempre le dice la verdad, sufre la primera decepción de su vida. Por su parte, Hilda que también veía con amor y cariño a su hermana, hacia el final la llamará “¡Asesina!”, “¡Asesina!”.

⁴⁰ La selva, su calor, sus animales salvajes y el peligro que amenaza a las niñas protagonistas, son espacios y situaciones que aparecen constantemente en los cuentos de Juan de la Cabada.

El cuento narra el deterioro de las relaciones afectivas de las protagonistas. Éste ocurre luego de que Elsa tome conciencia de que el mundo no es como su hermana le ha dicho. La unidad de pensamiento entre las niñas se rompe, y a partir de la ruptura, la menor de las hermanas tendrá que buscar sus propias explicaciones de los hechos.

Era Hilda para Elsa un profeta o una maga, y con estos precisos valores operaba exactamente la primera de las chicas sobre la segunda. Se conformaba ésta gustosa con ser prolongación de la existencia de aquélla y recibir –del todo creados ya– ideas, símbolos o actos, para recrearse y recrearlos a veces o agrandarlos a menudo al infinito, a un más allá, fuera del alcance, límite original o percepción de su creador (AP 316).

El cambio que experimenta Elsa es el proceso doloroso que lleva a la independencia de pensamiento, a descubrir que ese mundo fantástico por el que se regían Hilda y ella, existe sólo dentro del otro: del real, del de los adultos, en el que la muerte, la mentira y la culpa son posibles. Es decir, el mundo fantástico que hasta ese momento Elsa creía como verdadero y único, es sólo una creación de la imaginación de su hermana. Existe, pero como un acto creativo.

La imaginación y la fantasía son las herramientas que poseen las hermanas para explicarse los hechos cotidianos. Además de los duendes, en el texto aparecen otros personajes extraordinarios como las hadas y hojas que “hablan” para completar el universo de seres fantásticos que ayudan a las protagonistas a entender un mundo en el que los adultos están distantes y no dan explicaciones.

Al igual que los personajes de “La llovizna”, los de “El Duende” pertenecen a clases sociales y etnias diferentes. Por ejemplo, las hermanas leen un libro, cuyo título no se menciona, en el que aparecen dos grupos sociales: los feriantes que son indios y los “notables del pueblo”:

Los feriantes son esos que visten camisas largas y calzón de manta. Huelen a sudor, a burro y aguardiente. Son indios y dejan mucho rato a las mujeres tendidas en los portales con sus hijos, tejiéndose las trenzas mientras ellos andan silenciosos, con ojos turbios y bigotes lacios... Los

notables del pueblo van felices con sus señoras de cabezas llenas de flores y su ropa de colores detonantes [...] (AP 324).

Aunque apenas esbozada, aquí aparece la distinción entre indios y mestizos, mientras que en “La llovizna”, por ejemplo, los personajes viven esta experiencia hasta el límite y al final se igualan en su condición de humanos, de seres vulnerables que le temen a la muerte.

Aquí son los niños los que observan y juzgan a sus padres, familiares y maestros. Si el mundo de las niñas lo podemos conocer desde su propia perspectiva, el de los adultos está mediado por la perspectiva de las protagonistas; es decir, a través de la mirada de las niñas conocemos cómo son los adultos que están a su alrededor. En “El Duende”, desde la perspectiva infantil de las protagonistas los lectores veremos al resto de los personajes. Por ejemplo, las niñas observan a su tía Irene, por turnos, a través del ojo de la cerradura, la ven vestirse con un traje de novia desgastado que carga a todas partes en una caja de zapatos. La observan pasearse con el traje de novia por todo el cuarto, verse en el espejo, caer de bruces sobre su cama y gemir. Es un personaje que sufre, que encierra una historia amarga que la mayor de las hermanas le cuenta a la menor y así al lector.

Además de espiar a la tía, las protagonistas leen a escondidas la carta que su madre ha dejado a medias, en la que la mujer expresa el fastidio, aburrimiento y desesperación que siente en su nuevo domicilio. Entonces, podemos ver que en clara oposición al mundo de las hermanas, que es de fantasía, imaginación y juegos, está el de los adultos, que es triste, aburrido, fastidioso y desesperante. Sin embargo, cuando las niñas viven su experiencia límite, probarán por primera vez un poco de ese mundo de los adultos: donde las decepciones, los engaños y la muerte son comunes.

En la misma carta de la madre se expone la idea de que no todas las mujeres son iguales: por un lado están “las mujeres de los militares”, y por el otro, las “pueblerinas”.

Tampoco en la casa de las niñas todas las personas son iguales, existe una jerarquía social, pues hay mozos, criadas y cocineras, y del otro lado están los padres y las hijas.

Lo anterior convierte a “El Duende” es un espacio de tensión entre grupos sociales distintos: indios *versus* los “notables del pueblo”; las mujeres de los militares *versus* las pueblerinas; así como entre seres antagónicos: duende bueno *versus* duende malo. De tal modo que el cuento pareciera ser el punto que concentra todas las visiones, todas las oposiciones, todas las posibilidades de ver y de entender un mismo hecho u objeto. Y lo que resulta de esta presentación del cuento literario como espacio en el que se enfrentan las visiones, los grupos y los seres, es la configuración, al interior del texto, de un mundo complejo, de seres que no obstante sus diferencias y enfrentamientos, tendrán que aceptar al otro con tal de relajar las tensiones y las pugnas entre ellos, a fin de sobrevivir en el mismo espacio con cierta armonía que les permita seguir siendo quienes son y al mismo tiempo respetar al otro.

“El diario de Oyukita” narra casi un año en la vida de Oyuki, una muchacha de 15 años, nieta de japonés, quien motivada por la recomendación de una revista para mujeres, comienza a escribir su diario el sábado 9 de octubre de 1972. Se narran los sucesos más relevantes de ese año en la vida de Oyukita. La narración revela los problemas familiares de la protagonista: los pleitos con su abuela, su mamá y su hermano; los encuentros y desencuentros con sus novios, su empleo como obrera, sus alegrías, enojos, tristezas, sufrimientos, estados de ánimo que se suceden vertiginosamente. El diario concluye el 1º de septiembre de 1973, cuando la protagonista sufre un desengaño amoroso y decide no escribir más.

Desde su visión femenina y su situación de adolescente maltratada, Oyukita cuestiona instituciones como las revistas para mujeres, el machismo y la familia. La joven vive en conflicto con los personajes que representan la autoridad familiar: la abuela y la madre, quienes la regañan e incluso la golpean.

El sábado 9 de octubre de 1972, día en que como tantos otros me regañó mi abuela, pensé a todas horas en Elías. A las ocho de la noche fui a una cita que ayer me dio. Somos novios. Terminamos el 2 de diciembre. A partir de esta fecha nada memorable sucedió hasta hoy, 25, en que tuve que ir a dormir al piso de arriba por una riña con mi madre a causa de ese señor que aborrezco tanto y dicen es mi padre (*Noche* 135).

Oyuki no tiene una buena relación ni con su madre ni con su abuela, pero tampoco con las otras mujeres que aparecen en el cuento: “El 21 supe que la chismosa de María Cristina fue quien puso a Elías al corriente de mi infidelidad” (*Noche* 136).

Una vez más la protagonista vive dentro de un ambiente familiar áspero, en este caso, incluso violento. Mario, hermano de Oyuki, con frecuencia se enoja con ella, la regaña, y llega a los excesos de golpearla sólo porque no le plancha la camisa. Mientras que a su padre, la muchacha lo aborrece y no lo reconoce como tal.

Oyukita, por su edad (15 años), cierra el ciclo de las niñas protagonistas de la obra cabadiana, este personaje ya no es una niña, sino una adolescente que trabaja y que sufre las primeras decepciones amorosas. Ella, como el resto de las protagonistas del corpus, está determinada por su contexto social y familiar. Por ese contexto veremos que Oyukita no es tan sólo una joven de 15 años que cree morirse porque el novio la abandona, ésta es una muchacha que pese a que es menor de edad ya trabaja en la R. O’Connor & Co, asiste a asambleas sindicales, tiene una pésima relación con casi todos los miembros de su familia, no va a la escuela y para colmo de sus males, su empleo no es agradable. Si ubicamos al personaje en su situación es más fácil entender el porqué una joven de su edad ya está pensando en casarse, y por qué la ruptura del compromiso matrimonial con su novio se convierte en la renuncia a la única posibilidad de escapar de ese mundo de familia rota y trabajo diario.

La tensión más clara entre Oyukita y el mundo adulto es la relación conflictiva que tiene con su abuela. Aunque no es la única, como ya mencioné, los enfrentamientos se dan también con su madre y su hermano; de hecho, Oyuki tiene problemas con casi todos los

personajes de su historia; de allí que la protagonista y narradora no le preste la voz a nadie ni permite que ninguna situación sea narrada desde la perspectiva de algún personaje, ella necesita ese poder para justificar ante ella misma sus acciones. Por ejemplo, la abuela acusa a la protagonista de floja, pero Oyukita contrarresta esa opinión negativa acusándola a su vez de injusta:

¡Qué injusticia! El 1º de agosto, como una fiera rugió mi abuela que nomás nos pasábamos de golfas la vida y que éramos unas malvadas. Es verdad que con frecuencia desatendemos el trabajo de la casa, pero, ¿por qué a Mario, que debería cargar con mayores obligaciones, nunca lo reprenden, sólo por ser hombre... y todo lo bueno para él mientras para nosotras –Lilia y yo– las sobras? (*Noche 140*).

Oyuki lucha por ser la voz autorizada de su diario, es a la vez personaje protagónico y el narrador de la historia, a través de su discurso aparece la enunciación del resto de los personajes, cuyas opiniones ella descalifica. Sin embargo, al final ya no le importa justificarse y abandona la escritura, que hasta entonces había sido su lucha por entenderse, entender un mundo injusto y desquitarse, a través de la escritura, de los que la ofenden. El silencio, dejar de escribir, es la manera en la que la protagonista, la obrera de quince años, entra a la vida adulta, a la vida triste.

Tanto en “El diario de Oyukita” como en el resto de los cuentos, la variedad de perspectivas que se expone atiende a una clara intención por parte del narrador de dirigirse al lector para, por un lado, darle diferentes puntos de vista sobre una misma situación, pero por el otro, inclinar la balanza hacia uno de los lados: el de las niñas. Me parece que “El diario de Oyukita” es el más claro ejemplo de esta idea.

El ejercicio de escritura de un diario implica siempre a un posible lector, que generalmente es el mismo que escribe. “El individuo se ha convertido en su propio observador, experimenta lo ajeno a partir de sí mismo” (Corral, “Diario” 134). Elizabeth

Corral considera que el rasgo que constituye la esencia del género diario es “la posibilidad de entablar un diálogo con uno mismo” (“Diario” 135).

En el cuento, el diario nos permite conocer la intimidad de los sentimientos de la joven así como su perspectiva en la que la muchacha se excusa, por ejemplo, de tener muchos novios, de no limpiar su casa, o de discutir con la madre, la abuela o el hermano. Oyukita se dibuja como víctima y el lector queda convencido de que en efecto es ella la que recibe un trato injusto por parte de los adultos de su familia.

El tema de “El diario de Oyukita” puede ser uno: el tránsito de la inocencia a la vida adulta, pero al dibujar un personaje como Oyukita, que como dije trabaja en una compañía extranjera, no estudia, es maltratada, tiene muchos novios, está pensando en casarse, De la Cabada convierte su cuento no sólo en la narración de ese paso de la infancia a la madurez, sino que del texto se derivan o se sugieren muchos otros temas como la explotación que hacen las compañías extranjeras de menores de edad, la falta de educación, los prejuicios machistas sobre las mujeres y el maltrato que sufren las niñas.

A propósito de esta característica de los cuentos de nuestro autor que los convierte en “senderos que se bifurcan”, según los teóricos del cuento, este género debe estar sostenido por una unidad temática. No obstante, ya vimos que los cuentos cabadianos no son de esta naturaleza, pues en ellos puede haber una historia marco en la que caben otras historias (como en “El grillo crepuscular” por ejemplo), son cuentos que aunque contienen un solo tema, éste es expuesto muchas veces desde la crítica social y la ironía, lo que resulta sugerente. En algunos cuentos del corpus el tema puede ser la maldad de los niños en la escuela, pero representado por nuestro autor, con sus guiños y sutilezas, evidencia el racismo que han aprendido los niños de sus padres, problemas políticos y culturales. Una anécdota de niños en

la escuela, en Juan de la Cabada, se convierte en la acusación contra una sociedad que corrompe a sus individuos desde la infancia (“La conjura”).

Entonces, si por un lado mostrar la mirada infantil le proporciona su estilo a los cuentos cabadianos, por el otro, exponer en ellos cómo los vicios y problemas sociales afectan incluso a la infancia, los convierte en textos de una literatura hasta cierto punto de denuncia, pues evidencia la tragedia que provocan ciertas decisiones políticas como la de brindar una educación generalizada sin importar el contexto cultural de cada alumno (“La conjura”); o las guerras, por ejemplo en “La corona” se narra la historia de Nuria Puig Fregenal, niña de nueve años que muere en un orfanato bombardeado durante la Guerra Civil española.

Además del juego de opuestos entre adultos y niñas, en el corpus hay también contrarios en el mundo infantil; por ejemplo, algunas de las protagonistas tienen hambre (“La Niña”, “Tarrarrurra”, “La conjura”), mientras que a otras les da asco la comida, sobre todo cuando es abundante (“Blanche o el secreto”). No hay aquí una justa medida para la infancia, o la madre atiborra de comida a la niña provocándole ascos, o las monjas la maltratan y mal alimentan. Algunas juegan libres, por ignoradas, en el patio de su casa; mientras otras no tienen mayor entretenimiento que recitar los cantos y oraciones que les impone el orfanato; o bien, alguna ya trabaja como obrera en una compañía extranjera. Es decir, los personajes adultos de estos cuentos no se preocupan por construir un mundo a medida de las niñas, son éstas las que tienen que buscar los caminos para sobrevivir. Lo que resulta un claro cuestionamiento a ese mundo adulto.

A pesar de lo anterior, los personajes infantiles del corpus recurren a su imaginación y fantasía para comprender un mundo adulto que no ofrece explicaciones y que las trata con distancia y hostilidad. Aunque en este intento lo primero que pierden las niñas es la inocencia,

aún se valdrán de magia, duendes, hadas, sueños y muñecos que hablan, para entender y habitar el mundo complejo en el que están inmersas.

Finalmente, concluyo que son dos los elementos que, a mi entender, hacen posible la existencia de estos cuentos: la tensión que surge entre los personajes, lo que da pie a las acciones y conflictos; y la transformación que sufre el o la protagonista a lo largo del relato: la pérdida de la inocencia a causa de una experiencia límite, o incluso la pérdida de la propia vida a manos de situaciones originadas por el mundo adulto (como las guerras).

Estos dos elementos, tensión y transformación, están vinculados, pues, al menos en los cuentos del corpus, la transformación de las protagonistas se desprende de los conflictos que éstas tienen con el resto de los personajes. Por poner un ejemplo, Oyuki no hubiera perdido su “inocencia” de no ser por los desengaños provocados por sus novios, por los regaños de su abuela y su madre, y por los golpes que le propina su hermano. La tensión en los cuentos aparece como resultado de las fricciones entre los personajes y su correspondiente modificación en la vida de la protagonista. Después de que niñas y adultos se enfrenten, o de que el mundo adulto modifique el de las niñas, ya nada será igual para ellas, se verán obligadas a acelerar su ingreso a ese mundo adulto que constantemente las amenaza.

Pero tengo que aclarar que la oposición entre personajes no es exclusiva de los cuentos del corpus, sino que está en buena parte de la obra cabadiana. Lo que hace particulares a los cuentos del corpus es que el enfrentamiento es entre niños y adultos, pero en la obra cabadiana también chocan los seres de distintas tradiciones y razas, cuyas percepciones en conflicto provocan la ruptura que, no obstante, sólo es temporal porque los cuentos terminan con la relajación de la tensión. La distensión es posible por dos razones: o porque los personajes se dan cuenta de que en el fondo unos y otros no son distintos; o porque aceptan su diversidad y aprenden a respetarse. Se dan lecciones que los llevan a aprender que el mundo no es sólo

como ellos lo ven, lo que los obliga a bajar la guardia frente a su oponente. Un ejemplo de esto lo encontramos en “El grillo crepuscular” del que hablé en el primer capítulo; pero para recordar la idea menciono en esta ocasión otro cuento en el que se presenta el mismo fenómeno: “La cantarilla”. En él los indios mayas, miembros del poblado Chunhuás, se enfrentan al maestro rural Felipe Xiu, quien roba la cantarilla del *alux* (duende) para probarles a sus alumnos, hijos de los indios mayas, que es falsa la creencia que tienen sus padres y abuelos de que si algo le pasa a la cantarilla, el duende se molesta y hace que deje de llover secando con ello las milpas. Felipe se mofa de lo que él considera supersticiones mayas. Los alumnos del maestro rural comienzan a desconfiar de todo lo que les dijeron sus viejos:

Felipe, tendidos ambos brazos a lo largo, clamó:

—No existes, Alux. Sin la más mínima vacilación en mi alma, te desafío a que me impidas llevarme de aquí tu *ppul*, tu cantarilla.

Tomó en sus manos la vasija.

—¡Miren, mírenla, muchachos!

Mal dominado su estupor —At Naal, Jas Ek, Ur Pech y Ces Chuc—, manoseábanla extremosamente. Instantes después, luego de reponerse, rieron a carcajadas.

—Tienes razón, maestro.

—¡Y es viernes!

—Nos engañan los viejos.

—Ellos lo creen, pero son mentiras.

Y con la cantarilla, de una mano en otra, retornaban a Chunhuás.

Acordóse que el maestro quedárase con el trofeo y lo guardara (AP 89).

Luego de esto, los ancianos del pueblo le piden al maestro Felipe Xiu que regrese la cantarilla, a lo que éste se niega pues no quiere confesar que ya un sobrinito de él rompió parte de la cantarilla y porque cree que al regresarla cederá a las supersticiones de los viejos mayas: “porque sin duda dirán que el Alux, el duende, disgustado, es quien lo ha roto” (AP 92). El maestro quiere comprobarles a los ancianos mayas que el duende no existe, pues no le hizo nada a pesar de que se llevó la cantarilla, a lo que Don Ces, le responde:

—No, maestro. Fíjate: seres y cosas, todos, tienen su decadencia. No es que no pueda, es que no quiere; es que al igual que nuestra raza maya, que nosotros, los indios, nuestros dioses y duendes están dominados por la gente de fuera. Tú hablas nuestro idioma maya, pero no eres de aquí. Son dioses nuestros, no tuyos, y no quieren hacerte nada porque saben que cualquier mal que te viniera podría recaer en nosotros, y ellos no nos abandonan; dentro de su amor, su

dolor, su cólera y misericordia infinitos, nos ven humillados, arrastrados, y quieren participar de nuestra vergüenza. Sólo con nosotros, para nosotros, tienen grandeza y eficacia hoy. Mas, como toda fuerza sobrenatural, quisieron tener y tuvieron valor y poder omnímodos en un tiempo, el tiempo de esplendor. Pero ahora, como estamos dominados... (AP 92).

Al final, aunque los viejos mayas habían planeado matar al maestro, no lo hacen porque razonan que al matarlo “los dioses pueden enviar muchos castigos, aparte de que el Gobierno mandaríanos tal vez otro individuo peor, por desconocido, cuando menos. Además los jóvenes, sus discípulos, todos le guardan afecto y están de su parte en Chunhuás” (AP 94). Los mayas no han dejado sus creencias, pero se adaptan a las nuevas situaciones, perdonan la vida del maestro rural y se resignan a él, rompiéndose con esto la tensión que se mantuvo a lo largo de casi todo el cuento.

Por otro lado, es interesante mencionar que “La cantarilla” denuncia la pérdida de las creencias de los antepasados mayas y, al mismo tiempo, al escribirlas en el texto, las rescata:

De padres a hijos se trasmítia en lengua maya, por aquellas comarcas: “Algún día verás la cantarilla del *alux* (duende), del *u-yumil* o amo de los bosques y montes. No debes tocarla. Está encantada y el Alux podría matarte allí mismo. Es cosa de los Mis. Cada año, en el mes de mayo, el h́men José, de San Luis, va a ofrendarle su zacá y por eso, aunque no llueva, el Alux le riega, como antaño a sus ancestros, sus milpas a José. Y sus tierras han producido siempre y producen más que las de los otros” (AP 87).

También se mencionan juegos tradicionales como el de ponerle la cola al venado, las costumbres que observan los mayas al llegar a una casa, o de las mujeres que van desnudas de la cintura para abajo. Así, el cuento recupera la cosmovisión del pueblo ofendido, recuerda sus tradiciones, su cultura que poco a poco va siendo marginada por la educación oficial que manda el Gobierno a través de sus maestros, como Felipe Xiu o el profesor de “El grillo crepuscular”.

II. MECANISMOS NARRATIVOS PARA CONFIGURAR AL PERSONAJE INFANTIL

Los narradores cabadianos utilizan tres estrategias para configurar el mundo infantil de las protagonistas. Uno es el de darles la voz a las niñas, se les permite que digan lo que sienten, piensan y ven; otro el de contar los sucesos desde la perspectiva de las niñas, el que en buena medida ya he venido apuntando; el tercero, es el de usar la memoria para recrear el mundo infantil.

Las niñas de la obra de Juan de la Cabada tienen voz, a diferencia de los niños de otros autores mexicanos, piénsese, por ejemplo, en el personaje del niño Eulalio, de “Dormir en tierra” de José Revueltas, cuya voz aparece poco en el relato, y no es su perspectiva la que orienta la narración:

—¡No sé pa qué me lo trujeron! —repitió doliente.

Se refería al niño. Ahí estaba el muchachito, como de siete años, quieto, los negrísimos ojos agrandados por una incertidumbre atenta, sin aventurarse a decir una sola palabra, dispuesto a recibir con silenciosa sorpresa todo cuanto pudiera ocurrirle de inesperado y desconocido, en este sucederse de hechos incomprensibles que él no podía sino aceptar. Era el hijo de la Chunca (Revueltas, *Dormir* 110).

Otra de las diferencias entre este niño y nuestras protagonistas, es que Eulalio es rescatado, no condenado por los adultos, como algunas de nuestras protagonistas. A pesar de que La Chunca, madre del niño, lo esconde en un barco para que se lo lleven a Veracruz con una amiga porque ella es prostituta del puerto de Coatzacoalcos y no lo puede tener, cuando el barco está a punto de naufragar, el contramaestre toma el único chaleco salvavidas que hay y se lo pone al niño, después de lo cual lo echa al mar para que se salve. El cuento termina cuando encuentran al niño en la playa y éste dice:

—¡Me tiró al mar! —exclamó el niño con odio—. El hombre me tiró al mar. No quería que yo fuera en el barco. Era un hombre lleno de pelos, que me daba miedo. Quiso que me ahogara en el mar.

Genaro estrechó al niño contra su pecho. “Un hombre peludo y que daba miedo”, pensó. “Era él, era él. Era el contramaestre Galindo, el mejor hombre que he conocido en la tierra” (Revueltas, *Dormir* 127).

Nótese que la ternura es el efecto de sentido que se deriva de poner en contraste la perspectiva del adulto y la del niño, que cree que el contraamaestre quería ahogarlo, cuando lo que sucedió es que el hombre sacrificó su vida para rescatarlo.

En el cuento de Revueltas aunque también se expone la dureza en la que vive un niño de siete años por ser hijo de una prostituta, al final, la vida del personaje infantil es más importante que la del adulto, el contraamaestre prefiere sacrificarse a fin de asegurar al niño. Muchas de las niñas protagonistas de Juan de la Cabada no tienen a su alrededor quien quiera o pueda salvarlas.

No me atrevo a hablar en términos generales de toda la literatura, pero sí puedo decir que en mi corpus, la perspectiva narrativa desde la que están contados los cuentos les da particularidad. Como mencioné, cuando una historia es contada desde el punto de vista de personajes infantiles, las palabras y los lugares comunes se resignifican o renombran debido a las características mismas de la niñez, de sus maneras de relacionarse con el entorno. Para los niños el mundo es un lugar por explorar y no una cosa dada. Así, la muerte no es vista como ese suceso terrible al que hay que temer, por el contrario, da risa: “A esto, la niña, burlona, sonreía para su colete: «¡Me voy a morir! Morirme... ¡Ah, qué risa!»” (AP 47). Para la protagonista de “La Niña” la muerte es la oportunidad de lucir un vestido bonito y llevarse un ataúd de los mejores que se hacen en el pueblo:

- Hijita, si te mueres, ¿de qué color deseas tu vestido?
- Rojo, papá, con una rosita de olán aquí en el hombro...
- Y tu cajita, ¿cómo la quieres: una negra, de media caña o blanca?
- Colorada.
- Colorada... ¿Y quién quieres que te la haga: Vicente Escalera o Vicente Merazo?
- Don Vicente Escalera...
- ¡Ay no, hija! ¡Estamos arruinados, pobres!... Vicente Escalera cobra caro, caro ¿No es lo mismo que te la haga Merazo?
- No, papá, no, papá... Yo...
- Pero... ¿Por qué linda? Merazo las acaba más barato y le diré que te haga la mejor. ¿Para qué quieres tú que gaste tanto? ¿Quién va a verte? ¿A quién vas a lucirla tu cajita, allí bajo la tierra?

- Bueno, que me la hagan.
- ¿Don Vicente Merazo?
- Sí papá —contestó la niña con el pecho amarrado de angustia; pues la caja iba a ser de las corrientes, esas feas... (AP 47).

La perspectiva⁴¹ desde la que están contados estos cuentos, la de las niñas, nos permite conocer la historia desde la mirada infantil, con sus necesidades, con sus ilusiones y desilusiones. Por ejemplo, Mabel, la protagonista de “Blanche o el secreto”, no desconfía de la extraña que se encuentra en la calle, no le teme, no cuestiona sus palabras, al contrario, cree en ella, y está dispuesta a obedecerla y asistir a la cita del próximo domingo sin pensar en que esa acción puede representar un peligro para ella. Además, Mabel no guarda rencor contra sus padres que la ignoran y la castigan, en sus sueños se venga de ellos para que en su vida despierta no quepa el resentimiento. Sólo la mirada externa del lector puede ver el ambiente hostil contra el que la infancia tiene que luchar para no perder la inocencia y la felicidad.

Veamos otro ejemplo de la perspectiva infantil. En “El diario de Oyukita”, que está narrado en primera persona, la voz que narra coincide con el personaje protagónico. Oyukita asume la narración de su historia y lo hace a través de un discurso directo que toma la forma del diario. Aquí la voz que narra la historia y la perspectiva desde la que se narra pertenecen a una misma entidad: el personaje protagónico-Oyukita, pero no siempre ocurre así. No hay que confundir lo que ya Gérard Genette diferenció como Voz y Modo, “es decir, entre la pregunta: *¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?*, y esta pregunta muy distinta: *¿quién es el narrador?*, o, por decirlo más rápido, entre la pregunta: *¿quién ve?*, y la pregunta *¿quién habla?*” (Figuras 241). Hasta antes de Genette se creía que quien narra la

⁴¹ Según Luz Aurora Pimentel en su texto *El relato en perspectiva*, existen cuatro perspectivas en las que se orienta el relato (la del narrador, la de los personajes, la de la trama o la del lector). Lo anterior no quiere decir que cada relato deba contener necesariamente todas las perspectivas, pero lo que sí asegura Pimentel, es que gracias a la interacción y tensión entre las distintas perspectivas en el relato se generan efectos de sentido polifónicos (120).

historia y la perspectiva desde donde se narra eran una sola, pero el teórico francés aclaró la confusión que era común entre los teóricos desde finales del siglo XIX.

En “El diario de Oyukita” sucede que quien narra el relato coincide con la perspectiva que lo orienta porque el relato aparece en la forma de diario. Pero el hecho de que la perspectiva de la protagonista oriente el relato, no quiere decir que dicha perspectiva permanezca inmóvil durante todo el desarrollo de la historia. En el cuento podemos observar cómo la perspectiva de Oyuki se modifica: de creer en los novios, termina por perder todas las esperanzas y las ilusiones en el amor de los hombres, en el compromiso, en la estabilidad familiar. Al final, en el mundo interior de Oyukita ganan el abatimiento y la amargura, hecho que es representado por su rompimiento con la escritura.

A pesar de que el discurso directo del personaje es el que narra, no es el único que se hace presente en la narración, pues a través de los diálogos, Oyukita reproduce las conversaciones que tiene con los demás personajes, lo que nos permite conocer las demás voces. Por ejemplo, cuando habla con Elías, uno de sus novios:

“Elías, venga tantito”. El muy fatuo contestó: “Déjeme tomar mi limonada a gusto”. “Entonces me encendí de coraje y desde lejos le grité: “Elías, necesito hablar contigo”. El respondió: “No puedo porque me duele un pie”. Me puse negra de furia y avancé hasta la puerta del tendajón: “pues a mí me duelen los dos y, sin embargo, ya ves, aunque no quisiera verte ni en pintura, tengo que hablarte”. Salió y se fue sin volver la cara. ¿Por qué lo querré tanto? (*Noche* 138).

Aquí se puede observar cómo la voz narrativa va alternando entre el diálogo que reproduce y su propia narración. Oyukita es tanto uno de los personajes que intervienen en el diálogo como el narrador que describe el encuentro de su Yo narrado con otro de los personajes que aparecen en la historia. Para hacer referencia a los diálogos, además de entrecomillar las conversaciones que tiene la protagonista con otros personajes, también se utilizan los tradicionales guiones:

Mientras caminábamos y refería lo sucedido, comenté yo:
—¡Ay, Héctor! ¿No te dije que esto nuestro es difícil, muy difícil?
Y él repuso:

—Sí, Oyukita, por mi parte... no lo sería tanto, ¿verdad? “Mira, Oyuki, piensa con la cabeza. ¿Por qué no le hablas en serio a tu mamá? Dile que me permita la entrada a tu casa para visitarte y que yo estoy dispuesto a casarme en un plazo de tres meses o el que ella fije” (*Noche* 142).

Oyuki narra su propio discurso en los diálogos, y aunque éstos evidencian los conflictos que tiene con el resto de los personajes, es importante resaltar que en ningún momento aparece la perspectiva de algún otro personaje. Oyuki les da voz, pero desde su propia perspectiva, desde su discurso narrado que monopoliza porque es ella la que escribe en su diario. Es decir, vemos la historia según Oyuki. Lo anterior se debe a que el relato está narrado en primera persona, y bajo esa forma el narrador no puede conocer lo que piensan el resto de los personajes, sólo puede hablar de lo que él piensa o siente.

En términos de la teoría de focalización de Genette que explica que lo único que se focaliza es el relato y el único capaz de focalizarlo es el narrador (*Figuras* 247), este cuento está narrado desde una focalización interna, es decir, el único personaje focalizado es Oyukita, ella nunca desaparece de foco, es a un mismo tiempo la figura focal y la voz narrativa. La protagonista cuando toma el papel de narrador se trata a sí misma como un personaje y la narradora Oyukita utiliza las mismas comillas para hablar de sus sentimientos que las que utiliza para citar los diálogos de los personajes: “«Si Elías tuviera siquiera la cuarta parte de la bondad del otro, todo sería muy distinto». Y diciendo esto para mis adentros, resulta que ya pienso y creo querer a Héctor” (*Noche* 138).

Aunque la perspectiva que orienta el relato es la de Oyuki, en el cuento encontramos otras dos perspectivas: la de la trama y la del lector. La perspectiva de la trama⁴² acelera los

⁴² Que es entendida por Luz Aurora Pimentel, en *El relato en perspectiva*, como un desarrollo de los acontecimientos, su selección y orientación que nos estarían proponiendo un punto de vista sobre el mundo que puede coincidir o no con el del narrador. La autora señala que empero este nombre de perspectiva de la trama que en realidad da por economía y comodidad “habría que considerar que en la dimensión temporal de su tejido se da una pluralidad de perspectivas en transformación constante” (121). Es decir, que en lo que se denomina perspectiva de la trama se da una multiplicidad de perspectivas que no permanecen inmóviles. Las perspectivas

acontecimientos, es decir, en la narración van apareciendo muy rápidamente las acciones debido a que el diario sólo contiene los momentos relevantes en la vida de la joven. Esa rapidez de las acciones deriva en un aceleramiento de los sentimientos de la protagonista. Oyukita un día ama a Elías y al otro a Héctor; ya es este último la “más acariciada de sus ilusiones” y pronto se convierte en nada más que un “benevolente condescendiente” (*Noche* 139). Las acciones se suceden a una velocidad que la misma protagonista no soporta, por lo que constantemente cambia de estado de ánimo, se siente feliz por un día soleado y poco después está triste o molesta. Veamos un ejemplo: “Abril 23. Me habló de amores Raúl. No le resolví nada porque no quiero hacer tonto a Héctor. El 27 de abril por la mañana le dí el «sí» a Raúl, y por la tarde le dije que «no»” (*Noche* 139).

Es sólo desde la perspectiva del lector que se entienden esos cambios rápidos en la conducta y los sentimientos del personaje. El que lee el cuento comprende que esos cambios extremos son propios de los adolescentes: ese tener muchos amores, ese pasar de un estado de euforia a uno depresivo; pero el problema surge cuando nos detenemos a observar a esa protagonista que aunque tiene quince años, no es tratado por los demás como una niña o adolescente; al contrario, vive experiencias tristes y complicadas que no entiende del todo. Este personaje sufre una transformación que apunta hacia la pérdida de la inocencia a través de situaciones dolorosas: los golpes del hermano, los insultos de la abuela, los desengaños amorosos, el odio que siente por su padre; de todo lo anterior surge su frustración y la pérdida de las esperanzas. Sólo el lector es capaz de entender eso que le pasa a la protagonista y que ella no ve por su mirada sesgada y su vida acelerada.

ya sean las del narrador o narradores o las del personaje o el lector, no son siempre las mismas, se van transformando según evoluciona el relato.

La memoria es otro de los mecanismos que utilizan los narradores del corpus para recrear el mundo de las niñas. En ese caso son narradores en primera persona, como en “Tarrarrurra”, en el que una mujer de veintidós años recuerda sus días infantiles cuando vivió en el orfanato María Auxiliadora junto con su hermana Irene. Nadie más que ella puede contar, “en honor de las niñas muertas dentro de los hospicios”, las historias de ese pasado doloroso, porque las demás huérfanas no quieren recordar más esos días:

Las dos fuimos pupilas de ese hospicio. Ella es costurera y resiente que de secretaria gane yo ahora un poco más y me desenvuelva dentro de un medio algo mejor. El hecho parece general, pues mis charlas con otras que también salieron de allá y suelo encontrarme (todas en estos mismos oficios: criadas, costureras y prostitutas) confirman que han olvidado las vicisitudes de nuestra infancia, quizá por la vergüenza común del cautiverio (AP 274).

Aquí sólo quiero resaltar que gracias a que este cuento está contado desde la memoria, a la vez que podemos ver la infancia que vivieron las niñas, también podemos conocer su futuro o su presente, como quiera vérselo, pues la mayoría de las que estuvieron en la casa-hogar para huérfanas María Auxiliadora, se convirtieron de adultas en “criadas, costureras y prostitutas”, y a pesar de tener esos oficios poco valorados, lo que más les avergüenza no son sus empleos actuales sino su pasado en el cautiverio del hospicio que se entiende es lo que determinó su vida.

En “La Niña” también se utiliza el mecanismo de la memoria para recrear la infancia perdida, pero éste es un caso complicado, porque además de la memoria se recurren a otras técnicas para dibujar el mundo infantil. Trataré de explicarlo. El narrador habla en tercera persona y en presente: “El viejo marcha en dirección al estero que crece, y en dirección opuesta la tira de familia sube el llano” (AP 38). O: “... Suenan disparos. La lagarta se arrastra veloz hacia el camino que trae el viejo. De pronto se detiene, revolcándose, y después queda boca arriba, sin otro movimiento que el de las patas en el aire... El viejo del sombrero arriscado llega a ella y le acaba de disparar la carabina” (AP 41). Es como si el narrador fuera

una cámara cinematográfica que nos permite ver la acción justo cuando se está llevando a cabo. Por otro lado, está la voz de un personaje, que desde la memoria, va contando lo que sintió y pensó cuando era una niña. La narración entonces se alterna entre el narrador-cámara cinematográfica, la voz del personaje que regresa a su infancia para recordar cómo fue y los diálogos. La voz del personaje desde la memoria está diferenciada con una tipografía en cursivas y entre paréntesis:

(Un domingo, a prima noche, llegó mi padre del pueblo con la curandera, chorreando agua. Flaca estaba yo ya. ¡Parecía espina! ¡Ay!, el vientre hinchado, hinchado, me sonaba igual a un melón redondo. La curandera vio a Etelvina, me palpó a mí, se quitó el rebozo y dijo, señalándome –Esa niña se va a morir... Mírenla nomás... un esqueleto, me la dan... No tiene ya remedio) (AP 45).

El narrador-personaje de “La llovizna” también utiliza su memoria para contar la historia, pero la diferencia es que como él es un hombre adulto, hombre de negocios y padre de familia, tiene independencia incluso narrativa, no necesita de la ayuda de un narrador, como en “La Niña”, para contar sus recuerdos. Aunque los relatos están orientados desde la perspectiva infantil, en ellos se nota cierto paternalismo del narrador, pues éste interviene o ayuda a las protagonistas a contar su historia.

En “La Corona”, la historia de la niña muerta es traída a cuento por un hombre que durante el sepelio de un amigo recuerda la escena en la que ambos fueron a comprar una corona de muerto en compañía de Nuria, una niña cuyo padre recién había fallecido, pero al regresar a la casa de la menor con todo y corona, el hogar había sido destruido por un bombardeo, por lo que la pequeña se quedó huérfana junto a esos dos hombres desconocidos que la llevaron a una guardería, que poco tiempo después también fue destruida por las bombas. El narrador le pide al amigo muerto que en el cielo busque a la niña de la corona. Aquí ni la voz ni la perspectiva infantil aparecen. La niña muerta es un recuerdo doloroso y la denuncia de las guerras que matan a los niños inocentes:

“Bajo el resonar de las sirenas de ambulancias y carros de bomberos, para siempre nos quedó impreso en los tímpanos el llanto de la pequeña huérfana, un llanto parecido también al de la tortura y la impotencia de ratas aplastadas”.

“Éramos solteros, según les consta, y la internamos en una guardería que hubo en la conocida calle de Cortes Catalanas”.

“Poco después, a las ocho de un domingo espléndido, fue bombardeada esa guardería por la aviación enemiga” (Tierra 140).

A pesar de las aparentes diferencias entre las niñas protagonistas de los cuentos del corpus, éstas comparten los mismos deseos de ser queridas, escuchadas, de verse bonitas incluso en su muerte, de jugar y escuchar historias interesantes o divertidas, y a todas las atraviesa una experiencia de violencia o abandono. Algunas crecieron en orfanatos (“Tarrarrurra”), incluso otras murieron en ellos (“La corona”). Las hay también que en la casa paterna están tan solas e ignoradas como las que viven como hospicianas (“El Duende” y “Blanche o el secreto”). Otras han tenido que hacerse adultas de golpe por el peso de las obligaciones que sin merecer aún, les han conferido los padres y hermanos (“El diario de Oyukita”). En el extremo de la violencia en la que viven estas protagonistas, algunas de ellas mueren sin haber llegado a la adolescencia (“La llovizna”, “La corona” y “La conjura”).

El mundo infantil de Juan de la Cabada es evidentemente femenino y eso no puede ser del todo gratuito, pero antes de reflexionar sobre esa cuestión, quiero señalar que en la producción cuentística del autor aparecen un par de niños protagonistas: Lorenzo (6 años) de “El niño de las diez casas” y Pedro (12 años) de “La botica”. El primero es un cuento de inspiración biográfica: aparece el cometa Halley, el Maderismo, la Revolución, la orfandad materna del niño, el cuidado de las tías, las diferencias entre la familia paterna liberal y la materna conservadora y religiosa, situaciones todas contadas por Juan de la Cabada como recuerdos de su propia infancia. En el segundo se expone la pugna entre superstición y ciencia, tal como se da en “La cantarilla” o “El grillo crepuscular”, sólo que aquí es el niño el que se

da cuenta de que los obreros indígenas de la fábrica son los que creen en remedios como «toma para el aire», «aceite de víbora», el de «moscas», el «ungüento de brujería», «reliquias para el mal de ojo», «tripas de Judas contra el hechizo»... Pedro se percata de que su padre, dueño de la botica, engaña a la gente del pueblo de Santa Rosa, pues el niño sabe que esos remedios de nada sirven, pues son compuestos químicos insignificantes.

Tanto Pedro como Lorenzo son niños que critican la hipocresía de los adultos, que descubren los engaños de éstos y se molestan al darse cuenta de las bajezas que hacen sus parientes. “La botica” termina con esta confesión por parte del niño protagonista:

«Soy, pues, padre.

«—Para evitar chismes y enredos —decide mamá— mudémonos de casa.

«Efectivamente, no bien mi hermana se puede levantar, nos mudamos, oculta la criatura.

«Allá llevo aprendida mi lección. ¡Salvemos nuestra honra! Hemos de propalar que, rayano en la infancia, me casé; mi esposa murió y, por consiguiente, ¡tan joven!, ya soy viudo» (*Circuito* 33).

La diferencia que más llama mi atención entre estos dos varoncitos protagonistas y las niñas protagonistas de mi corpus, es que los niños no tienen finales violentos, mortales o desgraciados como ellas. El sufrimiento de los niños radica sólo en un darse cuenta de las mentiras y secretos de los adultos, pero ninguno de los dos muere, tampoco se enferman, ni son maltratados por sus familias y mucho menos abandonados en un orfanato. Aun cuando Lorenzo ha perdido a su madre a muy temprana edad, no es llevado a una casa-hogar, como las niñas del cuento “Tarrarrura”.

Las niñas son víctimas del machismo, la falta de educación, el abandono, las enfermedades, sobre todo, cuando llegan a una edad más cercana a la vida adulta que a la infancia. Recordemos a Oyukita o a la hermana grande de “La Niña”, esta última ya es madre de tres niños y es maltratada por su padre. Incluso en “El niño de las diez casas” podemos ver claramente la preocupación que provocan las niñas cuando llegan a una edad que pone en peligro “el honor de la familia”:

Lorencito va para los ocho años, Elisa para los diez y Esperanza anda en los once; Joaquín tiene catorce y ya trabaja de herrero en una fábrica de clavos; a Teodorito, que acaba de cumplir los trece le salió una proposición en el puerto de Mazatlán y por allá se las buscas, lejos, ganándose la vida. Si es Luis, el mayor, está hecho un hombre: con sus dieciocho años es subteniente del Ejército... Lo que nos preocupa es el par de jovencitas, Carmen y Luz, de dieciséis y diecisiete, que hacen de amas de casa y se quedan como quien dice solas el día entero con su padre viudo, sin el rigor constante de alguien que las rescate y guíe por el camino del bien... —respondían las tías a las comadreras clientas, de esas a las que otrora endilgara Lorenzo la runfla de oraciones, al cambiarse hoy informes sobre sus familias respectivas (*Duende* 117).

Como mencioné arriba, me parece que no es gratuito que el mundo infantil configurado por Juan de la Cabada sea, sobre todo, femenino, es decir, en sus cuentos hay muchas más niñas protagonistas que niños. Según yo lo veo, en esta decisión hay una clara intención de representar la parte más vulnerable de la infancia: la femenina. Esta situación me llevó a recordar *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos, novela en la que una niña representa a un sector de la población que no tiene derecho a heredar la tierra del padre, a una sociedad en la que la niña no cuenta tanto como el niño, porque éste es el heredero, la esperanza de la familia, el orgullo del padre y la tranquilidad de una madre que ha podido darle a su marido un hijo varón. Por cierto, también en esta novela la perspectiva de la niña es una de las que orientan el relato, tal vez la de mayor peso⁴³. Las niñas del corpus son también de esta naturaleza: son personajes marginados, entre otras cosas, por su condición femenina dentro de una sociedad machista.

El hecho de que estas niñas protagonistas pertenezcan todas a un sector marginado, atiende a una decisión del autor para no sólo configurar una perspectiva infantil, sino para que

⁴³ En la década de los sesentas, Emmanuel Carballo entrevistó a Rosario Castellanos, la entrevista se publicó en *Protagonistas de la literatura mexicana* (Ediciones del Ermitaño-SEP, 1986) y en ella la escritora explicó la estructura *Balún Canán*: “la parte inicial y la final están relatadas en primera persona, desde la óptica de una niña de siete años. En estas partes la niña y los indígenas se ceden la palabra y las diferencias de tono no son mayúsculas, pues la mentalidad infantil y la indígena tienen mucho en común”. De la segunda parte afirma: “el núcleo de la acción, que por objetivo corresponde al punto de vista de los adultos, está contado por el autor en tercera persona”.

su perspectiva se presente como marginal dentro de lo marginal, pues veremos que no se trata sólo de la mirada de las niñas, que ya de por sí está fuera de la mirada autorizada de los adultos, sino que, además, son niñas que pertenecen a un sector social de las periferias de la ciudad o del ambiente rural indígena.

Sin afán de presentar los cuentos de Juan de la Cabada como textos feministas, considero que sería interesante analizar estos personajes infantiles desde la óptica de los estudios de género, pues considero que las especialistas se llevarían muchas sorpresas si detuvieran su mirada en los cuentos de Juan de la Cabada. Por ejemplo, que sus niñas protagonistas y su perspectiva infantil son un claro antecedente de obras como *Balún Canán*, la primera novela de Rosario Castellanos, que a decir de Edith Negrín ha sido objeto de múltiples asedios desde diversas perspectivas” (“Voces” 57).

Capítulo III.

El agua como símbolo en los cuentos de Juan de la Cabada

El simbolismo de las Aguas implica tanto la Muerte como el Renacimiento. El contacto con el agua lleva siempre en sí mismo una regeneración: por una parte, porque la disolución va seguida de “nuevo nacimiento”; por otra, porque la inmersión fertiliza y multiplica el potencial de vida.

Mircea Eliade

El mundo infantil configurado por Juan de la Cabada lleva impresa la imagen de la niña muerta, pues las niñas protagonistas mueren física (“La conjura”, “La llovizna”, “Tarrarrurra” y “La corona”) o simbólicamente (“El Duende” y “El diario de Oyukita”).

Esa imagen se convierte en poética debido a un continuo de elementos simbólicos que se tejen al interior de los textos dándoles una textura particular. Una niña que fallece provoca la tristeza, el desconcierto, mueve a la compasión porque nuestra lógica apunta que la muerte está reservada para los viejos y no para las niñas de siete años; no obstante, en el corpus la muerte de la niña pierde su tono trágico gracias a la dimensión simbólica, porque el suceso es representado como un proceso de renovación más que un final definitivo. La imagen de la niña muerta se convierte entonces en la metáfora de la pérdida de la inocencia y del ingreso al mundo adulto.

Por lo anterior, decidí que una lectura simbólica se justificaba en cada uno de los cuentos del corpus y mucho más en una lectura global, pues los elementos simbólicos se

repiten y se confirman intencionalmente por el autor para hacer evidente el andamiaje cultural que soporta su propuesta literaria.

Para la creación de sus cuentos, Juan de la Cabada encontró una fuente inagotable en los mitos judeocristianos y mayas, en el texto bíblico y en los personajes e historias de las tradiciones populares, tanto de nuestro país como de otras culturas. A Vicente Ayora, en una entrevista, De la Cabada le confesó que tenía cuentos que se los trajeron “en legua maya el Amo del Monte; otros, las y los fantasmas que vuelan por las nubes; o las ninfas de los bosques; cuando no los faunos húmedos del río, los tritones del mar al rumor de su tropel de ondinas y los cantos internos que al viento lanza el caracol. De todas partes salen y me llueven cuentos” (Ayora, “Entrevista” 9).

En los cuentos del corpus el agua materializa la muerte infantil. La infancia que muere se convierte en agua fúnebre. Así, la niña muerta, además de tema que alienta los textos, es la imagen que domina la poética del autor.

Después de Juan de la Cabada, el tema de los niños frente a la muerte encontró eco en otros escritores; por ejemplo, en Rosario Castellanos, quien en el ensayo “El niño y la muerte” señala que esa familiaridad con la que el mexicano trata a la muerte “no surge entre nosotros de una manera espontánea sino que es producto de una larga y paciente preparación en la mentalidad del niño y del adolescente que desemboca en las formas de conducta del adulto” (Castellanos, *Mujer* 171). La autora de *El eterno femenino* menciona algunas de las canciones populares mexicanas de cuna en las que al niño, desde su más corta infancia, se le hace “percibir” la muerte como “una realidad muy concreta, muy inmediata, muy inminente” (Castellanos, *Mujer* 171). A los niños mexicanos –explica– de nada les vale sorprenderse ante la muerte, pues ésta es una fatalidad; entonces es mejor reírse de ella. “Porque, además, reírse de algo es la forma simbólica de colocarse fuera del alcance de ese algo” (Castellanos, *Mujer*

171). Y al leer estas líneas, ¿cómo no recordar a la protagonista del cuento “La Niña” de Juan de la Cabada, a quien morirle le da risa? Cuento en el que aplica a la perfección la cita de Castellanos que dice: “Morir ya no es un acontecimiento trágico, ni siquiera grave sino algo intrascendente, y hasta cierto punto, cómico” (*Mujer* 174).

Las niñas protagonistas del corpus tienen diversas posturas frente a la muerte: a unas la muerte les da risa; otras la ven con respeto y temor; pero en otro de los cuentos la muerte de una niña indigna y entristece al narrador porque fue causada por la guerra (“La corona”): “¡*Nuria Puig Fregenal!* Si a las primeras no contesta, sigue gritando hasta que te oiga... ¡y fíjate que sea ella! Tú sabes lo travieso de los niños, y qué de niñas, como la de la corona, muchas carbonizadas, todos y todas de todas lenguas, tierras y colores, el Enemigo ha inundado el Reino de los Cielos” (*Tierra* 141).

En la obra cabadiana la muerte es terrible porque no respeta ni a las niñas más pequeñas. Definitivamente, no es la representación popular que de ella hace Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*: “Calaveras de azúcar o de papel de China, esqueletos coloridos de fuegos de artificio [...]” (64), esa a la que ni siquiera los niños le temen porque se puede comer y burlar. En los textos de nuestro autor la figura de la niña que fallece invita a la reflexión, porque tal deceso es el resultado de las guerras (“La corona”), la soledad, el maltrato y la enfermedad en la que viven las niñas de todo el mundo (“La conjura”, “Tarrarrurra” y “La Niña”). La muerte es también el abandono de las ilusiones y la pérdida de la esperanza en un futuro mejor (“El diario de Oyukita”), y es la decepción al descubrir la verdad o la mentira (“El Duende”).

No obstante, gracias a un conjunto de símbolos acuáticos, en el corpus el morir está ligado a la vida, a la resurrección, a la renovación de la manera en la que los protagonistas ven el mundo. Los personajes viven una experiencia límite que los lleva a morir simbólicamente

para renacer sin prejuicios, con una nueva visión (“La llovizna”, “El Duende”). Lo que experimentan estos protagonistas es más un renacer que una muerte definitiva. Recordemos que tanto en sus creaciones poéticas como en su propia vida, el hombre no se resigna ante la muerte y, en unas como en la otra, buscará siempre los caminos para vencerla, aunque sea sólo de manera simbólica. En *El agua y los sueños*, Gaston Bachelard cita a Jung para explicar que “El deseo del hombre, dice en otra parte Jung, «es que las sombrías aguas de la muerte se conviertan en las aguas de la vida, que la muerte y su frío abrazo sean el regazo materno, así como el mar, aunque sumerge al sol, lo vuelve a hacer nacer de sus profundidades... ¡Nunca la Vida ha podido creer en la Muerte!»” (114).

Como mencioné en el primer capítulo, lo simbólico resalta en los cuentos cabadianos, pero casi no existen estudios que aborden la obra desde esta veta. Al respecto, sólo encontré un par de comentarios. Uno en el artículo de Lilia García Peña, a quien citaré más adelante, y otro en la tesis de Margarita León Vega, quien señala que la muerte en el cuento “María, la voz” está tratada simbólicamente: “muerte física y muerte moral que confluyen en muerte social [...]” (*Análisis* 58); lo que coincide con mi punto de vista y me indica que el tratamiento simbólico de la muerte no es exclusivo de los cuentos de mi corpus, sino que se extiende a otros más de la autoría del cuentista.

Lo que yo encontré, es que en los cuentos del corpus hay una diversidad de símbolos que está directamente relacionada con la multiculturalidad de sus personajes⁴⁴ y sus correspondientes formas de ver el mundo. Sin embargo, esta abundancia conduce los textos hacia una dimensión universal, más que hacia una representación de ciertas etnias o

⁴⁴ En la obra cabadiana encontraremos diferentes grupos sociales y etnias. Habrá indios, mestizos, pero también negros, judíos y cristianos; y a cada uno de estos grupos le pertenecen ciertos mitos y símbolos, que conviven en los cuentos cabadianos, en los que lo mismo cabe el mito de Adán y Eva que los duendes y las hadas, por ejemplo

tradiciones. En apariencia los símbolos y los mitos de cada raza representada en los cuentos pueden parecer distintos y lejanos, pero basta un pequeño análisis para descubrir que no son diferentes en su esencia, pues, como lo explica Mircea Eliade, los símbolos y los mitos de cada cultura no permanecen intactos a lo largo de la historia, sino que se transmiten, se contagian y se enriquecen de otras lejanas y muy diversas tradiciones para convertirse en elementos significativos para todas las culturas y generaciones (*Imágenes* 170).

Explico lo anterior. A primera vista las anécdotas de los cuentos del corpus parecen sencillas; no obstante, la representación y actualización de mitos y símbolos que en ellos se encuentra hace que los relatos adquieran una dimensión universal. La historia de dos niñas que juegan en el jardín de su casa (“El Duende”) no sería la misma si ese jardín en el que juegan no tuviera, como el jardín edénico, un árbol en el centro, que se asocia con el árbol bíblico del bien y del mal. Así podemos entender que el cuento está unido a la tradición cristiana, que, a su vez, tiene raíces en una más antigua: la judía. Y ese árbol bíblico representado en el cuento y del que me ocuparé más adelante, además de que lo une con la tradición judeo-cristiana, también lo relaciona con la hindú: pues el árbol bíblico del conocimiento es una resignificación del árbol cósmico de las tradiciones indias (Eliade, *Imágenes* 175). Así, por mediación de la figura del árbol y del mito bíblico del jardín edénico, el relato se conecta con un pasado remoto que posee mayor valor y prestigio que el tiempo en el que viven las hermanas protagonistas de la historia. Aquí me quiero detener en la idea de Mircea Eliade que apunta que los simbolismos específicos de las religiones (como el jardín edénico o el árbol del conocimiento, al que he venido refiriendo) tienen un origen universal, y por la tanto histórico (*Imágenes* 175).

Gracias al trabajo de Eliade me ha quedado claro que un símbolo no le pertenece sólo a una determinada cultura o religión, sino que se nutre y actualiza en la historia, y por eso

apunta más a la condición humana que a una cultura específica. De ahí que la obra literaria que apela a estos signos para dotar de sentido sus historias, adquiera una dimensión universal que le dará vigencia durante mucho tiempo. Y no quiero decir que esa sea una fórmula sencilla que garantice el éxito permanente de la obra. No es así. Al contrario, al incorporar los símbolos y los relatos míticos a la producción literaria se está aceptando un reto difícil de superar, pues el volver a una historia que ha sido muchas veces contada implica, para el que la va a contar una vez más, un gran esfuerzo y una enorme destreza en el arte de narrar, ya que tendrá que hacer de ese relato, algo significativo para el lector contemporáneo. Los textos cabadianos son un buen ejemplo de lo que acabo de señalar, pues su cualidad radica en la resignificación que hacen de los mitos, en apropiárselos para contar historias de niñas, historias que nos recuerdan la fragilidad humana, y, paradójicamente, también aluden a la enorme fuerza que poseemos gracias a la grandeza de nuestras creencias más antiguas.

Los lectores de estos relatos participamos de esa grandeza pues “tanto un australiano como un individuo perteneciente a una civilización mucho más desarrollada, por ejemplo, un chino, o un hindú, o un campesino de determinado país europeo, al escuchar un mito olvidan en cierto modo su situación particular y son proyectados a otro mundo, a un Universo que ya no es su pobre mezquino Universo cotidiano” (Eliade, *Imágenes* 65).

Iré enfocando el lente en los cuentos del corpus, en los que el símbolo agua en un primer plano, como mencioné arriba, materializa la imagen de la niña muerta, y en uno más profundo representa la muerte-resurrección. El elemento no aparece bajo la misma forma en todos los casos; en uno es llovizna y neblina, en otros, lluvia fría, mar, río, estero, pozo, pero siempre está acompañando al fallecimiento de la niña protagonista. Veámoslo en cada caso.

En “La llovizna” la anécdota es la evocación de una noche de domingo en la que el narrador conduce su automóvil por una oscura y lluviosa carretera. El automovilista, de quien

nunca sabremos el nombre, regresa de un paseo de descanso de fin de semana cuando “cuatro infelices indios, de esos que uno en seguida reconoce como el prototipo de nuestros albañiles” (AP 112), lo detienen para pedirle que los lleve a la ciudad. Al conductor le asustan esos hombres, pero decide llevarlos para no demostrarles su temor. El más viejo de los cuatro pasajeros, que va ebrio y preocupado por alguna razón, emite un discurso repetitivo que el conductor no entiende y esto lo desconcierta. Ya cuando albañiles y narrador (hombre de negocios, casado y con hijos, quien teme no ser un buen ejemplo para su familia) van juntos dentro del automóvil, el motor se calienta en exceso y tienen que parar en un pueblo para pedir ayuda. El indio más viejo se ofrece a ir por agua; mientras tanto, los otros tres albañiles le revelan al automovilista que el hombre que ha ido a buscar el líquido es su padre, le explican que el viejo va ebrio y preocupado porque cree que la llovizna penetrará la tierra y mojará el cuerpo de Usebita: su hija de siete años a quien acaban de dar sepultura. La revelación ablanda al narrador-automovilista, ya que le hace recordar la muerte de su propia hija. Y a partir de ese encuentro con los albañiles, cada vez que caiga la llovizna del cielo, el narrador recordará la muerte de su hija y su encuentro con el padre de Usebita:

Continuaron la oscuridad, el misterio y la llovizna, la llovizna, el misterio y la oscuridad en el camino...

¿Dije que tenía yo dos hijos; una niña y un niño? Pues la niña enfermó.

Y ahora, duro como soy de corazón, así que ha muerto ella, me pongo blando a veces en el auto. Llueve y recuerdo tal un soplo:

—¿Cómo estará Usebita?

—Pos ya ves.

—Tan bonita.

—Tan luciditos sus siete años (AP 116).

El agua en este cuento es suave, constante, es la bruma que impide ver lo que viene en el camino. El narrador asocia la llovizna al misterio y a la oscuridad de la noche, lo que se entiende como una representación de la muerte, que se confirma con la frase “esa tenaz

llovizna fúnebre” (AP 175). El agua es tan esencial para el cuento que está presente desde el título, y el relato existe porque la lluvia evocó en el narrador el recuerdo doloroso de las niñas muertas.

¿Por qué sólo cuando llueve el narrador recupera la imagen de las dos niñas muertas? Porque éstas se han asimilado al agua, ellas regresarán al mundo de los vivos transformadas en lluvia que cae del cielo. Según Bachelard, la tradición que ve en la naturaleza del agua la materialización de la muerte tiene su origen en Heráclito de Efeso, quien “imaginaba que ya en el sueño, el alma, desprendiéndose de las fuentes del fuego vivo y universal, «tendía momentáneamente a transformarse en humedad». Entonces, para Heráclito, la muerte era el agua misma. «Es muerte para las almas convertirse en agua» (*Heráclito frag. 68*)” (Agua 91).

En “La conjura” es en un “medio día obscuro y húmedo” (CC 62) y no en la noche lluviosa, cuando se recuerda a la niña protagonista que ha muerto. A pesar de que aquí es el día el que evoca la imagen de la niña muerta, el día ha tomado la oscuridad de la noche y la humedad de la muerte para embalsamar a la pequeña protagonista; de esta manera, al tomar las características de la noche, es igualmente fúnebre.

Es claro que la anécdota de este cuento también encierra un trasfondo negro que tiene que ver con el reino de la muerte y, además, con el de la marginación, la discriminación y la crueldad de la que son capaces los niños. Olga Rappaport de once años es alumna de un colegio en los Estados Unidos que lleva el nombre de un ex presidente de esa nación, Lyndon Johnson. La niña es muy tímida, fea y posee, en lugar de una sonrisa, una mueca triste que la hace parecer vieja y sabia ante sus compañeros, razón por la cual éstos la molestan todos los días. Los varones la persiguen a pedradas, las niñas la ignoran y hasta la profesora participa de esa hostilidad hacia Olga. Lo que la profesora y los alumnos aborrecen de la sonrisa de Olga es que, al ser exhibida por la maestra ante la clase, se torna en una mueca de sabiduría, en una

sonrisa de espectro en que “*vagaba el otro mundo*” (CC 55). Esa cercanía con el otro mundo no es todo lo que hace que Olga sea despreciable ante los demás; ahí está también su fealdad física, su timidez, su tartamudez y unos ojos azules que la hacen parecer bizca.

Olga no encaja en ninguno de los grupos que habitan en la escuela. “¡Qué niños vivarachos, listos, los de mi generación y de Lyndon Johnson. Sabiendo tanto del mal y ejecutarlo, no lograron hallarle a Olga Rappaport un solo apodo justo que aludiese a su fealdad, a su físico, pues los cristianos (gentiles para los judíos) de «*Olga Arenque*» o «*cara de arenque*» provenían de una esencia sutil, anglosajona, cultivada en sus casas por padres y parientes para decir en areros términos *judía*, y los judíos de «llorona» o «gato miedoso» no apuntaban sino a condiciones del espíritu” (CC 58). Además, la ropa de Olga: amarilla, arrugada, vieja, así como su desayuno insípido y repetitivo, demuestran su pobreza, el abandono en el que vive y son también motivos para que los compañeros de la escuela la molesten. La desafortunada alumna sólo tiene una amiga, Ellen Webster, quien más que sentir afecto por ella, siente lástima. La única defensa que tiene Olga ante la crueldad del ambiente escolar, y ni siquiera es consciente de que posee ese elemento de autodefensa, es el miedo que su risa torcida y extraña provoca tanto en la maestra como en sus compañeros de clase.

Este relato es, por un lado, la exposición de la maldad de la que son capaces los niños, y por el otro, su consecuencia: la marginalidad, el desprecio, la soledad que padece la víctima. De este modo, el final no puede ser feliz; acorde con todo el desarrollo de la historia, el relato termina con la muerte de la protagonista a causa de una neumonía. El título del cuento atiende a la “conjura” que se ejecuta por “una mutua sombra interna” en los compañeros de clase de la protagonista, que hace que éstos la recuerden luego de que fallece, gracias a lo cual el personaje infantil es redimido, aunque sea sólo por un instante:

Hablaron, hablaron, hablaron, y de pronto la voz unísona de una mutua sombra interna los llevó a fundirse en la conjura por los fueros de la fuerza:

—¡Si ella nunca peleó, caramba!

—¡Si una vez siquiera le hubiese roto las narices a alguien!

—¡A ese Andy Rian...!

—¡O a ti Ellen!

—¿Por qué tenía que llorar siempre así, verdad?

[...]

Y a partir de la conversación de aquel mediodía obscuro y húmedo, todo, natural, naturalmente, se olvidó (CC 62).

Aquí también la muerte de Olga (como en “La llovizna”) tiene un efecto transformador. Por un lado, Olga pasa de ser una niña atormentada a una muerta que se asimila “naturalmente” al paisaje oscuro y húmedo; y sus compañeros cambian la visión que de ella tenían y aceptan que fueron injustos, pues nunca dio motivos para los ataques que le propinaban; sin embargo, pronto la olvidan, porque el agua es el elemento que todo lo disuelve, por eso “nos ayuda a morir del todo” dice Bachelard (*Agua* 142); incluso borra en el recuerdo de los que nos conocieron, como sucede con Olga, que ya no estará ni siquiera en las conversaciones de los estudiantes que compartieron el salón de clases con ella.

Por lo demás, resulta irónico el hecho de que la escuela de Olga, ese espacio donde es discriminada, se llame Lyndon Johnson, expresidente norteamericano que quería erradicar el racismo, la pobreza y la desigualdad de oportunidades⁴⁵. Es evidente que lo anterior no corresponde con el trato que recibe el personaje. ¿Crítica, burla, ironía al llamar con ese nombre a la escuela? Dejo la pregunta abierta, pero ya antes mencioné que no es extraño

⁴⁵ Lyndon Johnson después de una larga y sobresaliente trayectoria como político demócrata, en 1964 le gana la presidencia de los Estados Unidos al candidato Republicano Barry Goldwater. Aunque en política exterior Johnson no tuvo muchos logros importantes, en la interior, a decir de K. Singer y J. Serrod, autores del libro *El presidente Johnson*, “puede calificarse como uno de los mayores aciertos que registra la historia de la República” (310). Johnson declaró la guerra contra la pobreza y la ignorancia, la falta de salud, se opuso a la opresión del prejuicio y del fanatismo. Estableció el proyecto que él mismo denominó como Gran Sociedad basado en la teoría de que la educación y la ayuda del Estado pueden eliminar las más flagrantes desventajas sociales (310). El presidente Johnson se propuso una economía planificada, ayudar a las clases necesitadas, mejorar la vivienda. Sobre todo, Johnson hizo una reforma en la educación y la discriminación. Por primera vez en el país se otorgaron becas para cursar estudios superiores a los alumnos de bajos recursos. En 1965 se aprobó la nueva Ley de Inmigración norteamericana, que entre otras cosas abolió las cuotas por origen nacional. Gracias a Johnson los afroamericanos pudieron asistir a las urnas.

encontrar en los cuentos cabadianos la burla a ciertas políticas educativas que pretenden igualar a las razas a través de una misma educación para todos, aunque ésta no tenga nada que ver con las concepciones ideológicas de alguna de las partes que se pretende “educar”. En “La conjura”, ninguno de los grupos que habita el espacio escolar (ni los cristianos ni los judíos) acepta a Olga como miembro de su comunidad y, además, la niña proviene de una familia que ni siquiera domina el inglés, que es el idioma que se habla en la escuela. La madre de Olga no pudo entender a la maestra de su hija que la había citado para “discutir la timidez de su niña”, pues “Hablabla la señora poco inglés y sin duda entendía menos, por lo que la entrevista no produjo ningún resultado” (CC 59). El problema de comunicación entre los personajes pone de manifiesto que éstos no pertenecen a la misma comunidad étnica, y tal vez, aventurándome, podría decir que esa es la razón por la que Olga no soporta la “educación” que se le brinda y termina su historia con la muerte. Recordemos que en “La llovizna” hay un problema de comunicación entre el narrador y los personajes, que también revela la diferencia racial entre ellos.

Tanto en “La llovizna” como en “La conjura”, la niña muerta es evocada en un día húmedo, ya vimos por qué, pero el agua en forma de lluvia representa también la resurrección y la vida. Escribe José Antonio Pérez Rioja en su *Diccionario de símbolos y mitos*:

El agua todo lo disuelve, toda forma se desintegra, toda historia queda abolida: tales son las características de la purificación por el agua, en la que se basa el bautismo cristiano; el agua bautismal es símbolo de purificación, ya que significa la eliminación del pecado y la elevación hacia una vida nueva. Así también el agua de lluvia –purificando la naturaleza y haciéndola renacer– es símbolo de resurrección (49).

Me interesa que quede claro que en ambos cuentos lo que renace es una visión sin prejuicios sobre el otro. En “La llovizna” la muerte de las niñas es material y simbólica al mismo tiempo. Además de dos niñas, lo que se muere son los prejuicios del protagonista sobre los indios. Después de la experiencia narrada, el automovilista percibirá a los indios ya no como albañiles

borrachos de discurso entrecortado, sino como hombres iguales a él, seres humanos que como él sufren ante la pérdida de una vida infantil; mientras que los compañeros de Olga reconocen, luego de su muerte, que la niña no era un ser maligno, incluso, como señalé, aceptan que fueron injustos con ella. En otros, ya lo apunté, como “El Duende” o “El diario de Oyukita”, se mueren las ilusiones, las esperanzas y la fe en un futuro promisorio. Pero a esa muerte de las ilusiones en las protagonistas corresponde el nacimiento de una visión desencantada de la vida; lo que les proporciona la conciencia del lugar que ocupan en su entorno y del estado del mismo.

En “El Duende” el elemento agua se materializa en un pozo que está en el jardín de la casa de las protagonistas y a un lado del árbol de hojas venenosas. Distribución de los elementos en la historia que no es inocente, pues a decir de Cooper “El pozo, manantial o fuente al pie del Árbol de la Vida da origen a las Aguas vivas y a los cuatro ríos sagrados del Paraíso: el Pisón, el Gihon, el Tigris y el Éufrates, mismos que representan los cuatro evangelios que surgen de Cristo” (*Diccionario* 150). El pozo es dual, pues se le asocia al reino de los muertos (Cooper, *Diccionario* 11), y en el cristianismo es el símbolo del bautismo, la salvación y la resurrección (Pérez Rioja, *Diccionario* 357). En el cuento, dicha figura encierra la angustia de las protagonistas frente a la muerte, que ellas entienden como un estado de soledad y oscuridad total, tal como es el espacio hondo de la cisterna.

Así como la protagonista de “La Niña” se ríe de la muerte, las de “El Duende” le temen. “El Duende” narra cómo Elsa, de ocho años, es seducida por un árbol que está plantado en el centro del jardín de su casa. La niña come las hojas del arbusto, pero al darse cuenta de que son venenosas y de que puede morir, invita a comer de ellas a su hermana Hilda (de nueve años), no con la intención de matarla, sino con el afán de no traicionarla, de no irse ella sola al “mundo de las hadas”. La hermana mayor le había dicho a Elsa que cuando los malos mueren

son condenados a la oscuridad, “eternamente al pozo”. “–Pero las niñas como nosotras, si morimos, seremos hadas, y flotaremos felices, juntas, sin que nadie nos vea, cogidas siempre de las manos, vestidas con trajes brillantes como estrellas, y bailaremos por todos los jardines y caminos [...]” (AP 326). Hilda se come las hojas, se entera de que son venenosas y acusa a su hermana de asesina. Elsa sufre la primera decepción de su vida al descubrir que todo lo que su hermana le dijo es mentira. La menor de las niñas siente rabia al comprobar que la mayor no es “maga” como ella pensó. Elsa conoce entonces la mentira, la culpa y la decepción. A partir de esta experiencia la ruptura entre las niñas es inevitable.

Por otro lado, como comenté arriba, el árbol plantado en el jardín de la casa de las hermanas está asociado al árbol bíblico del Bien y del Mal. En el párrafo final del cuento se lee: “[...] más que si hubieran visto el árbol, les dolió a las dos no verlo, pues el padre a semejanza del Señor respecto al otro, el bíblico de la Ciencia del Bien y del Mal, lo mandó extirpar de raíz... y, a la verdad, durante un rato las criaturas sintieron algo comparable a la expulsión del Paraíso” (AP 329).

En realidad, en el texto bíblico Dios no extirpa el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, sino que echa del jardín edénico a la primera pareja para evitar que también prueben el de la vida. El Señor reflexiona que si Adán y Eva comieron del fruto del árbol de la sabiduría, entonces podrían extender su mano también hacia el árbol de la vida eterna y obtener así la inmortalidad.

Génesis, 3:22 Y dijo Jehová Dios: He aquí el hombre es como uno de nosotros, sabiendo el bien y el mal; ahora, pues, que no alargue su mano, y tome también del árbol de la vida, y coma, y viva para siempre. / Y lo sacó Jehová del huerto del Edén, para que labrase la tierra de que fue tomado. / Echó, pues, fuera al hombre, y puso al oriente del huerto de Edén querubines, y una espada encendida que se revolvía por todos lados, para guardar el camino del árbol de la vida (Génesis 3, 22-24; versión Reyna y Valera).

El narrador modifica el texto bíblico para explicar lo que han sentido las hermanas al ver a su padre extirpar el árbol que estaba plantado en el centro del jardín. Las niñas no saben que lo

que sienten se puede comparar con la expulsión del paraíso, es el narrador el que hace esta comparación, y la hace para que el lector entienda la profundidad de la emoción que embarga a las niñas. Se recurre a elementos de la cultura judeocristiana para configurar las dimensiones simbólicas e intertextuales que le dan complejidad a la lectura. Así encontramos que los personajes Elsa e Hilda están asociados a Eva y Adán, respectivamente. A su vez, Adán es una metáfora de Cristo. Me explico. Dice Eliade: “Pero, siempre a propósito del rito bautismal, Cristo también se pone en relación paralela con Adán. El paralelo Adán-Cristo ocupa un lugar considerable en la teología de San Pablo” (*Imágenes* 169). Antes de la caída Adán era inocente, igual que Elsa antes de comer las hojas del arbusto del jardín. Podríamos, entonces, establecer también la relación Elsa-Adán-Cristo, y al mismo tiempo relacionar a Elsa con Eva, pues en las dos historias son ellas las que dan de comer del árbol a sus respectivos compañeros, Elsa a Hilda y Eva a Adán. De esta manera, la complejidad del personaje Elsa está dada no sólo por la profundidad de la transformación que sufre dentro del relato, sino también porque esta niña es comparada con Adán, Cristo y Eva.

Además de representar un espacio mítico, en el jardín se desarrollan las aventuras y los conflictos de las hermanas. Tan importante es para la historia que la transformación interior de las niñas es representada por la modificación material de este lugar. El padre de las niñas arrancó el arbusto de hojas envenenadas igual que hiciera Dios con el árbol que seduce a Eva en el Edén. Además, en el cuento está la cita recurrente a un libro de una autora de nombre Elvira Fuentes que dice:

Y ahora de nuevo la voz de Hilda con aquel libro de doña Elvira Fuentes, abierto entre las manos: “...Entraron mujeres con ollas enormes; entraron hombres que empezaron a poner mesas en el jardín. El mundo completo estaba en el jardín.” “... el estruendo de la música y las luces invasoras intimidaban a los criados. Sólo el señor vagabundeaba entre aquellas sombras luminosas que lo invadían todo, y él sólo reía con ellas, que a su vez le correspondían y brindaban por el huésped. Pero las sombras seguían entrando, entrando y precipitándose hasta el fondo del jardín, donde circulaban oscilantes y se perdían gigantescas entre el silencio de los árboles” (*AP* 325).

Tanto en la cita como en el cuento, la fantasía se realiza en el espacio abierto del jardín. Las hojas del arbusto le hablan a Elsa, mientras que en el intertexto de Elvira Fuentes las sombras no sólo lo invaden todo, sino que el señor se ríe con ellas. Igual que Elsa, el señor cree tener comunicación con un elemento de la naturaleza que vive en el jardín (las hojas y las sombras, respectivamente).

Las niñas se sienten seguras en el espacio cerrado que es su casa. A las dos les atrae el exterior, pero la única vez que salen más allá de los muros de su hogar sólo consiguen fatigarse y, además, los padres las regañan. Después de este fracaso, las hermanas nunca volverán a intentar alejarse de la casa, limitarán su experiencia de lo externo al jardín.

Por otra parte, como dije, en los textos cabadianos aparece una diversidad de horizontes culturales. En este cuento, la tradición judeocristiana no es la única que toma forma. Ahí están las hadas y los duendes que ven las niñas. Seres mitológicos creados por antiguas leyendas populares provenientes de distantes y lejanas tradiciones que van desde la celta hasta la maya. Lilia Leticia García Peña, en el artículo “El mito de la caída en “El duende”, de Juan de la Cabada; y “El duende” de Elena Garro”, descubre que en los dos cuentos se reelabora el mito bíblico de la caída, y se agrega el símbolo del duende que:

[...] aparece en ambos cuentos con el mismo aliento compartido: la evocación de lo pequeño, de lo asombroso visto desde la naturalidad infantil, el revés de los órdenes de lo real. El símbolo del duende no conforma un espacio puramente irreal sino que integra una semántica de la imaginación [García Berrio, 1989] y constituye un espacio del texto que rebasa lo puramente hipotético (62).

El análisis de García Peña se centra en las relaciones simbólicas y en la posibilidad de que los dos escritores conocieran versiones distintas de un mismo relato oral en el que se basaron para escribir sus respectivos textos. “Así podemos ver al duende funcionando en los cuentos de Juan de la Cabada y Elena Garro como esta entidad de significado referida a seres

sobrenaturales, pequeños y que se arraiga, por vías muy particulares, en la tradición mexicana, al mismo tiempo compatible con otras tradiciones del mundo” (García, “Mito” 62).

Pero más que el símbolo de lo pequeño y asombroso, a mi entender, el duende en el cuento cabadiano está funcionando como parte de ese gran símbolo que es la muerte. Porque aunque, en efecto, los duendes comúnmente nos recuerdan a seres de la fantasía popular, el duende también “puede tener analogía con el primitivo culto de los muertos, ya que los duendes vienen a ser, simbólicamente, lo que fueron los lares para los romanos: espíritus domésticos, o espíritus de la naturaleza, como suponen algunos mitólogos” (Pérez Rioja, *Diccionario* 182).

A propósito de “El Duende” de Elena Garro –que comparte anécdota y estructura con “El Duende” de Juan de la Cabada – Luzelena Gutiérrez de Velasco dice que en el texto de la escritora la infancia queda recubierta por el mito del “paraíso perdido” bíblico, que la autora puede recobrar sólo mediante el recuerdo, y reconstruir mediante la escritura (“Regreso” 113).

Dice la especialista sobre el cuento de Garro:

[...] para finalizar en el conocimiento que representa la pérdida de la inocencia: Eva ya no cree en Leli, y ésta desconfía de Eva. Ambas han iniciado el “ascenso” a la edad de la razón mediante el miedo, la violencia y el desengaño. Pero no todo se ha perdido, ya que el relato culmina con el triunfo de la fantasía. La hermana más pequeña rescata los valores de la imaginación; se convierte en la única depositaria de la magia. Ella cree en el duende y lo ve (“Regreso” 115).

La única diferencia entre el cuento de Garro y el de De la Cabada, es que en el de la escritora queda una tercera niña que sigue creyendo en el duende, por lo que “se convierte en la única depositaria de la magia” (Gutiérrez de Velasco, “Regreso” 22). Pero en el cuento de Juan de la Cabada no existe esa tercera niña que salve a la fantasía. Aquí las niñas ya saben que el duende y las hadas existen sólo en un mundo creado por ellas, pero prefieren callar ese descubrimiento para intentar una reconstrucción de la relación afectiva. El paraíso es ya un

“paraíso perdido”⁴⁶, la inocencia ya desapareció, pero la relación afectiva entre las hermanas todavía se puede recuperar.

El final de la historia fueron sólo dos días de cama en las que pusieron a las convalecientes en cuartos separados. Y ya fuera de peligro, se da la reconciliación: “[...] Hilda se detuvo para poner una mano sobre los cabellos de la hermanita y decirle con un arrullo de voz cariñosa, emocionado, parco y trémulo: –No... no fuiste tú: fue el *duende*...” (AP 329). Hilda quiere decir que el que intentó asesinarla fue el duende y no su hermana, con lo que se refuerza la idea de que el duende aquí es un símbolo de la muerte.

A pesar de que Elsa sabe que su hermana vuelve a mentirle, acepta el trato de que es un duende malo el responsable de todo lo que les ocurre porque es muy triste estar separadas. Elsa ha sufrido ya la primera decepción de su vida, ha experimentado sentimientos dolorosos: el engaño y la vergüenza, pero todavía es una niña que lo único que quiere es que su hermana juegue con ella. “—Entonces, entonces... ¿Juegas? ¿Jugamos? ¿De veras ya volvemos a jugar?” (AP 329).

Elsa realiza en el sueño el deseo que comparte con su hermana de que al momento de morir se conviertan en hadas blancas, mientras que Hilda elabora opiniones negativas sobre sus padres, mismas que atribuye al duende malo. Hilda le pregunta a su hermana menor cuál fue su sueño de la noche anterior, a lo que Elsa responde:

[...] Ah, soñé que tú y yo íbamos con la mano de un brazo puesto en el manubrio de unas bicicletas, y el otro extendido y puesto en nuestros hombros: tu brazo en mi hombro y mi brazo en tu hombro. Y así corríamos en esas bicicletas de aire sobre un camino largo-largo y liso-liso y transparente-transparente, como un diamante sin fin. Cada una llevábamos capas azules con las puntas levantadas por el aire... Delante de nosotros iba Elfo, todo de blanco, de aire, en su bicicleta, también de aire... Y en el camino aparecieron muchas hadas cantando, mientras otras aplaudían y decían «¡Mírenlas, que llegan! ¡Mírenlas, que llegan!» (AP 322).

⁴⁶ A propósito del mito del paraíso bíblico, según Mircea Eliade, la “nostalgia del Paraíso es universal, si bien sus manifestaciones varían casi indefinidamente” (*Imágenes* 172).

Elsa realiza en el sueño su deseo de que la muerte sea un juego compartido con su hermana, y no ese espacio oscuro, húmedo y solitario como el pozo. Pero el sueño de Hilda es más bien una pesadilla en la que el duende Elfo es la voz secreta de su interior, que le revela que su padre es un libro en blanco y su madre una lagartija. La mayor de las hermanas no quiere aceptar que sus padres no son esos seres perfectos que ella creía:

“Tonta –dijo, burlón–, ¿quién es tu papá?” “¿Mi papá..? ¡Pues mi papá!” –le contesté seria– “¡Bonita respuesta: mi papá,... pues mi papá!” –rió el duende a carcajadas remedándose–. Sin hacerle caso bajé la vista –¿sabes? –, y él gritó como rabioso: “Mira, tonta, esto es tu papá” –y con el dedo de una mano señaló un libro que tenía levantado por sobre su cabeza en la otra mano decía en letras negras: “Antonio”, y se sentó en la silla, mientras enojada yo, un poco asustada –¡considera tú! – y curiosa, le dije: “Elfo, si hablas una sola mala palabra de papá, voy a darte un coscorrón”. “¿Y qué?”, – sonrió Elfo–. [...] “pero a ver, ¿qué es tu mamá? ¡Mira, esto es tu mamá!” –Elfo rió, mientras levantó la otra mano, donde mostraba una verde lagartija– (AP 321-322).

Es interesante señalar que además de la funcionalidad que Freud encontró en el sueño, éste es también la representación simbólica de una “pequeña muerte”. Eliade nos recuerda en *Aspectos del mito* que en la mitología griega, sueño y muerte, Hypnos y Tánatos, son dos hermanos gemelos y que también para los judíos la muerte era comparable al sueño. Por su parte, los cristianos –sigo con Eliade– han aceptado y elaborado la equiparación muerte-sueño. Por amor a los hombres Dios manda a un maestro que “nos despertará de un sueño que es al mismo tiempo ignorancia, olvido y muerte” (*Aspectos* 112). El mitólogo ejemplifica: “La Epístola de los Efesios (V. 14) contiene esta cita anónima: «Despiértate, tú que duermes, levántate de entre los muertos y sobre ti brillará Cristo»” (*Aspectos* 115). ¿Es entonces el sueño dentro de este cuento otro símbolo de la muerte-resurrección? Así me parece, sólo que aquí lo que se renueva es la visión del personaje infantil. Después de su sueño, Hilda verá a su madre como una lagartija verde y a su padre como un libro en blanco. En Elsa se muere el pensamiento fantástico que veía en su hermana “una maga”, “una profeta”. Elsa toma

conciencia de que el mundo no es como su hermana le dijo e Hilda de que sus padres no son lo que ella creía.

En “Blanche o el secreto” la niña-protagonista, Mabel, también tiene un sueño, en el que, a diferencia de su realidad despierta, todos sus conocidos le prestan atención, la escuchan, por lo que despertará renovada, contenta. Además, el sueño es el mecanismo por el que la pequeña se desquita de los empujones del padre, de los coscorrónes de la madre y su afán de atracarla de comida que ella detesta:

Luego, su madre se puso en pie, de espaldas, empujándole hacia adelante la cabeza para que doblara el cuello.

—Mira: el vestido nuevo que se le acaba de comprar, ¡todo arrugado! —le asentó un coscorrón y así acabó de bajarle el cierre automático, al par que la niña daba media vuelta, presa de risa incontenible y mirando alternativamente a padre y madre.

Los veía como en el sueño: ella de hawaiana, meneándose bajo una palmera, y él con un collar de hortensias en el pecho desnudo tocando *ukulele* (AP 171).

El recurso de Mabel de ridiculizar a sus padres en momentos oníricos es el mismo que utiliza Hilda (“El Duende”) para construir una opinión negativa sobre sus progenitores que no se atreve a formular despierta. En el mundo infantil configurado en los cuentos cabadianos el sueño funciona de tres maneras: como un proceso de renovación de los personajes, como la realización de los deseos de las niñas, y como la oportunidad de vengarse de un entorno familiar que las trata con rudeza. No es que pretenda hacer un psicoanálisis de los personajes, pero la importancia de los sueños para entender la vida va mucho más allá de *La interpretación de los sueños*. Está incluso en los mitos bíblicos; piénsese tan sólo en la historia de José cuando descifró las escenas oníricas descritas por el rey de Egipto, salvando de esta manera su vida (Génesis 40-41).

Regresemos a los símbolos acuáticos de la muerte porque no los hemos agotado. En “La Niña” se narran las aventuras de la hija menor de un viejo campesino que, además, es padre de dos varones y de una muchacha que ya tiene tres hijos. De los cuatro hijos del

campesino, es a la Niña a la que él más quiere, y si algo le pasa, amenaza de muerte a los demás, por lo que éstos le guardan resentimiento a su hermana menor y la maltratan, pero ella es bondadosa y no dice nada al padre.

Los paisajes descritos son verdes, exóticos y peligrosos. Cierta día la Niña y Toño, su sobrinito, se pierden en el estero, se encuentran unos huevos de lagarto y la Niña los quiebra, enseguida la lagarta se da cuenta y va a defender a sus crías. La Niña atemorizada toma a su sobrino y se trepa a un árbol, cuando éste está por caer debido a las embestidas del animal, se escuchan unos disparos; es el padre que viene a rescatarlos. La Niña vence este primer riesgo, pero después ella y su sobrina Etelvina se enferman gravemente, “les duelen las tripas” (AP 39). Etelvina fallece y le mandan hacer un ataúd de los mejores que hay en el pueblo. La Niña se salva porque el padre trae a la curandera, quien le da un remedio con lo que la hace expulsar lombrices por la boca y la nariz.

En este cuento el elemento agua toma diversas formas; es el aguacero constante, el mar que está al lado de la isla en la que vive la Niña y su familia, y el estero que está del otro lado. Los personajes del cuento están en medio de una tormenta rabiosa que ha acabado con la cosecha y que los asusta: “¿Quién recuerda cuántos días y noches, semanas van que va lloviendo? Como *carrousel* de bestias con rabia gira, pasa y vuelve interminable ladrando, saltando, gruñendo, gimiendo, el temporal”. Más adelante el padre se lamenta: “—¡Tiempo jo...! ¿Para qué trabajé? ¿Para qué? Miró rumbo al estero y murmuró entre dientes: —¡Todo el arroz se lo ha embutido! ¡20 carretadas; 400 fanegas: 3 000 pesos, mal que mal! Le rechinaron las quijadas. Se acariciaba la carabina. Repentinamente la enarboló y encarándose al estero disparó contra él, rabioso” (AP 38).

En relación con lo que simboliza el agua cuando es violenta, Bachelard menciona al mar, que a decir de él, es la más trivial representación de la cólera universal, por eso “no hay

epopeya que no tenga una escena de tempestad” (*Agua* 266), pero aquí aunque la violencia del agua se manifiesta, no lo hace en el océano, sino en la tormenta y en el estero infestado de lagartos. Cuando el mar es tranquilo y no tempestuoso, representa a la madre, pues según Bachelard, el mar es también el más constante de los símbolos maternos, porque “[...] el agua es una leche prodigiosa; la tierra prepara en sus matrices un alimento tibio y fecundo; sobre las orillas se dilatan senos que darán *átomos grasos* a todas las criaturas” (*Agua* 182). Notemos que en el cuento hay un padre, pero no una madre; mientras que en efecto, los hermanos buscan alimento en las aguas y mandan a la Niña a las riberas a buscar huevos de tortuga para saciar su hambre: —¿Qué comemos? Ve, lagartera, tú qué sabes.../ —Sí, linda, anda y vuélvete prontito. / La niña corrió volando de hambre (*AP* 42).

A pesar de que por un lado, en el cuento el agua puede ser la madre que alimenta y no el enemigo a vencer, no hay duda de que es también el símbolo del reino de los muertos, pues en cierto momento es descrita como un “aguacero inacabable” que deja a la Niña y a su familia “Empapados y en tinieblas, como si estuviesen sumidos en el riñón de una infinita roca helada y negra” (*AP* 41). Esto parece la imagen de una tumba, como si toda la familia estuviera sepultada. Además del agua fúnebre, la Niña ve animales que en nuestra tradición popular pronostican el deceso: “Vio por el techo «el mal agüero»: cuatro mariposas negras, pegadas, dos y dos, a cada extremo de un verde travesaño” (*AP* 43), que ella cree anuncian su muerte, pero que más tarde sabremos que era la de Etelvina.

La Niña se aferra a la vida y nunca duda de su recuperación. Y aunque al ver a las cuatro mariposas negras “Se puso tiesa. Pensando «me voy a morir»” (*AP* 43), después pierde el miedo y la muerte le da risa: “¡Me voy a morir! Morirme... ¡Ah, qué risa!” (*AP* 47). Más que preocupada por perder la vida, la protagonista está angustiada porque su papá prefiere gastarse el dinero en vino que comprarle un ataúd bonito y un vestido “colorado” para su

entierro. De pronto, todo el exotismo salvaje y el realismo atroz del relato se esfuman y nos damos cuenta de que aún en esos pantanos infestados de lagartos y mosquitos en los que no para de llover, una niña siempre es una niña y lo que desea es verse bonita, incluso en su velorio.

En “Tarrarrurra” la muerte de la niña se da en un río, lo que, siguiendo con el eje del agua-muerte, me lleva a pensar en el Río de la Muerte que “es la existencia manifiesta y el mundo del cambio, el microcosmos. El «retorno a los orígenes», simbolizado por el fluir del río aguas arriba, constituye el retorno al estado paradisiaco prístino o para encontrar la iluminación” (Cooper, *Diccionario* 154-155). Para Bachelard, también el agua que corre representa la muerte, pero no una muerte definitiva, porque “El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal” (*Agua* 15). La imagen de la niña muerta en este caso es la de la Nueva, una pequeña que se ahoga en el río al que se avienta para salvar a su muñeco Tarrarrurra que había caído en él.

En “Tarrarrurra” la historia principal es la de la Nueva, una niña de siete años que llegó al asilo con un muñequito llamado Tarrarrurra, que ella decía era su hermanito y le contaba historias, que a su vez, ella refería a sus compañeras.

Así, pues, de los soliloquios de la *Nueva* transformados en coloquios o pláticas, Tarrarrurra nos presentaba el mundo, el Enemigo al que absolutamente todas temíamos y a la vez soñábamos tocar. Tales historias, para nosotras de lo más extraordinarias, versaban ora sobre calles, montañas, mares, mercados, plazas, ríos; ora de cosas de la hermana casada y su marido; bien de su papá, de la mamá, ya de ladrones, curanderos, velorios, o de unas formidables fiestas con baile, júbilo y zafarrancho a las que acudía todo el barrio aquel de Turolón (*AP* 279).

Después de un tiempo que la Nueva pasa en el orfanato en el que ella y su muñeco se ganan el cariño de sus compañeras de cuarto, es expulsada por “enviciar a ese grupito” de niñas con las historias que atribuía a Tarrarrurra. Al final del cuento, la madre superiora informa a las pupilas que la Nueva murió ahogada, luego de que se echara en el río Pozuelos para ir detrás de su muñeco.

Para introducir la historia de la Nueva, la narradora ubica su inicio en “un viernes del tiempo de lluvias durante un aguacero, a mediodía” (AP 276). Lo anterior no puede ser casual, otra vez la historia de la niña muerte está enmarcada en un día lluvioso. Y aquí además en un viernes, día simbólico dentro de la cultura cristiana, pues era viernes cuando Cristo fue crucificado. Lo que se empalma en el cuento con la imagen de la madre superiora, que “con un brazo al pecho, precisamente sobre el crucifijo, a impulsos tal vez de su maternidad frustrada, empuñó las manos de uñas finas y largos dedos como en ademán de aprisionar a Tarrarrurra [...]” (AP 288).

Los símbolos agua y muerte comparten un significado: el del renacimiento. La muerte de la vida terrenal, según Cooper, “precede al renacimiento espiritual; en la iniciación, se experimenta la oscuridad de la muerte antes del nacimiento del nuevo hombre, la resurrección y la reintegración (*Diccionario* 121). Y según el cristianismo, por la inmersión en las aguas, es decir, por el bautismo, el “hombre viejo” renace en un ser nuevo, regenerado. “Este descenso tiene un modelo: el de Cristo en el Jordán, que era al mismo tiempo un descenso a las Aguas de la Muerte” (Eliade, *Imágenes* 168). Podríamos pensar que los textos cabadianos que en este trabajo se estudian están ligados sobre todo con la cultura judeo-cristiana; sin embargo, Eliade nos hace ver que “«Las Aguas de la Muerte» son un *leitmotiv* de las mitologías paleo-orientales asiáticas y oceánicas. El agua «mata» por excelencia: disuelve, suprime toda forma” (*Imágenes* 171-172). Pero el bautismo da origen al nuevo hombre. En los cuentos, los

personajes mueren en el agua (“Tarrarrurra”), la muerte se materializa en un pozo (“El Duende”), o el elemento acuático absorbe el deceso del personaje infantil (“La llovizna”, “La conjura”, “Tarrarrurra”). Y estos personajes no están exentos de la renovación que trae consigo el agua-muerte, despertarán no puros, pero sí libres de prejuicios, más conscientes de su realidad. La percepción de su mundo, así como la relación con los demás personajes, se modifica.

Otro elemento que aparece en varios cuentos para reforzar el símbolo de la resurrección, es el día domingo. Las acciones narradas en “La Niña”, “La llovizna”, “Blanche o el secreto” y en otros cuentos del autor que no pertenecen al corpus (“El botón rojo”, por ejemplo) ocurren en domingo, día que no aparece incidentalmente. En el catolicismo en domingo se lleva a cabo la misa o celebración de la eucaristía, mediante la cual, por las palabras que el sacerdote pronuncia, se transustancian el pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo. En algunos de los cuentos de Juan de la Cabada (“Blanche o el secreto” y “El botón rojo”) las acciones no sólo se desarrollan en domingo, sino que los personajes asisten a sus servicios religiosos. ¿Por qué no narra el autor cualquier otro día de la semana? ¿Por qué asistimos a un domingo en la vida de los personajes? Vamos tejiendo los hilos.

El domingo puede tener diversos simbolismos, pero voy a quedarme con el que me parece pertinente para el análisis de estos cuentos. El Domingo de Resurrección o Domingo de Gloria conmemora el triunfo de Jesucristo sobre la muerte, celebra el día en que Jesús resucitó. Y ya decíamos que lo que les ocurre a los personajes cabadianos es, ni más ni menos, una especie de resurgimiento, un volver a nacer con una visión de su mundo distinta a la que tenían antes del suceso narrado. El domingo en nuestro corpus no es sólo el día de los servicios religiosos, es, sobre todo, día de muerte. En “Tarrarrurra”, recordemos que además

de la Nueva, también muere Beatriz, ésta en un día domingo y a causa de una purga que las monjas le dieron como castigo por no haberse levantado a la misa de esa mañana.

La muerte de las niñas en la obra cabadiana puede verse como una analogía de la banalidad de la vida y sus prejuicios. A pesar de las muchas diferencias que creamos tener frente al “otro”, la muerte nos revela que no somos más que seres que le temen y a la que todos estamos destinados sin importar que seamos viejos o jóvenes como las protagonistas, que tengamos huaraches o automóvil. La muerte nos iguala, nos da la oportunidad de renacer con una perspectiva nueva, en la que todos somos iguales.

En estos cuentos la muerte está representada por el agua, la cual al mismo tiempo, es la representación de algo más: de la resurrección-renovación de la visión. Se trata de un ciclo vida-muerte-resurrección que transforma al personaje y, ¿por qué no?, al lector. Pues si bien los símbolos y mitos le dan complejidad y riqueza a la lectura de los cuentos, los hacen universales, la estilización del tema de la muerte a través de lo simbólico no es el objetivo del escritor, sino más bien sólo un mecanismo que lo ayuda a dotar de significado y sentido a sus creaciones. A través de la muerte infantil, estos cuentos tienen la intención de representar esas sensaciones que mencioné arriba, a saber: la tristeza, la compasión y el cuestionamiento de una lógica que apunta la muerte como un final definitivo y como algo reservado sólo a los adultos. Aquí la muerte todo lo diluye y muestra a los seres humanos frágiles, destinados a desaparecer. Sólo hombres, sí, pero hombres con la capacidad de renacer libres de prejuicios luego de encontrarse y entender al “otro”. Capacidad de renacimiento con la que los humanos podemos ser, simbólicamente, tan inmortales como el mismo Jesucristo.

Conclusiones

Partiendo de un corpus constituido por ocho cuentos de Juan de la Cabada, esta investigación intentó destacar dos características de esos textos: la configuración de un mundo infantil femenino a través de la incorporación de la perspectiva de las niñas que orienta los relatos y la dimensión simbólica de los mismos. Dos elementos que a mi entender le dan particularidad a la obra del autor y que la crítica y la historia literaria no habían señalado o lo habían hecho muy sutilmente.

La perspectiva infantil que aparece en los cuentos nos muestra la mirada ingenua de las niñas, mirada que es ajena al mundo autorizado de los adultos, lo que les impide a las protagonistas comprender y participar en él. Como vimos, se trata de personajes marginales, lo que ya habían señalado los críticos, pero no habían subrayado que las historias estaban contadas precisamente desde esas perspectivas marginales de las niñas. La perspectiva infantil en los cuentos no es sólo una estrategia narrativa para configurar un mundo infantil, sino que posibilita nuevos sentidos, nuevas expresiones, rompe el orden establecido por los adultos y su lógica. La mirada de las niñas confronta a los adultos, los cuestiona y nos demuestra que el mundo se puede ver desde muy diferentes puntos de vista. Al incorporar las miradas ingenuas en sus cuentos, Juan de la Cabada pudo escribir otras historias, otros discursos, que le permitieron hacer una literatura diferente y propositiva, y del cuento un espacio de tensión entre dos horizontes: el infantil y el adulto.

Por otro lado, la dimensión simbólica eleva los relatos a un plano universal, porque conecta las anécdotas con la condición humana de todos los tiempos y no sólo con la situación de un grupo en un tiempo y un espacio determinados. Como mencioné en el tercer capítulo, el tratamiento simbólico de la muerte no es exclusivo de los cuentos de mi corpus, se extiende a

otros más de la autoría del cuentista; sin embargo, los cuentos del corpus se diferencian de los restantes en tanto que en aquellos el tratamiento simbólico que se hace es de la muerte infantil. La muerte física o simbólica es el destino de las niñas protagonistas del mundo infantil construido por el autor.

Al inicio de este trabajo incluí algunos datos relevantes de la vida del autor porque aunque estoy de acuerdo en que no se debe confundir jamás al autor de carne y hueso con el narrador, ni al lector implícito con el lector real, no temo señalar que en algunos casos la vida del autor sí afecta o tiene consecuencias directas en su obra. Mucho más si se trata de una vida o de una persona como Juan de la Cabada, que fue, además de escritor, activista social, comunista, testigo privilegiado y personaje activo de su siglo. De la Cabada nunca negó su idea de que la literatura conlleva siempre una intención y una postura política e ideológica, por lo que negar la intención de denuncia que hay en los cuentos sería una necesidad.

Como dije en el capítulo II, no puede ser fortuito el hecho de que el mundo infantil cabadiano sea ante todo femenino, tampoco puede ser casual que ese mundo infantil esté habitado por niñas protagonistas que viven situaciones adversas ya sea en la selva mexicana (“La Niña”) o en la selva de luces, rascacielos y jazz que es Nueva York (“Blanche o el secreto”), o bajo el golpe militar en la España de los años treinta del siglo XX (“La corona”). Son personajes infantiles que o no tienen educación (“El diario de Oyukita”), o la que se les brinda es dentro de un contexto que más bien las amenaza y que incluso las lleva a la muerte (“Tarrarrurra” y “La conjura”).

Son niñas de todo el mundo que viven un proceso de transformación durante la narración: se enferman gravemente, son víctimas de la guerra, algunas incluso fallecen, otras pierden la inocencia y toman conciencia de la vida adulta. El corpus representa una mirada infantil compleja: que observa a los adultos, los cuestiona, los critica, los reta y disculpa; y a

pesar de ello, no abandona del todo la imaginación y la fantasía que les permite a las niñas explicarse un mundo que ellas ven como “el Enemigo al que absolutamente todas temíamos y a la vez soñábamos tocar” (AP 279).

Cada uno de los cuentos escogidos para integrar el corpus matiza la tensión entre niñas y adultos, indios y mestizos, judíos y cristianos; pero al final, todos son ejemplos de un mismo proceso: el que lleva a los personajes a igualarse con sus opuestos y a conocerse a sí mismos gracias y por intermedio del conflicto con el “otro” y su visión del mundo.

Por supuesto que la metamorfosis del personaje protagónico no es una novedad instaurada por Juan de la Cabada, por el contrario, se trata de una situación bastante general en literatura. Casi toda narración parte de un momento detonante que modifica la vida del personaje. Incluso los teóricos del cuento han señalado que los personajes del mismo atraviesan un momento crítico, están en medio de una decisión que modificará el rumbo de sus vidas. Enrique Anderson Imbert opina que: “El cuento, imitación de una encrucijada en el camino de la vida, de clausura en clausura se repliega sobre sí y conserva su integridad” (“Cuentista” 145).

Las protagonistas están precisamente en una encrucijada, en un momento de ruptura que les exige reiventarse, renacer, volver a empezar con una visión distinta a la que tenían al inicio de la narración. Transformación que las convierte en seres trágicos o monstruosos, pero matizados por los símbolos. Niñas enfermas, muertas, abandonadas, hambrientas y que conviven, en la escuela o en el barrio, con niños (varones) malos, crueles, ofensivos y prejuiciosos, niños monstruosos porque se comportan con la seriedad y rigidez de los adultos. Las niñas en los cuentos se presentan por una parte como el producto de su contexto familiar y social; pero, por el otro, las vemos en una lucha por su independencia, por mantener su

infancia a pesar de las adversidades de su entorno, las veremos en plena rebeldía con los padres y los maestros.

Esta transformación de las niñas adquiere mayor significación gracias al símbolo agua-muerte-resurrección, pues sin éste los cuentos serían sólo anécdotas de un mundo infantil amenazado y roto. La ironía es otra dimensión desde la que valdría la pena analizar la obra de Juan de la Cabada, pero por las características de este trabajo no pude analizarla con más detenimiento. Sólo pude darme cuenta de que la ironía en estos cuentos se desprende del hecho de que las niñas o los indígenas cuestionen y pongan en evidencia el mundo y la lógica autorizada por los adultos y los mestizos. La ironía se desprende de la alteración que se hace del orden establecido.

Algo que también queda pendiente es estudiar la evolución de la perspectiva infantil en el cuento, no sólo de un autor, como fue el caso, sino en cuentos de diferentes latitudes de Hispanoamérica y de distintas épocas. Observar este fenómeno en los cuentos de Juan de la Cabada me llevó a descubrir que hay otros escritores hispanoamericanos que presentan en su trabajo la mirada ingenua de los niños, ya sea a través de la perspectiva, voz o focalización.

Sería importante explorar las posibilidades narrativas que ofrece la perspectiva infantil al cuento: ¿qué, pero sobre todo, de qué manera se enuncia en un cuento que contiene la mirada infantil? ¿Qué posibilidades literarias o narrativas nos ofrece esta perspectiva? ¿Cuál ha sido la consecuencia estética de esto, y de qué manera y por qué esta práctica se mantiene vigente y recurrente? Éstas son las preguntas que me quedan después de realizar esta investigación.

Además, aún falta estudiar la obra de Juan de la Cabada ya sin la preponderancia de su vida, sino como un trabajo literario que antecede el de grandes escritores de la literatura nacional como Juan Rulfo, Elena Garro y Rosario Castellanos, que, en mayor o menor medida,

han utilizado la estrategia narrativa de incorporar la mirada ingenua. No es que quiera igualar a De la Cabada con Rulfo o Castellanos, porque eso no tendría ningún sentido, pues evidentemente sus trabajos distan de muy diversas maneras. Sólo quiero señalar que la historia literaria se hace gracias al diálogo entre las obras y las propuestas estéticas de los escritores. Aún nos falta observar la literatura, sus fenómenos y problemáticas de una manera más amplia en la que no se aíslen ni las obras ni los autores, sino que se entiendan en un complejo que nos permita estudiar la literatura con mayor alcance: ver los antecedentes, el desarrollo, transformaciones, destino e implicaciones estéticas de tal o cual propuesta literaria.

Finalmente, podemos concluir que en el mundo infantil creado por Juan de la Cabada todo es posible porque el límite es la imaginación de las niñas; lo que provoca una ruptura con el orden establecido. Y sin embargo, nos sorprende en estos textos la aparición de duendes, lagartos, hadas blancas, ángeles o muñequitos que hablan, porque este mundo infantil aparece inmerso, y muchas veces sofocado, por el de los adultos. No obstante, las niñas protagonistas se las arreglan para vivir experiencias de aventura y fantasía a pesar de su contexto opresor. Logran, con su imaginación y fantasía, modificar su realidad adversa y la convierten en ese mundo que a un mismo tiempo fascina, entenece e incomoda al lector.

Bibliografía

- Aguirre, Eugenio y Aída Reboredo. "Encuentro Internacional de Escritores". *Unomásuno* (6 may. 1980): 17.
- Anderson Imbert, Enrique. "El cuentista frente al espejo". *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. Lauro Zavala, ed. México: UNAM, 1997, 137-149.
- Appendini, Guadalupe. "En mi niñez todo era europeo, las casas, los muebles, la ropa y hasta nuestro pensamiento: Juan de la Cabada". *Excélsior* (6 oct. 1979): 7-a.
- Aranda González, Mario H. "Un campechano universal: Juan de la Cabada". *Tribuna Dominical* (5 oct. 1986): 4.
- Aubry Ortegón, Kenia G. "Explotación, opresión y miseria: tematización recurrente en la narrativa (1927-1940) de Juan de la Cabada". *De los de abajo a Ritmo Delta. Perspectivas de la literatura mexicana*. Próxima publicación.
- . *Incidentes Melódicos del Mundo Irracional: una aproximación a la realidad a través de la fábula*. Campeche: Universidad Autónoma de Campeche, 1992.
- Áviles Fabila, René. "Juan de la Cabada su literatura, su militancia política". *El universo de El Búho* 79 (3 abr. 2009): 35-38.
- Ayora, Vicente. "Entrevista con Juan de la Cabada". Sábado suplemento de *Unomásuno* 101 (20 oct. 1979): 9.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: FCE, 2005.
- . *El agua y los sueños*. México: FCE, 1993.
- Barajas, Rafael. "Leopoldo Méndez y su tiempo en la colección de Carlos Monsiváis". *Leopoldo Méndez 1902-2002*. México: CONACULTA, 2002.
- Barrientos, Juan José. *Versiones*. México: CONACULTA, 2000.
- Bernal Méndez Juana y María Isabel Pérez de la Cruz. *Aplicación del modelo de análisis intertextual a tres cuentos de Juan de la Cabada: "El grillo crepuscular", "La cantarilla" y "El Santo", tomando como intertexto el periodo 1930-1940*. Tabasco: Universidad Autónoma de Tabasco, 2006.

- Bullrich, Silvina. "Refutación del 'Decálogo del perfecto cuentista' de Horacio Quiroga". *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. Lauro Zavala, ed. México: UNAM, 1997, 51-57.
- Burgos, Fernando. *Antología del cuento hispanoamericano*. México: Porrúa, 2006.
- Bustos Cerecedo, Miguel. "Juan de la Cabada en la LEAR". *La Palabra y el Hombre* 76 (oct.-dic. 1990): 19-23.
- Cabada de la, Juan. *La Conjura y otros cuentos*. México: SEP-CONASUPO, 1967.
- . *Antología de cuentos*. México: Fondo de Cultura Popular, 1970.
- . *Pasados por agua*. Col. Cuentos y sucedidos. Tomo 2. México: FCE, 1981.
- . *El Duende*. Col. Cuentos y sucedidos. Tomo 3. México: FCE, 1981.
- . *¡... Y esta noche que no acaba!* Col. Cuentos y sucedidos. Tomo 4. México: FCE, 1982.
- . *Corto circuito*. Col. Cuentos y sucedidos. Tomo 5. México: FCE, 1982.
- . *Antología personal. Juan de la Cabada*. México: UNAM, 1986.
- Campobello, Nellie. *Las manos de mamá*. 2ª ed. México: Villa Ocampo, 1949.
- Carballo, Emmanuel (sel., prólogo y notas). *Narrativa mexicana de hoy*. Madrid: Alianza, 1969.
- . *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones del Ermitaño-SEP, 1986.
- Carbot, Alberto. "En la literatura, la vida y la muerte están entrelazadas, afirmaba Juan de la Cabada". Recorte de periódico en el archivo personal de Juan de la Cabada resguardado por la Universidad Veracruzana.
- Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín*. México: FCE, 1984, 170-175.
- Chumacero, Alí. "Los cuentos de Juan de la Cabada". *Los momentos críticos*. México: FCE, 1987, 270-278.
- Cooper, J.C. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Gustavo Gilil, 2000.

- Corral, Elizabeth. "Narrar la interioridad. El diario en la obra de Sergio Pitol". *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*. Luisa Paz Rodríguez Suárez y David Pérez Chico, eds. Zaragoza: Institución "Fernando El Católico" (C.S.I.C.) Excma. Diputación de Zaragoza, 2011, 133-142.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". *Casa de las Américas* (feb.1963): 15-16.
- Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. T. I., 2ª ed. México: FCE, 1996.
- Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós, 2000.
- . *Imágenes y símbolos*. Carmen Castro, trad. España: Taurus, 1955.
- Fernández, Ángel José Prol. "Juan de la Cabada: escritor caminante en el camino de la vida". *La máscara y otros relatos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005, 7-13.
- Fierros, Gustavo. *Memorial del aventurero, vida contada de Juan de la Cabada*. México: CONACULTA, 2001.
- García Peña, Lilia Leticia. "El mito de la caída en 'El duende', de Juan de la Cabada; y 'El duende' de Elena Garro". *Cuicuilco* 13 (mayo-agosto 2006): 59-73.
- Garro, Elena. "El Duende". *La semana de colores*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964, 143-157.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Carlos Manzano, trad. México: Lumen, 1989.
- Giardinelli, Mempo. "Estructura y morfología del cuento". *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. Lauro Zavala, ed. México: UNAM, 1997, 331-365.
- González Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana desde los orígenes hasta nuestros días*. 17ª ed. México: Porrúa, 1998.
- Gordon, Samuel. *Carlos Pellicer. Breve biografía literaria*. México: CONACULTA, 1997.
- Gutiérrez de Velasco, Luz Elena. "El regreso a la "otra niña que fui" en la narrativa de Elena Garro". *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*. México: Colegio de México, 1996.
- H., Mario y Aranda González. "Un campechano universal: Juan de la Cabada". *Tribuna Dominical* (5 oct. 1986): p. 4-5.

- Hurtado Hernández, Gerardo. "Letras al vuelo: un paseo por la imaginación oral de Juan de la Cabada". *Literatura memoria e imaginación*. Carlos Huamán, coord. México: UNAM, 2006, 273-290.
- , (ed.). *La fábula de lo real textos cautivos*. México: Gobierno del Estado de Campeche-Universidad Veracruzana, 2007.
- . *Juan de la Cabada correspondencia personal*. México: Gobierno del Estado de Campeche, 2009.
- Jascalevich, Elsa. "A mí lo único que me hace feliz es el amor" (entrevista con Juan de la Cabada). Sábado suplemento de *Unomásuno* 101 (20 oct. 1979): p. 6-8.
- Juárez Téllez, María Ángeles. *Cosas que dejé en la lejanía: memorias de Juan de la Cabada*. México: UNAM, 2003.
- Juárez, Saúl. *Leopoldo Méndez y su tiempo: el privilegio del dibujo*. México: RM, 2002.
- Lazarín, Federico. "Los niños lectores de *El Mosaico* en el último tercio del siglo XIX". *Lecturas y lectores en la historia de México*. Carmen Castañeda García, Luz Elena Galván Lafarga y Lucía Martínez Moctezuma, coords. México: CIESAS, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2004, 229-246.
- Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. México: Ediciones de Andrea, 1956.
- León Vega, Margarita. *Análisis de María, la voz. Aproximación a la obra cuentística de Juan de la Cabada*. México: UNAM, 1986.
- Loyo, Engracia. "La difusión del marxismo y la educación socialista en México, 1930-1940". *Cincuenta años de historia en México*. Vol. II. México: El Colegio de México, 1993, 165-181.
- M. Ocampo, Aurora. Dirección. *Diccionario de escritores mexicanos desde las generaciones del siglo XX, ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días*. México: UNAM, 1988.
- Ma. Suárez, José Luis. "Una cierta mirada". *La Palabra y el Hombre* 76 (oct.-dic. 1990): 13-17.
- Martínez, José Luis. *Literatura Mexicana siglo XX: 1910-1949, primera parte*. México: Antigua Librería Robredo, 1949.

- Martínez Torrijos, Reyes. “Juan de la Cabada: la ternura del aventurero”. *Centro de Cultura Condesa*. En línea: www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/diccionarios/notas_more.php?id=1173_0_4_0_C. Última consulta: 1 abr. 2009.
- Millán, María del Carmen. *Antología de cuentos mexicanos*. T I. México: Patria, 1979.
- Molina, Javier. “Juan de la Cabada ensaya en Campeche cómo lograr el cambio social”. *Unomásuno* (24 abr. 1979): p. 17.
- Monsiváis, Carlos. “Juanito de la Cabada, un comunista sin odio revolucionario”. *Proceso* 517 (29 sep. 1986): 48-49.
- . “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 2000, 1017-1065.
- . “A Juan de la Cabada”. *Sábado* suplemento de *Unomásuno* 101 (20 oct. 1979): 3.
- Munguía Zatarain, Martha. *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. México: El Colegio de México, 2002.
- Muñoz, Mario. “Prólogo”. *Antología del cuento mexicano de la segunda mitad del siglo XX*. (Col. Biblioteca del universitario, 29). Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009, 13-30.
- Negrín Muñoz, Edith. “Voces y documentos en *Balún Canán*”. En línea: www.iifl.unam.mx/html-docs/lit-mex/19-2/negrin.pdf. Última consulta: 6 jun. 2011.
- Pacheco, José Emilio. “Las enseñanzas de don Juan”. *Sábado* suplemento de *Unomásuno* 101 (20 oct. 1979): 4.
- Paredes, Alberto. *Las voces del relato*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 2004.
- Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. 5ª ed. Tecnos, España: 1997.
- Partida Salcido, Xóchitl. “El Duende y el Paraíso Perdido”. *Laberinto* (suplemento cultural), *Milenio Portal* (10 jul. 2005): 8a.
- Pasternac, Nora, Ana Rosa Domenella (coords.). *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*. México: Colegio de México, 1996.
- Pavón, Alfredo. *Cuento de segunda mano*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998.

- . “Por una definición del cuento”. *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*. Alfredo Pavón, ed., prólogo y notas. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991, 1-22.
- . *Ojo insomne*. México: CONACULTA-IVEC, 1999.
- Paz, Helena. *Memorias*. México: Océano, 2003.
- Peralta, Braulio. “Los escritores de derecha no se aceptan como tales y critican a los de izquierda en la TV: De la Cabada”. *Unomásuno* (18 mar. 1983): 9.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. 4ª ed. México: Siglo XXI, 2008.
- Poniatowska, Elena. “Santa Claus vestido de Juan de la Cabada”. Sábado suplemento de *Unomásuno* 101 (20 oct. 1979): 2.
- Quiroga, Horacio. “Decálogo del perfecto cuentista”. Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/quiroga1.htm>. Consultado 3-jul-2011.
- Ramos, Luis Arturo. “Juan de la Cabada (1903-1986)”. *La palabra y el hombre* 76 (oct.-dic. 1990): 7-8.
- . “Desacreditar la realidad”. *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. Lauro Zavala, ed. México: UNAM, 1997, 233-237.
- Revueltas, José. “Anti-Modernidad de Juan de la Cabada”. Artículos periodísticos en el archivo especial Juan de la Cabada de la USBI-Xalapa.
- . *Visión del Paricutín. Obras completas*, 24. México: Era, 1983.
- Rivera, Amalia. “Juan de la Cabada imagen y palabra”. *La jornada semanal* (9 nov. 2008): 8-9.
- Rulfo, Juan. Artículos periodísticos en el archivo especial Juan de la Cabada de la USBI-Xalapa.
- . “El desafío de la creación”. *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. Lauro Zavala, ed. México: UNAM, 1997, 167-172.
- Sainz, Gustavo. *Jaula de palabras*. México: Grijalbo, 1980.
- Singer K., y J. Sherrod. *El presidente Johnson*. R. B. Costa, trad. Barcelona: Ayma, 1965.
- Suárez, Luis. “El fabuloso Juan de la Cabada”. *Mañana* No. 730. (24 ago. 1957): 29-33.

- Tanck de Estrada, Dorothy. "Literatura para niños al final de la colonia (1750-1821)". *Lecturas y lectores en la historia de México*. Carmen Castañeda García, Luz Elena Galván Lafarga y Lucía Martínez Moctezuma coordinadoras. México: CIESAS, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2004, 217-227.
- Tinoco, Imelda. "JLP le entregará el premio Elías Sourasky". *Excelsior* (22 abr. 1980): 5.
- Valadés, Edmundo. Selección y notas. *Cuentos mexicanos inolvidables*. T. II. México: Asociación Nacional de Libreros, SEP, Cámara Nacional de la Industria Editorial, 1994.
- Vidal López Tormes, Yolanda. "Una aproximación al panorama de las publicaciones periódicas literarias mexicanas (1950-1995)". *Anales de Literatura Mexicana* 24 (1995): p. 159-169.
- Ulloa, Bertha. "La lucha armada (1911-1920)". *Historia general de México*. T. IV. México: El Colegio de México, 1977, 30-39.