

De los cuentos iniciales de *Otilia Rauda*: algunas “recurrencias” simbólicas en la narrativa de Sergio Galindo

Renato Prada Oropeza

1. Toponimización “regional” y los peligros de una lectura referencialista

Aunque no se puede afirmar que Sergio Galindo sea exclusivamente un autor “regional” o que cultive sólo una narrativa regionalista, vecina y/o heredera de la costumbrista –la novela *Nudo*,¹ la noveleta *El hombre de los hongos*,² así como numerosos cuentos suyos, no “representan” regiones extratextuales (de referencialidad geográfica) como núcleos descriptivos centrales para la configuración significativa del texto; es decir, para el lector común no representan descriptivamente lugares que “existan” independientes al texto, resultándole esos lugares “familiares”–; aunque no podamos rigurosamente afirmar esto en general de la amplia obra narrativa de Sergio Galindo, podemos, sin embargo, decir que en ella abunda la descripción de un *lugar* (un *topos*) como núcleo configurativo; y esto, en el sentido de una obra, adquiere importancia significativa, al jugar un papel de primer orden en el entretejido que, junto con otros elementos (la historia y los personajes), constituye el discurso narrativo en su forma completa. Ahora bien, cuando esto ocurre en una narración como *El hombre de los hongos*, en la cual la instauración del lugar (a través de descripciones) no se recubre luego con nombres propios de regiones extraliterarias (referenciales), su interpretación estética, por parte del lector, no ofrece mayores

¹ Sergio Galindo: *Nudo*. México, Joaquín Mortiz, 1970.

² Sergio Galindo: *El hombre de los hongos*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1976.

“peligros”,³ pues ésta radica exclusivamente en los valores que el mismo discurso (los mismos valores semánticos de la narración, si se quiere) confiere al lugar o escenario de las acciones, sin olvidar por supuesto la *competencia* literaria del lector para realizar una interpretación que no se salga de los marcos de los valores estéticos que, en todo momento, deben ser los que decidan por la suerte de los mismos: el lector debe siempre tener en cuenta qué función o funciones cumple el situar un relato en una “región” (“región” que suele ofrecer las partes “descriptivas” del mismo discurso, como ya dijimos). Pero, muchos se preguntarán: ¿qué valor distingue esos elementos narrativos toponímicos? La cuestión desde el nivel del discurso no es fácil de saldar, pues si pensamos en los términos que, en el lenguaje común, usamos para referirnos a ellos, muchos son sumamente ambiguos: ‘pueblo’, por ejemplo, puede referirse tanto al lugar (ser recubierto por un toponímico, por ejemplo) como a la gente que lo habita: se trata de una palabra ambigua. (Al respecto, no podemos dejar de mencionar el excelente uso literario que de esta ambigüedad hace Elena Garro en su novela *Los recuerdos del porvenir*⁴).

Así también, el peligro de este mecanismo literario —seguimos hablando de la toponimización “regional”— se presenta cuando el toponímico (el nombre dado por el texto a la “región”) es idéntico (homónimo) al de un lugar geográfico “realmente” existente fuera del texto, pues, en este caso, la tendencia “natural” del lector común será la de *parangonar* lo que el discurso literario le dicen con su “conocimiento” previo de la región (los aspectos del lugar que él puede conocer directa o indirectamente), tomando, en este caso, como el valor decisivo del signo literario, el *referencial* (el que el término refiere a la región pre-textual), haciendo que este valor suplante incluso al valor estético, es decir, a su *función* dentro del texto: los valores semánticos que articula o contribuye a articular en el sentido del discurso. Tratemos de ser más claros, puesto que creemos que este punto es fundamental para una correcta interpretación de discursos narrativos como *Otilia Rauda*;⁵ por ejemplo: cuando un discurso narrativo

³ De caer, al menos, en la falacia de la referencialidad: dar el valor de una señal, un signo que apunte a un lugar que al existir fuera del texto, lleve a confundirlo con un discurso representativo, y se confronte la descripción ofrecida por el discurso literario con esa “realidad”; de este modo, el discurso literario se reduce a un discurso capaz de “verificación”, como es el discurso geográfico, el del reportaje periodístico, el historiográfico, entre otros, y pierde su capacidad de instaurar un “mundo posible” con sus valores propios. Lo que es más grave, el valor simbólico del discurso estético pasa totalmente inadvertido.

⁴ Elena Garro: *Los recuerdos del porvenir*. México, Joaquín Mortiz, 1963.

⁵ Sergio Galindo: *Otilia Rauda*. México, Grijalbo, 1986.

toma dentro de sus elementos el nombre de una “región” que pre-existe al mismo, y que esta región es conocida por el lector, pongamos nuestra ciudad, a la cual añade algunos sucesos del pasado inmediato y algunos personajes históricos (que hayan “existido” realmente y hayan tenido cierta notoriedad, aunque sus nombres “reales” sean un tanto alterados en el discurso), entonces puede suceder que nuestra lectura del texto artístico —porque eso precisamente pretende ser un texto literario, nada más ni nada menos que una *obra estética*—, nuestra lectura del texto artístico, decimos, corra el riesgo de convertirse en una simple *identificación* con lo previamente conocido y, por tanto, emerja como regla valorativa (subordinada al criterio de verdad en el sentido lógico-empírico): tal lugar es *efectivamente* como lo describe el discurso narrativo literario, tales acontecimientos *sucedieron* tal y como nos cuenta la narración. En este caso, nuestra respuesta al discurso literario se halla interferida por ese conocimiento previo que se tiene (o se cree tener) de lo que sucedió (el lugar, los hechos, las personas implicadas en ellos, etc.); y si recurrimos a la lectura del texto artístico es confiriéndole otro valor, distinto al estético: el de *documento*, o un sucedáneo del mismo: una variable “traducida” al discurso escrito. Y este destino es el que han seguido algunas de las narraciones de Sergio Galindo: alguien me recordaba, precisamente en estos días, el escándalo que levantó su novela *La comparsa*,⁶ porque ciertas personas se sintieron aludidas en ciertos personajes o implicadas en algunos eventos relatados; también recuerdo que otras personas, al percatarse de que yo leía su última novela publicada, me “informaban” sobre el valor referencial de la misma: “Esa mujer”, es decir, Otilia Rauda, “y el bandido”, es decir, Rubén Lazcano, “existieron realmente... Ella todavía vive, aunque está muy viejita”, etc. En esta lectura referencialista obviamente hay una distorsión del mensaje estético y una reducción del mismo a la “realidad” pre-existente al texto. No se pregunta el lector sobre el valor del personaje en relación con otros personajes (función de interdependencia o de determinación para Hjelmslev), con los “lugares”, con las acciones, etc.; no se da cuenta este lector que, al reducir la obra a esos factores extraliterarios, está traicionando, en cierta medida, el destino mismo de la obra, pues, sucede que Otilia Rauda en la obra *muere* y muere agradeciendo a su asesino, cuya “identidad” dentro del texto resulta ambigua, y no queda “viejita y desamparada”. Esta lectura referencialista, al identificar Las Vigas, el topónimo literario (el pueblo de papel, utilizando una aclaración clara a Roland Barthes), con el pueblito nebuloso que efectivamente existe

⁶ Sergio Galindo: *La comparsa*. México, Joaquín Mortiz, 1964.

en las faldas del Cofre de Perote, corre el riesgo de perder el valor simbólico que el discurso le confiere y, por tanto, su valor semántico tan particular, que lo hace inteligible al lector que nunca oyó ni siquiera mencionarlo. E incluso, podemos afirmar que el inmenso valor simbólico empieza a emerger cuando nos libramos del lastre de nuestros “conocimientos” previos o expectativas referenciales y realizamos con ellas una *epojé*, en términos de Husserl; es decir, ponemos entre paréntesis esos conocimientos previos y sin duda “verdaderos”. De esta manera, damos mayor importancia a la función estética de los elementos textuales y al discurso en su totalidad, es decir, tomamos en consideración, seria y consecuentemente, la instauración del símbolo estético.

2. *Las tres magnitudes narrativas y el narrador Sergio Galindo*

Preferimos llamar magnitudes narrativas al cuento, la noveleta y la novela que usar el término más comprometedor de género, pues con esa denominación sólo queremos referirnos a las tres clases de manifestaciones narrativas, tomando en cuenta su diferente dimensión sintagmática, que va en aumento desde el cuento (de menor longitud) a la novela (de mayor extensión), pasando por la manifestación intermedia, la noveleta; mientras que los géneros serán marcos de paradigmáticas más precisas en sus valores y estructuras narrativas, importantísimos para la interpretación del lector. Ahora bien, Sergio Galindo nos ofrece verdaderos hitos en la literatura veracruzana, en las tres magnitudes narrativas, pues es autor de cuentos tales como “El Tío Quintín”, “Juego de soledades”, “A destiempo”, “Este laberinto de hombres”, “El trébol de cuatro hojas”, para mencionar solamente algunos de los publicados en su último libro de cuentos, *Terciopelo violeta*,⁷ de noveletas como *Polvos de arroz*⁸ y *El hombre de los hongos*; y de novelas tales como *El bordo*⁹ y *Otilia Rauda*, entre muchas otras.

3. *Los cuentos de Terciopelo violeta*

El libro *Terciopelo violeta*, publicado en septiembre de 1985, nos ofrece una colección de cuentos, cuya presentación va en orden cronológico decreciente, desde los más recientemente escritos hasta los más lejanos. Así,

⁷ Sergio Galindo: *Terciopelo violeta*. México, Grijalbo, 1985.

⁸ Sergio Galindo: *Polvos de arroz*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1958.

⁹ Sergio Galindo: *El bordo*. México, FCE, 1960.

“El tío Quintín” lleva la fecha de junio de 1985, mientras que el último del libro, “¡Sirila!”, de junio de 1945. De este modo, el libro nos ofrece la oportunidad de conocer “algunos de los mejores momentos de la obra de Galindo”, para decirlo con palabras de la presentación del editor, de sus 40 años de labor estética infatigable y de indiscutida, aunque particular, calidad. El libro se halla dividido en tres partes, la última de las cuales, como ya dijimos, reúne los cuentos más antiguos de la colección. De los cuatro relatos de esta sección, tres tienen por personajes centrales a niños y, aunque los tres manifiestan tematizaciones distintas, creemos que marcan algunas pautas que parecen circunscribir un cierto *campo* de preocupaciones que vuelven a emerger –con distintos recubrimientos, dentro de contextos y perspectivas narrativas diferentes– en la obra posterior de Sergio Galindo, como lo veremos al abordar su última novela publicada. Estos tres cuentos son “¡Sirila!”, “El trébol de cuatro hojas” y “Pato”.

Tanto el primero como el segundo de los cuentos mencionados llevan como fecha y lugar de su escritura el año de 1945 y la ciudad de Xalapa, respectivamente; mientras que Pato fue escrito en la ciudad de México en 1948. Los tres relatos, con una economía narrativa ejemplar, propia al relato breve, nos presentan tres maneras diferentes de abordar el acto de asomarse a los valores –a ciertos valores, como lo veremos luego– que constituyen al ser humano en cuanto tal, pues todos sabemos que el hombre no nace a la vida humana (socio-cultural) de una vez por todas, sino que lo va haciendo paulatinamente, conforme se va socializando, es decir, adquiriendo, asumiendo los valores culturales que su sociedad le ofrece y con los cuales –dialécticamente– lo *constituye* en un “miembro”, en un individuo de su colectividad. En este sentido, Sergio Galindo parece advertirnos –poniéndolo explícitamente de manifiesto en el texto, narrativizándolo– que la infancia es, muchas veces, el primer campo de batalla de enfrentamiento entre lo que el individuo proyecta como su mundo posible y lo que el mundo “real” (socio-cultural) al cual pertenece le impone como el único viable; de este modo, la socialización se convierte en la aprehensión (con la consiguiente asunción o rechazo) de esos límites (no olvidemos la función decisiva que para Freud y Marcuse cumple la represión en la cultura humana). Interpretados desde este ángulo, los tres relatos presentan otras tantas formas de aprehensión de los límites humanos; para el narrador de los mismos las tres formas son desgarradoras y, por tanto, dramáticas. Veamos cada cuento de más cerca.

“¡Sirila!”, escrito cuando su autor tenía apenas 19 años, si no nos equivocamos, constituye uno de los mejores ejemplos de lo que puede transmitir un excelente cuento –dentro de un sistema estético particular, por supuesto– con la mayor economía posible de sus recursos. La frase

breve aquí es certera, directa, en tercera persona –lo que le permite al discurso manifestar una presencia de un narrador “omnisciente” (como diría Todorov, siguiendo a Pouillon), es decir, un narrador que puede transitar por todos los personajes, “desde arriba”. El diálogo es breve, sin ninguna acotación, pues la irrupción del narrador ofrece el marco preciso para que el lector no tenga ninguna duda sobre sus protagonistas.

Ma, Carlota va a la azotea a tender la ropa, ¿que me lleve?

—¡Oh Dios, ¡anda!

—¡Carlota. Carlota, voy contigo, espérame!

El niño corre velozmente hacia la fuerte mujer asiéndose a su mano vacía, en la otra lleva un canasto con ropa mojada. (p. 181)

La relación entre la buena empleada y el niño es uno de los vectores de la historia, pues marca el *valor* de la fantasía y la libertad, cuyo lugar de realización se configurativiza gracias a elementos lexemáticos (toponímicos) que connotan precisamente esos dos valores: la *azotea* (“El aire de aquí arriba es mejor, sopla con fuerza...”), el *cielo abierto* y las *nubes* caprichosas, las cuales, en el juego imaginativo de la empleada indígena se convierten en animales: “Carlota conoce los nombres de las estrellas, encuentra animales en las nubes, sabe historias de miedo”. Para poner en evidencia esta función en relación al valor que represente el toponímico opuesto, el narrador declara explícitamente: “Le gustaba [al niño] la azotea porque está muy lejos del suelo”.

Ahora bien, en el lugar opuesto, como ya dijimos, precisamente dentro del suelo –en un hueco del sótano– se ubica la amenaza: el mundo prohibido, cuyo *símbolo* es la serpiente Sirila, inventada por el padre del niño como medio de amedrentamiento para ser obedecido por sus hijos. Por esto, podemos proponer como vector opuesto al anterior el de la relación padre-hijo, pues así como Carlota conduce al niño a la azotea, su padre lo lleva al sótano, en un hueco del cual la temible Sirila tiene su cueva imaginaria, antípoda, como decimos de la azotea, por ello, su aparición en el discurso emerge rompiendo precisamente la fascinación que le ofrece el medio abierto: el libre juego de las nubes:

El firmamento se ensombrecía rompiendo el encanto de segundos antes

—¡Allá está Sirila!

El zapato y los seis duendes desaparecieron, ocupó el cielo, escurriéndose entre los que habían sido castillos, devorando conejitos, la temible Sirila. (pp. 184-185)

La ironía del relato y el desenlace (“amargo” para el personaje) radica en que el niño acepta la expiación (ver a Sirila, enfrentar el castigo) como

medio de purificación antes de caer en culpa, para evitar la malicia que sus mayores advierten en sus acciones todavía inocentes:

Desde aquel día, quedó fija en su mente la idea de ver a Sirila. Anheló de sentirse purificado. Era un castigo severo cuya imposición lo convertía en un ser apreciado. Sus oraciones, que desde hacía mucho tiempo terminaban diciendo: “Hazme un niño bueno para que no tenga que ver a Sirila. Amén”, fueron cambiadas, y la frase final pasó a ser “Hazme un niño fuerte para que pueda ver a Sirila y vuelva a ser bueno. Amén”. (p. 185)

Tomada esta firme resolución, el niño aprovecha la primera oportunidad para acompañar a su padre al sótano, el reino de Sirila, cuando éste va allí en busca de un órgano viejo. Y cargado de todo su valor, frente a la cueva imaginaria, Luis recibe la revelación de su padre:

Sirila no existe; fue un embuste que tuve que inventar para que Uds. fueran buenos niños. Ninguno de tus hermanos quiso ser llevado dos veces. Tú eres el primero que desea verla, ¿es que nunca te asustó?... Mira bien para que te convenzas de que no hay nada y vámonos. (p. 188)

Después de este desgarrón burlesco a sus miedos infundados, el saber, que para Luisito consistía en atravesar el mundo del castigo purificándose antes de haber cometido el acto malo, no tiene sentido, por tanto, tampoco el llegar a ser grande. Esa es la lección para el niño aterrorizado.

“El trébol de cuatro hojas”. Para nosotros, es un relato, sin lugar a dudas, sumamente equilibrado y efectivo en un discurso llano, pero que, tras esa aparente tersura, esconde una complejidad de significaciones muchísimo más rica de lo que puede parecer encerrar esa forma de la expresión discursiva (el escritor uruguayo Mario Benedetti, refiriéndose a esta propiedad de la prosa de Galindo en *Polvos de arroz*, hablaba de la tremenda dificultad de ser sencillos).

Al estar el discurso en primera persona, explicita un narrador que además es actor en la historia, un narrador-personaje, en el discurso un “yo” que cuenta lo que le pasó en cuanto personaje central de su discurso narrativo. De este modo, el cuento se presenta como una remembranza, lo que le permite una doble focalización: *extrema*, respecto al que cuenta –y por tanto realiza la primera focalización– ya no es el que actúa en la historia (diégesis, para la narratología actual del relato):

Era yo muy chico, tanto que creo que aún me vestía mi madre, cuando fui por primera vez a la casa de Carmita. (p. 169)

Sin embargo, se cuenta todo a través de la perspectiva del niño,¹⁰ cuidando siempre de mantenerla: el narrador explícito enfoca una parte de su pasado, para que desde allí, a su vez, los ojos del niño enfoquen el mundo que nos ofrecerá el discurso, sin romper, por un solo instante con este mecanismo, como pasa en varios pasajes del discurso de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. La primera focalización, la externa, es utilizada hábilmente por el narrador para permitirse una mayor amplitud en el uso de la lengua: quien cuenta es *ya* un hombre maduro, que tuvo que madurar, sin duda, a través de numerosos enfrentamientos y desgarramientos, como aquella experiencia radical (límite, en palabras de Karl Jaspers) en su tierna infancia: la inapelabilidad del destino, de la muerte como evento definitivo que ineludiblemente, tarde o temprano, enfrenta al hombre con una de sus características existenciales, que lo definen u ofrecen un carácter de su condición humana. Alonso, el narrador-personaje del relato, cuenta su historia desde la perspectiva del niño, en un marco de particular relevancia: la desaparición de su primer amor infantil, Carmita, la niña inválida. Si en el anterior relato el personaje niño se enfrenta a la mal moral pequeño burguesa, en el presente se enfrenta al mal que compromete *toda* nuestra existencia, al troncharla de manera irreversible, la muerte.

Ahora bien, la articulación narrativa de este aprendizaje existencial tiene como *pivote* simbólico antinómico —la posibilidad opuesta a la imposibilidad, si se quiere—, vertido en una figura simbólica, el *trébol de cuatro hojas*, el tradicional talismán portador de la buena suerte, que el niño encuentra precisamente en el jardín de la casa de Carmita, instantes antes de conocerla:

Me senté en el pasto, sin muchas ganas seguí el caminar de una hormiga. Su trayectoria me hizo descubrir algo maravilloso. Al principio pensé que me engañaba, pero ¿era posible?, ¡un trébol de cuatro hojas! Sin atreverme a tocarlo conté: una, dos, tres, cuatro. ¡Sí! Me quedé atónito contemplándolo. ¡Cielos, qué gusto! Se lo llevaría a mi padre, había oído decir que le faltaba suerte. Con sumo cuidado trocé el tallo. Era un milagro. Quería salir cuanto antes para gritarles a los que conocía. ¡Encontré un trébol de cuatro hojas! La buena suerte. Mi padre se haría rico y tendríamos una casa con un jardín tan grande como éste. Me sentía feliz. Con un dedo fui golpeando cada uno de los pétalos, tin, tin, tin, parecía que sonaban como campanitas.

Fue entonces cuando escuché una voz que preguntaba.

—¿A qué juegas?

¹⁰ Entonces estaríamos ante una focalización interna: lo que ofrece el relato es en realidad la interpretación del narrador-personaje, aspecto que para una comprensión más profunda del mismo nunca se debe soslayar.

La voz vino de arriba, alcé la cara y vi, en el ventanal, a una niña de rizos largos anudados con un moño blanco. (p. 170)

El trébol será donado a la amiguita, porque será importante para salvarla de la enfermedad, primero, y, luego, de la muerte. La certeza y efectividad narrativa en la elección, por parte del narrador explícito, de personajes niños, se apoya en el candor y la ingenuidad que concede a sus caracteres; así, por ejemplo, en el momento dramático de la desesperación de Carmita al perder la fe en su curación gracias al elemento mágico, el trébol, Alonso “encuentra” la siguiente razón:

—No me voy a aliviar Alonso —lloraba sacudiendo su cabecita—, sé que no me aliviaré. ¿Te acuerdas del trébol?... dijiste que concedía los deseos... yo... le pedí que me aliviara.

¿El trébol?... Sí, era de buena suerte es que...

—¡Carmita no llores! —exclamé—. Yo sé qué ha pasado, no te sirvió el trébol porque lo corté para mi padre... Era suyo, él me dijo que te lo trajera.

—Buscaré uno para ti y servirá. ¡Sí, sí Carmita, no llores, será bailarina! Bailaremos juntos. Carmita —supliqué—, no llores, yo te buscaré un trébol. Las lágrimas se detuvieron, en sus ojos brilló la esperanza. (p. 176)

En este cuento, como en el anterior, nuevamente entra en juego la ironía como factor significativo, pues el niño se entrega fervientemente a la búsqueda del ansiado talismán, ignorante de la agonía de su amiguita; y el día que, finalmente, lo encuentra y corre a ofrecérselo, la “realidad” abofetea su espíritu. He aquí la parte final de este excelente relato temprano de Sergio Galindo:

Sofocado, me detuve. La reja estaba abierta. El viejo, con la cara más amarga que nunca, me miró con odio. Crucé el jardín y en un instante tiré el cordón. La puerta se abrió antes de que terminaran de sonar las campanitas. La niñera me recibió con un abrazo, deteniéndome.

—Voy a ver a Carmita —dije intentando soltarme—. ¡Encontré el trébol!

Me tomó la cara entre sus manos y al verla tan cerca, me pareció muy bella con su rostro blanco y sus ojos brillantes.

—Carmita se ha ido, no podrás verla.

¿Qué decía esa mujer?... ¿Estaba loca?

—¿Adónde? —se me anudó la garganta—. ¿Cuándo?

[...] No comprendía. Me tomó la mano y me condujo a la calle, acariciando en el camino mi pelo. Sin Carmita la casa me parecía fea, y más con aquel moño negro que el viejo colgaba a la entrada. (p. 178)

“Pato”. Ya, muchas veces, hemos mencionado una característica obligatoria, de la magnitud narrativa llamada cuento: la economía de sus medios a nivel de la expresión, que obliga al narrador a reducir, incluso a supri-

mir, la descripción o a connotar sus valores, de una manera indirecta si se quiere. Y esto se cumple en grado sumo, en este cuento con respecto a la configuración del lugar en que se mueve el muchacho pobre y marginado, personaje central del relato: la gran urbe metropolitana y, con mayor precisión, un barrio clase media baja, y la casa de vecindad donde deambula Pato, en espera de “hacer un mandado” para ganarse la propina, la cual es momentáneamente ahorrada pues el niño alberga la ilusión de poder alcanzar la cantidad suficiente de dinero para comprarse una caja de chocolates de cereza.

Antes de abordar la función de la caja de chocolates, demos, siquiera a modo de ilustración, un par de ejemplos de la manera como el narrador nos presenta el lugar (la espacialización discursiva):

El cielo está límpido, de un azul claro sin la menor nube. Pasó un avión. Pato hubiera querido ver alguna vez un pájaro, pero en ese barrio sólo se veían aviones. (p. 160)

En la calle había polvo. El pasto del camellón había desaparecido por falta de cuidado. Una vez tuvo flores. Hoy sólo había tierra floja que volaba por todos lados y basura que tiraban de cuando en cuando. (p. 160)

Dentro de ese marco desolado, dijimos que Pato sólo anhela, vehementemente, comprarse una caja de chocolates que cuesta la enorme suma de 18 pesos, no devaluados por supuesto; y él sólo logra ahorrar unos cuantos centavos que luego emplea en alimentos, para apaciguar su hambre siempre latente:

Las horas corrieron rápidas en medio de sucesivos mandados. Los que siguieron fueron de poca paga y en uno de ellos, no pudo resistir y compró un helado y otro mango. Cuando sus mandíbulas dejaron de tener trabajo se reprochó. ¡La cochina hambre! (p. 164)

Sin embargo, la ocasión de adquirir la caja de chocolates se presenta. Aunque para hacerlo, Pato deberá enfrentarse a un desafío tremendo: convertirse en ladrón y perder el afecto de las únicas personas amigas, los esposos inquilinos del apartamento 14, sobre los cuales el narrador da la siguiente precisión, horas antes de que Pato se enfrente a la tentación:

Había días en que algún inquilino le hacía un regalo; un poco de queso, pan, frijoles. Cualquiera cosa. El día anterior se había terminado una caja de galletas que le había dado la señora del 14.

Ellos eran sus amigos. El señor, de cuando en cuando, le daba algunos centavos aunque no le encomendara ningún mandado. De “domingo”.

Ninguno de sus padres había hecho nunca tal cosa. (p. 163)

Al anochecer del largo día que relata el discurso narrativo, el señor del 14 le da un billete de 20 pesos para que le ayude haciendo compras urgentes, pues tiene visitas. Pato, sin dudar mucho, se compra con ese dinero la caja de chocolates, brindándose con esta primera trasgresión su primera experiencia feliz, pese a todo y a todos:

No importaba que no fuera nunca al campo, que no viera pájaros ni aprendiera a nadar en un río. No importaba correr todo el día subiendo y bajando escaleras para ganar unos centavos. No importaba que mamá se los quitara.

No importaba que el matrimonio del 14 se enojara con él y nunca más lo llamara. (pp. 156-166)

Aunque los dos últimos párrafos –no citados por nosotros– dan la impresión de un sobre énfasis para fijar el sentido del desenlace, el cuento no deja de ser uno de los más significativos de Sergio Galindo, pues entrega nuevamente un elemento simbólico explícito (recordemos la serpiente Sirila y el trébol de cuatro hojas) como el eje que articula las acciones de los personajes y nos ofrece, además, la oportunidad para ver en él el factor decisivo de las mismas: Pato obtiene el objeto de su fascinación, pero, ¡a qué precio!: ya no será más el niño de antes.

4. *Cuatro aspectos de la novela Otilia Rauda*

Proponemos ahora realizar un salto prodigioso de 41 años en la producción de este notable escritor xalapeño para abordar algunos aspectos de su última producción narrativa publicada, la novela *Otilia Rauda*. Hacemos esto no sólo obligados por el breve tiempo disponible sino porque queremos aprovechar algunos puntos de nuestra rápida incursión por sus primeras narraciones y postular así una especie de “recurrencia” de elementos característicos, la cual, respetando las diferencias e incluso, las transformaciones respectivas, aproximan las primeras manifestaciones del escritor a su última. Esto, en primer lugar, no quiere decir que no demos mayor significación a su producción literaria intermedia entre estos dos momentos que nos hemos fijado en esta ponencia sobre la narrativa de Sergio Galindo, en ningún momento, pues ya mencionamos algunas de las obras que consideramos de sumo valor artístico y que, lamentablemente, aquí, no podemos analizar; y, en segundo lugar, tampoco quiere decir que postulemos una reducción –aunque sea sólo semántica– de la novela a los cuentos cortos, como si el autor se estuviera literal y literariamente repitiendo: aunque en literatura –como, por otra parte, en filosofía, si hay una repetición es de otra índole que la simple

reiteración de lo ya dicho, pues el gran escritor, como el gran filósofo, quizá sea poco, en cantidad queremos decir, lo que tenga que decirnos realmente, pero este poco es tan decisivo y significativo en la vida que no se cansa de ofrecernos siempre *de otro modo lo mismo* (para utilizar el título de una obra poética también debida a un autor veracruzano, Rubén Bonifaz Nuño).

Otilia Rauda es una amplia y compacta novela, cuya edición en la editorial Grijalbo cubre 361 páginas, y que, por este sólo aspecto, ofrece muchísimo material a todos los análisis e interpretaciones que se le quieran hacer. Pecaríamos de ilusos si en las pocas páginas siguientes pretendiéramos esclarecer por lo menos lo substancial de esta novela.

Pasemos, pues, a reflexionar sobre cuatro aspectos que postulamos por considerarlos importantes, dado el marco anterior de nuestras palabras, en el discurso de la novela:

1. La configuración del enclaustramiento: el lugar cerrado.
2. La configuración de la fascinación del objeto-pecado (tomado aquí el término ‘pecado’ no en sentido religioso, sino simplemente ético: prohibido para la ética inmanente –explícita o implícita– del texto narrativo).
3. El fatalismo en la naturalidad en la cadena de las acciones.
4. La solución ‘irónica’ dada al desenlace de las acciones.¹¹

Vayamos por partes.

1. Ya vimos cómo en “¡Sirila!” se figurativiza la oposición espacial y se da los valores de /cerrado/ al lugar del mal. Si reconsideramos el cuento “Pato” vemos que el personaje central se mueve como si estuviera enclaustrado en una parte del barrio (tengamos en cuenta la oposición de éste con el anhelado campo abierto, explicitado por el mismo discurso). Dentro de esta particular configuración en la obra de Galindo nos encontramos con un relato posterior muy significativo, se trata de “Este laberinto de hombres”, en el cual la figura misma de /cárcel/ o /prisión/ se hace explícita. El personaje central es un preso común en la penitenciaría de Perote.

Ahora bien, sin perder de vista la relación que este punto guarda con el siguiente, podemos remarcar que en la novela *Otilia Rauda* se manifiesta nuevamente el lugar /cerrado/ como el territorio

¹¹ A estos cuatro había que añadir, como lo reconocemos en la nota final, uno muy importante: la trasgresión de los valores éticos y morales de una sociedad y de un individuo, respectivamente.

donde se mueven los dos personajes centrales, Otilia y Rubén Lazcano, el bandolero. Por ello, la extrema funcionalidad de *Las Vigas* como un pueblo estrecho, enclavado en las montañas, circundado siempre por la niebla, invadido por el frío.¹² Esto con respecto al personaje central, Otilia Rauda, pues ella apenas se traslada a la ciudad de Xalapa, pero sin la menor intención de abandonar su prisión odiada y amada al mismo tiempo, hasta el momento en que se presenta mal herido, Rubén Lazcano, de quien ella se enamora. Sólo entonces piensa en huir a otros horizontes, en compañía de Lazcano. Sin embargo, desde el ángulo de este otro personajes las montañas son el refugio para su vida de prófugo en constante acecho (de ahí una antinomia que fundamenta la oposición e incompatibilidad de los valores –paradigma– que configuran el universo de estos dos personajes).

Rubén Lazcano paradójicamente abandona su refugio para cumplir su venganza y regresa a él, libre ya de esta carga, dispuesto a aceptar y manifestar su amor por Otilia, y allí encuentra la muerte en manos del traidor Tomás, su verdugo enviado por la propia Otilia. (La particular significación de este desenlace será abordada en el punto 4).

2. La ya famosa caja de chocolates de “Pato” es, ahora, una carga ambigua, pues el personaje ya no es un niño ante su primera experiencia, sino un adulto que carga con el objeto en sí mismo: el cuerpo bello, para Otilia, y la promesa de vengar la promesa de su padre, para Rubén Lazcano. Ambos objetos son poseídos con la fascinación de Pato ante la caja de chocolates. Y ambos objetos son causa del mal que sufren los personajes. Pero los dos se aferran al mismo con una obstinación casi fatalista, pues, nuevamente la paradoja asalta a nuestros ojos, es “gracias” a ese objeto que pueden afirmar sus respectivas vidas hasta que se encuentran –no olvidemos que toda la primera parte, de las tres en que se divide la novela lleva también el título de *Los encuentros*, cuyo discurso empieza *in medias res*, en el instante crucial en que Otilia decide vengar su aparente afrenta, haciendo matar a Rubén Lazcano. En el momento del re-encuentro de Otilia y Lazcano el objeto-pecado empezará a perder su valor aunque la inercia de su fascinación arrastrará todavía a la tragedia.

¹² Tanto “niebla” como “frío” son dos sememas que integran la constelación de /encierro/, pues ambos son dotados en el texto de semas opuestos a los que contienen, “luz radiante” y “calor”, que llevan a /apertura/.

3. Si algo sobresale en la novela es la absoluta “naturalidad” con que sus personajes realizan sus actos “negativos”, para llamarlos de algún modo, dentro de los valores éticos implícitos en el texto: la moral pueblerina. A esto debemos añadir el fatalismo que parece empujar como motor de las mismas: Otilia actúa “instintivamente” o en función casi exclusiva de sus impulsos, pues desde niña parece y es destinada al “pecado”, por tener un don de la naturaleza para este fin, su hermoso cuerpo: “El buen cuerpo que tuvo desde los trece años. ¡Qué pesares causó tal cuerpo a todo el pueblo! Empezando por los padres, primeros en perturbarse –sanamente– por el esplendor escandaloso que adquiría Otilia, tan insólito en esas latitudes”. Otilia acepta esa fatalidad, al principio no sin pequeños titubeos, manifestados en su rebelión ante la marginación del pueblo: “A la par que ella sufría la madre –la hija sentía que su ansiedad tenía más fuerzas que su vigilancia–, y Otilia olvidaba su propia desgracia y apaciguaba los temores maternos jurando obediencia. Aunque hubo ratos tan difíciles que olvidó y rompió toda promesa y corrió al campo sola con el deseo de que alguien la violara” (p.18). El padre se apresura para conjurar el mal, casando a Otilia con un oportunista, Isidro Peña, una de las almas negras de la novela, si las hay, pues éste transmite a Otilia, en los primeros días de su matrimonio, una enfermedad venérea; lo que provoca el rechazo total de Otilia a su esposo y su esterilidad biológica.

Ahora bien, tanto la “naturalidad” con que los personajes realizan los actos más abyectos, como la fatalidad que parece empujarlos a los mismos, son dos elementos bien conocidos del código novelesco llamado convencionalmente “naturalista”, con el cual la novela tiene ciertos códigos comunes, en cierto modo, aunque presenta el contrapunto ideológico de que carece obviamente el naturalismo, en las disquisiciones del narrador omnisciente con respecto a las esperanzas del pueblo en los albores y durante los primeros años de la revolución mexicana.

Estos dos rasgos –la naturalidad y el fatalismo– también priman en la vida de Rubén Lazcano, el bandido de quien se enamora Otilia, después de socorrerlo. Aunque Rubén –esto nos lo revela el discurso posteriormente– tiene o tenía una fe (creía en la imagen bondadosa de su padre), tratará de vengar la afrenta a su padre –hecha, según su interpretación, por Isauro Cedillo, la otra alma negra del relato–, consagrando a ello toda su vida prácticamente desde la infancia.

4. Esta característica de la novela marca otra diferencia fundamental con el naturalismo, el cual pretende ofrecernos un edificio semánti-

camente compacto, no resquebrajado, pues la ironía manifiesta precisamente la ambivalencia del código accional de la narración: el desenlace “fatal” se torna irrisorio, trágicamente irrisorio: Rubén Lazcano mata al “seductor” de su madre, Cedillo, después que se le revela que ella se fugó voluntariamente de su hogar y cuando estaba dispuesto a pactar con el hombre odiado el perdón. Otilia, a su vez, consume su venganza absurda sin enterarse de que Rubén también la ama y que regresó a las montañas por ella; el posterior descubrimiento de este amor precipita su fin trágico. Las circunstancias de la muerte de Otilia nos recuerdan a aquel niño impotente de los primeros cuentos, que estrujara en su mano el trébol de cuatro hojas, convertido ahora en un bello y nefasto cuerpo femenino.

De este modo, muy breve y esquemáticamente, hemos descrito algunos elementos recurrentes en los relatos iniciales y la última obra publicada —pues tenemos noticias de otra inédita— de Sergio Galindo. No creemos, con esto, haber “explicado” los textos mencionados, sino, simple y llanamente, haber descrito algunas constantes de elementos que articularán —con otros en esa red compleja que es el texto— el sentido (intra-textualidad), el cual a su vez se integrará en la significación *total* al constituir el discurso dentro (o a partir de...) la intertextualidad que supone el discurso literario estético y sus respectivos géneros. De este modo, la *significancia* de cada uno de los textos es irreducible a otro: el narrador no se repite: “dice de otro modo lo mismo” que es, sin embargo *otra cosa*: la apertura de un mundo de sentido siempre es distinto, siempre nuevo, incluso en cada lectura: La sentencia ontológica de Heráclito: “No podemos bañarnos en el mismo río”, puede ser reinterpretada en nuestro contexto: “No podemos leer el mismo texto”, reforzada en nuestros días por la hermenéutica y una de sus ramas más fecunda, la teoría de la recepción estética.

Nota. El anterior ensayo fue publicado, en su forma sustancial, por la revista *Escritos* (No 8, 1999) del Centro de Ciencias del Lenguaje de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Para la presente edición se realizó una revisión que nos obligó a algunas correcciones y aclaraciones. Creemos que uno de los rasgos importantes comunes que se pudiera añadir, con una fundamentación teórica y analítica obvias, es el de la /trasgresión/, que en el cuento “Pato” se manifiesta de manera explícita; tanto Otilia como el “bandido” Rubén Lazcano son personajes agresivamente transgresores; la mujer del bello cuerpo y el rostro feo, utiliza al primero para perturbar la moral “pueblerina”, y vengarse del agravio del menosprecio y burla por su limitación física; en la condición

de “bandido” del segundo se encuentra obviamente el sema de “trasgresión” de los valores de una sociedad establecida. Este aspecto fue puesto a un lado por la mediocre película que, basada en la novela, se realizó un par de años atrás.

