

Por los caminos de la insania

Ignacio Trejo Fuentes

Son muy contadas las narradoras mexicanas que escapan de los confines de *lo femenino* para nutrir sus obras. Como excepciones, pienso en la primera Elena Garro, sin duda en Inés Arredondo, un tanto en Guadalupe Dueñas y, de las generaciones más recientes, en algún texto de María Luisa Puga (*Las posibilidades del odio*). La mayoría (enumerarlas aquí sería imposible) se limitan de manera asombrosa a rastrear, escudriñar y plasmar las circunstancias de protagonistas femeninos única y exclusivamente, soslayando los asuntos que no se muevan dentro de ese espacio. Que quede claro: no se trata de una observación misógina, no es cuestión de afirmar que lo femenino es deleznable, intrascendente o poca cosa; al contrario es un universo rico y digno por eso de toda atención. Se trata, en cambio, de acusar la absorbente unilateralidad, el constreñimiento a ese solo espectro, a ese ámbito.

Sin duda hay múltiples y poderosas razones que llevan a las escritoras nacionales a ese confinamiento que deviene rezago, pero doy por hecho que las autoras deben expandir su campo de acción, abordar tópicos diferentes para evadir lo acartonado, lo monotemático y, tal vez, lo soporífero. Salvo los ejemplos anotados, la literatura mexicana carece de una Elsa Morante, una Natalia Ginsburg, una Flannery O'Connor, una Nadine Gordimer, por citar sólo casos precisos de autoras que tienden a lo universal y no a lo específico y por eso reducido. Nuestras narradoras tienen con qué y cómo hacerlo, falta hacerlo.

Me parece que Josefina Estrada (D. F., 1957) advirtió esa situación antes de escribir *Malagato*. La heterogeneidad de asuntos, de protagonistas, de mecanismos para contar sus historias, son los primeros rasgos distintivos de los doce cuentos que integran el libro. Aquella previsión, aunada a una vigilancia estricta de las estrategias narrativas hacen de Estrada, como advierte el autor anónimo de la cuarta de forros, una de las plumas más vigorosas, sólidas y entusiasmantes de la más reciente narrativa mexicana.

Porque la autora va con su música por todas partes, se mete por todos los rincones para ir urdiendo sus narraciones. Habla

de mujeres, sí, les da la voz ("Italia", "Ana y Penina", "Domingo es buen día para morir", "El amor de la niña Carmina"), pero no se olvida de hacernos encontrar con otro tipo de personajes que nada tienen de femenino ("La noche del Pascual", "Junio le dio la voz", "Noche de Alba", "El judío de Jesús María"). Y eso implica un rechazo marcado y definitivo a los corsés, a lo cerrado, a lo unilateral, una apuesta en favor de lo plural, cuyos resultados son la construcción de un universo a cuyo impacto pocos lectores pueden sustraerse cabalmente, lo que no hubiese ocurrido si Estrada se hubiera empeñado en ensimismarse en su condición de mujer para dispararnos historias alimentadas de esas circunstancias particulares.

Metidos en esto, hay que ver con qué nitidez la autora se despoja de la sensiblería femenina para enfrentar las condiciones y caracteres masculinos. "Noche de Alba", por ejemplo, nos describe a un hombre que ha sido declarado no grato por su ex mujer, y es patético ver cómo busca asideros falsos en su debate, cómo va desquiciándose su espíritu, su psique. Esto por el lado argumental; pero hay que ver la ejecución técnica: la capacidad de la autora para meterse en su personaje asombra porque lo caracteriza con toda precisión. Tan es así que aun desconociendo el nombre de quien lo ha dibujado, los lectores aceptarían sin recelo ninguno su fidelidad, tendríamos que reconocer que muchos de nosotros actuaríamos así en esa situación.

Ejemplos como el anterior, que revelan la capacidad de Estrada para meterse en otras pieles, se dan una y otra vez en su libro. Véase, si no, la configuración de Medardo, protagonista de "Junio le dio la voz".

Este último relato, como varios más, indica que Josefina Estrada no sólo es capaz de despojarse de su aliento femenino para atisbar el mundo de los varones, sino que puede asimismo involucrarse con gente de las edades y condiciones más heterogéneas. El tal Medardo es un sesentón decrepito y desilusionado de la vida, que constata la fragilidad de su existencia y los tumbos que lo ha hecho dar su destino. Como él, hay varios seres viejos y decadentes en *Malagato*: la abortera, la prostituta, el alcohólico, etcétera. Y ese poder despojarse de sí mismo para meterse y bien en otros seres, en espíritus distintos, es distintivo de escritores bien dotados; luego, Josefina Estrada lo es.

Hurgar aquí y allá, ir de una circunstancia a otra, de un personaje a otro distinto, hombre o mujer, joven o viejo, implica pesados riesgos literarios al mismo tiempo que denota el conocimiento de lo que se aborda: sin éste todo esfuerzo resultaría estéril, fracturado, indefinido. ¿Será tal vez que ese riesgo maniata a muchas, la mayoría de nuestras narradoras y las deja ancladas en su mundito femenino? La literatura es un riesgo perpetuo, y la primera condición de todo escritor que quiera serlo con toda la fortuna, es encararlo. Estrada lo ha hecho y con méritos sobrados.

Malagato es una galería de seres que pisan siempre los bordes de la desolación, están siempre a punto del naufragio o caen en él sin consideraciones. Atraviesan siempre, y por medios distintos, lo que suele llamarse con toda exactitud situaciones límite. Los de *Malagato* parecen estar marcados en forma inapelable y casi uniforme



por los zarpazos de la inmisericordia; tienen trazos de infelicidad puestos a hierro y fuego, aletean sobre ellos las aves negras de la locura y de la muerte. Casi no hay texto en que la última, la muerte, no llegue para clausurar experiencias vitales profundamente desgarradas, o cuando menos se cierna sobre ellas con una constancia apabullante.

Y todo eso, como he dicho, se hace presente bajo una elaborada construcción literaria. Estrada no se ciñe a un solo esquema ni estructural ni estilístico; al contrario, apunta a las variantes que cada asunto hace necesarias, recurre a diferentes mecanismos para dar con el efecto estético más conveniente, desecha lo superfluo y se atiene a la premisa indispensable de que, ante todo, hay que contar historias y contarlas bien.

Es notable su fidelidad al habla de los protagonistas; se apropia de los giros adecuados, lo cual hace que aquéllos adquieran naturalidad, y no hay por eso acartonamientos, caracteres forzados. Lo mismo ocurre al determinar las voces narrativas: se va de la primera, la segunda y la tercera persona al monólogo, o esas variantes llegan a imbricarse en un mismo texto si esto es necesario; no se acude a ellos por capricho, o en un alarde de exhibicionismo técnico. Y otra cosa que debe hacerse notar es que incluso en los momentos de más alto dramatismo, Estrada es capaz de acudir al humor, al sarcasmo, para vivificar sus narraciones. Botón de muestra:

—Lo que quise decir, es que según el *Talmud*...

—¡Me vale una reverenda chingada lo que diga el *Talmud*! Ya me tienes hasta la madre con tu famoso *Talmud*. Desde hace un año que esto empezó no hay nada, según tú, que no diga el *Talmud*. El *Talmud* esto, el *Talmud* aquello. ¡No me digas lo que está escrito en el *Talmud*; te pasas la vida hablándome de la *Guemará* y la *Mishná*; yo me casé con un hombre, no con un rabino!

Malagato es, insisto, un magnífico primer libro de cuentos, que muestra las posibilidades que las escritoras mexicanas tienen si se despojan del agobiante encerramiento en el mundo femenino y se aventuran a tantear mundos mayores, más ricos y complejos; y sobre todo, obliga a esperar la producción por venir de su autora. ♦

Josefina Estrada, *Malagato*. Plaza y Valdés (Colección Platino), México, 1990; 175 pp.

Elizondo y la escritura como un acto extremadamente consciente

Eloy Urroz

El caso de Elizondo muestra la necesidad de que el lector tiene de hacer varias lecturas a libros como *Farabeuf* o *El hipogeo secreto*. Según el autor de este espléndido y casi desapercibido ensayo que es *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, el lector requiere de una paciencia y un nuevo hábito de lectura para adentrarse en esos libros que poco tienen que ver con un realismo convencional de la literatura y sus formas; hace, al mismo tiempo, un repaso más que sucinto a cada uno de los libros de Elizondo, tratando siempre de desentrañar esos mecanismos que su autor hace evidentes, es decir: desentrañar más aún o de manera convincente —como el de un especialista de su obra— esos engranajes de la imaginación y la escritura que el autor se ha atrevido siempre a mostrar. Así pues, creo yo, la labor de Dermont F. Curley, es aún más loable. Primero porque se enfrenta a textos intrincadísimos donde al parecer ya están al descubierto todos esos presupuestos claves del autor y que él refuerza más para su análisis o se atreve a controvertir como es el caso de esas 60 páginas dedicadas exclusivamente a *Farabeuf*, y segundo porque la metodología del ensayo —sustentada principalmente en Barthes— esclarece a la par que es insistentemente crítica con el objeto de trabajo. Curley especifica que en el caso de un autor como Elizondo la biografía, el hombre, en resumen, el autor, poco importa ya que tenemos ante nosotros un caso exhaustivo de proclividad a la escritura, por la escritura y sólo dentro de ella, donde ningún otro objeto que no sea el de su arte y su técnica (en esto insiste demasiado el autor, es decir, en la labor artesanal de Elizondo que encuentra como el principal factor que hace de él uno de los mayores escritores y estilistas de nuestra lengua) tendrán cabida para un análisis riguroso de los textos, aún tratándose de un libro tan íntimo como debiera ser su *Autobiografía* donde al cabo, todo es escritura y nada más; así apunta:

Para Elizondo, la escritura no es ni mensaje ni género sino un acto extremadamente autoconsciente, cuyo fin último consiste en construir nuevas estructuras verbales y en llevar a cabo proyectos im-

posibles que son sus propios modelos y que sólo pueden existir en la página (p. 233).

Curley opta por dos libros de cuentos de Elizondo para iniciar el trabajo, luego del vistazo que hizo a la *Autobiografía* de 1966. A *Narda o el verano* lo halla deficiente en términos generales, quizá como un mero ejercicio donde ya se dejan ver atisbos de lo que serían sus siguientes libros: artificialidad, alta autorepresentatividad, verticalidad e influencia del cine, especialmente del de Visconti y Resnais. Con todo, percibe mejor *El retrato de Zoe y otras mentiras* donde si bien es cierto, los relatos que lo componen no lo son en el sentido convencional de la palabra, si se nota cómo el “desenmascaramiento nunca es bastante radical para destruir totalmente la capacidad que tiene el lector de encontrar la verosimilitud” (p. 74). Quizá sólo dos cuentos no se salvan de la crítica que F. Curley les hace y que son, del primero, el que lleva el mismo título, es decir, “Narda o el verano” y del segundo “La forma de la mano”, los cuales no siguen los presupuestos —extravagantes de por sí— que su autor les ha impuesto. Haciendo un alto, me refiero aquí también al caso de *El hipogeo secreto*, novela posterior a *Farabeuf*, la cual desfallece en sus alcances, es decir, en su misma proyección que no logra concretar; no así en su inventiva y su precisa imaginación verbal que recrea. Curley escribe: “El principal problema del texto consiste en que la ruptura con los procedi-



Salvador Elizondo