

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1891-2014)*



EL  
ESTUDIO

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1891-2014)*



COORDINACIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,  
ESTHER MARTÍNEZ LUNA Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO  
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO  
MILENKA FLORES, AMÉRICO LUNA Y GUADALUPE MARTÍNEZ GIL



**f.l.m.**  
fundación para las  
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural  
Serie El Estudio  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Coordinación de Difusión Cultural  
Dirección de Literatura  
Fundación para las Letras Mexicanas  
México, 2014

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini  
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: Diciembre de 2014

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México  
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,  
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas  
Liverpool 16, colonia Juárez,  
06600, México, D.F.

**ISBN: 978-607-02-6185-5**  
**ISBN de la serie: 968-36-3758-2**

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio  
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

## **IV. LECTURAS TRANSVERSALES**

FRONTERAS ABOLIDAS EN *LA CLAVE MORSE*  
Y *LA CASA QUE ARDE DE NOCHE*

ANA VIGNE PACHECO  
Universidad de Toulouse

*Para Fabrice, mi cruzador de fronteras*

*Aquí también. Aquí, como en el otro confín del continente, el infinito campo en que muere solitario el grito; aquí también el indio, el lazo, el potro. Aquí también el pájaro secreto que sobre los fragores de la historia canta para una tarde y su memoria; aquí también el místico alfabeto de los astros, que hoy dictan a mi cálamo nombres que el incesante laberinto de los días no arrastra; San Jacinto y esas otras Termópilas, el Álamo. Aquí también esa desconocida y ansiosa y breve cosa que es la vida.*

JORGE LUIS BORGES. "Texas".

La frontera que separa México de los Estados Unidos, una de las más extensas y con más interacciones humanas a lo largo de sus tres mil kilómetros, ha creado una literatura cuya temática principal gira alrededor de los problemas identitarios de sus habitantes. En opinión de Francisco A. Lomelí, "en esta frontera existen muchos puntos de contacto en términos de conflicto, penetración, transgresiones, hibridez cultural, identidad vs. nación,

homogeneización vs. heterogeneidad, negociaciones comerciales y préstamos lingüísticos” (134).

En los textos literarios de esta vertiente que se suele llamar “literatura del Norte de México”, “literatura del desierto” o “literatura transfronteriza”, entre otros, la frontera aparece de diferentes maneras según el enfoque de sus autores. Algunos dan una visión romántica con su componente utópico, otros la ven como un vislumbre de futuro o, al contrario, como una aberración y un espacio disfórico. Los hay que la ignoran por completo o la denigran por ser un blanco fácil para denunciar sus taras endémicas, a saber, el contrabando, el narcotráfico, la emigración clandestina, la prostitución y sus consecuencias lógicas: la violencia extrema y la corrupción.

Esta situación geográfica híbrida puede engendrar seres humanos que también atraviesan fronteras que nada tienen que ver con los países. Son individuos llamados “los atravesados” que practican conductas transgresoras y que viven en un estado perpetuo de transición, entre convergencias y confluencias o divergencias y separaciones. Se podrían llamar gente mixta o también híbrida con identidades y conciencias dobles. Hacen pensar en esa tercera lengua, propia de estas zonas fronterizas, el *spanGLISH*, lengua nacida del cruce del español con el inglés; ambas lenguas se enriquecen mutuamente, pero también se destruyen al amoldar sus gramáticas y sus sintaxis respectivas al nuevo idioma.

Citando de nuevo a Lomelí, “llama la atención cómo mucho del impulso de la expresión literaria transfronteriza se arraiga en la idea de movimiento: viajes, destinos, cambios, búsquedas tanto físicas como míticas, metamorfosis, identidades fluctuantes, navegaciones metafóricas y más — algo que se encuentra con frecuencia desde las primeras exploraciones de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca o las caravanas hacia el norte en el siglo xvi” (138).

En el nivel de la escritura, este vaivén incesante puede desembocar en una estructura fragmentada y marginada, como aparece en los relatos testimoniales de los cruzadores de la frontera.

Estos hombres, a ratos heroicos y a ratos aplastados por el sistema represivo de la zona transfronteriza, hablan de una frontera de doble filo que humaniza o margina, que permite una segunda oportunidad o desvía.

Otra solución literaria para tal situación puede ser la recreación de la frontera como un espacio identitario mítico, por medio de valores culturales ya sea universales o específicamente mexicanos (o ambos), fuera del tiempo histórico y regidos por fuerzas cósmicas, trágicas.

En ambos casos, cada individuo trae la frontera por dentro y “acostumbrados a las divisiones culturales como sociales, los personajes asimilan los dos mundos en uno, donde la identidad varía de acuerdo a las circunstancias, pero donde se acepta su fronterización con toda naturalidad” (Lomelí 141). De manera que, a partir de una frontera política, globalizada y geográfica, hasta una frontera mítica, interiorizada y simultánea, surge una serie de voces narrativas, de manifestaciones artísticas, populares o no, que revelan una evolución llevada a cabo a través de transgresiones, divergencias o convergencias. De la multiplicidad de fronteras brota una multiplicidad de visiones.

En *La casa que arde de noche* y *La clave Morse*, Ricardo Garibay (1923-1999) y Federico Campbell (1941-2014) proponen dos acercamientos a la identidad fronteriza. El primero opta por la solución mítica como veremos al estudiar su texto y, el segundo, trata de la frontera interior que todos llevamos dentro, la de la memoria. Paradójicamente, en ambos casos estos autores logran la abolición de la frontera que existe entre pasado y presente, ya sea otorgándole a la imaginación un papel preponderante que derriba los muros de la memoria en el caso de Campbell, ya sea, para Garibay, dándole al amor apasionado y redentor el poder de reconstruir la unidad identitaria perdida del personaje central, liberándolo de la fronterización en que vive.

El uso de técnicas narrativas en las cuales “se plantea la ruptura con lo convencional para pasar a la complejidad narrativa,

ya sea por medio de la pluralidad de voces, de tiempos, o la dificultad de establecer fronteras entre los distintos géneros literarios que se entremezclan en la narración” (Hutcheon, “Introducción” en *Poetics*), surge en las dos *nouvelles*. Así, sus autores respectivos construyen un discurso narrativo polifónico y metaficcional que muestra que no se puede acceder a la realidad más que a través de representaciones necesariamente parciales y subjetivas. En Campbell la mezcla de géneros y de voces es omnipresente, pues uno de los temas principales de su novela consiste en la dicotomía entre la recepción y la retranscripción de los recuerdos testimoniales, como los practica un periodista en sus reportajes, y la recepción y la retranscripción de testimonios familiares que son fragmentos desconocidos de su propia infancia. Y en Garibay, una lectura hermenéutica permite descubrir un sustrato mítico y simbólico expresado por medio de un discurso poético y de ilustraciones,<sup>1</sup> que le confieren a los espacios intra y extratextuales un protagonismo importante, al verse arrasados por el elemento fuego y su corolario el desierto (con valor metafórico o concreto), implícito en el título, y que los embellece o los destruye para poder acceder a una nueva realidad.

#### *LA CLAVE MORSE: LA “MEMORIA VACÍA”*

La novela corta de Federico Campbell consta de ciento veinte páginas y está dividida en doce capítulos de extensión irregular. Fue publicada en 2001 por la editorial Alfaguara y su portada representa una de esas viejas fotografías de familia, color sepia, en las cuales los padres aparecen con sus trajes domingueros, las niñas con sus batitas cortas y el hermanito vestido de traje mari-

<sup>1</sup> En la primera edición de la novela corta *La casa que arde de noche*, aparecen unas viñetas de Rafael López Castro al comienzo de cada capítulo, que se omiten en ediciones posteriores.



nero. Todos miran fijamente la cámara, con expresión seria, pero algo incongruente se ha deslizado dentro de la imagen: vemos una especie de cordón grueso de color verde que la madre y los niños retienen entre sus manos, mientras que el padre, de pie, deja entrever un par de tijeras como si tratara de cortar ese hilo que reúne a su familia.

Ese hilo no es otra cosa que la frontera erigida por la memoria entre el pasado y el presente. Todos los miembros de la familia comparten el pasado pero sólo de manera fragmentaria como lo muestran los segmentos que cada uno posee. Y con sólo un tije-retazo, uno de sus detentores puede interrumpir ese hilo, y crear una “memoria vacía” como la llama Ana María Jaramillo en su artículo “*La clave Morse*, de Federico Campbell”. Por lo tanto, metafóricamente, la imagen evoca la relación truncada entre el padre y el hijo narrador, pues ambos están alineados a la izquierda de la fotografía, al margen de los demás, y el padre rodea al niño con sus manos, la derecha apoyada en su hombro izquierdo y la otra sosteniendo las tijeras.

La *nouvelle* viene precedida de un epígrafe de Juan Rulfo, tomado de *Pedro Páramo*, que alude a dos circunstancias ligadas a la vida del padre: es un telegrafista y es un alcohólico. Su hijo, el narrador personal, va a reconstruir la figura de este hombre desaparecido a través de sus recuerdos y los de sus dos hermanas, al mismo tiempo que nos habla de su trabajo actual como periodista.

El telón de fondo de la historia es la frontera entre Estados Unidos y México y, más precisamente, las ciudades de Tijuana, Navojoa y Huatabampo. Las tres son también muy importantes en la vida de Campbell, ya que nació y pasó su infancia en esa región, lo que permite equiparar al narrador con el autor y acentuar el carácter autobiográfico y metaficcional del texto. Por lo demás, a través del personaje del padre aparecen los múltiples papeles que desempeñó la escritura a lo largo de su vida: la creación en sus poemas, la interpretación y la transmisión en su oficio de escribano público y la información cuando actúa de telegrafista.

El narrador primero evoca impresiones furtivas de su padre, que llama “fotografías de la memoria, esas huellas cuadradas y sin papel en que fijarse” (Campbell 18-9) y que no llegan ni siquiera a una secuencia completa. De los diecinueve años durante los cuales vivieron juntos, sólo quedan recuerdos muy borrosos, “frases aisladas, esparcidas a través de un tiempo que nunca imaginé dilatado entre sus palabras y sus fotografías” (22). La mención de “palabras” va a acarrear la inserción de los discursos del padre dentro del libro, por medio de una escritura en bastardillas, que seguirá apareciendo con cada nuevo discurso insertado. Los recuerdos de la juventud lejana de este padre, narrador a su vez, conforma una de las primeras manifestaciones de la técnica narrativa de la superposición de voces y de discursos que Campbell seguirá usando a lo largo de su novela corta.

En esta novela, cuando Cecilio Gocobachi —campesino entrevistado sobre las tomas de tierras y una matanza de campesinos en Tesia durante la Semana Mayor—, cuenta las peregrinaciones de su familia por la zona fronteriza, el narrador periodista graba su historia, para retranscribirla luego: “Era una de mis manías: no hacer ruido y transcribir todo lo que me decían, con puntos y comas, reiteraciones, cualquier sonido gutural, antes de ponerme a redactar. Resultaba más laborioso, pero sentía la necesidad de hacer pasar por el papel todas las palabras, sin desperdiciar una sola, como si en alguna frase inconclusa o en una idea apenas esbozada pudiera entrever algún pensamiento incipiente” (41-2).

Este método va a aplicarse en dos ocasiones importantes. Primero en la retranscripción del discurso de su hermana Azucena que le cuenta los conflictos que lentamente degradaron el matrimonio de sus padres hasta destruirlo. Y en las huidas de la madre con sus niños de la ciudad de Tijuana donde vivían pobremente, “*veníamos de allá de una situación casi de marginados en donde casi no conocíamos el dinero ni las tiendas*” (55), para refugiarse en Navojoa en casa de sus tíos, comerciantes acomodados; aquellas escapadas se acompañaban por numerosas reconciliaciones:

“Sí. Era toda una novela. *De pronto mi papá venía por nosotros y nunca llegaba porque se la iba pasando de pueblo en pueblo. Hacía una escala en Magdalena, agarraba la tomadera y allí se quedaba, quince días. Se gastaba todo el dinero y ya no podía seguir al siguiente pueblo. Se tardaba mucho en llegar por nosotros*” (61, el subrayado es mío).

Esta narración se cierra con el relato de las múltiples agresiones físicas del padre contra la madre, y del episodio, ignorado por el hijo, de su hospitalización a raíz de una herida grave que recibió cuando lo confundieron con un líder sindical. Por lo tanto Sebastián, ese hermano narrador convertido aquí en narratario, asume también el papel de entrevistador que hace preguntas como si fuera un extranjero ajeno a los hechos contados: “Las versiones que de mis hermanas recogí aquella noche en Navojoa perduraron en mí de una manera vaga e inasible, entrecortada. [...] No acertaba a inventar una sola imagen ni a intercalar alguna reflexión, como si hubiera sido un espectador desatento y distante” (107-8).

Con la larga retranscripción del discurso grabado de su otra hermana, Olivia, aparece una especie de memoria familiar a través del artefacto técnico, que lo equipara aún más con la entrevista profesional pero que no logra modificar la actitud de su destinatario, a pesar de poseer un mayor contenido de índole afectiva. En efecto, los recuerdos de Olivia están filtrados a través de los sentimientos que le inspiraron sus padres, a saber un amor/odio hacia la madre que siempre prefirió a Azucena, y el cariño entrañable que le profesó a su padre, de quien fue la hija predilecta: “*Me decía mi dulce corazón*” (108).

Intercalado entre los discursos de las hermanas aparece otro fragmento de los recuerdos de Cecilio Gocobachi que relata un sueño en el que se transforma en un pájaro, premonición de su propia muerte. El mundo onírico se integra aquí al de la memoria y de la imaginación, reconciliados en la escritura: “Cecilio Gocobachi asomaba detrás de las palabras, no tan confuso como

irrumpió en el mundo del sonido cuando lo transcribía (enrarecido por ruidos ruidosos y una desesperante estática) sino *trasfigurado ya entre la tinta negra y los blancos de la página*” (89, el subrayado es mío).

El final de la novela plantea el problema de la “memoria vacía” para el narrador que se percata de ello con más claridad al no identificarse con lo que Azucena dio en llamar “mi novela familiar” (88), ni con la grabación de Olivia. Este hallazgo acarrea reflexiones que cristalizan en la noción de frontera: “Así, era probable que mi memoria no fuera muy fecunda porque me las había ingeniado para no sufrir [...] Era como una frontera la que sentía interpuesta al recordar” (116-7). Entonces, para franquearla y poder recuperar el territorio perdido de la infancia, es necesario aceptar que “la memoria es lo mismo que la imaginación [...], y que nuestros cerebros albergan un constante movimiento fronterizo, confinante, limítrofe” (117-8).

Esa imaginación, creadora de mundos paralelos, es lo que tenemos entre manos a través del texto. Su estructura antitética que crea una tensión entre los distintos discursos y caracteriza a los personajes que desempeñan papeles codificados (el padre irresponsable y eterno soñador, la madre víctima que paga muy caro su matrimonio infeliz, el hijo que abandona el hogar y las hermanas que deben escoger entre sus progenitores), alcanza el clímax cuando los recuerdos de los hijos chocan entre sí y pasan por el prisma de la visión unívoca del narrador personal. Con su movimiento circular y las técnicas de hibridación genérica en la escritura, la *nouvelle* que gira alrededor de la figura del padre, resulta el género literario que mejor ilustra esa búsqueda. El hijo termina diciendo que “lo único que había podido hacer en la vida era perpetuar el trabajo corto e intempestivo de un telegrafista” (120), pero se trata entonces de un telegrafista que derriba la frontera de la memoria al descifrar “la clave Morse” de la creación literaria.

*LA CASA QUE ARDE DE NOCHE: "LA MEMORIA VIVA"*

En su extensión, la novela corta de Ricardo Garibay es un texto muy parecido al de Campbell con sus ciento dieciséis páginas, pero el espacio textual está dividido en veintisiete secciones dispares, que constan desde nueve páginas hasta sólo tres líneas. Llama la atención la presencia de pequeñas viñetas, dibujadas por Rafael López Castro, y que representan objetos cotidianos, animales, prendas de ropa, plantas o personajes que forman una auténtica geografía humana y natural, reflejos del mundo ficcional de su autor. Mundo ficcional construido por medio de una lengua a la vez impregnada de oralidad con su dureza y sus incorrecciones, pero en la que se intercalan pasajes poéticos de gran belleza, como esa región fronteriza del norte de México donde los hermosos paisajes del desierto sufren de un clima despiadado y están poblados a veces por habitantes violentos.

Ya desde el título, la *nouvelle* orienta la lectura hacia el elemento espacial, con la presentación de diferentes lugares que irán cobrando protagonismo a lo largo del relato. Al recorrer sus páginas, se encuentran tres núcleos espaciales en los cuales se desarrollan las acciones. El núcleo central, "la casa que arde de noche" o El Charco, es el pivote de la narración y el espacio del cual salen y al cual regresan los protagonistas: "Cinco kilómetros al norte está la frontera con Estados Unidos; cinco kilómetros al sur está El Chapúl, pueblo de ganaderos. Y de la frontera y del Chapúl y de muchos pueblos allá de la frontera y del Chapúl vienen los hombres" (Garibay 9).

El Charco, burdel fronterizo, es una casona laberíntica: "Cuando se llega por primera vez no se sabe por dónde entrar ni por dónde salir; los cuatro costados de la casa, cuatro portales carcomidos, parecen funcionar como entradas y salidas hacia ninguna parte, abiertos al aire ardiente de la llanura" (7). La descripción prosigue nombrando las innumerables puertas, corredores, escaleras, y habitaciones del edificio, hasta desembocar

en la Sala Grande del Charco, “el corazón del laberinto” (9). El valor simbólico que conlleva dicho espacio introduce en el texto un sustrato mitológico que le confiere una dimensión mítica, de modo que la zona transfronteriza se convierte en el escenario donde van a evolucionar los personajes que luchan contra sus pasiones y sus destinos trágicos para salvarse.

Eleazar, ángel del mal, hermoso y malvado, regresa al Charco después de siete años de ausencia, sin dar explicaciones sobre su misteriosa desaparición. Su antigua compañera, Esperia, que fue su doble al compartir belleza, juventud y poder en el pasado, se ha convertido en una mujer envejecida y enferma, relegada a una de las habitaciones de la casona en espera de la muerte. El cáncer que la destruye físicamente, se torna en un cáncer moral para Eleazar, pues aunque sigue siendo hermoso, su alma está enferma, como la de su gemelo literario Dorian Gray, incapaz de oponerse a su degeneración. Ya no es más que un hombre dividido, fronterizado, al no lograr recuperar su identidad para poder proyectarse en el futuro: “Un cansancio abismado en el contorno de los labios, en el mirar perdido, intensamente pardo ojos-de-arena, indiferente, flojo, viejo a pesar de que Eleazar no tiene todavía treinta años” (21-2).

De modo que estos dos personajes, a la vez simétricos y antitéticos, cobran un valor de símbolos universales al representar el paso destructor del tiempo; y, como un nuevo Teseo, Eleazar anhela encontrar la salida del laberinto al regresar al Charco, pero desgraciadamente su Ariadna-Esperia ya no le podrá ayudar. Tampoco puede contar con La Alazana, nueva dueña del burdel y que pronto se convierte en su amante, pues terminará huyendo en dirección de la frontera, lejos de la casa que arde a causa del incendio provocado por el hermoso Eleazar, transformado en ángel exterminador.

El segundo espacio que evoca el texto es El Chapúl, pueblo donde transcurrió la infancia de Eleazar. Allí siguen viviendo David y Sara. Él se ha convertido en el herrero del lugar, y Sara,

la primera mujer que se entregó a Eleazar en su lejana juventud, vive únicamente en espera de su amor perdido:

Sara parece hecha de trigo, o como viento en las espigas. Sus ojos, siempre bajos, cuando se alzan son mares o llanuras. Y ahora miran pegados al vidrio, más hondos que de costumbre, más abiertos, inmersos en una sombra azulada que empezó a dibujárseles cuando las mujeres trajeron la noticia. Y de pronto se le agrandan aún más, y los labios se le mueren, se le diluyen en la palidez de la cara. / Por la calle pasa Eleazar, ausente. Ni siquiera se vuelve a ver la casa. / Un golpe de agua llena los ojos de Sara (38).

Estos nuevos personajes refuerzan la dimensión mítica de la *nouvelle*, pues conllevan un valor de arquetipos literarios y de conceptos abstractos: la Amistad y el Amor. Además, sus nombres de connotación bíblica remiten también a la épica guerrera y amorosa, como ya era el caso con Eleazar, a la vez sacerdote y combatiente del Antiguo Testamento. Los otros habitantes del pueblo sólo son una masa anónima que los rodea y los espía:

Algunas gentes advierten la presencia de Eleazar.  
Cuatro hombres juegan dominó. Llega otro: Aistá Eleazar.  
Hombre segundo: Qué Eleazar.  
Hombre quinto: Eleazar, el de Sara.  
Hombre tercero: ¿Eleazar? ¿Dónde?  
Hombre quinto: ¡Aí en la calle, caminando.  
Hombre segundo: Quién te dijo.  
Hombre quinto: Yo lo vi.  
Hombre tercero: Lo confundirías con otro.  
Hombre segundo: Sí. Cómo va a ser.  
Hombre quinto: Te digo que lo vi.  
El hombre primero se impacienta: Bueno sí, lo viste y qué. Juéguenle.  
Valiente jijo de la tiznada (35-6).

Los recursos de la escritura de Garibay, evocadores de las réplicas del coro de la tragedia griega, son una retranscripción lin-

güística saturada de oralidad, para poner de relieve la dicción y la cadencia del habla de los pueblos fronterizos, a la manera de un William Faulkner, que también mitificó el sur de los Estados Unidos en sus obras.

El espacio del Chapúl y de los orígenes del protagonista, está descrito como un lugar hostil e inhospitalario para Arnulfo, hermano de Sara:

en estas regiones el trabajo abrumba, aísla, envilece al que se le entrega, porque es inagotable porque la tierra y el cielo no son fecundos. Las cabras, las vacas, los caballos, siembras, lluvias, secas, corrales, enfermedades, lo que no fuera cabras, caballos, siembras vacas, corrales, lluvias y secas o enfermedades de la mañana a la noche y de la noche a la mañana y un día y otro y otro día y cuatro horas de sueño y vuelta a las cabras, siembras, secas y maldiciones no existía para Arnulfo [...] Arnulfo tenía enemigos colosales: el sol, el desierto erizado de espinas, los aguaceros a destiempo, las heladas y las sequías eternas, el magro ganado y sus mataduras, la vida que da vueltas y revueltas mordiéndose la cola, ahondando un surco ancho de miseria y obstinación (39-40).

La ausencia de hitos temporales y espaciales convierte al hombre en un ser sin identidad, incapaz de ser consciente de su propia existencia. Como en las enumeraciones de este pasaje, el torbellino incesante de los elementos y las horas, trastorna al ser humano y lo animaliza. Este cronotopo, según la clasificación de Bajtín, conduce a conductas exacerbadas y transgresoras que simbolizan fuerzas e instintos primitivos desbocados, y los valores humanos más elementales desaparecen por completo. Por lo tanto, Arnulfo es la antítesis de su hermana, pues se ha dejado devorar por el desierto, olvidando la civilización.

En este mundo de polvo, de soledad, de luchas inútiles contra los elementos y de identidades fluctuantes, un día surgió Eleazar, niño huérfano y hermoso, y que se sirve de su belleza para seducir al pueblo: “Su desamparo y su sonrisa — la sonrisa más linda que las gentes del Chapúl habían visto jamás — le habían abierto



puertas y corazones” (41). Más tarde, al comprender el origen de su poder sobre los demás, Eleazar se torna “malicioso y haragán” (43) durante su adolescencia, hasta llegar a provocar su expulsión de la comunidad:

Cuando por fin nadie lo quiso, se echó a la calle. Era vivaz y valiente porque había crecido sin temores. La calle lo endureció. Luego se echó a los caminos. Los caminos lo endurecieron más. Luego maduró extrañamente, velozmente, en billares, cantinas y prostíbulos de los pueblos de la frontera. Su hermosura lo preservaba y lo imponía; la certeza de no ser como los demás le daba arrojo. Era descarado y cruel (43).

Todos le vuelven la espalda menos David y Sara, a la cual sedujo “sin ley y sin violencia” (43). La mujer se le entregó sin vacilaciones ni esperanzas, y comenzó una espera de diez largos años, durante los cuales vivió aislada, señalada, hasta que el paso del tiempo borró los recuerdos del pueblo murmurador. Al encontrarse de nuevo, “Eleazar ve a una mujer color de arena, y laxa, casi lánguida” (50), mientras que “los ojos de Sara envuelven y absorben a Eleazar, lo buscan por todas partes, lo rodean, lo sitían, penetran con ansia, aparentemente inmóviles, en los ojos de Eleazar” (51).

Esta segunda pareja, a la vez simétrica por la infancia y la experiencia sexual compartida, pero también antitética ya que esta vez el hombre se deja poseer por la mirada de la mujer, reproduce el esquema mitológico de la fábula del laberinto, pero de un laberinto mental. Sin embargo, Eleazar-Teseo no reconoce a su Ariadna-Sara, la única dueña del hilo que le permitiría recuperar su identidad perdida, y “regresa al Charco casi exactamente como entró en la calle del pueblo” (61).

El tercer espacio, el más abstracto y metafórico de los tres, es el desierto, omnipresente como un enemigo implacable que contiene a los otros dos y que asedia incesantemente a los personajes. Ese desierto remite a las llanuras desoladas del noreste

mexicano y a la carencia afectiva de los personajes que acarrea la incomunicación entre sí.

El elemento natural aparece a través de las descripciones disseminadas a lo largo de la *nouvelle*, por medio de un lenguaje retórico, que poetiza a menudo ese entorno inhóspito: “La arena sisea bajo los pies pausados de Eleazar. El desierto es una infinita plasta de silencio y sol” (50). También surge con las comparaciones de los personajes con elementos de la naturaleza. Sara “parece hecha de trigo, o como viento en las espigas” (38), y tiene “color de arena” (50) para Eleazar, mientras que éste, en su primera aparición, aparece como “un hombre cubierto de polvo” (12) y seduce a las prostitutas con “su apostura sedeña, sus ademanes dormidos, su paso apanterado” (30).

Estos personajes viven en un desierto afectivo, aunque estén rodeados por otros, y parezcan asumir sus soledades. Sara se enfrenta a las miradas y a los chismes del pueblo para resguardar su amor por Eleazar, y éste se aturde en el mundo artificial y viciado del Charco. David, confidente y protector de Sara, tampoco logra franquear el desierto de la incomunicación que aísla por completo a Eleazar que sólo sabe expresarse con monólogos interiores retranscritos por el narrador en primera persona, semejantes a los de los personajes de William Faulkner, inspirados en el teatro de Shakespeare:

Cuando sale David, Eleazar está sonriendo, divertido, desdeñoso. David ha hablado, él solo; Eleazar no ha abierto la boca después de “quiubo David”. ¿Quién dijo quién sabe dónde que la vida es un cuento contado por un idiota? David es un idiota y ha venido a contar un cuento largo, largo, interminable hasta la muerte, un cuento que todavía no comienza y lo principal del cuento es Eleazar, hazme el favor, siempre fue sonso David y habla y habla y habla y cree que así es la cosa porque ya lo dijo, ya estuvo hablando, va a pasar esto y lotro y quién sabe qué, primero me puse a oírlo, después ya no lo oía... (74).

Estas “fronteras invisibles”, como las “heridas invisibles” de una guerra interna de los protagonistas, no pueden resolverse sino por medio de la destrucción del espacio maléfico del Charco. Sara irá a la casa-laberinto para recobrar definitivamente a Eleazar, pero le impondrá un rito de pasaje para salvarlo del mal y para que destruya al minotauro que lo aprisiona. Pues sabe que sin el sufrimiento físico causado por la pelea violenta con tres hombres del Chapúl, que lo dejan malherido en el prostíbulo, el joven no podrá nunca recuperar su pasado, lo que le impedirá darle un sentido a su vida y aceptar el amor de Sara.

Simbólicamente, David le ofrece su casa en ruinas a la joven, que la va a reconstruir como va a reconstruir al Eleazar que siempre amó, convirtiéndose en su “memoria viva” que le restituye la unidad perdida, liberándolo de la fronterización que lo divide:

Eleazar va diariamente a la casita de Sara. Le ha pedido que le cuente, y ella lo ha hecho poco a poco, su vida, la vida de Eleazar, la infancia, lo que hacía, lo malo y lo bueno, lo que decía, por qué se fue del pueblo, qué pensaba ella de él, qué pensaba David, qué decía la gente. Y va reencontrándose a través de la voz de Sara, que va y viene dulcemente a lo largo y por los rincones de un cuento sabido mil veces de memoria (104).

Por fin, en la Sala Grande, “corazón del laberinto”, Eleazar prende fuego a la casona para destruir definitivamente el espacio maldito. El motivo del fuego caracteriza al personaje a lo largo de la obra en sentido propio como figurado, pues desde el comienzo se describe como un hombre que habla poco pero que fuma constantemente, y su belleza diabólica consume a los que lo rodean: “Esperia tiene razón, Eleazar puede *quemar* a La Alazana, si quiere, porque tres cosas lo hacen irresistible para La Alazana: su prestigio, su hermosura y su cansancio” (21, el subrayado es mío). En este episodio final, Eleazar adquiere una dimensión casi sobrenatural al representar el papel de redentor de sí mismo y de los demás, salvando a La Alazana y reuniéndose de nuevo con Sara.

El Charco regresa al desierto gracias al incendio purificador: “En la oscuridad del desierto hondísimo El Charco arde. Sus llamas, del más puro amarillo, hacen brillar la arena” (114). Y Eleazar regresa al lado de Sara y “le dice parecen el mar tus ojos, ¡sí! Yo te quiero, ¡sí, yo te quiero eso le dije y el mar eran sus ojos sí! Parecen mares que ven hacia el incendio que desde aquí no es más que un resplandor ¡eso le dije, claro, eso fue, claro comora mismo, esto es y yo no sabía!” (115).

En esta última metamorfosis de los protagonistas, la simetría y la antítesis de su construcción se manifiestan por medio de una dimensión cósmica con el acercamiento del espacio marítimo femenino y del desértico masculino, cerrando la novela corta con un clímax o “latigazo”, según la expresión inglesa, que surge cuando los polos opuestos se encuentran y provocan un chispazo “oximorónico”. Chispazo también materializado en la última viñeta del libro: sol y mar ante la inmensidad del horizonte (115).

En este breve estudio de las novelas de Campbell y Garibay hemos visto que sus textos contienen en filigrana el tema de la frontera. Ya sea por el origen geográfico, ya sea por el atractivo que dicha temática ejerció sobre ellos,<sup>2</sup> ambos lo trataron pero enfocándolo de manera muy distinta, y ambos lograron la abolición de esas “fronteras invisibles” que surgen dentro de los individuos a raíz de problemas identitarios, cuyo origen está íntimamente ligado a la vida en esas “tierras de nadie” que son las zonas fronterizas.

Campbell rellena la “memoria vacía” de su protagonista con los recuerdos familiares restituidos por las hermanas, para terminar reconstruyendo la figura del padre muerto a través de diferentes discursos que se van a reconciliar en la escritura del texto, el cual otorga papeles codificados a los principales personajes para insertarlos en la incesante cadena de las acciones humanas.

<sup>2</sup> Ricardo Garibay a pesar de ser originario de Tulancingo, Hidalgo, escuchó relatos de la frontera en casa de sus suegros, Napoleón Velasco Garza y Luz Hernández, alrededor de los años cincuenta.

Garibay utiliza los arquetipos literarios y las referencias bíblicas y mitológicas para mitificar el espacio fronterizo y conferirle ese valor universal que lo libera de los parámetros del tiempo y del espacio, de manera que es la “memoria viva” de la humanidad la que se encarga de sobrepasar la noción de límites. Los protagonistas asumen sus pasiones desenfrenadas, viven eternamente y transgreden toda clase de fronteras hasta recobrar la unidad perdida.

Las dos *nouvelles* con sus personajes arquetípicos, su estructura a la vez simétrica y antitética, su circularidad y la aparición de un elemento climático, ejemplifican ese género literario, y revelan con maestría que “El pasado nunca muere, ni siquiera es pasado”, como lo expresó otro gran autor de novelas cortas, William Faulkner.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMADA BAY, IGNACIO. “La clave Campbell”. Web. Jun 2014. <<http://www.nexos.com.mx/?p=19990>>.
- CAMPBELL, FEDERICO. *La clave Morse*. México: Alfaguara, 2001.
- GARIBAY, RICARDO. *La casa que arde de noche*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- GOYET, FLORENCE. *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*. París: Presses Universitaires de France, 1993.
- HUTCHEON, LINDA. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. Nueva York: Routledge, 1988.
- JARAMILLO, ANA MARÍA. “La clave Morse de Federico Campbell”. Web. Jul 2014. <<http://www.letraslibres.com>>.
- LOMELÍ, FRANCISCO A. “La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos”. *Iberoamericana*, XII, 46 (2012): 129-44. Web. Jun 2014. <[http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/.../46\\_Lomeli.pdf](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/.../46_Lomeli.pdf)>.

- SUSTAITA, ANTONIO. “Fantasma inverso: el cuerpo desaparecido en *La casa que arde de noche* (Ricardo Garibay, novela) y *El fantasma de la libertad* (Luis Buñuel, filme)”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 38 (2008). Web. Jun 2014. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/fantlibe.html>>.
- TREJO FUENTES, IGNACIO. “Ricardo Garibay de cuerpo entero”. Web. Jul 2014. <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/.../100-102.pdf>>.