

La novela corta y el género policiaco en Rosario Castellanos: una aproximación a *El viudo Román*

THE SHORT NOVEL AND DETECTIVE GENRE IN ROSARIO CASTELLANOS:
AN APPROACH TO *EL VIUDO ROMÁN*


Omar Armando Paredes-Crespo*

Resumen: Se hace una revisión de la clasificación y el género de *El viudo Román* (*Los convidados de agosto*, 1964), de Rosario Castellanos, a partir de dos aspectos: la novela corta y el género policiaco. Más allá de considerar la extensión (en palabras o cuartillas) como único criterio para determinar si una narrativa puede catalogarse como cuento o novela corta, este artículo retoma algunas puntualizaciones de Roland Barthes sobre el relato y algunos otros rasgos válidos para la novela corta que esclarecen la referida categorización. Por otro lado, debido a su temática, estructura y rasgos estéticos, *El viudo Román* establece una relación directa con el género policiaco clásico o tradicional, lo cual resulta un descubrimiento novedoso en la escritura mexicana. **Palabras clave:** análisis literario; literatura contemporánea; literatura latinoamericana; literatura mexicana; literatura de ficción; forma y género literario; novela corta; género policiaco; Rosario Castellanos; *El viudo Román*

Abstract: This article reviews the classification and genre in *El viudo Román* (*Los convidados de agosto*, 1964), by Rosario Castellanos, based in two aspects: the short novel and the detective genre. Beyond considering the length (in words or pages) as the only criterion to determinate whether a story is a short story or short novel, this article offers, through some points that Roland Barthes specifies about the story, other valid features for the short novel that clarify the mentioned categorization. On the other hand, due to its theme, structure and aesthetic features, this narrative establishes a direct relationship with the classic or traditional detective genre, which is a novel discovery in a writer like Rosario Castellanos.

Keywords: literary analysis; contemporary literature; Latin American literature; Mexican literature; fiction; literary forms and genres; short novel; detective genre; Rosario Castellanos; *El viudo Román*

* Universidad Autónoma
Metropolitana, México
Correo-e:
omararmandoparedescrespo@
gmail.com

 0000-0003-4451-1200
Recibido: 10 de junio de 2021
Aprobado: 21 de septiembre de 2022



INTRODUCCIÓN

El viudo Román es la primera y única novela corta de Rosario Castellanos, quien hasta 1964 había incursionado en el género narrativo con dos obras extensas: *Balún Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1962). Esta historia, que fue incluida en el libro *Los convidados de agosto* (1964) junto a los cuentos “Las amistades efímeras”, “Vals Capricho” y “Los convidados de agosto”, coloca a la escritora dentro de la importante tradición literaria de la novela corta en México.¹

La anécdota se articula mediante la historia de Carlos Román, un médico retirado y dedicado solo a los asuntos de su hacienda, que manifiesta un aparente y repentino interés amoroso por Romelia Orantes, hermana de Rafael, amante de su esposa muerta, Estela. Evaristo Trejo, párroco de Comitán, lo ayuda a casarse con la joven bajo la encomienda de conservar la moral y las buenas costumbres, sin advertir que se convertirá en partícipe y artífice de una venganza fatal para la menor de los Orantes.

El viudo Román posee una redondez que le da un carácter único dentro de la obra de Rosario Castellanos: el alargamiento —que es evidente— está dosificado y medido por la precisión del lenguaje y la minucia de los detalles que en apariencia son irrelevantes, pero que proporcionan una adecuada tensión en momentos clave. Por esto, nos encontramos con un relato en el cual la intensidad del cuento y la complejidad estructural de la novela conviven bajo un mismo registro narrativo; una trama que hacia el final y con

un giro drástico pone al descubierto una serie de situaciones funestas vinculadas con los falsos valores, la virginidad y la revancha.

Me interesa problematizar sobre la especificidad de esta historia porque encuentro conveniente ofrecer algunas aproximaciones —a partir de las posibles características de la novela corta—² que servirán para su análisis. Se trata de una serie de acercamientos que apuntan más allá de considerar la extensión como único rasgo para determinar si un texto es un cuento o una novela corta. Por otra parte, debido a su composición temática y estructural, y dada la manera en cómo se constituyen algunas esferas de acción de los personajes, *El viudo Román* no niega un eco del género policiaco tradicional gracias a la presencia de un detective, un interlocutor, un objeto intriga y una investigación que concluye en la resolución de un conflicto planteado desde el inicio como un misterio que moviliza toda la trama. Enseguida ahondo en los aspectos mencionados.

SOBRE LA NOVELA CORTA

Definir de manera específica la novela corta ha sido difícil para los estudiosos debido a sus acepciones histórico-lingüísticas y a falta de una teoría general sobre el género. En la tradición francesa, a finales del siglo XIX e inicios del XX, se dio una discusión en torno al término ‘*nouvelle*’, usado para referir algunas formas del relato breve. No obstante, actualmente existe una diferenciación entre la novela corta y otras narrativas: ‘*conte*’ (para el cuento), ‘*roman*’ (válido para la novela), y ‘*roman court*’ (en el caso de la novela corta). En la tradición norteamericana, ‘*short story*’ y ‘*tale*’ poseen el mismo significado y sus variaciones son expresivas e idiomáticas. En

1 Tradición en la que figuran obras como: *Clemencia* (1868), de Ignacio Manuel Altamirano; la colección de novelas cortas *Del natural: esbozos contemporáneos* (1889), de Federico Gamboa; *El diablo desinteresado* (1916), de Amado Nervo; *La hermana impura* (1927), de José Manuel Puig Casauranc; *Dama de corazones* (1928), de Xavier Villaurrutia; *Polvos de arroz* (1958), de Sergio Galindo; *Aura* (1962), de Carlos Fuentes; *Los relámpagos de agosto* (1964), de Jorge Ibarguengoitia; *El apando* (1969), de José Revueltas; *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), de Elena Poniatowska; y *Las batallas en el desierto* (1981), de José Emilio Pacheco, entre otras más recientes.

2 Digo ‘posibles’ porque a la novela corta se le ha revisado con criterios válidos tanto para el cuento como para la novela.

cuanto a la hispánica, es evidente la influencia de lo cultural sobre lo estético y lingüístico.

Algunos escritores, críticos y académicos han determinado un rango de páginas para categorizar una narración como novela corta (entre 50 y 130) y otros han fijado el margen entre las 5000 y las 35 000 palabras; sin embargo, esta no es la característica que le confiere especificidad. En este sentido, me refiero a otros rasgos, tales como una secuencia alargada por variaciones cronológicas y de descripción. A diferencia de la novela, la cual posee más de dos secuencias, la novela corta tiene una o dos, pero no avanza a un mismo ritmo (como sucede en el cuento), sino que en ella existen unidades que, explica Roland Barthes, “aceleran, retardan, dan nuevo impulso al discurso, resumen, anticipan, e incluso despiden” (Roland Barthes, en Klahn, 1980: 208), llamadas unidades catálisis.³

Barthes explica que hay dos clases de unidades primarias para la clasificación de los relatos: funcionales e indicios. En las primeras se da una relación entre las situaciones que forman parte del núcleo de la narración y aquellas que ofrecen datos de carácter complementario. Por su parte, los indicios:

remiten entonces, no a un acto complementario o consecuente, sino a un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia: indicios caracterológicos que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de ‘atmósferas’, etcétera (Barthes, 1977: 17).

Pertenecientes a las funcionales, el semiólogo francés engloba dos subclases de unidades, cardinales y catálisis. Estas últimas son de naturaleza complementaria respecto al nudo narrativo,

3 Las unidades catálisis también se encuentran en las novelas extensas, sin embargo, aquí ocurren en varias secuencias, mientras que en la novela corta su presencia se limita a una sola secuencia o a un número limitado de ellas.

y aunque su función pudiera ser apenas relevante no niegan su utilidad discursiva.

En *El viudo Román*, dichas unidades extienden la trama y su aparente insignificancia distrae la atención inicial del lector respecto al conflicto real para después cobrar sentido en cuanto la historia alcanza un punto culminante. De este modo, funcionan como extensiones descriptivas que manejan distintos grados de tensión. Al inicio de la narración encontramos una conversación entre Carlos Román y doña Cástula. El viudo pregunta a la mujer, su ama de llaves, qué haría si tuviera la oportunidad de castigar al hombre que en su juventud la enamoró, abandonó y dio por muerta cuando estaba enferma a consecuencia de un aborto. El episodio narra lo siguiente:

El ama de llaves retrocedió, espantada.

—Patrón, yo soy mujer. Esas cuestiones de venganza les tocan a los hombres. No a mí.

—Pero fue a ti a quien ofendió, no a tus parientes, que no van a mover un dedo para borrar la afrenta. ¿No te has fijado, grandísima bruta, en lo que ese hombre te hizo? No solo te dejó tirada en el hospital para que te las averiguaras como Dios te diera a entender, sino que te declaro muerta para que los demás no volvieran a preocuparse por ti. Y tú te quedas tan fresca y no le guardas rencor... (102).⁴

No es casual que doña Cástula sea el primer personaje en aparecer, pues la remembranza de su pasado inaugura la historia y de inmediato reclama la atención del receptor. De esta manera, el preámbulo que se da sobre la mujer no es más que una extensión discursiva que despista del conflicto real y lo esconde. A Carlos Román no le interesa compadecer al ama de llaves ni mucho menos saber si padeció o no la ofensa de aquel sujeto que la dio por muerta, su verdadero objetivo es obtener una respuesta que dé sustento

4 Todas las citas pertenecientes a *El viudo Román* corresponden a Castellanos, 1964, por lo cual solo se anota el número de página.



Perro, vista lateral (2011). Xilografía, ensamblaje tridimensional: Ferney Shambo.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

moral a su venganza personal, de honor. Se trata de un episodio con un nivel de intención aparente y otro de ocultamiento.

Otras características de la novela corta que encuentro en *El viudo Román* son el ensanchamiento de la unidad de acción y la concisión para compactar en el presente diegético “todos los hilos de una historia” (Pavón, 2011: 140). A diferencia de “Los convidados de agosto”, otro relato del libro, en donde el conflicto de Emelina se plantea a partir de una única situación que avanza de forma lineal (el anhelo por la experiencia de la vida y la libertad), en esta trama, en la cual la revancha es el móvil, convergen variaciones temporales que comprimen y extienden la narración.

La memoria y la proyección hacen posible estas transiciones al traer al presente hechos del pasado y suposiciones acerca del futuro, de esa manera, constituyen el tiempo narrado. Carlos evoca el recuerdo de Estela —su

esposa difunta— para justificar sus acciones en ese momento, y Romelia piensa en cómo calcular sus maniobras. Este ir y venir temporal conforma indicios (a los que se refiere Barthes) y da información sobre la personalidad de los protagonistas. Tales indicios se presentan como pequeños detalles que poco a poco permiten descifrar algunos enredos. La lentitud de la trama es fundamental, aunque sigue siendo lo suficientemente ágil para no perder ritmo e intensidad. Respecto a esto, Ignacio Trejo Fuentes explica que es justo esta práctica discursiva la que distingue a la novela corta, el narrador tiene que lograr el equilibrio entre la brevedad y el alargamiento:

sin ser totalmente conciso, (el narrador) no puede darse el lujo de la dilatación, de la morosidad: en ambos casos su asunto a tratar sería insuficientemente manejado, resultaría demasiado escueto y por eso nada intenso, o sería demasiado amplio y por eso capaz de distraer

la atención de lo sustancial (Ignacio Trejo Fuentes, en Mata, 1999: 20).

El viudo Román, como novela corta, tiene una sola historia central que da espacio a algunas situaciones subalternas encaminadas al mismo presente diegético. La trama es explicada y narrada también a partir de ellas: la muerte de Enrique Liévano y la casa Orantes, con sus secretos y apariencias, coexisten con la gestación de la venganza de Carlos Román. El protagonista es descrito desde varias dimensiones; se trata de un personaje claroscuro y con distintos matices que llevan el relato hacia un desenlace en el cual no se resuelve si es una víctima o un victimario. Las circunstancias configuran a los protagonistas y la historia no se desarrolla en función de lo revelado sino de lo que permanece oculto.

Es importante también analizar esta obra desde una perspectiva extraliteraria, pues habrá que preguntarse por qué no se publicó de manera independiente, como *Las batallas en el desierto* o *Aura* (similares en términos de extensión). Esto pudo deberse al interés de la autora, o de los editores, de influir en el proceso de recepción de *El viudo Román*. Al integrar una historia de esta índole en una compilación de cuentos, se entrevé una decisión que no solo es estética, pues pretende establecer una correlación con otros textos afines y así atraer a los lectores. Recordemos que hacia 1964 Rosario Castellanos ya había publicado *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas*, dos novelas que en cuanto a criterios editoriales pueden considerarse largas.

Como es posible ver, *El viudo Román* posee atributos que enseguida la emparentan con lo secreto, la intriga y el enigma. Ricardo Piglia afirmaba (citando al formalista ruso Víktor Shklovski) que “el género policial encuentra en la forma breve su manera más pura” (Víktor Shklovski, en Piglia, 2019: 20). Encuentro conveniente explorar y profundizar ahora en las características que vinculan esta novela corta con lo policiaco o detectivesco.

ECO DE LA NOVELA POLICIACA

Comienzo este apartado con la mención de un dato que me parece importante. A inicios de los años ochenta, Francisco Guzmán Burgos entrevistó a la escritora María Elvira Bermúdez —narradora y teórica pionera del género policiaco en México— con la intención de hacer una remembranza sobre su obra, así como conocer sus inquietudes, gustos literarios y opinión acerca del cuento y el género policiaco. En la conversación, Guzmán Burgos pidió a la autora enlistar cuáles, para ella, eran hasta ese momento los diez mejores cuentos escritos (refiriéndose a los mexicanos), a lo que ella contestó que prefería hablar sobre los escritores y sus obras en conjunto, mas no de los textos. Bermúdez expresó que las composiciones de Amparo Dávila eran inigualables, pero que Rosario Castellanos era quizá la mejor escritora en lo que había transcurrido del siglo.

Resulta curioso que una autora que cultivó el cuento en un género poco explorado por las mujeres en nuestras letras, y que ha permanecido un tanto relegada del canon, haya dado ese título a su contemporánea, pues los creadores e intelectuales que han elogiado la obra de Castellanos han coincidido generalmente en dar atención a otras formas de su literatura, como la poesía. No dudo que, al calificarla como la mejor escritora, Bermúdez contempló también lo que no es cuento en el trabajo de Castellanos, pero su visión y un quehacer volcado en la creación cuentística descubre un diálogo de afinidad con las mujeres de su tiempo en el que la autora de *El viudo Román* es considerada una de las grandes maestras de la narrativa breve mexicana.

De manera general, una noción obvia de lo policiaco pudiera hacernos creer que una obra pertenece al género por el hecho de que en ella se perpetre un crimen, se halle un asesino y aparezca la policía. No obstante, María Elvira Bermúdez explica que esos componentes, aunque importantes para la trama, no determinan la

categorización de un cuento o novela. Lo que caracteriza a esta narrativa —afirma— es “el misterio, la investigación y el sentido de justicia” (Bermúdez, 1987: 129). Son estos elementos, precisamente, los que integran el conflicto de *El viudo Román*: lograr el cumplimiento de la justicia y la legitimación del honor sin importar el costo.

El género policiaco en México, a diferencia de otros lugares en el mundo, tiene una historia relativamente corta —de casi 80 años— si consideramos *El crimen de la obsidiana* (1942), de Enrique F. Gual, y *Ensayo de un crimen* (1944), de Rodolfo Usigli, las primeras novelas de este tipo en el país, sin dejar de mencionar la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio*, fundada por Antonio Helú, que circuló de 1946 a 1953.

En la literatura universal, lo policiaco (también conocido como novela enigma o novela problema) tiene a sus máximos representantes en las figuras de Edgar Allan Poe (Estados Unidos) y Arthur Conan Doyle (Reino Unido), quienes con autoras posteriores, como Agatha Christie y Dorothy L. Sayers, consolidaron el género y, a partir de determinadas composiciones narrativas, estructuras descriptivas y recurrencias temáticas, le dieron identidad.

No pretendo incorporar férreamente *El viudo Román* al canon de lo policial en las letras mexicanas, pero tampoco puedo ignorar que en lo estructural y discursivo tiene coincidencia estética y estructural con el género, lo que resulta un descubrimiento importante en una escritora como Rosario Castellanos.

En la dimensión descriptiva de esta novela corta, existen algunos momentos que indican que algo en la historia se encuentra escondido a pesar de la normalidad con la que transcurren los hechos. La autora echa mano de algunas construcciones espaciales y entonces los detalles, en apariencia irrelevantes, se vuelven pistas importantes y se transforman en elementos indiciales. Como ejemplo de lo anterior, retomamos el siguiente fragmento:

A pesar de que el estudio era la parte de la casa más frecuentada por don Carlos, y en la que permanecía casi todo el tiempo, se respiraba en él esa atmósfera impersonal que es tan propia de las habitaciones de los hoteles. No porque aquí no se hubiera hecho ninguna concesión al lujo, ni aún a la comodidad. Sino porque el mobiliario (reducido al mínimo de un escritorio de caoba con tres cajones, solo uno de los cuales contenía papeles y estaba cerrado siempre con llave, y una silla de cuero) no había guardado ninguna de esas huellas que el hombre va dejando en los objetos cuando se sirve cotidianamente de ellos (96).

Gaston Bachelard apunta que “los muebles son una necesidad de secretos, de una inteligencia del escondite” (2000: 86), de esta forma, podemos inferir que los cajones constituyen una suerte de imaginación, porque la relación entre lo físico y lo simbólico que pueden resguardar se establece a partir del sentido que se le otorga al escondite. En este caso, ¿qué se podría guardar en un lugar como este? ¿Utensilios médicos? ¿Documentos? ¿De qué clase? Con estas interrogantes, el uso del cajón cede paso a la intriga, a la incógnita, y se visualiza como una especie de caja de Pandora que una vez abierta revelará una serie de desgracias. La función de este mueble puede compararse con la del cofrecillo, donde —afirma Bachelard— “se encuentran las cosas inolvidables, inolvidables para nosotros y también para aquellos a quienes legaremos nuestros tesoros. El pasado, el presente, y un porvenir se hallan condensados allí. Y así, el cofrecillo es la memoria de lo inmaterial” (2000: 88).

Al conformar el espacio, el narrador utiliza el sistema descriptivo lógico-lingüístico, el cual, además de dar información sobre el sentido material y simbólico de las cosas que habitan en un sitio, establece un marco de acción que vincula una función determinada con el estado o condición de un objeto. Puedo dar entonces dos lecturas al fragmento citado: una escritural y otra

narrativa. La primera tiene relación con la marca ortográfica, porque al colocar entre paréntesis que en el estudio hay un escritorio con tres cajones y que uno de estos resguarda documentos bajo llave, se pretende disminuir importancia a este dato y ponerlo como una mera precisión frente al lector. La otra lectura se relaciona más bien con la perspectiva del narrador, quien cuenta que esos cajones, probablemente irrelevantes, conviven con algo más grande y complejo: una habitación por la que parecen no pasar los años. Así, la narración ya anticipa algo y el cajón cerrado, también desde esta construcción, se transforma en el indicio de una atmósfera cargada de sospecha.

Existe otro elemento que no tiene relación con el espacio de manera directa: el relicario de Romelia. Esta joya, dentro de la cual la joven conserva el único papel que en vida le escribió su hermano Rafael, es también un indicio que confirma posteriormente las sospechas de Carlos Román y se configura en una dimensión semántica como un objeto de misterio o intriga al ser uno de los motivos legítimos de la boda entre su dueña y el viudo. Cabe destacar que el relicario no tiene el uso habitual de resguardar un retrato. En la novela, este artefacto protege y sacraliza la palabra, que es privilegiada por la autora por encima de la imagen. De esa manera, le confiere cierto misterio a la joya, porque en su interior no se halla la fotografía de un presunto culpable, sino las palabras que son el honor de todo hombre, en este caso, del muerto Rafael Orantes, mismas que más adelante revelarán un engaño.

Como todo objeto de esta naturaleza, el relicario es celosamente protegido como algo sagrado o maldito, pues en esta historia la desgracia de Romelia no es ser la hermana de Rafael, sino la guardiana de la evidencia de una infidelidad. Carlos Román se lo reclama al padre Trejo: “no se puede ser impunemente la consentida de un asesino ni guardar la prueba del asesinato sin correr ningún riesgo” (199). Así, el relicario adopta su función más esencial, ser una tumba, una cruz

que su dueña lleva y protege con el cuerpo y que también ampara su propia integridad y honor. Con el hurto de este objeto comienza la desgracia de la familia Orantes.

La mención de los elementos indiciales es reducida, casi nula —una o dos veces, no más—, sin embargo, se sitúa en episodios mayormente descriptivos con la finalidad de incorporar otros datos que pudieran reclamar mayor atención. En los dos ejemplos anteriores, la conformación de un espacio específico, el estudio, da cuenta de las intenciones de Carlos Román. La referencia al relicario, por otro lado, aparece en las informaciones relativas a Romelia, su personalidad caprichosa y un tanto frívola.

La construcción y el manejo de distintos niveles de intriga se dan por medio de los objetos. El relicario plantea el enigma de la importancia que tiene dentro de la trama. El valor emocional que posee para Romelia es claro, no obstante, el interés que podría despertar en Carlos Román es un enigma que se resuelve hasta que el propio personaje lo revela. De esta manera, su aparente insignificancia posiciona el misterio en el cauce de la historia, pues el lector no conoce el secreto, pero sabe que hay uno. El relicario, para Romelia, protege la memoria; para Carlos, resguarda la demostración de una mentira que quebrantó su dignidad.

El crimen y la investigación son cruciales en esta novela corta. La ofensa al honor de un hombre dispuesto a preservar el título de ‘buen marido’ es considerada un crimen imperdonable. Estela enferma y muere después de ser obligada por su madre a casarse con Carlos Román por conveniencia; en la noche de bodas, él descubre que su esposa ha mantenido correspondencia amorosa con alguien más. Si bien el fallecimiento de la mujer es producto de la enfermedad y la depresión, el viudo culpa a su rival de este hecho. A partir de entonces, inicia el proceso de indagación —característico de la novela policiaca— en el que se vuelve un auténtico detective: recaba información, observa situaciones, descubre al

culpable, elabora un plan, involucra a otros y revela mediante hechos lógicos los resultados de sus pesquisas.

Es importante que el esclarecimiento del enigma se dé mediante la razón y no por otro conjunto de creencias, como la fantasía o la magia. Hacer que un personaje como el protagonista se valga de supersticiones en una trama de tintes realistas rompería con la congruencia de la resolución del problema, pues Carlos Román es un tipo sofisticado (de acuerdo con el tiempo y lugar de la historia), un hombre de ciencia. Su condición natural (de varón), económica y social lo excluye de pensamientos ilógicos, es un detective clásico, porque “[su] actividad [...] es rigurosamente intelectual, su poder y su placer provienen de este tipo de facultades” (Cerezo, 2005: 15). Carlos Román se lo advierte al párroco mucho antes de llevar a cabo su plan:

—¡Basta! Recuerde, don Evaristo, que yo soy hombre de visión limitada, de móviles pequeños. Recuerde el incidente del arreglo del comedor. Para entender mi desgracia yo no iba a remontarme a las causas primeras. No, yo iba a reconstruir, con la ayuda de la memoria, todos los elementos que intervinieron en la situación. Yo iba a ordenarlos y a volverlos a ordenar hasta que cada uno de ellos quedara en el sitio que le correspondía, como las piezas de un rompecabezas, y hasta que la totalidad adquiriera ante mis ojos una coherencia y un sentido. Porque, ya se lo he dicho más de una vez, padre: mi pasión dominante es la lógica (132).

Evaristo Trejo es un interlocutor con características atribuibles a la narrativa policiaca tradicional. Se trata de un hombre que —como John H. Watson, el compañero de Sherlock Holmes— se involucra en las pesquisas de Román, ofreciéndole información sobre las solteras del pueblo y convirtiéndose en el mediador de su matrimonio ante don Rafael Orantes, padre de Romelia. La forma discursiva que predomina en todos los

fragmentos donde aparece es el diálogo. La narración cede espacio a la conversación, cuya composición está marcada por la contraposición de la moralidad y la rectitud del párroco, y la mordacidad, el ingenio y la ironía del viudo, manifiestos en comentarios que a pesar de esconder una intención destructiva no renuncian a la cordialidad ni a la inteligencia.

Evaristo Trejo es un hombre importante para la gente de Comitán, moralmente estimado y reconocido. Su imagen constituye una entidad ideológica, pero el personaje también termina convertido en artífice de la desgracia. Es en esta relación que reside su trascendencia como interlocutor, pues de manera evidente se vuelve un aliado de Román. En la novela se identifica que sus razonamientos son distintos a los del protagonista, pero se encaminan al mismo fin. Ambos son dos detectives que emplean diferentes métodos, uno apela a la lógica y el otro a la espiritualidad, siempre en busca de concretar un solo objetivo.

Las estrategias narrativas empleadas por Rosario Castellanos para alterar el orden temporal retardan la resolución del conflicto y diseminan la tensión a lo largo de la historia. La analepsis y prolepsis se manejan como digresiones intencionadas que modifican la linealidad del relato de forma momentánea; se trata de rupturas temporales que desvían la atención del nudo central. La analepsis da cuenta de cuáles personajes, ambientes y antecedentes jugaron un papel en la conformación del presente narrado, mientras que la prolepsis se vuelve relevante en la medida en que la posibilidad de un futuro para Romelia está condicionada por ese presente.

Un claro ejemplo de esto ocurre hacia el final de la novela. Cuando confiesa al sacerdote que su boda no tuvo otra intención que la de cobrar venganza, el viudo rememora el pasado, exhibe las evidencias y reconstruye los hechos que le llevaron a suponer, y después a comprobar, que Rafael Orantes y la difunta Estela fueron amantes. Estas escenas retrospectivas se constituyen

como estructuras retardatorias con efectos paradójicos, porque al mismo tiempo que lo demoran también anticipan y dan sentido al desenlace.

Finalmente, el narrador de *El viudo Román* es también un elemento literario que enseguida establece conexión con lo policiaco. Fuera de la diégesis (heterodiegético), posee una omnisciencia selectiva que “comunica menos de lo que teóricamente ‘sabe’ o puede contemplar por su posición privilegiada” (Colmeiro, 1994: 18). Es así como el narrador y el lector parten del mismo plano, sin embargo, durante el transcurso de la trama, el primero organiza los acontecimientos —en términos formales— como una investigación para el lector, y cerca de la resolución del misterio limita su participación, permitiéndole a Carlos Román confesar sus motivos y justificar su proceder. Si bien son fundamentales las particularidades estructurales en la narrativa policiaca, su legitimidad de sentido no reside exclusivamente en ellas, sino también en el enigma, el misterio y la intriga que movilizan la historia. Es en estos aspectos donde *El viudo Román* muestra ecos de lo detectivesco.

CONCLUSIONES

Como se ha visto, *El viudo Román* es una obra única dentro del conjunto de la narrativa de Rosario Castellanos. Si bien se pueden hallar similitudes con el resto de sus cuentos o novelas, tales como los contextos en que ubica sus historias (la provincia chiapaneca), la degradación femenina frente a un rígido sistema patriarcal y la soledad que provoca la soltería, en este texto la escritora emplea recursos hasta entonces inexplorados en su trabajo. Me refiero a la capacidad de condensar en esta obra breve una anécdota compleja que contempla diferentes unidades de acción representadas no solo por los personajes, sino también por los objetos y el propio espacio. Por otra parte, la trama está mediada

por la presencia fundamental de la descripción y el diálogo, los cuales participan en balance estableciendo distintos niveles de tensión que permiten a los protagonistas y al narrador construir el dinamismo que posee la voz narrativa, la cual se reserva ciertos datos para dejar que el personaje revele sus planes y confiese sus actos. Es así como el relato mantiene la intensidad por medio del control medido del alargamiento.

Respecto a la relación de la novela con el género policiaco, encontramos en la figura de Carlos Román a un detective que reconstruye el pasado para calcular sus acciones en el presente y que da resolución a la intriga valiéndose de tretas y hechos lógicos basados siempre en la observación y el razonamiento. La presencia de Evaristo Trejo como interlocutor descubre la imagen del ayudante, un hombre querido y respetable, contrapuesto moralmente al detective, pero que colabora con él. El relicario u objeto enigma moviliza la trama y su mención es apenas perceptible en uno o dos momentos, sin embargo, su valía reside en materializar el engaño. Finalmente, la dimensión espacial, estructurada por elementos en apariencia irrelevantes, y un final resuelto a manera de confesión confieren al texto un sentido de intriga, de algo que se halla oculto.

El viudo Román exhibe la condición emocional de un hombre en una sociedad que defiende la moral y las buenas costumbres por encima de cualquier mentira o verdad. Carlos Román se vale de argucias y arbitrariedades para defender su honor y cumplir con lo que, para él, debe ser la justicia. Por su estructura narrativa y descriptiva, este relato establece en repetidos momentos una relación con el género policiaco o detectivesco.

REFERENCIAS

- Bachelard, Gaston (2000), *La poética del espacio*, Buenos Aires, FCE.
- Barthes, Roland (1977), "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Silvia Niccolini (comp.), *El análisis estructural*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Bermúdez, María Elvira (1987), "Qué es lo policiaco en la narrativa", *Estudios*, núm. 10, pp. 130-145.
- Castellanos, Rosario (1964), *Los convidados de agosto*, México, Era.
- Martín Cerezo, Iván (2005), "La evolución del detective en el género policiaco", *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, núm. 10, disponible en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>
- Colmeiro, José F. (1994), "Códigos narrativos de la novela policiaca", en José Ángel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco y José María Paz Gago (coords.), *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. La Coruña, 3-5 diciembre de 1992*, vol. 2, La Coruña, Universidad de Coruña, pp. 115-126, disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/61903518.pdf>
- Klahn, Norma (1980), "La problemática del género 'novela corta' en Onetti", *Texto Crítico*, núm. 18/19, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 204-214, disponible en: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6955>
- Mata, Óscar (1999), *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pavón, Alfredo (2011), "Una gota de azogue (para un diálogo sobre la novela corta en México)", en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, México, UNAM/Fundación para las Letras Mexicanas, pp. 137-157.
- Piglia, Ricardo (2019), "Un inédito de Ricardo Piglia", en *El País*, 29 de marzo de 2019, Madrid, disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/03/29/babelia/1553873772_918752.html

OMAR ARMANDO PAREDES CRESPO. Maestro en Literatura Mexicana por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), México, donde actualmente está adscrito. Sus intereses académicos son: narrativa escrita por mujeres, autoras mexicanas de los años cincuenta, generación de medio siglo, Amparo Dávila, Inés Arredondo y Rosario Castellanos. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: "Costumbre, erotismo y rumor: el espacio narrativo en *Los convidados de agosto*, de Rosario Castellanos" (*Lingüística y Literatura*, núm. 79); "Retratos de la memoria: aproximaciones visuales en cuatro obras de Cortázar" (*Les Ateliers du SAL*, núm. 14); "Una reconciliación mística y mitológica: la imagen poética en 'Retorno de Electra', de Enriqueta Ochoa" (*Sincronía*, núm. 77); y "Congruencia histórica, poética y crítica en *Balún Canán*, de Rosario Castellanos. Estudio y acercamientos para una relectura" (*Sincronía*, núm. 76).