

Notas en torno al mundo narrativo de Ricardo Elizondo Elizondo¹

MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

RESUMEN: El siguiente escrito es un acercamiento a la narrativa del escritor neoleonés Ricardo Elizondo Elizondo, quien a la fecha ha publicado cuatro obras de ficción, dos libros de cuentos y dos novelas. La primera parte del trabajo está dedicada a los cuentos y la segunda a las novelas. Gran parte de las reflexiones giran alrededor de los personajes femeninos, sin dejar de lado otros elementos que acercan al lector al mundo narrativo de Elizondo. Se propone una lectura que permita descubrir esos rasgos que hacen de la narrativa del autor un hito importante de la historia literaria producida en el norte de México.

Dentro de la diversidad de la narrativa mexicana de fines de siglo es evidente el auge que tienen en estos momentos las obras producidas en los estados fronterizos del norte de la república. Los autores nacidos en los años sesenta y setenta, sin salir de su lugar de origen, escriben obras de calidad que compiten y/o rebasan lo hecho en el centro de México. No obstante, esta constancia de liberación narrativa de buena factura tuvo sus primeros pasos con autores de generaciones anteriores, entre los que se encuentra Ricardo Elizondo Elizondo.

A fines del siglo xx cada día es más obvia la necesidad de mirar hacia otros lados de producción narrativa fuera del acartonado Distrito Federal. No por razones de vanidad intelectual, sino porque para quien ha seguido la trayectoria de la narrativa mexi-

¹ Este artículo forma parte del proyecto "Hacia una microhistoria literaria: Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo y Daniel Sada", que realizo en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

cana de la segunda mitad de este siglo es inminente la fuerza estética y la presencia que poseen en estos momentos los autores del norte. Sería ingenuo de nuestra parte seguir creyendo en la existencia de un centralismo cultural que ha sido superado gracias a los autores que sin necesidad de arribar al contaminado Distrito Federal producen obras que aventajan algunas veces lo hecho por los autores defechos. Ejemplos hay muchos, desde la presencia de un Jesús Gardea hasta la efectividad de un Eduardo Antonio Parra². Los temas y la manera de desarrollar actualmente la literatura en el norte son muy variados: la ciencia ficción, el tema policiaco, la problemática fronteriza. En cierto sentido, el norte también ha ido construyendo su propia historia literaria y su historiografía; ahí están los estudios de Guadalupe Beatriz Aldaco, Socorro Tabuenca, Humberto Félix Berumen o Sergio Gómez Montero, entre otros, como un ejemplo claro del interés que ha suscitado la escritura del norte, que intenta buscar una identidad propia³. De esa manera, desde hace más de una década, la literatura del norte de México ha tenido un desarrollo que ha dado excelentes frutos a nivel narrativo. Pero sin duda alguna, los autores nacidos en los cincuenta son un puente necesario para comprender mejor a los autores más recientes y sobre todo seguir esa línea de continuidad espacial (en cuanto a la región del norte) que día con día exige más acercamientos analíticos con el fin de clarificar mejor la importancia de tal literatura.

Más allá de una literatura del desierto, que englobe la producción narrativa de los autores, idea repetida por la crítica literaria⁴, surgen diferentes vertientes temáticas que hoy se agudizan y que

² Gardea es una referencia casi obligada de lo realizado en el norte; sus dos más recientes títulos (*El árbol cuando se apague*, 1997 y *Juegan los comensales*, 1998) dan constancia de ello. En cuanto a Parra, con su único libro de cuentos hasta el momento (*Los límites de la noche*) dio una muestra del oficio de escribir.

³ Véanse Guadalupe Beatriz Aldaco (1996); S. Tabuenca Córdoba, "Rosario Sanmiguel y la narrativa de la frontera norte" (Aldaco 1994 131-144); H. Félix Berumen, "El cuento entre los bárbaros del norte" (Pavón 201-224); y S. Gómez Montero, "La frontera y la formación del lenguaje" (Aldaco 1994 67-78).

⁴ El caso más extremo es el de Vicente Francisco Torres. Véase *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas* (1991).

rompen con el esquematismo centralista con el que se quiere ver la literatura en general y la narrativa en particular de México. Es erróneo, por ejemplo, considerar a algunos autores del norte como del desierto. Ni Gardea, ni Elizondo, ni Sada se encierran en un círculo ambiental que los minimiza. Por el contrario, los autores poseen una riqueza temática y formal que a veces, como hemos apuntado, sobrepasa la literatura escrita en el Distrito Federal. Piénsese también en autores más jóvenes, como los que nacieron en los sesenta (Luis Humberto Crosthwaite, Patricia Laurent o David Toscana) o en los setenta (Rafa Saavedra, Marcos Rodríguez Leija o Fran Ilich)⁵. Así pues, a fines de siglo es necesario considerar a autores que se convirtieron en un antecedente de lo que ha sido la literatura del norte, me refiero a un Gerardo Cornejo, por ejemplo, o, ya de la generación de los cincuenta, a un Ricardo Elizondo, en el cual están centradas las siguientes reflexiones⁶.

Recomendable en este sentido es la antología de José Javier Villarreal, ed., *Nuevo León. Entre la tradición y el olvido. Cuento (1920-1991)*. México, CNCA, 1993⁷.

Ricardo Elizondo Elizondo nació en Monterrey, Nuevo León, en 1950. Es autor de cuatro obras de ficción: de dos libros de

⁵ Todos ellos son apenas un ejemplo de la diversidad temática y de estilo que se produce en el norte. Véanse algunos títulos en la bibliografía final.

⁶ Vale decir que, desde mi punto de vista, acercarse al fenómeno literario producido en los estados fronterizos del norte implica considerar tres niveles historiográficos de comprensión de lo que ha sido el desarrollo de la narrativa en ese punto de la República, para no caer en una falsa aproximación literaria como la de los esquemas tradicionales de recepción, los cuales parten de una canonización de la literatura central, frente a lo realizado al interior de su estado, y como tercer nivel, el considerar una tradición narrativa histórico-cultural, del norte en su globalidad, como una área *sui generis* y perfectamente sondeable en cuanto a lo que ha sido el desarrollo del norte en el nivel literario. Los tres niveles de producción estética son válidos para analizar un autor del norte, pero evidentemente hacerlo a partir de los cuadros estéticos de recepción desde los que se mueven los críticos literarios del centro es transgredir en cierta forma la riqueza de la literatura producida en aquel territorio. Tomando en cuenta los tres niveles, y sobre todo los dos últimos anotados en estas líneas, sería posible entonces estudiar a aquellos autores que tienen obra publicada, más allá de la bendición institucional.

⁷ Sin perder de vista estas mínimas ideas es que desarrollo mi acercamiento a Elizondo.

cuentos, *Relatos de mar, desierto y muerte* (1980) y *Maurilia Maldonado y otras simplezas* (1987), y de dos novelas, *Setenta veces siete* (1987) y *Narcedalia Piedrotas* (1993). Además ha publicado un pequeño libro titulado *Ocurrencias de Don Quijote*, en el cual muestra su pasión por esa obra cervantina: hay una selección de más de mil frases alrededor de los diversos temas tratados en *El Quijote* (el amor, la literatura, la política, el sueño, las mujeres, la muerte). Lo último que Elizondo publicó fue un imprescindible diccionario sobre el lenguaje del noreste: *Lexicón del noreste de México* (1996). Generacionalmente, Ricardo Elizondo se relaciona con otros autores del norte ahora importantes: Daniel Sada, Héctor Alvarado, Rosina Conde, Gabriel Trujillo, Francisco José Amparán. Es una generación que, como bien señala el mismo Amparán, “no salió de manera prolongada de su lugar de origen, y si lo hizo retornó al terruño” (28). En mi caso, la considero una generación puente, necesaria para explicarse el fenómeno por el que pasa la narrativa actual hecha en el norte, indomablemente creativa y llena de recursos interesantes. En ese aspecto es válido colocar a Elizondo entre aquellos autores y no únicamente en relación con los del centro.

Relatos de mar, desierto y muerte (el título ya configura la línea que seguirán los relatos propuestos) fue bien recibido por la crítica literaria institucional, aunque someramente estudiado. Este libro contiene sólo tres textos, pero que muestran ya la agilidad narrativa de Elizondo y que sin duda forman parte del antecedente narrativo previo a sus novelas ya citadas. Siete años después de aquel primer texto aparecerá *Maurilia Maldonado y otras simplezas*. Un libro con trece relatos que, contrario al primero, ha sido minimizado y que sin embargo yo lo considero, a pesar de la fecha de publicación (1987), como un antecedente también de las dos novelas, incluso quien sabe qué tanto este libro fue elaborado al mismo tiempo que *Relatos de mar, desierto y muerte*, ya que en *Maurilia Maldonado* se nota cierta búsqueda de estilo. No obstante, uno y otro libro son clara muestra de que estamos frente a un escritor que sabe narrar, práctica que la llevará hasta sus últimas consecuencias en las dos novelas a las que hice referencia.

Relatos de mar, desierto y muerte está formado por tres relatos que se relacionan temáticamente con el título mismo de la obra.

“Donata” tiene la presencia del mar; en la “La visita” el desierto surge como elemento de cosificación; en “La casa canaria” el fantasma de la muerte abrigará el argumento y el ambiente en el que se desarrolla la historia. Los tres relatos están contados por un narrador omnisciente que controla historia y acciones. En este sentido, son historias que no buscan innovar formalmente. Lo que interesa es contar de manera concisa y directa: “Asombrado y tímido se subió al tren. Además de lo que traía puesto, todo regalo del tío al que acompañaba, sólo cargaba un lienzo doblado en forma de botija, dentro: maíz hervido, seco y molido, galletas de frijol con miel, trozos gruesos de sal mineral, pedacitos de biznaga para el dolor y el saquito de piedras bonitas” (“La visita”, 39). Esta manera de narrar provoca que no haya mucha experimentación en cuanto al tiempo y el espacio. Si acaso, hay un intento de romper con la estructura formal en el último cuento, “La casa canaria”, en el que existen dos líneas temporales: una en presente donde observamos los sucesos de una “loca” y el pasado en el que aparecen las historias de Natalia y Sebastián. Ella en efecto es la “loca” que aparece en el presente.

Así, en cuanto a la temporalidad los relatos son lineales con excepción del último y en cuanto al espacio éste va a estar determinado desde el título mismo del libro. Espacios abiertos, en su mayoría, que permiten que el narrador se detenga en las descripciones con un lenguaje que no da concesiones en cuanto a la descripción precisa y ágil que se presenta en los relatos: “Trabajador y afortunado en los negocios, hizo grupo y fama. Dos años más vivió todavía en el campo de labranza, después se mudó a la única casa de huéspedes. Alquiló el mejor cuarto; con baño, tres comidas, lavado y planchado. Osado en las inversiones, cabalgando veloz el dinero, compraba, vendía y se comprometía” (“La casa canaria”, 70).

En su aparente sencillez los tres relatos revelan los avatares de la vida del norte, sobre todo a partir de los personajes femeninos que tienen una relevancia que hasta ahora ha sido dejada a un lado por los estudiosos. Son personajes femeninos entrañables. Los tres relatos están contruidos a partir de ellos, funcionan como centro y detonadores de las diferentes historias que se cuen-

tan. Así sucede con los personajes de Concha y Donata en el primer relato, con la madre anciana de la que no sabemos su nombre en el segundo y Natalia, Guadalupe y Zoila en el tercero. Es en esta dinamización de los personajes femeninos en donde encuentro la riqueza de este libro de Elizondo, porque además son un antecedente, como se verá, de los inolvidables personajes femeninos de sus novelas (el caso de Virginia, por ejemplo, en *Setenta veces siete*, o la misma Narcedalia de *Narcedalia Piedrotas*).

La descripción excepcional de cada uno de los personajes femeninos hace que se desvanezca la presión del narrador omnisciente. Aunque hay un control absoluto sobre la manera de ser y actuar de los personajes, las características propias de cada uno de ellos los pone en otra situación, y a la idea de mujer y de vida que subyace en las historias. Las mujeres dejan de ser un puro objeto propulsor de la narrativa para construir una visión *sui generis* ya que escapan a la visión idealista. El amor, los hijos, el deseo, son aspectos que sustentan la construcción de esos personajes que de tan desidealizados caen, en momentos, en lo grotesco. De ahí que en el primer relato, "Donata", los personajes femeninos se contrapongan. Concha, quien "Era vieja, tan vieja como el aire, como las ilusiones. Vieja y requemada como los tabachines de la plaza del puerto pueblo" (9), decide recoger una niña para criarla. "La llamó Donata", la cual "estaba impedida por naturaleza para sentir cariño" (10). Si Concha traía entre ceja y ceja a su padre y además "aún estaba enamorada de él" (11), lo que provocaba a su vez un resentimiento pues "Los hombres no le importaban. Ninguno llegó a rascar su deseo. Era fría como manojo de algas. Sus carnes no destilaban humor alguno, ni tan siquiera sudaba" (15), Donata se va a volver en su contrario, su opuesto. Donata irrumpe en la vida-historia de manera agresiva. Ésta ha crecido y Concha no es más que un objeto. El narrador dice: "La vieja era para ella un algo que vivía dentro de casa, sin mayor importancia" (10).

Los dos personajes tienen que ver de diferente manera con el mar, en uno (Concha) el mar es sosegado, tranquilo, es el recuerdo del padre que desea; el otro (Donata) revierte el efecto; dice el narrador y a manera de indicio: "La niña se volvió de mar y fue

como él, indomable y hechicero, placentero y traidor” (18), por eso “cuando Donata creció no quería a las mujeres, mas se llenaba de placer dando confianza a los hombres para después hundirlos, tragarlos” (18); imagen que evidentemente recuerda la acción del mar.

Desde el punto de vista desde el cual se está contando la historia, desde la construcción misma de la narración, el narrador se desprende de sus personajes femeninos por un momento; las acciones son percibidas a partir de uno u otro personaje, lo que provoca cierta autonomía al desarrollo y experiencia de los mismos: “Concha alcanzaría a ver hilos blancos en la noche selvática de la cabellera de su hijastra. Seguiría junto con ella, desde la mecedora grande de las noches de desvelo, los cientos de orgasmos que Donata vivió” (19-20).

La imagen de Donata que presenta el narrador es extraordinaria, recrea bien la fuerza del personaje, similar a ese mar al que alude el título del libro, un personaje capaz de dominar y poseer a cualquier hombre. Apunta el narrador: “Lo único fijo en ella era su pasión por hombres siempre diferentes [...]. Por el deseo sus caderas eran como las olas, fuertes al golpe y suaves al tacto” (20-21). La revelación del personaje es excepcional, asume su cuerpo y con él, el control sobre sí misma y sus actitudes: “Donata no tenía un lugar fijo para dar su amor. Ni tampoco un tiempo determinado. Siempre dispuesta, la única limitación era su propio gusto. Jamás lo hizo sin querer o por obligación” (22).

Evidentemente, la presencia de un personaje como Donata no se concibe sin el erotismo que le da fuerza a la historia. La carga erótica de la narración redondea bien la fuerza verbal de las acciones y la eficacia de un personaje como ése:

La fama de Donata fue creciendo. Las demás mujeres ya no competían. La que había comenzado como puta clandestina se estaba volviendo un mito. Ella elegía sus machos. Su presencia en los burdeles detenía la música. Entraba en ellos como barca grande, limpia y con olor de brisa fresca. Siempre vestida con la flor del algodón, faldas anchas y escote largo. Cabeza hermosa reventada en mil cabellos acariciables. Pies de sandalia donde la fina pierna

se volvía muslo apetitoso y duro. Donata era su cuerpo y el palpitante sudoroso de los marinos ansiosos y vehementes. Su sola mirada a la cintura viril encendía a los machos y los dejaba lujuriosos, jadeantes, con su enhiesta lanza rompiendo las bragas (23).

En el planteamiento del relato entre la unión-diferencia entre Concha y Donata, y para cerrar el cuento, darle una forma circular, aparece un homosexual del cual se enamora esta última. Cae en la misma situación que el personaje Concha, el narrador con tono moralista dice: “Donata ya no fue igual, llevaba dentro una pasión malsana sin liquidar que le emponzoñaba el alma” (25). Si por momentos el narrador se distancia a partir del punto de vista de las ideas y actitudes de sus personajes, como lo he dicho arriba, también es cierto que hay momentos en que llega a convertirse en una voz incriminadora que contradice la liberalidad de los personajes femeninos. Nótese, por ejemplo, las siguientes frases, una cuando Concha no puede tener hijos y la otra cuando en la misma situación el narrador se refiere a Donata. Dice así: “Cuando ya no sirvió como mujer se le antojó tener un hijo” (9), y “Quiso ser madre. Ya era tarde. De tanto usarse, la maternidad se le había atrofiado” (26). Ese “ya no sirvió” y “de tanto usarse” le dan una fuerza a esas frases que marcan la extrema masculinización del narrador que cuenta la historia. Por supuesto, por el momento, es difícil saber qué tanto el autor real está ahí; más aún, es tan eficaz el uso narrativo en tercera persona que también se dificulta deslindar al autor implícito. No obstante, la riqueza ambiental y ficcional del cuento “Donata” no se minimiza.

En el final del cuento el personaje aparece con una soledad que sólo es recompensada, tal como le sucedió al personaje Concha en su momento, cuando le traen una niña:

Pasó el tiempo, pasaron los años. En la vieja mecedora de la casa verdeazulosa, Donata cincuentona veía al puerto con sus barcas y marinos, tantos que llegan y todos se van [...]. Una noche de su fortuna alguien le trajo una niña prieta. Chiquilla limpia recién nacida, hija de señorita buena del pueblo viejo. Le dijeron que lloraba junto al mar [...] (26).

Así, el cuento abre y cierra con la imagen del mar como fondo de la historia que se le ha contado al lector.

En “La visita”, el espacio está determinando mucho las cualidades del personaje femenino. La soledad, el vacío frente a la vida, se encuentra desde la primera línea, desde el inicio del relato: “El caserío, escondido en un rincón aislado del inmenso desierto, poco a poco se fue despoblando” (29). En un lugar así nació “ella”, personaje anónimo. Si la soledad vertida en los cuentos de Gardea está vista a través de personajes masculinos⁸, aquí la presencia femenina va a llenar todo el espacio ante el cual es difícil cambiar.

Hay una visión desgarradora del espacio y de la presencia de la mujer:

Lo más que recordaba es que fue la séptima de los hermanos y la segunda de las mujeres que a su madre se le logró. Creció fregándose el lomo rompiendo el maíz en el metate. Tenía los hombros duros, como de hombre, se le habían hecho de cargar las tinajas con agua, lo mismo los chamorros y el pie tallado. Era fuerte como caballo, podía caminar horas y horas envuelta la cabeza y cubierta la boca⁹ (30).

Por supuesto, el retrato de la vida de provincia que se presenta en el relato parte de la imagen de ese personaje femenino, centro a partir del cual se ejecuta toda la historia:

Pronto creció, siempre esperando la lluvia, siempre jalando muy duro. A los doce años ya sabía cómo criar a un niño y qué hacer para no ser carga en la familia. A los catorce se dio cuenta que él existía y a los quince se amancebó. Su hombre era tonto, más tonto que una gallina asoleada, pero lo quería, y lo quería bien (31).

Así como el mar fue un símbolo concreto de la fuerza corporal de atracción del personaje Donata, el desierto en este relato fun-

⁸ Piénsese, por ejemplo, en el cuento más famoso de Gardea, “Los viernes de Lautaro”, el cual da título a su primer libro de cuentos.

⁹ En este ejemplo, evidentemente, el narrador no deja de lado esa masculinización, al decir que el personaje “era fuerte como caballo”.

ciona como elemento inherente al personaje femenino. Su sino y el de su hijo estará marcado por ese elemento difícil de transgredir, aislado del mundo exterior. Su único hijo se va de bracero, logra hacer una fortuna y muere trágicamente. Todo su dinero en el banco es para su madre la cual, mientras tanto, se queda en el pueblo viendo cómo se va muriendo cada uno de los habitantes. En este caso, el relato se puede dividir en dos partes espaciales, la primera dedicada exclusivamente a la madre, y la segunda donde se desarrollan todos los sucesos que le pasan al hijo al ir a los Estados Unidos a trabajar.

Si en la primera parte del relato hay una evidente relación con "Donata" en cuanto a la eficacia de poner el personaje femenino como centro, en "La visita" existen además otras preocupaciones: la visión desencantada de la Revolución de 1910 y la manera en que se desarrolla la vida en cuanto al personaje que va en busca de su futuro a los Estados Unidos. Como sabemos, el norte, hacia dentro y en la parte fronteriza, es sin duda uno de los espacios fundamentales en el proceso de lo que fue la Revolución Mexicana de 1910, por las consecuencias de carácter político y militar y por supuesto por las implicaciones sociales y económicas. En "La visita" ese momento histórico se desplaza hacia una cruel visión:

Casi un año después llegó uno de los arrastrados por la revolución, venía estragado, enflaquecido y sin nada bueno. Contó que aquello no había sido lo que esperaban, que los habían subido a un tren y por días viajaron, que una tarde y sin aviso, muchos hombres de a caballo detuvieron la máquina, que todo fue confusión, que los que pudieron saltaron del tren y se metieron corriendo por entre los magueyes y nopales, éstos se salvaron de las balas, pero quién sabe si del desierto. Muchos nos quedamos calladitos dentro de los carotes, grandes como tres jcales juntos, fue lo mejor, porque los de a caballo nos preguntaron que si oponíamos resistencia, que con qué general nos movíamos, que por quién peleábamos, y la verdad es que no sabíamos nada, queremos tortillas y frijoles y si se puede algún ahorrito pa' la vieja y los muchachos (33).

Tal vez por ello, el tipo de lenguaje que utiliza el autor en este cuento se aleja del usado en "Donata", mucho más lírico y visual.

En “La visita” no ocurre así, hay una intención más social en las descripciones del viaje del hijo, e incluso una visión desoladora por el ambiente casi de deshumanización que se presenta en el proceso espacial-temporal por el que pasa el hijo al convertirse en indocumentado, deshumanización que también se presenta cuando se describe la forma desgarradora en que van muriendo los habitantes del pueblo, mueren de soledad desértica:

Sólo habían quedado los viejos, los de rostro de arenisca y cabellos polvosos de cal. Seguros todos que ahí morirían y que nada ni nadie los sacaría del candente perol de cinabrio en que vivían, empezaron, formando una sombría hermandad, a cavar sus propias tumbas [...]. Durante dos lustros los agujeros en la tierra amarilla no se usaron, quedáronse así, abiertos al calor. Después las muertes se sucedieron y en un año enterraron a tres; de ahí en adelante, en la oquedad oscura de los jacales del poblucho, los ojos tristes de mirar inmovible aguardaban la tétrica visita de tiempo atrás esperada (49-50).

“La visita” termina con un tono desalentador que se agudiza con la muerte del hijo, la decadencia del lugar y la imagen de desolación del personaje femenino: “Con el dolor de los años anudándole cada coyuntura, fue resbalándose hasta quedar sentada. Tantos años de estar ahí, respirando fuego, chupando el agua empinada al suelo, cuidando su tierra yerma...” (55). Un final muy diferente al del cuento “Donata”.

Desde el primer párrafo de “La casa canaria”, última historia de *Relatos de mar, desierto y muerte*, el lector advertido puede distinguir la supremacía formal-conceptual del personaje femenino a partir del cual se cuenta la historia, su historia. En ese primer párrafo está la clave de quien se convierte en seudonarrador o pretexto para contar la historia de “La casa canaria”. Con el avance de la lectura, la “loca”, que el lector después sabrá que se llama Natalia, será el punto eje de la historia: “Cuando sopla el viento alto rugiendo por todas partes, cuando se mueven las farolas bailoteando por los aires encontrados, la loca se pone peor que nunca, entonces sí es brava. Recorre las calles golpeteando las puertas y gritando desesperada sabe qué tantas cosas, pero sólo

cuando sopla el viento. El resto del tiempo anda con el bote colgando del cuello, sin mirar a nadie, como contándose historias...” (59).

Si el mar y el desierto han tenido una presencia significativa en la vida de cada personaje femenino, el viento será una constante a lo largo de este relato. Lo que uno lee en el relato son los recuerdos de la loca. A lo largo del texto aparecerán fragmentos recordando que ese personaje es quien tiene que ver con la historia. Aparecen varios indicios en esos fragmentos que indican y dan pistas al lector de lo que puede pasar. Paralela a esa visión, hasta cierto punto grotesca por las características de dicho personaje, se cuenta la historia de Sebastián, alguien que frente al personaje de la loca sale gratificado por la descripción del narrador, que de nuevo presenta una visión demasiado comprometedora del personaje masculino, benévola y hasta cierto punto antagónica al resto de los personajes femeninos. En el texto se lee, con referencia a Sebastián: “porque Sebastián era bueno, mandable, muchacho alegre por fuera y niño triste por dentro, necesitado de afecto” (60).

A diferencia de los dos relatos anteriores, en “La casa canaria” existen otros personajes femeninos que muestran la riqueza literaria del autor. Ahí están: Zoila, “Violenta, antojadiza y enferma de malas calenturas” (60) y la madrota Guadalupe Pechos, quien prácticamente adopta a Sebastián cuando éste se encuentra en plena mocedad.

La historia que se cuenta en “La casa canaria” está llena de un frío realismo: después de varios avatares, Sebastián se casa con Natalia, tienen muchos hijos y son felices; sin embargo, un trágico accidente provoca que Sebastián y los niños mueran en un incendio, en esa casa canaria en la que han vivido largo tiempo en familia. Por eso el narrador apunta: “La loca es el recuerdo vivo de la desgracia” (78). La loca (Natalia) es la única sobreviviente del hecho.

El final sorpresivo del relato tiene muchos méritos, entre otros, sintetiza bien el ambiente de expectación que se ha dado a lo largo de la historia, donde “el viento”, más que los personajes o la casa canaria, simboliza la muerte a la que alude el título general del libro. El final contiene una fuerza verbal que cierra desga-

rradoramente la historia de Natalia y Sebastián, que al igual que el relato “La visita” se enfrentan, de otro modo, a un cruel destino:

El viento rugía espantosamente, las tinajas de agua y la tierra lanzada nada podían, la noche se tiñó del color de Sebastián. Envuelta en colchas de lodos arrastrantes, Natalia se aferró a las rejas del último cuarto, con voz estridente invocó a los santos y a Dios Padre, llamó muy fuerte a todos sus hijos, iracunda pidió clemencia a la Providencia, pidió perdón por sus pecados, se arañó la cara y a punto de enloquecer mordió el fusil calcinado de su hijo de siete años. Cuatro hombres la sujetaron y el llanto vino a sus ojos; y grito y llanto, dolor y angustia vinieron juntos. Un instante después se desplomaron los techos, las vigas se desgarraron y de los cuartos ya sólo llegó, chillar chispeante de maderas y pestilencia de muerte tatemante... (88)

Aunque *Relatos de mar, desierto y muerte* es el primer libro de Elizondo, tiene el valor de poseer ya las cualidades literarias que hacen que la siguiente producción narrativa del autor sea más rica y dinámica. Este libro fue la primera prueba del oficio de escribir del autor nuevoleonés.

El segundo libro de relatos de Ricardo Elizondo, *Maurilia Maldonado y otras simplezas*, viene acompañado por un prólogo escrito por el mismo autor; ahí queda clara la posición de Elizondo frente a los textos que nos presenta y la idea estética que subyace en la elaboración de cada uno de los relatos:

En el pueblo de mis padres son una tradición las colchas hechas con trocitos de telas, con jirones geométricos pintolillos y distintos. Yo crecí viéndolas, cobijándome con ellas, jugando sobre ellas en el enfado de la siesta obligada. Para sus dueñas, esas mantas son empalme de recuerdos, porque cada pedacito, tela es de antiguas prendas. También porque las tardes discurren lentas, engujarradas de pensamientos, al tiempo que las manos hábiles unen pequeños cuadrángulos, hilvanándolos junto con ilusiones, mientras el zumbido de la tarde y el calor ingrato son testigos de su gusto silencioso.

Los trece relatos presentes fueron concebidos, y escritos, en forma parecida [...] Relatos donde los recuerdos se empalman (7).

Esta posición explica una sutil diferencia que existe entre estos relatos y los del primer libro. Aquí el autor desarrolla microhistorias que sobresalen por la base de literatura oral sobre la que están escritas muchas de ellas. En efecto, la eficacia de estos brevísimos relatos radica en la manera en que Elizondo retoma una tradición oral para darles un efecto distinto. Hay historias que el lector oye, pero también son historias que muestran una búsqueda de estilo, de coherencia narrativa, de experiencia literaria; de ahí que el lector esté frente a relatos tan disímiles, diferentes temática y estructuralmente, y que, sin embargo, contienen ese sabor familiar de las historias contadas en reuniones.

La referencia al pueblo se va a volver importante en gran parte de los relatos del libro. Eso hace que cada historia tenga un sabor más local, por eso no extraña que haya también una colectividad que observa los acontecimientos contados (que oiga) y que por lo tanto también el narrador se colectivice, que haya un nosotros, un ellos, etcétera. La reducción espacial en un pueblo cualquiera pone a los relatos en una situación más familiar, como si se nos estuviera contando algo de manera oral.

Existen varios cuentos que están contruidos formal y estilísticamente sobre una base de oralidad. Esto es importante porque como se sabe la literatura oral recrea de otra manera la eficacia de un texto, lo dota de cierta voz y ritmo. La oralidad no es un pretexto, es un hecho: “se establece un instante entre el narrador, el protagonista y el oyente” (Zumthor 55). De ahí procede el placer de contar. Así, lo que hace creativo a un texto en el que subyace la oralidad es sin duda la estructura, el estilo, y ciertas frases de referencialidad temporal. En este sentido la marca oral está en el inicio de los relatos, en el modo en que condiciona al lector la historia contada por una voz colectiva casi siempre. He aquí algunos ejemplos:

María vive con Cayetano rumbo a la labores de arriba, a la derecha del arroyo que está a la salida del pueblo. María cuida gallinas; Cayetano siembra perejil. En el momento que nos ocupa. (“Treinta y cuatro años y como un día”, 17).

Lo más probable es que fue a media tarde —quién sabe si el mismo día del suceso— cuando ella tomó por toda la calle y la caminó donde termina (“Una vida cualquiera”, 31).

Aquella tarde anochecida, Remigia se encontró con Serena García a mitad del callejón, enfrentito del negocio de Blanca Tacones, y eso fue lo que la salvó, bueno, a las dos las salvó (“El callejón de las tortilleras”, 35).

Veinte años tenía Serafín cuando iba a casarse con Sofía. El día de la boda ella no apareció. Se fue del pueblo. Nadie supo nunca con quién, ni porqué. Jamás se volvió a saber de ella... (“En una sola carne”, 45).

Hace exactamente diez y seis años, Ramón Rutilio desapareció para siempre, si no de la faz del mundo —no existe prueba absoluta— si de la Colonia Héroes de Comitán (“El remolino, 59).

Ahí nunca llueve, nunca pero nunca. Sobreviven porque tienen un venero que permanentemente llora un agua que sabrá Dios desde dónde viene (“El fenómeno físico”, 81).

Las frases como “En el momento que nos ocupa” o “quién sabe si el mismo día del suceso” abrigan la percepción del lector. Estamos frente a historias en las que la oralidad forma parte importante de la anécdota. Por eso los finales también tienen un sentido específico. Por ejemplo el del relato “34 años y como un día” que termina así: “Olvidaba decir que María nació ciega y Cayetano, por el sarampión, se quedó sordo desde niño” (19), o el de “En una sola carne”: “Ocho años después Serafín murió, a los ochenta y dos años de edad. Según los vecinos murió en el pantano de su soledad. Mentiras. Murió acompañado. El recuerdo de Sofía le cerró los ojos” (47).

En este sentido, parte de los relatos de *Maurilia Maldonado* están estructuralmente bien hechos en cuanto que responden a un discurso más vinculado con la oralidad y por ende con la cultura popular, con las historias populares. No engaña Ricardo Elizondo cuando en el prólogo habla de relatos, pues como sabemos “el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escri-

to, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias" (Barthes 7). Creo que en esa oralidad es donde se localiza la aparente sencillez de los relatos de este segundo libro.

Frente al primer libro, en *Maurilia Maldonado* Elizondo muestra más estilos y temas a pesar de que parte de una base oral. Esto es importante señalarlo porque en apariencia este texto se aleja del primero. No obstante, existen temas recurrentes, como son: la fragmentación, el interés por los personajes femeninos y la experiencia de adentrarse a un estilo casi lírico, por ejemplo, en el relato titulado "Cuento chino": "Al tiempo que los abalorios, con perfección de órbita celeste, recorren el pequeño canal que los contiene, la tarde, platinada y triste, moja de invierno el jardín del sicomoro. El viejo noble chino, envuelto en cálido abrigo, semeja una opulenta flor de seda, toda color y pliegues, ajena por completo a la espada lejana que la encontraría" (63). Esa multiplicidad de temas y de experiencia estilística va a dotar a *Maurilia Maldonado* de un toque especial, aunque se perciben todos los fantasmas tanto formales como de personajes que van a recorrer el resto de la obra de Elizondo.

En efecto, los libros de cuentos son para mí un antecedente de lo que el autor desarrollará de manera formal en sus dos novelas. La base oral de varios de los cuentos de *Maurilia Maldonado*, la intensidad de los personajes femeninos en *Relatos de mar, desierto y muerte*, la fragmentación y las frases cortas para elaborar la argumentación de los textos presentados en esos dos libros, son elementos que formarán parte de la poética propuesta por Elizondo en sus dos novelas.

Por esto último, las novelas *Setenta veces siete* y *Narcedalia Piedrotas* son, en el nivel formal, muy similares. Su eficacia no se encuentra en una novedosa estructura sino en la manera de contar, en ese hacer de una historia algo atractivo e interesante. Ricardo Elizondo sabe contar historias, cualidad que a veces se pierde entre algunos escritores más jóvenes enfrascados a muerte con la estructura, preocupación que desatiende el arte de contar bien. En el caso de Elizondo Elizondo no sucede así, tanto *Setenta veces siete* como *Narcedalia Piedrotas* están escritas monoló-

gicamente, en una tradición más ligada a las obras del siglo XIX que a la búsqueda formal de los últimos años. No por ello se debe minimizar la labor de Elizondo, creo que en este aspecto su obra responde bien a la tradición literaria del estado en el que ha crecido, en esa búsqueda constante por hacer algo diferente a lo publicado por la institución literaria canonizada¹⁰.

Por lo dicho, aparentemente el lector de las novelas de Elizondo es pasivo, pero no es así, la inclusión constante de personajes en la historia que se cuenta pide, exige, un lector atento a los acontecimientos que se van desarrollando a lo largo de la novela alrededor de la familia Govea en *Setenta veces siete* y la familia Vega en *Narcedalia Piedrotas*. Uno a uno surgen los personajes que parecen multiplicarse en el tiempo de la historia.

Aunque son historias lineales relatadas desde un narrador en tercera persona que cuenta y observa todo, la fragmentación en la que se soportan las novelas necesita un lector cuidadoso, pues cada fragmento está lleno de detalles, de ligas con otros personajes, de relaciones genealógicas y espaciales. Existe la exigencia receptiva de la narración hacia el lector, quien debe de haber atrapado nombres de personajes y lugares para no perder detalle en la experiencia literaria. Cito un ejemplo de cada novela. De *Setenta veces siete*: “Cuando Carlota conoció a Cosme, Agustín ya tenía un año de casado. Don José no mencionaba nunca el nombre de Virginia, como si ella no existiera daba a entender que su hijo seguía soltero y hasta pretendía ignorar la correspondencia que el matrimonio sostenía con Carolina. Una de tantas cartas llegó acompañada de una pequeña foto de Virginia, de cuerpo entero, vaya si se veía bonita, si hasta parecía figurín de moda” (37); de *Narcedalia Piedrotas*: “Juana Maura tenía veinte años y era bonita, más que bonita, apetitosa. Hija mayor de Gudelio y de Flora, y hermana de María, a la que llamaban María Melcocha [...]. Flora —la madre de ambas— hacía tantales de tiempo que desapareció

¹⁰ Los nombres de Héctor Alvarado, Mario Anteo o Cris Villarreal son ejemplos de escritores nuevoleonenses alejados de tal canonización, vinculados con una literatura peculiar que ha ido construyendo su propia imagen literaria. Véase, José Javier Villarreal. *Nuevo León entre la tradición y el olvido. Cuento (1920-1991)* (1993).

de Perdomo; un día dijo que iba a visitar a su mamá, Sofía, quien trabaja de sirvienta en la ciudad, y ya nunca volvió ni se supo de ella. Abandonó al marido y a las dos chiquillas, sus hijas” (7). A partir de esa experiencia, el lector debe estar listo para cuando el narrador amplía el espectro del lugar al que hace referencia, Charco Blanco, El Sabinal, Carrizales y Carrizalejo en *Setenta veces siete* o Perdomo en *Narcedalia Piedrotas*; es decir, la descripción de lugares, personajes, objetos, se agudiza al proponer una fragmentación como base de la formación escritural. No hay duda, en ese sentido, que la virtud de Ricardo Elizondo puesta en práctica en sus novelas está “en el manejo de tantas criaturas, en el tejido de la trama y en la creación de personajes profundos y memorables” (Torres 106). La fragmentación que sustenta la argumentación de ambas novelas tiene un sentido eminentemente práctico, da pie a que el narrador se adentre en los detalles del mundo ficcional que quiere construir.

Si en el nivel formal las novelas de Elizondo son similares, existen otros aspectos que engloban la poética del autor neoleonés y que se perciben en ambas novelas. Planteo por el momento cuatro:

Uno. La interiorización de los espacios del norte; la frontera, aludida o real, es una constante. En *Setenta veces siete* a partir del viaje de los hermanos Govea que van en busca de fortuna a los Estados Unidos; en *Narcedalia Piedrotas* por medio de la alusión al narcotráfico que se vuelve en una sombra trágica que acelera, en cierto sentido, la historia del pueblo Perdomo y dota al final de esta novela de una ironía mordaz:

Víctor Castrita Vega estuvo viviendo varios años en el vecino país, de allá se trajo a la esposa, a la que apodaron la Jeringa. Víctor lleva las riendas de todos los negocios, él financió y donó el edificio del auditorio escolar y la cancha deportiva. Los perdomenses le pusieron Víctor Motas, dicen que por las motitas que los hijitos tigrillos heredan de sus papás tigres, pero también porque no decirlo, porque la palabra mota es un sinónimo de algo que por ahí nunca se nombra” (256).

Dos. Una visión del mundo delimitada por una imagen en la que el destino juega un papel importante. Las palabras del mismo Elizondo dadas en una entrevista sintetizan su visión: "Somos efímeros en forma particular, pero tan permanentes como la tierra misma" (Torres 112). Esta idea permea en las dos obras desde el planteamiento en que son presentados los personajes. Entes que luchan, que se aferran a la vida, pero que al final se desvanecen económica o moralmente, y ante la muerte, como el personaje Carlos Nicolás, por ejemplo, de *Setenta veces siete*, quien "malbarató la fortuna Govea, luego desapareció —lo perseguían acreedores y tenía líos con el gobierno por su doble registro de ciudadanía [...] y jamás ya nadie supo de él" (193). O el caso de Sergio Garza, el doctor Cerillo, de *Narcedalia Piedrotas*: "Se murió del corazón, de un ataque cardíaco. Eran como las nueve treinta de la noche y estaba por acostarse, se desabrochó las cintas de los zapatos y cuando iba a quitarse el reloj, ahí fue, el corazón se le agrietó irremediablemente" (255). Así, el lector encuentra el ascenso y decadencia de una clase social (la clase media). El ascenso social y económico que implica un cambio de forma de vida y una decadencia no siempre económica, pero sí moral.

Tres. Los personajes de Elizondo son memorables en ambas obras, aunque específicamente los personajes femeninos poseen cualidades que de manera deliberada presentan personajes singulares, entrañables. Este es un aspecto que, como he anotado con anterioridad, proviene de los libros de cuentos, recuérdense, por ejemplo, el cuento de "Donata" o "La casa canaria"; los personajes femeninos como "Donata" o "La loca" transgreden el espacio del norte al desfigurarse como personajes femeninos que se salen de modelos estilizados. Contienen una fuerza descriptiva excepcional, como el caso de "Donata": "No pensaba en el mañana, simplemente recorría con su cuerpo el mar de la pasión. Anclaba por momentos en el hombre que elegía para descargar sus inagotables bodegas de sensualidad, los profundos toneles retacados de caricias. Porque era el deseo de Donata, frondoso y sin inhibiciones. Brotaba desde muy hondo y como fumarola se desprendía. Le salía por entre los cabellos negros y abundantes" (*Relatos de mar, desierto y muerte*, 21). La misma fuerza verbal se da en los

personajes femeninos de las dos novelas. El caso de Narcedalia Vega, personaje principal de la historia, es idóneo para mostrar las características que desarrolla el narrador alrededor de estos personajes desidealizados. El narrador describe parte de las características-cualidades de Narcedalia en el siguiente suceso, que se relaciona con el título de la misma novela:

Resulta que un día, como dos años después de las muertes, pasaron caminando, padre e hija Vega, por la banqueta del billar de Joel, lleno siempre de desocupados. Al ir pasando escucharon perfectamente —al menos ella— las risotadas y los comentarios de escarnio y burla. Narce entonces dejó a su papá paradito en la sombra [...], despacio levantó de la calle cuatro guijarros chiquirrones, se metió al billar, disparó con el certero tino que todos los de su casa tenían con las piedras, al fin ganaderos, y se salió. Lueguito después de salir ella, salió también, pero volando, el hijo de Joel rumbo al consultorio del doctor Cerillo y llegando y jadeando que dice mi papá que por favor vaya al billar porque la bestia de Narcedalia Vega descalabró a tres y le quebró una vitrina. Las descalabradas las atendió el médico [...], y lo de la vitrina la autoridad. Narce aceptó pagar los estropicios aunque haciéndose la remolona [...]. Ocho días después, la muy cínica se presentó en el billar —estaban las mesas llenas y muchos mirones, incluidos los tres descalabrados. Un silencio la recibió. Se acercó donde estaba Joel y le contó el dinero en la palma de la mano. Ninguno de los presentes rechistó. Narce traía piedras en la otra mano. A partir de ese altercado le viene el apodo de Narcedalia Piedrotas (33).

Si el microcosmos femenino es delineado con sobriedad en las novelas (existen, por supuesto, otros personajes en los que es evidente esto, el caso de las cuchillonas, o Juana Maura en la misma *Narcedalia Piedrotas*; la ciega Nicolasa o Virginia en *Setenta veces siete*), en el caso del ámbito masculino la eficacia narrativa no se queda atrás y tiene su mejor ejemplo en la descripción grotesca del personaje Agustín Govea (de la novela *Setenta veces siete*), quien padece de espondilitis; en un momento el narrador apunta:

El sastre de Agustín ya no podía hacer más. Durante varios años se las ingenió para poner las hombreras hacia atrás y con forma de

cimitarra, colocando la anchura en la espalda, con eso se cubría un tanto la joroba. También cortaba extrañamente el lienzo con tal de que la amplitud que ocupaba la jiba se distribuyera en los costados, lo mismo hacía con la bastilla, tanto del espaldero como de los frentes, porque la parte de atrás del saco era más larga que el delantero, pero una vez puesto se equilibraba por la columna arqueada de Agustín [...]. Pero ya no pudo más, porque el arco de la espalda de Agustín ya era bóveda y aun aplicando toda su curiosidad de sastre enamorado de su oficio, la curva resultaba imposible de ocultar. Con pena y todo se lo tuvo que decir [...]. En Agustín tanta explicación no hizo más que aumentar su aprecio por el noble sastre [...] por eso le dijo a Miguelito que no se preocupara y le cortara los trajes como mejor pudiera. Esa tarde Virginia lo sorprendió desnudo, viéndose de perfil en el gran espejo de su vestidor. ¿Qué haces? Viendo que ya me falta poco para tocar con las palmas mis rodillas (114).

La virtud narrativa de las novelas da pie a este tipo de escenas, entre muchas que existen a lo largo de las historias y que operan bien en el desarrollo del microcosmos femenino y masculino para dar mejor realce argumentativo a lo que se cuenta.

Cuatro. El interés por las genealogías se vuelve una constante y resalta el entusiasmo del autor por historias de familias particulares. Ahí está, en *Setenta veces siete*, el proceso de la familia Govea a partir del matrimonio de Carolina Govea con Cosme, Agustín Govea con Virginia y Ramón Govea con Amanda; en *Narcedalia Piedrotas* desde la unión de Narcedalia Vega con Valentín o Sergio Garza con Mercedes. En ambas novelas se trata de resaltar historias de vida ágilmente entrelazadas.

Las cualidades anteriores que asemejan a las dos novelas dan una idea de la riqueza discursiva que propone el autor. Por otra parte, permiten distinguir ciertas diferencias. Existe una respecto al tiempo narrativo, no así en el espacio histórico en el que la frontera funciona como centro. Me explico: *Setenta veces siete* es lineal. Los cuatro tiempos en los que se divide la historia acen-túan el presente que pasa por los ojos del lector hacia un futuro impredecible. El narrador sitúa como inicio la historia en 1886 ("Debajo de su nombre y un poco como queriendo equilibrar la figura, Carolina bordó también Año de 1886", 11) y la termina en

los años treinta. Aquí el narrador nuevamente da la fecha a partir del mismo personaje Carolina Govea ("Carolina Govea viuda de Villarreal, murió en 1935", 193). Inclusive en relación con ese tiempo, el narrador da una clave sobre los cuatro tiempos en que se divide la novela. Carolina explícitamente se convierte en el personaje impulso de la historia: "Carolina estaba segura [...]. Así era ahora con esto de Cosme Villarreal, ella sabía sin cuarteadura alguna que el duraznero sería su marido [...]. Tan pronto recibió el cuadernón lo dividió en cuatro partes. Cocina, Campo, Remedios, y Otros. Todas las tardes, con su cuaderno bajo el brazo, iba con las vecinas a pedir recetas y remedios" (26). El lector acata el tiempo narrativo propuesto, no hay más que un principio y un fin.

En el caso de *Narcedalia Piedrotas*, en relación con la temporalidad, el narrador ubica al personaje principal (Narcedalia Vega) en el año de 1920. La historia se desarrolla la década de los treinta, pero hay movimientos temporales hacia el futuro y el pasado, construyendo con eso la necesidad de parte del lector de participación activa. Aunque a Elizondo le interesa abarcar las primeras décadas del siglo xx en ambas novelas, hecho que se comprueba por los tiempos largos que dedica a esa etapa de la vida de los personajes y porque como quiera que sea son los años de formación del Estado mexicano, época en que se conforma una clase media como los Govea en *Setenta veces siete*, por ejemplo, en *Narcedalia Piedrotas* traspasa esa temporalidad para ubicarse en años más recientes, los años ochenta, cuando el narcotráfico empieza a construir sus redes de poder y control. A diferencia de la primera novela, en *Narcedalia Piedrotas* hay pocas alusiones textuales a la temporalidad espacial en la que se ubica la historia, el lector la descubre a partir de las referencias contextuales.

El tiempo narrativo de *Narcedalia Piedrotas* es pues diferente al de *Setenta veces siete*, los saltos espaciales le imponen otro ritmo de lectura y otra velocidad a la trama. Incluso está construida sobre una historia que en un momento determinado sirve temporalmente de base al resto de la novela. Es la historia del convento donde vive la hermana de Narcedalia Vega, Guadalupe o sor María, pues es una "microhistoria" que no tiene saltos de ningún tipo porque además todo sucede en un espacio cerrado (el

convento): “Las monjas fijaron la fecha para principio del otoño. Fue así como Guadalupe Vega, luego de varios años de vivir en el convento, se convirtió en novicia. Un año debería de permanecer como novia de Cristo, luego juraría los votos, contraería nupcias místicas” (69). El resto de los acontecimientos gira alrededor de Perdomo, de ahí que haya saltos temporales y que se multipliquen los sucesos por la gran cantidad de personajes que aparecen. Así, el lector descubre al narrador contando lo siguiente:

Rumbo al norte de donde está Perdomo termina el país. Un río grande —tan grande que así se llama— es el límite. Desde mucho tiempo atrás, aun antes que ese río fuera la frontera, allá por los siglos XVII Y XVIII, los perdomenses ya se internaban hasta donde estaban los otros —los primos, les decían—, los Güerejos que hablaban idioma distinto, y con ellos comerciaban, o intercambiaban. A veces la transacción era afortunada, otra un hurto, pero siempre un delito, legalmente hablando. Luego, a mitad del XIX, el límite del país quedó en el dicho río grandote... (50).

Con lo anterior, un elemento más, respecto a la temporalidad, que distingue a *Narcedalia Piedrotas* de la primera novela, es la inclusión de tres historias muy concretas, interrupciones les llama el narrador: la historia de “El chino guango”, la de “Las cuchillonas” y la de “El corrido del turco bandido (indagación sobre cómo y por qué lo compusieron)”. Cada una de ellas puede funcionar por sí sola. No modifican en nada la argumentación de la novela, por el contrario, proveen cierta tensión a la historia global de *Narcedalia Piedrotas*. Así, las semejanzas y diferencias de ambas novelas permiten señalar rasgos que empiezan a formar parte de la posible poética de Elizondo; ello sin olvidar que cada novela tiene su singularidad, su especificidad, frente al resto de la producción narrativa del autor.

El mundo narrativo de Elizondo ha sido apenas bosquejado en las líneas anteriores, de modo que se tenga una visión global de las propuestas del autor neoleonés. En ese sentido, es notable la manera en que construye sus historias, a través de un estilo propio, cuidadoso, en el que la palabra escrita cumple su papel determinante al recrear bien el ambiente ficticio en el que se mueven

los personajes. Cada uno de ellos contiene las cualidades necesarias para convertirse en el reflejo de parte del mundo fronterizo que subyace en las historias, sobre todo en las novelas, en las que el autor responde a las expectativas cuando reconstruye hábilmente los deseos y fracasos de las diferentes familias. No hay duda que Ricardo Elizondo hace que el lector disfrute cada una de las historias, sin miedo a la decepción. Sin abruptas complejidades estructurales, el autor nos ha dejado un buen sabor de boca.

Así pues, por lo brevemente señalado en este escrito es evidente la necesidad de volver a los autores del norte, yendo a sus textos mismos, pero sin perder de vista su ubicación generacional desde el espacio cultural en el que se desarrollan; considero que sólo así se tendrá una visión más clara de hacia donde ha ido toda la narrativa mexicana del siglo xx, sin las canonizaciones que más que ayudar hacen perder de vista la riqueza discursiva de la que está llena la cultura de México.

BIBLIOGRAFÍA CITADA.

- ALDACO, GUADALUPE BEATRIZ. *Las formas de la arena*. Hermosillo, Sonora: Instituto Sonorense de Cultura, 1996.
- . (Comp.), *Literatura fronteriza: de acá y de allá*. Hermosillo, Sonora: Instituto Sonorense de Cultura, 1994.
- ALVARADO, HÉCTOR. *Enciclopedia para ciegos caminantes*. México: CNCA, 1995.
- AMPARÁN, FRANCISCO JOSÉ. "Obstáculos y problemas de una generación perdida". *Fronteras*, núm. 3, invierno 1996-1997: 26-33.
- . *Tríptico gótico*. Tijuana, B. C., México: Yoremito, 1997.
- BARTHES, ROLAND *et al.* *Análisis estructural del relato*. 3ª ed. México: Premià, 1984.
- CONDE, ROSINA. *Embotellado de origen*. México: CNCA, 1994.
- CROSTHWAITE, LUIS HUMBERTO. *La luna siempre será un amor difícil*. México: ECO, 1994.
- ELIZONDO ELIZONDO, RICARDO. *Lexicón del noreste de México*. México: FCE, 1996.
- . *Maurilia Maldonado y otras simplezas*. México: Universidad Veracruzana, 1987.
- . *Narcedalia Piedrotas*. México: Leega, 1993.

- ELIZONDO ELIZONDO, RICARDO. *Ocurrencias de Don Quijote*. México: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores Monterrey, 1993.
- . *Relatos de mar, desierto y muerte*. México: Universidad Veracruzana, 1980.
- . *Setenta veces siete*. México, Leega, 1987.
- GARDEA, JESÚS. *El árbol cuando se apague*. México: CNCA, 1997.
- . *Juegan los comensales*. México: Aldus, 1998.
- . *Los viernes de Lautaro*. México: Siglo XIX, 1979.
- ILICH, FRAN. *Metro-pop*. México: CNCA, 1997.
- LAURENT KULLICK, PATRICIA. *Estas y otras ciudades*. Tierra adentro 21. México: CNCA, 1991.
- PARRA, EDUARDO ANTONIO. *Los límites de la noche*. México: Era, 1996.
- PAVÓN, ALFREDO (ed.). *Hacerle al cuento (la ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994.
- RODRÍGUEZ LEJÍA, MARCOS. *Exhumación de sueños lúgubres*. Nuevo Laredo, Tamaulipas, México: Cultura Fronteriza, 1997.
- SAAVEDRA, RAFA. *Buten Smileys*. Tijuana, B. C., México: Yoremito, 1997.
- SADA, DANIEL. *Antología presentida*. Lecturas mexicanas. Tercera serie 82. México: CNCA, 1993.
- TORRES, VICENTE FRANCISCO. *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*. México: Leega, 1991.
- TOSCANA, DAVID. *Historias de Lontananza*. México: Joaquín Mortiz, 1997.
- TRUJILLO, GABRIEL. *Mezquite Road*. México: Planeta, 1995.
- VILLARREAL, JOSÉ JAVIER. *Nuevo León entre la tradición y el olvido. Cuento (1920-1991)*. México: CNCA, 1993.
- ZUMTHOR, PAUL. *Introducción a la poesía oral*. Trad. M. C. García-Lomas. Madrid: Taurus, 1991.