

Casas de encantamiento: la doble maroma

RENATO PRADA OROPEZA

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

RESUMEN: El propósito de este trabajo es analizar los valores estéticos emanados de la dimensión fantástica en la novela de Ignacio Solares *Casas de encantamiento*. De acuerdo con el autor, dos “maromas” narrativas representan el carácter insólito de dicha obra: el salto al pasado del protagonista Javier, así como su muerte y la del personaje Luis Enrique. Con este último hecho el desarrollo normal de la novela, explica Prada Oropeza, se rompe y surge una tensión entre la realidad y lo insólito, lo cual nos permite “ver el mundo [...] con valores que lo hacen más rico y vital, más nuestro”.

ABSTRACT: The purpose of this article is to study the aesthetic values emanated from the fantastic dimension in Ignacio Solares's novel Casas de encantamiento. As the author affirms, two narrative “leaps” represent the whimsical nature of that book: the leap to the past by Javier —the protagonist— and the leap to both his death and Luis Enrique's —the other main character. The linear development of the story —explains Prada Oropeza— is interrupted by this last event, and tension between reality and fantasy is created. This allows the reader to “see the world [...] with values that make it richer and more vital, more intimate”.

Literatura Mexicana

XI.2 (2000.2), pp. 177-216

Casas de encantamiento: la doble maroma

O. SI DECIMOS que un discurso literario es “fantástico” porque se presenta como “extraño”, “inusitado” frente a lo que en el discurso común llamamos “real” —y entendemos a éste como el mundo cotidiano, al menos según los parámetros y códigos de nuestra cultura occidental—, entonces, *toda* la literatura, es decir, todo discurso literario es “fantástico”, pues presenta un mundo posible que, al menos en esa manifestación particular no tiene parangón con el mundo cotidiano, aunque sea por el simple o mínimo hecho pragmático de su comunicación: nadie se pone a hablar a un interlocutor, sin permitirle una interrupción, durante el tiempo que nos lleva la lectura de un cuento, para no decir de una novela de 600 páginas; además, siempre dentro del discurso cotidiano, nadie, ni el más grande brujo o adivino del mundo, penetra en la interioridad (intenciones, planes, valoraciones, etc.) de los sujetos que asumen las acciones del relato cotidiano, como lo hace una novela balzaciana, la manifestación discursiva del realismo por excelencia. Tomar como elemento característico la relación referencial al mundo llamado “real” es ignorar una serie de características del discurso literario, una de las cuales es, precisamente, la instauración de sus propios elementos, en el dominio de la narración, en el *espacio estético*: personaje, lugares espaciales y tiempos, que tienen su significación en relación con la red de relaciones que establece el mundo posible, que el relato pone en vigencia; en otras palabras, en la *suspensión* de la referencialidad que caracteriza al discurso cotidiano, al menos en ciertos usos

que hacemos de él, pues no es su característica primordial ya que la referencia *supone* el sentido y la significación. Sin embargo, esto no quiere decir que, dentro de la serie de manifestaciones narrativas literarias no se pueda hablar de ciertas clases de discursos estéticos que se constituyen como *alteraciones* explícitas de los parámetros que la cultura occidental, a la cual pertenecemos, nos presenta como los que constituyen la “realidad”; parámetros que, por otra parte, en gran medida, se empiezan a resquebrajar en la actualidad al constituir los soportes epistemológicos, metafísicos y teológicos de su concepción del mundo de la modernidad: la causalidad témporo-espacial, la explicación racional, la universalidad y representación conceptual de la esencia de las cosas, etc. (esta última es el soporte mismo de la identidad y distinción de las cosas y las personas). En general, a estos relatos, se los ha venido llamando “fantásticos” y se presentan tanto en la literatura oral (folklorica) como en la escrita, aunque con características distintas, propias a sus *formas de expresión* y marcos de realización. Estas manifestaciones han procedido a establecer esas rupturas, ese dominio de lo “extraño” o “inusitado” desde el marco de sus propios discursos; de este modo, en su lectura, no nos llevan a tener puesto un ojo en el mundo cotidiano y otro en el instaurado por el discurso mismo, ni, en su interpretación ontológica, a valorarlo a partir del primero (el de la “realidad”, que es tan convencional como el fantástico), sino que el *propio* discurso establece las dos dimensiones, ambas como presentes y vigentes dentro de la totalidad del mundo instaurado por el discurso en cuestión: el de la “realidad” y el de lo “extraño”. Esa tensión es, precisamente, una de las fuentes de su valor estético y de constitución de su valor simbólico que debe ser interpretado para develar sus sentidos.

1. LA INSTANCIA ENUNCIATIVA EN *CASAS DE ENCANTAMIENTO*

La novela de Ignacio Solares, que ahora abordaremos brevemente, *Casas de encantamiento* establece el registro discursivo de un nivel de enunciación que asienta la dimensión de la “realidad” en el mismo discurso, en la cual “hablan” dos personajes: el que lleva la narración (narrador explícito) —llamado Edgardo—, quien se dirige a otro, denominado desde el comienzo como “profesor”, cuyas intervenciones en el diálogo sólo son inferidas por las respuestas, preguntas, aclaraciones de Edgardo. El largo “diálogo” entre Edgardo y el profesor, aborda la vida, parte de la vida de Javier Lezama de manera central, aunque colateralmente, al estar en relación con ella, también relata la de otro personaje, Luis Enrique Baptista, cuya historia se presenta de forma dominante (y en primera persona, precisamente como palabras del propio Luis Enrique, aunque con el matiz significativo de ser reescritas por Javier) al final del discurso novelesco; esto hace que la novela se convierta en un discurso escrito por ese personaje “secundario” (uno de los enigmas del discurso, quizás el capital), muerto por voluntad propia antes de la conclusión de la diégesis (historia) que relata la vida extraña de Javier Lezama en la ciudad de México: esta dislocación final otorga a la novela un marco de tensión muy particular, como veremos, pues parece cancelar como “criterio del decir verdad” (veridicción) al nivel de enunciación que había primado en todo el desarrollo narrativo: ser, como dijimos, las consideraciones sobre una parte de la vida de Javier Lezama, vida que les es accesible y les interesa aclarar a los participantes del diálogo—¹; y establecer,

¹ Hay “detalles”, incluso elementos que nos pudieran parecer importantes, que no son consignados por este relato: el matrimonio de Javier, su fracaso y divorcio: no se trata de “vacíos” del discurso literario, como alguna apresurada asimilación de una propuesta de Iser, pudiera afirmar, sino de elementos que el

de este modo, esta parte final, una especie de maroma, voltereta, discursiva, además de la que sufre Javier en el salto temporal que realiza hacia el pasado: una voltereta en el registro discursivo, como veremos, que manifiesta una transformación en la diégesis, esta vez de Luis Enrique, e incide de manera decisiva y contundente en la relación “realidad”/“insólito” en el discurso novelesco, cuya tensión —es nuestra tesis en el presente ensayo— en esta última resquebrajadura del discurso confiere a lo “insólito” un valor sumamente original: *el del poder de la escritura estética*.

De este modo, tenemos dos instancias enunciativas que se manifiestan en dos registros discursivos: la primera entre Edgardo y el profesor sobre la vida de Javier Lezama; y la segunda, que irrumpe sólo en el párrafo final de la novela, y nos revela el dominio de “lo extraño” como el marco que pone en juego la primera tensión entre el criterio de “realidad” (expresado en los comentarios y en la misma presentación que hace principalmente Edgardo en su diálogo con “el profesor”) y lo que llamamos el “espacio estético” como el baremo fundamental del discurso novelesco: el dominio propio de lo que “es” o “no es”, lo que constituye o instaura, a fin de cuentas, el discurso novelesco mismo, en sus dominios simbólicos.

Dilucidar esta doble tensión abarca parte del presente trabajo. Una tarea particularmente difícil, pues nos enfrentamos a una de las novelas más ricas y complejas de la literatura mexicana actual que la emparenta, en este rubro, a textos como *Farabeuf*, *El hipogeo secreto* (ambas de Salvador Elizondo), *La obediencia nocturna* (de Juan Vicente Melo), *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, *El miedo de perder a Eurídice* (ambas de Julieta Campos), *Pretextas*,

narrador implícito no los considera pertinentes para la economía y el sentido del discurso, si no hubiera o, presentado como enigmas (vacíos indiciales), o los hubiera manifestado de otra manera; salirse, por ejemplo de la focalización de Edgardo/profesor.

Todo lo de las focas (ambas de Federico Campbell), *Inventar ciudades* (de María Luisa Puga): novelas que se caracterizan por presentar propuestas estéticas distintas a la codificación “realista” contemporánea; es decir, que, en algún nivel de la forma de la expresión desbaratan los cánones del discurso narrativo más o menos “tradicional”, lo que incide, obviamente, en la forma del contenido: de algún modo estas novelas “dicen” algo que el discurso narrativo tradicional no puede decir².

Después de esta ligera —e incompleta ubicación— de la novela, que nos ocupa en el presente trabajo, en el cuadro de sus relaciones, cuyos lazos de parentescos es tarea de otra índole que las que nos proponemos desarrollar, volvamos a la consideración del establecimiento de las relaciones del nivel enunciativo. Recordemos que el discurso nos presenta, desde la frase inicial, en nivel enunciativo explícito, es decir, en el cual se manifiestan sus componentes, que coinciden con los del discurso común: un yo/tú (sujetos participantes), representado por la relación “dialógica”³ entre Edgardo/profesor⁴; en la cual el primero (Edgardo) es, además, el narrador explícito de la “historia” de Javier Lezama. El segundo elemento, presente implícitamente, es el marco de este “diálogo”: una pensión modesta, cuyo propietario es el profesor, y donde se aloja Javier Lezama. Estos componentes otorgan a este nivel el valor de actuar como baremo de lo que es “real” (“natural”, en el sentido de “común”, “cotidiano” puede ser también el vocablo que nos permitiera caracterizarlo en nuestra cultura hispanoamericana-

² Este es un criterio hermenéutico (apoyado en una concepción semiótica) que evita la “valoración crítica” que no nos interesa abordar.

³ En el sentido lingüístico y no en el dado por Bajtín a este término en su teoría.

⁴ Como es usual en la obra de Solares, Edgardo es también el personaje de su primera novela, *Las puertas del cielo*. Volveremos sobre esta característica.

na) en la historia de Javier, y lo que se zafa, escapa, de este parámetro: lo “insólito”, lo “extraño”, lo “extraordinario”, semas propios de lo “fantástico”. Veamos por partes.

1.1. EL VALOR DE LA REALIDAD

Esta se halla integrada por los elementos diegéticos, los eventos de la “historia”, que respetan en su realización la cualidad témporo-espacial y su “naturaleza” de pertenecer a lo cotidiano: lo que Edgardo y el profesor consideran como tal; aunque no en cómo son relatados, pues el discurso utiliza las anacronías más significativas: la prolepsis (con la que se inicia precisamente esta instancia enunciativa) y la analepsis. He aquí las palabras de Edgardo que presentan esa prolepsis o anticipación del final de la vida de Javier:

¿Cómo podríamos empezar, profesor? ¿Le parece así? Aquella última mañana de su vida, Javier Lezama despertó a las diez, después de una tortuosa noche de insomnio, tomó tres tazas de café muy cargado y a las seis de la tarde ya había fumado una cajetilla de Delicados sin filtro.

¿Qué hizo de las diez de la mañana a las seis de la tarde? Nada, sólo fumar.

Recuerde, al decir nada estamos hablando de algo por demás dinámico en Javier. Un no hacer nada activo —téngame paciencia, profesor, ya lo iremos aclarando— que se complementaba con el acto de fumar, pero sin confundirse. O sea, no hacía nada a pesar de que fumaba y veía por la ventana la calle de Álvaro Obregón.

Miró cómo se enmarañaba un último rayo de sol en la copa de un laurel, para dar lugar a que cayera de golpe la primera capa pardusca y fría de la noche.

¿Luego? Salió a comprar y a cenar algo en el camino sucedió el accidente que usted conoce, al cruzar uno de esos horripilantes ejes viales —el de avenida Cuauhtémoc— que han vuelto aún

más peligrosa nuestra ciudad y que Javier siempre miró con resquemor, quizás presintiendo lo que iba a sucederle (9).

Esta cita, un poco larga, del *incipit* (inicio) del discurso de la novela nos permite ya deducir la mentalidad “positivista racional” del narrador: inicia su relato con el fin trágico de Javier para luego tratar de “explicarlo”; aunque en el transcurso de su explicación admita el elemento fantástico. De este modo, articulará luego su relato, al ofrecernos “datos” objetivos desde la llegada de Javier a la inmensa urbe, lo más notorio que le ocurre —entre ello, la irrupción de lo “extraño”—, según su criterio⁵.

Dentro de la codificación de la “realidad” están los datos inquestionables, que obedecen a la lógica temporal y causal: hay una cadena de “hechos”, crónicamente organizados, incluso fechados, de la vida de Javier en la ciudad de México que comienza “lógicamente” con su llegada:

- i. Javier llega a los 18 años a la ciudad de México (en 1963, según podemos deducir): queda deslumbrado hasta el anonadamiento por la monstruosa urbe⁶;

⁵ En esta inquietud explicativa también se encuentra el esfuerzo por narrar este “no hacer nada” de Javier y su “actividad” frente a las fotografías de Margarita en la última parte de la novela, y el aclarar la naturaleza del accidente, pues no está exento de ser un acto producido.

⁶ “Vayamos hacia atrás, profesor. Javier llegó a la ciudad de México a los dieciocho años, después de terminar la preparatoria en una escuela de jesuitas de Chihuahua. Entró a estudiar letras en la UNAM y vivió muy modestamente en diversas casas de huéspedes (qué papel jugaron en su vida las casas de huéspedes, profesor)” [...] “Nos cuenta que desde su llegada, en un camión de Transportes Chihuahuenses, la ciudad de México lo deslumbró. Era de noche y miró las primeras casas con el corazón desbocado. La nariz rozaba el vidrio de la ventanilla, empañándolo, y abría unos ojos como para que cupieran en ellos todas las cosas que veía”(10).

- ii. a los 20 años, el discurso consigna el año 1965, decide escribir una crónica sobre la ciudad —algo inusitada en cuanto tal, pues no se limitaría a relatar los datos periodísticos de siempre (número de accidentes, suicidios, etc.)—, sino una especie de “crónica viva”, empapada por la presencia de la ciudad misma⁷;
- iii. con esta intención acude a la Hemeroteca Nacional, donde lee, *El Universal*: el ejemplar de un solo día, del 14 de enero de 1945, el día anterior al de su nacimiento⁸;
- iv. durante 18 años deja de escribir, incluso su diario; y lo retoma abruptamente;
- v. el 17 de enero de 1985 lee —y marca— la nota en *Unomásuno* sobre el suicidio de Luis Enrique Bautista, a quien nunca conoció personalmente;
- vi. visita a la viuda y logra que le preste la crónica de la ciudad que escribía Luis Enrique (la cual está incompleta), y le saca fotocopias⁹;

⁷ Ya, desde su llegada, había tenido una actitud particularmente significativa hacia la ciudad: la recorre, incansable, a pie; desde la Torre Latinoamericana observa los acontecimientos cotidianos (robos, disputas, etc.) durante horas y horas. Y tiene un presentimiento “había llegado al sitio donde quería morir” (11).

⁸ El narrador explícito, Edgardo, relata el “hecho” acompañado de sus conjeturas: “Observe usted atentamente, profesor, el día en que Javier llega por primera vez a la Hemeroteca Nacional, la que estaba en la antigua iglesia de San Pedro y San Pablo, en Carmen. ¿En qué año fue? ¿Finales de 1965, cuando decidió escribir un reportaje sobre el Distrito Federal para el *Fronterizo* de Ciudad Juárez, y que nunca terminó? Como usted verá, en ese momento ya es muy clara en él la sensación de desdoblamiento, por llamar de alguna manera a esa maroma del tiempo que padeció. ¿Por qué pide precisamente *El Universal* del 14 de enero de 1945, día anterior a su nacimiento? Vea con cuánta delectación lo hojea, pasa las hojas amarillentas con las puntas de los dedos, como con una caricia” (11).

⁹ Las lee con atención y subraya la frase “*la altura me llama*. Curioso que no haya escrito: el vacío me llama. Como si, a pesar de lanzarse desde el piso nove-

- vii. tiene una entrevista con su esposa —áspera y agresiva por parte de ella—; evasiva y sumisa, de él;
- viii. movido por el ejemplo de las crónicas de Luis Enrique, vuelve a su proyecto y, para realizarlo, regresa a la Hemeroteca Nacional, donde pide el tomo de enero de 1945, en cuya lectura, que devora todo: anuncios, crónicas, secundario, etc., se sumerge obsesivamente;
- ix. visita el cine Olimpia —en estado de remodelación— encuentra la cartera de Margarita con la credencial de ella, una muchacha que vivió en 1945; el ingeniero Burle, que dirige las obras, le permite llevársela, como material para su crónica;
- x. preso ya de la obsesión de encontrar a Margarita, cuya fotografía de la credencial de *Salinas & Rocha*¹⁰ le sirve de aliciente, regresa al cine Olimpia;
- xi. a tiempo de adquirir el boleto de entrada se produce una transmutación de tiempo: Javier está en la noche en que Margarita estuvo en el cine Olimpia y perdió su credencial;
- xii. vive el romance anhelado con Margarita en el pasado;
- xiii. al llegar al orgasmo con Margarita, vuelve al presente;

no, continuara mirando el edificio desde abajo. O como si se lanzara de abajo hacia arriba, de ser esto posible. De una u otra forma, dejó la vida en esa fascinación por la altura. Y *las letras* parecían haber contribuido de una manera determinante” (30).

¹⁰ Una cadena de las tiendas de comercio mexicanas dedicadas a la venta de artículos para el hogar, ya en actividad en ese entonces, según el discurso en el cual se presenta como un código “referencial” que lo marca con un elemento “real”.

- xiv. unos meses después muere en un accidente, atropellado por un Mustang, en la avenida Álvaro Obregón.

Los “datos” que nos transmite el narrador explícito, como ya lo dijimos, están apoyados en el diario o memorias de Javier y los papeles de sus crónicas incompletas, de ahí que los “acontecimientos” xi, xii y xiii, se presenten en el discurso, con la fundada duda, indecisión e imprecisión del narrador explícito, Edgardo. Se presenta, además, un elemento pragmático (en el sentido lingüístico) que le otorga a este registro del discurso un carácter de ambigüedad enriquecedor de su valor literario; aunque, dentro de las exigencias, de la sana razón, le resta un elemento importante para su credibilidad, o al menos, unidad discursiva: hay momentos que el discurso relatado por Edgardo —por tanto, en tercera persona— pasa, sin ninguna marca que lo advierta a ser manifestado por el propio Javier, es decir en primera¹¹; luego, desde la perspectiva y focalización de Javier, sobre todo los acontecimientos que “vive” en su salto al pasado, junto a Margarita. Javier un pobre y eventual “periodista” de cuarenta años vive en el tiempo que correspondía a su primera infancia (nacimiento y días posteriores) una pasión inusitada con una muchacha, sin mayores atractivos físicos ni espirituales.

Se presenta un cruzamiento complejo de “discursos” (el de Edgardo que relata la vida de Javier) y el de Javier que “toma la palabra”, por así decirlo, para ofrecernos su punto de vista, su focalización y, en cierto modo, interpretación de su vida —de la “fantástica”— en un pasado ya no “real”, el impacto que causó en

¹¹ Y en la última parte, como veremos, el emisor del discurso resulta ser Luis Enrique, en un cambio que obliga a una reconsideración del valor central de la novela: la relación /realidad/*vs.*/fantasía/.

él Luis Enrique Bautista: un hombre, como él, oscuro y pobre; dedicado obsesivamente a escribir una crónica de la macro ciudad, quien es además autor de un cuento, que merecerá nuestra atención aparte, mantiene una vida difícil con la esposa (pues no logra ganar lo suficiente para su mantenimiento, y es amenazado con el divorcio), y, finalmente, se suicida.

1.2 EL VALOR DE LO “FANTÁSTICO”

Desde el marco enunciativo y sus componentes —que suponen la vigencia de un mundo constituido como “real”, es decir: el del *ser real*”, donde, para el sentido común¹², “una mesa es una mesa”, lo que vive Javier y los elementos que componen ese mundo, antitético al anterior, es visto sólo, o, mejor, a lo sumo como un *parecer*, de ahí las conjeturas e inquietudes con respecto a lo que “realmente” pudo haberle sucedido a Javier en esa “maroma”, voltereta, que realiza en el tiempo. Desde el marco del discurso de Javier —que irrumpe, dijimos, en primera persona en algunos instantes, y sobre el cual se basa la narración de Edgardo— el mundo del pasado: la vivencia capital de su relación con Margarita es lo *más real* que le haya podido suceder, lo más importante, por ello Javier desearía y busca —cuando “vuelve” al mundo cotidiano, común a Edgardo y “el profesor”— su retorno al mismo, y no deja de preocuparse por las consecuencias de sus actos realizados en “el otro mundo”; sobre todo, el acto que culminó en la relación con Margarita, la unión sexual,

¹² Representado en el discurso por el diálogo Edgardo/profesor y el mundo que éste supone; aunque el manejo, sabio y prudente, del autor implícito matiza la posición del primero de tal modo que crea una postura de, al menos, aceptación del “otro mundo”, como una posibilidad “extraña”, con lo que se instaura la ambigüedad, tan importante en este discurso, como en el estético en general en la constitución simbólica.

y se atormenta con la duda de si ella habría quedado embarazada. La irrealidad es más bien lo que vivió anteriormente a su encuentro con Margarita, la que abandonó mientras compraba, o hacía cola para comprar, una entrada para el Teatro de la Ciudad (v. pp. 44-47)¹³; aunque esta convicción no la tiene inmediatamente, pues en la primera cita con Margarita Vélez, sus pensamientos están cargados de una fuerte duda, así piensa frente a ella, en un sórdido café:

¹³ El proceso que configura en estas páginas es de particular importancia significativa para penetrar en el *valor* simbólico que el discurso instaura, pues va desde el estado fisiológico y “psíquico” que registra con interés Edgardo, intercalado en el discurso con las palabras mismas de Javier: desde su extrema debilidad, alterada por la injerencia de bebidas alcohólicas: “Tomar un camión y luego el Metro para ir al centro. Caminar por ahí durante horas, beber una cerveza en cada cantina que encontraba a su paso, fumar cigarrillo tras cigarrillo. Es cierto, quizá si regresa a su pieza, duerme un rato, come bien, se distrae viendo la televisión [...], nunca hubiera sucedido lo que sucedió. Y es que, parece, sus entrevisiones necesitaban el contrapunto del malestar y la debilidad. Con el estómago lleno no creo que se pueda percibir nada de *hallá*”: relata y razona la mente positivista de Edgardo (44); luego, continúa: “Bajó por 16 de Septiembre hasta el cine Olimpia. Estaba cerrado, como era de esperarse. A través de las rejillas de la cortina metálica sólo pudo ver la escalinata y luego, a la entrada al vestíbulo, los montones de tierra. Y, sin embargo, en la *imposibilidad de entrar, en el silencio, en las sombras...* Perdone que interrumpa, profesor, ¿pero por qué escribiría Javier en la imposibilidad de entrar? ¿No había estado ya ahí la mañana del día anterior? ¿O se refería concretamente a la imposibilidad de entrar por la noche? O —llevemos el razonamiento a sus últimas consecuencias—, ¿a la imposibilidad de entrar precisamente aquella noche y no otra? ¿Ve usted, como le he comentado, que él ya intuye lo que va a suceder?” (45) [Las cursivas son nuestras y marcan la irrupción del discurso de Javier en el de Edgardo]. Y continúa el relato de Edgardo sobre el deambular, bajo la llovizna, de Javier en un estado de ánimo exaltado: “Mojándose por su propio gusto, con hambre pero sin decidirse a comer algo, con los ojos enrojecidos de sueño (¿o porque lloró de veras?), caminando sin rumbo fijo y refugiándose en una aciaga autocompasión. ¿Por qué? ¿O ya tenía la intención de acercarse al Teatro de la Ciudad, antes Esperanza Iris? Se confunde y nos confunde. Por eso

Si no quiere hablar, ¿para qué vino? Aunque ¿fue una esperanza que empezara a beber el café más despacio? Y luego, la pobre, enjugando las gotitas de sudor disimuladamente con el dorso de la mano. Con toda seguridad se quemó la lengua. ¿Qué hace aquí? Ella se lo debe de preguntar aún con mayor insistencia que yo: *qué hago aquí, en este tiempo, en esta ciudad*. Aun ahora, en que apenas asoma el rostro por encima del vaso, con su cola de caballo que nada la favorece, me gusta como ninguna mujer me ha gustado. Este silencio que es para los dos un agua espantosa en donde tanta brazada inútil termina por alejarnos, este silencio y este desaliento de saber que se marchará en un instante, no evitan que *me sepa dentro de un sueño realizado, mi más bello sueño realizado* (97) [Las cursivas nos pertenecen].

La inmersión y asunción de vivir en otro mundo, no en el “real” cotidiano, no se realiza con la naturalidad y la inmediatez de ciertos personajes de otras narraciones, como las de Kafka, por ejemplo, sino a través de una mediación:

digo, profesor, que su diario es sólo una pista” (45). Ahora bien a partir de la página 46, empieza el “instante” de la apertura del “otro” mundo; Javier está en la cola para comprar “el boleto para entrar al teatro, cuando ni siquiera traía de *aquel* dinero para pagarlo” (son las palabras de Edgardo que luego cita las del propio Javier: “[...] Sólo me había atrevido a mirar de reojo hacia la calle y por supuesto que esos modelos de autos eran parte de. Y los sacos cruzados y las anchas solapas eran parte de. Y los sombreros. Y los peinados altos y las faldas largas. Y hasta los zapatos y la forma de caminar y de pintarse los labios y mirar. ¿Cómo pudo cambiar tanto la forma de caminar y de mirar de las mujeres en sólo cuarenta años? Entendí a mi papá cuando decía: tiene cara de antes, o: mira como hace treinta y cinco años, o camina como hace cincuenta y tantos años./ Y al estar yo mismo en este *antes* sentí una emoción que ahora, al intentar describirla, se ha hecho jirones. Como querer ponerle una mascarilla de yeso a algo que fue tan vivo. Porque era la emoción de estar, por fin, en donde desde siempre quise estar. ¿Qué había hecho yo en los cincuenta —y de niño, además—, en los sesenta, si mi cara, mi manera de mirar —y claro, de vivir, de comer, de soñar— correspondía a *esta época* que ahora, de golpe, se corporificaba” (47) [Las cursivas nos corresponden].

Javier tragó gordo y llevó su mano, como un pequeño animal reptante, hasta la de Margarita, quien la mantenía, al igual que la otra, alrededor del vaso. El contacto con la piel de ella lo obligó a suspirar. Para eso vine aquí, ¿para qué más? La sensación, como el frentazo con la pared inesperada, impedía preguntas, dudas y reflexiones que no servían de nada. *Abí, en ese contacto, estaba yo más de lo que estuve en ninguna parte, aquí o allá* (98) [Las cursivas nos pertenecen].

El amor, como será el caso en José Enrique, es el sentimiento que impele tanto al salto hacia el “otro” mundo, justifica y confiere el fundamento de estar en él, el mundo de su realización plena; aunque termina la secuencia del encuentro, en tercera persona —es decir, el relatado por Edgardo— del siguiente modo:

Salió con sus pasos menudos, el movimiento rítmico de su cade-
ra y la agitación nerviosa de su cola de caballo. Miraba hacia los
lados, desasosegada. Javier esperó un minuto, pagó y también
salió. Hacía frío e iba a llover. *Los nubarrones ocres que el viento
hacía y deshacía lo regresaron de cabeza a la sensación de irrealidad
en que había estado metido hasta antes de ver a Margarita* (99) [Las
cursivas nos pertenecen].

Las palabras en cursiva —que, volvemos a insistir— propiamente no pertenecen a Javier, sino a la interpretación de Edgardo¹⁴, parecen reafirmar el estado de ánimo de péndulo incierto de Javier: la convicción de vivir su plenitud, su mundo, se hace vívida, por el amor y el deseo, frente a Margarita; aunque no deja de abandonarle —en este momento de la diégesis— “la sensación de irrealidad”; a pesar de que, como vimos en la cita anterior, termine por dominar hasta el momento crucial ya señalado anteriormente, nos

¹⁴ Sobre esta “interpretación” y el valor de este registro discursivo, volveremos al final de este trabajo.

conviene tener a la vista este momento y, luego, reflexionar un poco sobre él:

Hasta que algo como la resaca del deseo lo arrancó de él mismo, de tanta brazada y pregunta inútil. *Interregno efímero* —escrib— donde fue de aquel tiempo, de aquella ciudad, más que en ningún otro momento ni en ninguna otra parte. *¿Más que en la escritura? He aquí el fondo de la cuestión.* Yo no lo creo, pero de ser así, usted tendría razón, profesor: *la escritura resultaría entonces un pálido reflejo de aquella experiencia axial* (¿la única que fue a buscar?). Porque insiste: entre un envión de los riñones y un beso que se prologó con una larga baba hasta el lamento mutuo, *palpó, dice, la sustancia quemante de la realidad. Abí, abí, abí y ahora. ¡Lo podía tocar! No había duda. Y mientras no dudara, no habría regreso posible.* Mejor dicho, *aunque regresara, él no regresaría. Se quedaría allá, dentro de aquellas entrañas dulces,* recién abiertas con un nuevo envión de los riñones que caló más hondo, un gemido, así así amor, un placer rabioso que le sacudía dentro de sus brazos espasmódicamente y lo obligó por fin a cerrar los ojos, a contener la respiración.

La última caricia húmeda se le quedó en el tacto cuando ya no encontró el cuerpo de Margarita. ¿Por qué entonces? ¿O tenía necesariamente que ser así, profesor? El olor de ella aún andaba por la cama (pero ya no había cama), empozado en el hueco de la almohada. *Una almohada como de espuma que fue lo último que rescató, asegurándola contra el pecho.* Pero no tenía remedio: por más que apretara los ojos y contuviera la respiración la luz de la salida le pinchaba los párpados como agujas. Y él estaba de pie, no acostado. Y con la credencial en la mano, tallándola con el pulgar para reconocerla. ¿Cómo pudo ser de otra manera? (153-154) [Las cursivas nos pertenecen].

Las frases en cursivas hacen resaltar varios valores que integraran los símbolos centrales de esta novela, densa y profunda: el de la escritura en relación a la “realidad” y el mundo (“el otro mundo”)

que impone, aunque un poco atenuado en su importancia por el comentario de Edgardo, el sentido común del mundo cotidiano, “real”, del discurso (sobre este elemento volvemos en el punto 3); la vivencia extrema del “otro mundo” (el “fantástico”) en el espíritu de Javier, sobre todo cuando está en relación con Margarita: “La sustancia quemante de la realidad”, “lo podía tocar”, “no había duda”, etc.; y sobre todo, su convicción de que ese es *su mundo*, del cual no saldrá, “mientras no dudara”; el objeto, la almohada, “que fue lo último que rescató”; y el dolor o, mejor, la agresión que marca la presencia de la “realidad” del mundo cotidiano, sometido a las leyes y al ordenamiento lógico-causal: “la luz de la salida le pinchaba los párpados como agujas”, “la luz de neón lo lastimó”, valores semánticos que constituyen, en el discurso, el símbolo del “mundo real”, del sentido común (este aspecto de la significancia simbólica lo abordamos en 2 y sus incisos).

Como se puede inferir, “el otro mundo”, a pesar de que no se presenta en su configuración como un mundo mágico, ni paradisiaco (configuración que no lo marcaría como “extraño” al “mundo real, cotidiano”)¹⁵, adquiere para Javier el valor de ser “su mundo” por ser el de Margarita, de ser “más real” que el mundo que abandonó¹⁶. De ahí que su “desarraigo” y “desorientación” radical, si tomamos estos vocablos en su sentido profundo: Javier *per-*

¹⁵ En ese “otro mundo”, sus preocupaciones, fuera de la central: lograr el amor de Margarita, son las mismas que enfrentó al llegar a la ciudad de México en 1963: vivir en un pensionado barato y deprimente, trabajar de reportero (cosa que logra por su habilidad de “predecir” lo que sucedería en la corrida de toros por haberlo leído con avidez en *El Universal*, en 1965 y luego de 20 años).

¹⁶ “La grisura del pasillo le acentuaba la sensación de que no era cierto, no era posible entrar en la casa de ella. Por lo menos en el cine Olimpia el absurdo tenía cierta lógica: ahí empezó la maroma del tiempo, encontraron la cartera... Pero la casa de ella —un departamento al fondo de un largo pasillo gris— era demasiado real” (115).

tenece al pasado, al “otro mundo”: eso marca su *aquí y ahora*. A diferencia de otros relatos “fantásticos” en los cuales se otorga al mundo real, de la cotidianidad y sus parámetros el símbolo de la seguridad y la realización del personaje —aunque éste haya incurrido en “el otro mundo”, como es en cierto modo el caso de *Piel de zapa* de Balzac (la función de la tienda de antigüedades, del anticuario, del propio objeto mágico...), y lo es absolutamente (aunque por las vías del sueño) en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll; a diferencia de éstos, “el otro mundo” sólo se anuncia, y conmueve el espíritu predispuesto de Javier, en la credencial de Margarita Vélez, encontrada en un rincón del viejo cine Olimpia, en proceso de remodelación, como ya lo vimos. Si tomamos este “mensaje” enviado desde el pasado por el azar, y luego, el papel que la fotografía cumplirá en Javier: en su obsesión por “regresar” al “otro mundo”, lo hará reproducir en varios tamaños y se pasará largas horas frente a él, para causar en su espíritu, con este “no hacer nada”, un estado de ánimo que le conduzca junto a Margarita, al mundo “irremediablemente” pasado para el mundo del sentido común; aunque “realmente” vivido por Javier, pues Edgardo cuenta, no sin estupor, que verificó una afirmación de Javier: haber aparecido en una fotografía, de ese “entonces”, junto al líder social Rojo Gómez (otro código referencial o factitivo para marcar la *realidad de lo irreal* en la novela)¹⁷. (Como se puede ver en la anterior nota, el relato y la actitud del narrador y su interlo-

¹⁷ “[...] por cierto, Javier dice casi de pasada: aparecí en una de las fotos que publicó *La Prensa* de Rojo Gómez con los reporteros. Ya imaginaré, profesor, que corrí a la hemeroteca a comprobarlo y, en efecto, Javier está al fondo de una de esas fotos, entre los reporteros que acudieron al acto. Es una mala foto, de acuerdo, y su imagen no es muy clara, pero cualquiera que lo haya conocido podría afirmar que es Javier. Sí, a pesar del pelo envaselinado y el bigotito como dibujado. Y a pesar de una sombra que le cae como una cuchilla sobre la oreja

cutor, les confiere un matiz de “testigos”: creen en lo que relata su amigo; aunque no saben cómo explicárselo, salvo algunas conjeturas de Edgardo, incluso sobre la posible “segunda maroma”, la de su muerte. También manifiesta una diferencia de actitud que, en el fondo, destruye la unidad monolítica de Edgardo, que ya señalamos anteriormente, cuando éste dice:

Sí profesor, lo digo porque su obsesión por lo lineal me reprime y frustra. Prefiero hacer de nuestro relato un amasijo de ideas e intuiciones a una transparente exposición sin el arrebato, la vehemencia, que nos ha traído aquí, a su biblioteca, a revisar juntos el diario de nuestro amigo. Después de todo, ¿a quién nos dirigimos si no a nosotros mismos? Y también lo digo porque se me ocurre que [...] (56).

Por último, el título *Casas de encantamiento*, que inmediatamente después del título, el *autor liminar*, es decir aquella estrategia literaria que ya se ubica, en cierto modo, dentro del ámbito, el puente, entre el “escribir” (emisión del discurso, ámbito del autor inmanente), y del “leer” (recepción estética, ámbito del lector inmanente) y quiere “despejar” el camino a cierta errónea interpretación o, lo que casi es lo mismo, se preocupa por una recepción “correcta” de su discurso; este autor liminar ofrece, decimos, inmediatamente después del título (y de su dedicatoria: *A Myrna, otra vez*), como epígrafe: “*Parecía a las casas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís.../ Bernal Díaz del Castillo*” (7). Esta frase es sacada aparentemente —luego veremos la razón de este adverbio nada

hasta casi la mejilla. Es Javier, profesor, se lo aseguro. Si alguien no tiene duda de que es Javier es usted, ¿verdad? Y yo, por supuesto. ¿Hace falta más? ¿Para qué? Ya ve: ni siquiera nos enseñó la foto a nosotros, sus amigos incondicionales. Sabía que estaban por demás las demostraciones, no servirían para nada” (132).

inocente— del magistral libro de crónicas de la Conquista, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* y corresponde al capítulo LXXXVII, que relata en parte la enorme impresión en los conquistadores frente a la Capital del Imperio Azteca:

Y otro día por la mañana llegamos a la calzada ancha y vamos camino de Estapalapa. Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en la tierra firme otras grandes poblaciones poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que *parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadis, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto, y aun algunos de nuestros soldados decían si aquello que veían si era entre sueños, y no es de maravillar que yo escriba aquí de esta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé como lo cuente: ver cosas nunca oídas, ni aun soñadas, como veíamos [...]* Digo otra vez que estuve mirando, que creí que *en el mundo hubieran otras tierras descubiertas como éstas, porque en aquel tiempo no había Perú ni memoria de él. Ahora todo está por el suelo, perdido, que no hay cosa* (159)¹⁸.

Este párrafo citado parece contener el epígrafe, aunque el texto de Solares dice “casas” en lugar de “cosas”. ¿Licencia permitida al autor liminar? Creemos que sí, si tenemos en cuenta el “astuto y malicioso” ejemplo de nuestro inmortal Borges y de algunos de sus epígrafes que remiten a textos o frases que no tienen referente real fuera de esa remisión. Si bien el discurso de Díaz del Castillo se refiere al estado de ánimo de los españoles que, llenos de estupor,

¹⁸ Al sospechar de que podía tratarse de una errata, cotejamos también la 10ª edición (1997) de la editorial Espasa Calpe, Col. Austral, que, en la página 208, dice la frase que nos interesa: “[...] nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadis” [Las cursivas de ambas citas nos corresponden].

presencian una de las maravillas de ese entonces: la vía hacia México; asombro que irá creciendo conforme avanzan, al día siguiente, por la gran calzada, “la cual es ancha de ocho pasos, y va tan derecha a la ciudad de México”.

Y de que vimos cosas *tan admirables no sabíamos qué decir, o si era verdad lo que por delante parecía*, que por una parte en tierra había grandes ciudades, y en la laguna otras muchas, y veíamos todo lleno de canoas, y en la calzada muchas puentes y trecho a trecho, y por delante estaba la gran ciudad de México [...] (160)
[Las cursivas son nuestras].

El asombro en el ánimo de los conquistadores parece no tener límites; luego vendrá el gran límite y el marco a la maravilla, reducida a la codicia del oro, aniquilada por la codicia que de esa ciudad (o conjunto de ciudades) no dejará nada: “Ahora está por el suelo, perdido, que no hay cosa”.

El epígrafe, en la forma citada por el autor liminar, parece explicitar la versión que apoyaría Edgardo de que Javier llegó a vivir tan intensamente el deseo —una obsesión que apenas puede hacernos vislumbrar pálidamente este vocablo— de penetrar en lo más íntimo de la ciudad¹⁹, por una parte; y, por otra, manifiesta un paralelo (con las proporciones guardadas) del estado de ánimo de Javier al llegar a la ciudad de México, ciudad de encantamiento; preso de ese encantamiento, Javier daría el “salto” al pasado, a un pasado anterior incluso a la fecha de su nacimiento. De ahí que incluso el amor hacia Margarita sea un pretexto para esta identificación con

¹⁹ Movido por este impulso, Javier se interna en la calle del Órgano y tiene una experiencia degradada con una prostituta (73-78), que merece el comentario de Edgardo: “Javier debe haberse sentido en lo mero hondo de la ciudad” (78), y los asocia con el personaje del cuento de Luis Enrique (V. 3).

la ciudad íntima, pues su existencia misma es puesta en duda por Edgardo:

Me impresiona la forma en que ella supo siempre lo que él deseaba. ¿A eso lo llama usted puro y simple amor? ¿Aun a esa especie de sumisión? Precisamente porque es como si Javier la hubiera hecho a su medida, dudo a veces de que de veras lo amara, y hasta si me apura un poco: de si de veras existiera. Fue el personaje que requería Javier para hacer (hacerse) creíble todo lo demás (126).

Y aventura una hipótesis más atrevida aún: habría dado el brinco al pasado para escribir su anhelada crónica, y que, por el poder de este acto, de la escritura, el "otro mundo" se hubiera ido conformando:

Javier estuvo allá, de acuerdo, pero *exclusivamente para escribir*. Al abrir los ojos el sábado por la noche, después de una larga siesta, estaba solo, en su cuarto de la casa de huéspedes (aquella). Y en efecto, se probó el sombrero una y otra vez frente al espejo a pesar de que no iría a casa de nadie. Y se puso el saco cruzado que acababa de comprar con el dinero que le adelantaron en el periódico, fumó y bebió más de la cuenta y escribió a mano, con su letra pausada, que llegaba a casa de Margarita por un pasillo gris y abría la puerta un hombre canoso, el padre de ella. Se quedó dormido y al abrir los ojos ahí, sobre su mesa —escritorio estilo Imperio—, continuó con el diario. Abrí los ojos y mi sorpresa fue mayúscula al descubrir dónde estaba. (Insisto, supóngalo, profesor, por favor: estaba en 1945 el sábado por la noche, pero no en casa de Margarita sino solo. Y la deseaba, la llamaba, se moría por tenerla a su lado; quizá ni siquiera la encontró en el cine y no la conocía. Quizás escribía de ella y la soñaba únicamente a partir de la foto. Supóngalo). Y entonces, *después de escribirlo, sólo después de escribirlo y leerlo y releerlo, ta-*

lló los párpados y abrió los ojos como por primera vez. Los muebles y los cuadros salieron de la penumbra con lentitud, delineándose como una placa fotográfica al contacto de las sustancias que la revelan [...] (126).

Las cursivas, que nos pertenecen, en la versión de Edgardo, hacen que la escritura haga emerger toda la vivencia con Margarita en su apartamento y su encuentro futuro. Volveremos más adelante sobre este aspecto importante de la función de la escritura en esta novela de Solares.

2. LA APLASTANTE DENSIDAD DE LA “REALIDAD”

Si la literatura se dedicara a la reproducción de la llamada “realidad”, o tuviera como fin ofrecernos un “reflejo” de ella, tal como ésta se produce o, mejor, configura, en nuestra interpretación que la concibe en sus múltiples aspectos, estaría en desventaja frente a otros discursos, más efectivos en esta tarea: tales como el cotidiano (“un relato que alguien haga de su vida o parte de ella”, etc.), el periodístico, el informativo televisivo [...]: estos son más efectivos y directos para transmitir la “información” que describe (interpreta) ese “retazo” de la abarcadora “realidad”²⁰; pues, todos estos discursos pueden someterse a la verificación de sus afirmaciones, dentro de ciertas reglas de los contratos vericondicionales: ser calificados de verdaderos o de falsos, y por tanto, aceptados o rechazados por el receptor²¹. Esto no quiere decir que el discurso

²⁰ Ésta es la suma de muchos y variados “mundos”, estratos, y otros componentes, y, quiérase o no, es el “producto” de una interpretación que de ella nos da la cultura y los discursos que pretenden referirla, reproducirla “como es”.

²¹ La teoría del “reflejo” que, como la cámara oscura o el espejo, impondría a su modo sus leyes, no puede eludir la aceptación y primacía de una “realidad” ya constituida (formada y ordenada; es decir con sentido y significación, incluso

literario no tenga nada que hacer con esta “realidad”, la cotidiana circundante: el discurso narrativo literario al pertenecer a una serie cultural “secundaria” —de modelización secundaria, dice Lotman— toma como su sustancia de la expresión (el nivel de manifestación que aprehendemos fenoménicamente) a la *lengua*, y como su sustancia del contenido (el substrato de aprehensión cognitiva que nos ofrecen las *praxis* no lingüísticas) al “universo” de nuestras acciones y papeles actoriales realizado en el mundo cotidiano, así como la organización que hacemos del espacio con respecto a ellos: el lugar íntimo (dormitorio) *vs.* semi-público (sala de visitas) en el hogar, por ejemplo (objeto de la proxémica). Con estos dos grandes constituyentes del mundo cotidiano, la obra literaria (narrativa, en nuestro caso) elabora sus respectivas formas de expresión y de contenido, que vienen a ser una *reformulación* de los valores primitivos (ofrecidos por la lengua y las acciones, papeles accionales y espacialización de nuestro contorno) en función estética, es decir, sometidos a la intencionalidad estética que constituye los valores del discurso: por ello, el discurso narrativo literario nos ofrece “mundos posibles”, que, gracias a la contribución cognitiva que nos abren de “otras posibilidades” de sentido y organización de lo cotidiano, integran también, y a su modo (con sus propios valores), *el mundo de la vida sociocultural* que nos constituye y contribuimos a constituir, a “construir”, empleando un término fuerte.

Por ello, la literatura, como el arte en general, como la religión y los ritos, *forman parte* del mundo, son formas o maneras articuladas de sentido que constituyen ese todo, más o menos organizado con sentido, significación y significancia para los integrantes de

con esencia propios, que el discurso literario, en el fondo no altera, sino lo reproduce).

una sociocultura: la llamada “realidad” es más compleja y dinámica que la cotidiana o del mundo circundante: la integran también elementos inapercibidos por el sentido común, o tan presupuestos por éste que no lo considera como una especie de elemento constituyente, que bien pudiera ser objeto de un análisis aparte, pues goza de su propio estatuto semiótico y se manifiesta en unidades de sentido, llamados discursos.

Dentro de esta concepción el presente estudio de una novela de Solares, quiere sobre todo respetar; es decir, darle la atención merecida a su *propia organización semiótica*, a sus valores instaurados, en primer lugar, por el mismo discurso. Y una de las oposiciones básicas es entre la “realidad” sobrecogedora y fascinante de la ciudad de México y de la vida casi anonadada por esta realidad. Lo que a Javier le obsesiona de la “realidad” del México del *presente* (a su llegada y luego del encuentro de los “papeles” de Luis Enrique) es adentrarse en *ese* México: el “descenso” al submundo prostibulario y, posteriormente, a los escombros del terremoto del 85²², cumple la tarea de configurar esa faceta alucinante para el “provinciano”, nacido en ciudad Juárez; y ver en ese “lado oscuro” de la “realidad”, al que se le confiere los semas de /profundo/ y /auténtico/, los elementos idóneos para realizar la gran tarea que él mismo se impone, pero por cuya realización efectivamente hace muy poco: escribir una crónica nada convencional, por tanto más auténtica y representativa, de la ciudad. Sabemos que su maroma, voltereta, al pasado, según la versión de Edgardo, cumpliría tam-

²² En palabras de Edgardo, guiado siempre por las memorias de Javier: “qué experiencia para Javier la realidad (la más inmediata, por lo menos) se le había convertido en el ronroneo de un gato adentro de un edificio a punto de venirse abajo, un puñado de tierra que se le escurría entre los dedos y un acceso de pánico para el que ya no se imaginaba capacitado. El personaje de Luis Enrique había llegado por fin, ahora sí, al mero fondo de la ciudad, ¿no le parece?”.

bién ese fin, entraría como un programa narrativo de uso para su tarea fundamental²³.

Pero también sabemos que, sobre todo a su regreso y luego del encuentro de los “papeles” de Luis Enrique —y, entre éstos, el cuento— para Javier el México *presente* es rechazado y sólo anhela su retorno a “otro México”, al del pasado: “Al hacer el amor con ella volvió a abrirse la puerta del túnel. Apenas un parpadeo, como con el que partí, y ya estaba de regreso en este mundo horripilante [...] Rezo por regresar, no pienso en otra cosa [...]” (166). Viene un periodo de desquiciamiento en la vida, ya tan precaria de Javier: reescribe los papeles de Luis Enrique, con una deformación sustancial: como si fueran sus vivencias y pesadillas.

3. EL CUENTO: UNA PUESTA EN ABISMO

Entre los papeles de Luis Enrique hay un cuento, cuyo valor deseamos, aunque sea brevemente, describir e interpretar.

Primero, el cuento o, mejor, el sentido (valor) que pudiera tener, para las vivencias de Javier es anunciado con una anticipación de 24 páginas, veámoslo:

²³ Esta interpretación no se la puede descartar completamente; aunque la presencia subyugante, hasta el delirio, de Margarita, en su fotografía en una credencial, su encuentro con ella y su novio celoso y agresivo, su encuentro en “Salinas & Rocha”, el papel sentimental del bolero que escucha entonces, su plática en el café, la cita en el apartamento de Margarita (la configuración de su padre y lo que le pasa con él, la de su madre), y, finalmente, su cita amorosa en el cuarto de pensión de Javier, hasta el momento culminante del orgasmo, todo ello, son relatadas de manera tan vívida, que apoyan una versión, la de Javier, precisamente diferente: este regreso sería el programa narrativo principal, de ahí su obsesión y “técnica” para lograr el “retorno” al mundo de Margarita: observar innumerables reproducciones de la fotografía (en diversos tamaños), y “vaciar” su mente; llegar a un estado muy similar al del nirvana: la quietud absoluta y el “hacer nada”; “un absoluto silencio mental”, nos dice Edgardo (183).

[Javier] Leyó una y otra vez el cuento, del que modificó una o dos comas. Pensó que podía haberlo escrito él, quien, por cierto jamás intentó escribir un cuento. Pero, le parecía, de haberlo intentado, era el cuento que habría escrito a los veinte años. O antes, a los dieciocho. No a los cuarenta, como lo escribió Luis Enrique. ¿O lo habrá escrito antes y al planear un libro sobre la ciudad de México decidió incluirlo? Porque a Javier le daba la impresión de que *el resto del material giraba a través del cuento, que en él estaba la explicación no sólo de lo que intentó realizar sino de su vida y hasta de su suicidio. Recrear por medio de la escritura una ciudad que no era la ciudad real, porque Luis Enrique (y Javier) no se atrevía a verla sino a través de la imagen que le empalmaba: la ciudad soñada, la que emergía a la superficie apenas se sentaba (se sentaban) a la máquina* (41).

Las partes en cursiva, que nos pertenecen, manifiestan el sentido del cuento, al menos para Edgardo: es una especie de “explicación” de la vida y proyecto de Luis Enrique; aunque también cumplen la función de ser el *espacio de* encuentro de Javier con Luis Enrique, el único posible pues el último ya murió antes de que Javier tomara conocimiento de esos “papeles”. En la lectura y rescritura que hace Javier, no sólo del cuento (del cual, por otra parte, corrige muy poco: no se siente competente), sino de los apuntes de la crónica, se inicia una simbiosis, una interpenetración entre Javier y Luis Enrique. Si bien la compenetración de Javier con la vida *escrita* de Luis Enrique parece no plantear mayores problemas a nuestra mentalidad racional; la otra, la de Luis Enrique con Javier, es problemática —no olvidemos que Luis Enrique ya está muerto y nunca tuvo un contacto *personal* con Javier—. Sin embargo, ya hay algunas marcas en el texto que luego cobrarán un relieve inusitado: Javier “piensa que pudiera haberlo escrito” a los 18 años (cuando llega a México) o a los 20 (cuando está obsesionado por escribir la crónica y se sumerge en la lectura del periódico de 1945); además, Luis Enrique es-

cribe el cuento a la edad que tiene su lector, Javier; y los constantes “deslices” que realiza Edgardo al identificar al personaje del cuento con Javier, ya citados por nosotros. Eso por una parte; por otra, la más significativa para nosotros, el *poder de la escritura*: “Recrear por medio de la escritura una ciudad que no era la ciudad real [sino] la ciudad soñada, la que emergía a la superficie apenas se sentaba (se sentaban) a la máquina”. Esto pone de relieve los dos componentes de la configuración de ambos personajes: su convicción del poder “mágico” de la escritura, por una parte²⁴; y, por otra, que ambos pretenden traspasar los límites del México “visto” para, por medio de la escritura ofrecer, instaurar “otro México”. De este modo, la oposición sería establecida por la escritura misma: la oposición entre el México “real” asfixiante, y el “otro México” descansa en la virtud *ontológica* de la escritura —el discurso literario estético, de “hacer emerger la verdad”—²⁵. De ahí el paulatino dominio del mundo de la escritura en los últimos capítulos de la novela y su desenlace, “fantástico”, que plantea o replantea sus relaciones con la “realidad” dentro del discurso; y la preeminencia del primero como el valor definitivo, gracias a la escritura. Pero volvamos al cuento: éste se puede presentar, tal como lo encontramos íntegramente a partir de la página 65 hasta la 71, como una especie de “puesta en abismo” de la novela²⁶; aunque él mismo es anunciado por otro, en la cita que del diario de Javier hace el narrador en la página 10:

²⁴ Ya en la presentación del Javier joven, el narrador nos declara: “Javier tenía entonces veinte años y suponía un poder mágico a la escritura: sólo ella penetraba el misterio, mostraba la sombra” (12). Y Luis Enrique, deja su trabajo y sume a su familia en la miseria por seguir el dictado de su impulso más íntimo: escribir.

²⁵ Ya no como simple correspondencia entre el enunciado y el objeto referido. Problema que analizamos, con algún detenimiento, en nuestro libro *Literatura y realidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

²⁶ Entendemos por “puesta en abismo” (una expresión que corresponde a una traducción literal del francés) a una técnica narrativa que tiene su origen en la pin-

[...] llevaba un diario *desde niño* donde anotaba, sobre todo mis sueños. Pero más me gustaba leer. Y *reescribir lo que había leído*. Reescribí buena parte de *Robinson Crusoe* para sentirme en su isla [...] sabemos que para él la escritura de su diario o de sus personajes (curioso que no haya intentado la ficción) *era sólo el pretexto para crearse ciertos estados de ánimo, invocar a alguien o adentrarse en una atmósfera determinada*. Iba yo a decir *trasladarse*, pero no nos adelantemos. Si algo quiero concluir es a qué grado de veras se trasladaba (10) [Las cursivas nos pertenecen].

Si atendemos a las cursivas —que también en este caso nos corresponden—, podemos advertir la fascinación que tiene Javier desde la niñez por la escritura y, sobre todo, por la reescritura; además emergen los fines que perseguía con esta práctica. Si bien como en la mayor parte en que él se cita o sigue literalmente su diario, éste es entretelado en el discurso general con las palabras de Edgardo, sus puntos de vista o interpretaciones; aunque esto es apenas señalado por el cambio de enunciado en la puntuación. En nuestra cita los corchetes colocados por nosotros ocultan ese mecanismo. Muchas veces no hay ningún signo de puntuación del paso de un re-

tura flamenca: en algunos cuadros de esta pintura del siglo XVII nos encontramos con un pequeño espejo, generalmente redondo y cóncavo, en el cual se representa un ángulo o una perspectiva distinta para el receptor que ve el cuadro desde el frente: “anuncia”, en una reproducción mucho más pequeña, un elemento del cuadro que no sería factible de ser visto desde la posición “normal” del espectador. Esta técnica pictórica, además de ofrecer la presentación de una profundidad espacial (¿tercera dimensión?) permitía el atisbo a un elemento que, aunque desde un ángulo inusitado, “resumía” el cuadro en miniatura. El cuento de Luis Enrique, de algún modo, manifiesta la tematización “oculta” para Edgardo: la vivencia de un México denso y asfixiante para Luis Enrique, el esfuerzo inútil por liberarse de él, y la única solución posible de una huida radical, el suicidio, prefigurado en el final, de derrota, del cuento: “el viento levantaba el polvo en remolinos que la luz neón de los faroles convertía en fantasmas” (71).

gistro de discurso, el diario o la escritura de Javier —luego de Luis Enrique, reescrito por Javier—, al otro: la narración de Edgardo intercalada por un diálogo implícito entre éste y “el profesor”, como ya lo dijimos más arriba.

La mención de *Robinson Crusoe* tiene una gran importancia al tratarse —como todos sabemos, pues es una novela clásica—²⁷ de un discurso que aborda el enclaustramiento, si bien en una isla e involuntario por parte del personaje. “Adelanta” el estado de ánimo y la atmósfera del personaje del cuento: un muchacho que no puede salir, por más esfuerzos que haga, de su “colonia” (“barrio” para el mexicano) que la distingue de la ciudad, dentro de la cual o en cuyas inmediaciones pudiera ubicarse. De este modo, estamos aquí ante una rápida, casi fugaz, puesta en abismo del cuento: anuncia su tematización y una variación del personaje ante la “misma” situación de la novela. Pero, se podría decir, la tematización es la situación de Luis Enrique, agobiado por su obsesión de escribir una crónica, en una situación económica precaria (abandono de su trabajo y miseria de su hogar, pues la esposa se ve obligada a trabajar), acorralado por las pesadillas que lo asaltan en sus sueños y fuera de ellos. Una situación casi idéntica a la de Javier, salvo su fascinación por la ciudad desde su llegada, al venir de “fuera”, de una ciudad pequeña y fronteriza: él también es prisionero de su obsesión, de una situación económica miserable, de un estado de ánimo próximo al delirio, abandonado por su esposa y privado de su hija.

El cuento narra la situación de encierro voluntario de un muchacho, como dijimos, en su barrio, “colonia”; los esfuerzos inútiles por salir de él hacia la ciudad, sus derrotas consecutivas, su desaliento y el de su madre, y la aceptación final de esta derrota,

²⁷ A decir de Chesterton: una novela de la cual todos hablan, pero nadie lee.

aunque matizado con un débil autoengaño de una posibilidad futura de vencer la barrera invisible. Si tomamos en cuenta algunos de los momentos capitales del relato, hecho por el mismo muchacho, podemos aperebirnos del valor simbólico que anuncia, como en el negativo de una fotografía, la situación común a Javier y Luis Enrique, aunque la “colonia” tendría para nosotros el valor de un México que debe ser traspasado —logrado por la primera maroma de Javier— para integrarse en el “otro México”, el anhelado. Presentemos algunos momentos significativos del discurso.

He aquí el *incipit*, la presentación directa del problema del narrador-personaje:

Nunca (por lo menos que yo recuerde) he salido de mi colonia. Apenas unos pasos más allá de la vía del tren y en medio de gran angustia. Los sábados mamá va a la ciudad a hacer la compra de la semana y aunque conoce mi respuesta siempre me invita [...] Pero yo niego con la cabeza, sin mirarla, y ella se resigna: finge una sonrisa y termina: bueno, quizás la próxima vez, y se marcha con una pañoleta. Así es siempre y no puedo acostumbarme (65).

Y no es que el narrador-personaje rechace la ciudad motivado sólo por el miedo, pues la “realidad” y sus componentes no dejan de tender sus tentáculos fascinadores:

También me deprimó cuando llega la gente de la ciudad a visitarnos y me cuenta, entre efusivos aspavientos (es un complot, mamá les dice que me convenzan, lo sé), de un circo de tres pistas, de un cine con una pantalla que lo envuelve a uno. Yo (no puedo evitarlo) paso la lengua por los labios, paladeando la idea de asistir. Cierro los ojos y ya estoy ahí; en el circo, por ejemplo: la carpa como un castillo de colores, y hasta oigo la música, esa música tan característica de los circos. A veces lloro y golpeo un

puño con otro hasta hacerme daño de sólo pensar cómo serán las cosas en la realidad. No en mi imaginación sino en la realidad (65).

Y esta es la situación después de uno de sus “decididos” intentos de salir de la colonia y su regreso, fracasado:

Regresé al anoecer. Se había ido la luz y sólo los faroles del parque permanecían encendidos. Las ventanas se veían iluminadas con la luz amarilla de las velas, envolviendo las cosas en una atmósfera como de sueño. Mamá estaba en el comedor, esperándome, con una vela en la mesa y otra en el trinchador, frente a un espejo para que la luz rebotara e iluminara más. Sonrió. Con una mano extendida hacia mí preguntó:

—¿Qué tal, eh?

—No fui.

—¿No fuiste? —la mano regresó a su regazo.

—No. Anduve dando vueltas alrededor de la colonia [...] No pude, mamá, de veras. No pude.

—¿Estás loco? —preguntó con un grito, enfurecida— ¿es que piensas pasarte aquí encerrado el resto de tus días? —yo no contesté, me senté en la silla, a su lado, y permanecí con la cabeza hundida entre las manos. Mamá aventó una servilleta al suelo y me agitó una mano frente a la cara—. ¿No tienes ambiciones? (69).

Y, por último, el final circular, que, sin embargo se presenta como una especie de apertura que se plantea el muchacho, o, mejor, lo hace ante la madre, una especie de promesa:

[...] le dije: voy a ir, te lo juro: tarde o temprano voy a salir de aquí, quizá mañana o pasado o dentro de un año; estoy seguro de que voy a lograrlo. Quizás cuando alguien llegue, alguien a quien espero todos los días y me diga: acompáñame a la ciudad, y yo

lo acompañe sin más. Sin pensarlo. Estoy seguro de que va a llegar alguien así. Y aunque no llegara. De todas maneras yo iría. No me cabe la menor duda [...] permanecemos en silencio, con la luz de las velas, mamá acodada en la mesa, apoyando la barbilla en las manos, mirando por la ventana hacia el parque en donde el viento levantaba el polvo en remolinos que la luz neón de los faroles convertía en fantasmas (70-71).

No podemos dedicarnos a un análisis detallado de este cuento, pues nuestra intención es ubicar su valor en la novela, cuyo sentido integra, de algún modo, pues, aunque como una especie de paréntesis forma parte del discurso total²⁸. En parte ya lo hicimos; sin embargo, la consideración de la configuración semántica ofrecida por los cuatro fragmentos, nos revela que estamos ante una constelación de valores semánticos que, de algún modo, corresponde al autor inmediato —dentro de la novela— del cuento: Luis Enrique. El estado de ánimo, el enclaustramiento, el rechazo de una realidad y el vislumbre de otra (por ello, la necesidad de salir de la colonia-ciudad limitante), la impotencia de hacerlo dentro de los márgenes de la “realidad vivida”, y la medida extrema, que no toma el muchacho pero sí lo hace Luis Enrique: “el salto al espa-

²⁸ En otro ensayo, “La apertura en la cerrazón”, abordamos la tematización del encerramiento en el cuento “El sitio”, y tenemos pensado integrar esta interpretación con la novela homónima que es, hasta ahora, la última publicada por Ignacio Solares. Este cuento, el que ahora se presenta en la novela, sin embargo, cuyo análisis e interpretación podría muy bien ser integrado en el mencionado estudio —en una versión nueva, por supuesto—, pues, como se sabe se halla con el título “La ciudad” en la colección de cuentos, que, bajo el título *Muérete y verás*, publica Joaquín Mortiz en 1995; aunque, la investigación tendría que variar forzosamente, puesto que en la novela se presenta subordinado a una contextualidad discursiva (es un cuento “escrito” por uno de los personajes e interpretado por otro), y en el volumen de cuentos es un “todo” como los otros cuentos.

cio abierto” (el suicidio según el sentido de la frase dejada por él y su interpretación de Javier, véase más arriba) que niega “los fantasmas” de la realidad y, paradójicamente, restituye a Luis Enrique —como a Javier (en su primera maroma al pasado)— al mundo “fantástico” de su realización final, como veremos.

4. LA SEGUNDA MAROMA

Según la interpretación de Edgardo, Javier logra, finalmente, “otra maroma”, otra voltereta que lo lleva al pasado anhelado, con su muerte, lo que apoyaría su hipótesis de que se pudiera tratar de un suicidio:

Esa maroma del tiempo en su vida, ¿no habrá implicado que al agonizar...? Quisiera guardarme la esperanza, profesor. Perdóneme. Recuerde cómo le intrigaba que uno de sus autores predilectos —Huxley— tomara mezcalina minutos antes de morir para ir, ¿a dónde? ¿No habría algo en común? O sea: al morir, Javier no hizo sino dar una maroma más. No una reencarnación hacia delante, que sería lo lógico, sino hacia atrás, quizás a 1905 para tener cuarenta en 1945. ¿O es posible reencarnar en alguien que ya es adulto y que dejó su cuerpo vacío? ¿O meterse en un cuerpo aunque ya tenga dueño? ¿O simplemente morir en una época y despertar en otra con el mismo cuerpo? [...] (48).

En estas palabras de Edgardo se presentan tres hipótesis: la explicación de la muerte de Javier como un regreso, una voltereta, al pasado, pero para establecerse, en cuanto hombre como fue conocido por Margarita, de cuarenta años, realmente vividos, en 1945, y de este modo lograr que su inserción en el “otro mundo” sea más “coherente”, corresponda al Javier “real” que vivía en la ciudad de México, el año de la transferencia, 1985; la reencarnación

en otra persona²⁹, que no parece una explicación pertinente de la muerte de Javier como regreso junto a Margarita: él *quiere* reencontrarse en el mundo de Margarita, pero como el amante de ella, como el Javier de piel y hueso que la conquistó, y que, involuntariamente, en el momento mismo de la culminación de su unión, la abandonó, quizás embarazada de él, no de otro hombre sino de él; y la tercera “simplemente morir en una época y despertar en otra con el mismo cuerpo”. Curiosamente la tercera es una especie de preanuncio (no se trata propiamente de una prolepsis, pues no es un relato anticipado de la diégesis de Javier), del final de la novela, *fin* —en sus dos sentidos— de Luis Enrique y de la novela que nos lleva a otra interpretación que desarrollaremos a continuación.

En una cosa parecen coincidir Javier, Luis Enrique y el “reflexivo” Edgardo: en la concepción de la escritura como un acto “mágico”, cuyo producto puede asumir las veces de un “mundo anhelado”, es decir, puede fundar un mundo propio que, por oposición al dominante, al de la asfixia y degradación cotidiana (la vida gris de ambos en la ciudad, los actos de violencia, la visita al hospital psiquiátrico), ofrezca, tanto a Javier (y, en su voltereta vivida junto a Margarita y el México de *entonces* ya lo hizo, aunque esto, en cierto modo, agudizó su sensibilidad y obsesión, al regresarlo, de manera violenta y abrupta al México *presente*) como a Luis Enrique; ahora bien, éste se suicida, antes del temblor del 85, que sepulta a su esposa e hijas.

²⁹ Esta suposición, reforzada por las dos preguntas sobre las formas extrañas de reencarnación, anuncia la tematización de la novela *Anónimo*, novela aparecida en 1979, una especie de *leitmotiv* en la obra de Solares, que ya advertimos y volveremos a advertir más adelante: citarse, reproducir tematizaciones en forma resumida; incluso, descripciones de novelas o relatos ya publicados o por publicarse.

Sin embargo, en las memorias de Luis Enrique, reescritas por Javier, va surgiendo un nuevo elemento del discurso, que causará su distorsión radical que marca el final del discurso, para convertirlo en el valor central del mismo: Luis Enrique se sitúa en el México *presente* (el posterior al desastre del terremoto, y por tanto *posterior a su suicidio*) y “relata su muerte” como producida en un sueño³⁰:

No podía con el dolor de huesos y la rodilla lastimada y me puse de pie. Entonces descubrí a los dos hombres ante mí, con gaudinas y sombreros como los que se usaban en los cuarenta (¿qué hacen esos personajes ahí, profesor, si se supone que el sueño es de Luis Enrique?). No distinguía sus facciones porque la noche les caía encima y traían muy bajas las alas de los sombreros, pero en uno de ellos noté como el destello de una sonrisa irónica. Caminaban hacia mí y yo puse las manos en alto (¿para qué?).

³⁰ El inicio del relato del sueño de Luis Enrique, repite parcialmente los de las narraciones “El sitio” y *El sitio* —cuento y novela, aparecidos en 1995, el primero, y en 1998, el segundo— incluso la “atmósfera” de duermevela del narrador-personaje, apenas surgido de un sueño, y algunas expresiones (“ruido como de cadenas que se arrastran”, “pasaron varios camiones con soldados —inmóviles, fantasmales, las bayonetas atrapando la luz de la luna— y al final los tanques, rodando morosamente [...]”, y otras que las encontramos en los tres relatos casi literalmente), una característica de la narrativa de Solares, pues en *Casas de encantamientos* nos encontramos también con un fragmento (141-146) de la “historia” de *Serafin*, el niño que va a la monstruosa urbe en busca de su padre y que la tenemos íntegra en una de las más conmovedoras noveletas mexicanas; incluso se presentan algunos fragmentos o partes de una obra anterior, que es una especie de crónica-ficción, *Delirium tremens*. Tendremos oportunidad, en el trabajo que dedicaremos a *El sitio*, la novela; pero, por ética intelectual, creemos nuestro deber señalar que este procedimiento nos parece legítimo, pues, aunque con sus características propias, se presenta también en la narrativa de Balzac, Faulkner y Gabriel García Márquez.

—Permítanme explicarles, por favor. Todo esto es un malentendido. Desperté casualmente en esta ciudad, pero soy de otra muy lejana [...] quizás ustedes me puedan ayudar a regresar [...].

Pero qué iban a ayudarme a regresar. Mejor dicho, me ayudaron, pero no en la forma en que se los pedía, porque sacaron las pistolas de las bolsas de las gabardinas y al tropezarme yo retrocedí unos pasos, tropecé con el borde de la azotea y caí al vacío (182-183).

Luego vienen las intromisiones elucubrativas de Edgardo sobre la confusión que pudo haberse dado en Luis Enrique entre el sueño y la “realidad”: “¿O sería que el sueño le fue tan real que al abrir los ojos ya no logró despertar del todo?”. Sin embargo, se abre, entonces, la gran interrogante nuestra: ¿quién escribió las memorias encontradas por Javier? ¿Javier inventa el “caso” de Luis Enrique? Pero, Edgardo se atreve a enunciar otra suposición:

¿Le parece que ese final no ha de haber sido muy diferente al que vivió nuestro amigo al ser atropellado en un eje vial por un Mustang, después de permanecer todo un día, dentro de un absoluto silencio mental y mientras miraba, precisamente, hacia la calle Alvaro Obregón? Lo de menos es una supuesta elección. ¿Quién puede demarcar con precisión las fronteras entre un accidente y un suicidio? En cambio una vez en el vacío, la sensación debió ser de lo más parecida: *los dos saliendo de ese mismo sueño que los ubicaba en el futuro (y hasta dónde), que los impelía ir hacia atrás, la salida de pesadilla esta atrás y no adelante* (183) [Las cursivas nos corresponden].

Aquí se presenta un aspecto definitivo que instaura en el texto, por una parte, la primacía del “otro mundo”, el *fantástico*, el que no está sujeto a las reglas y parámetros de tiempo y espacio “reales”, y, por otra, la fusión de los dos personajes pues lo signifi-

cativo es el paso del registro del discurso escrito por Javier, leído y comentado por Edgardo, al discurso de Luis Enrique que relata su experiencia definitiva. Con esta transferencia finaliza el discurso de la novela, sin ninguna intromisión de Edgardo. Su “voz” y el registro discursivo del narrador explícito en diálogo con “el profesor” se hallan subordinados al discurso *total*:

El manoteo en el vacío no era para encontrar una agarradera imposible, sino para nadar en el aire hacia atrás, al momento en que, por fin, regreso a tu cuerpo y ya no me esfumo, paf, como si nunca hubiera existido, sino que mantengo los ojos bien abiertos dentro de los tuyos mientras me vengo y tomo tu cara entre mis manos y te aseguro que me quedaré, el mundo se nos derrumbará abrazados, las niñas, tú y yo, los cuatro abajo del marco de la puerta porque, dicen, es un lugar más seguro, y aunque las niñas lloren y tú me preguntes qué sucede, Luis Enrique, por Dios, qué sucede, te adentraré en mi pecho y sabrás que todo está bien, al hacer el amor o al morir, amor, muérete conmigo, vente conmigo, porque después abriremos juntos los ojos y no tendremos miedo a haberlos cerrado, podemos fugarnos por el agujero que se abre en el aire, mira, vámonos, con la sensación de ser nosotros mismos esa estrella evasiva que buscábamos y de *permanecer unidos en el fondo de un libro que se termina* (183-184) [Las cursivas nos corresponden].

La frase final afirma la unión de Luis Enrique con su esposa en un acto complejo y ambiguo que los une por entero (“hacer el amor o morir”): De este modo, la segunda voltereta, la maroma definitiva para el sentido de la relación opositiva (de valores) confiere al “otro mundo”, al *fantástico*, la potencialidad ontológica de “hacer posible lo imposible”, en una especie de inversión de la famosa caracterización filosófica que de la muerte hiciera Heidegger como “la imposibilidad de toda posibilidad”: el arte establece su espacio

propio al hacer surgir, en sus dominios ontológicos, la *verdad*; he ahí el símbolo de esta profunda, rotunda novela: la escritura estética, el discurso estético es *fantástico, maravilloso* por voluntad propia, por no someterse a los parámetros de una “realidad” con sus leyes ineluctables, por hacernos ver el mundo con otros valores que los del sentido común, o de otros discursos que lo “reproducen” (el periodístico, el historiográfico)³¹ valores que lo hacen más rico y vital, más *nuestro*, si se quiere y acepta el desafío de la construcción estética como algo que nos da qué pensar.

Renato Prada Oropeza



BIBLIOHEMEROGRAFÍA CITADA

- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Sepan Cuantos... 5. México: Porrúa, 1976.
- SOLARES, Ignacio. *Casas de encantamiento*. La Ciudad. México: Plaza y Valdés, 1987.

³¹ Aunque los límites del presente trabajo no nos permiten una excursión, aunque sea ligera, de los “modos” semióticos de esa reproducción que están lejos de reflejar algo preexistente, de una manera lineal, o un tanto deformada: las metáforas del espejo y de la cámara oscura.