

La configuración de la muerte en algunos cuentos de Ignacio Solares

RENATO PRADA OROPEZA
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

RESUMEN: La configuración de la muerte es un elemento constante —aunque no siempre cargado de los mismos valores semánticos— en la extensa narrativa de Ignacio Solares (autor de *El sitio*, hasta ahora su novela más ambiciosa y lograda). El presente ensayo se enfoca en algunos relatos del libro *La instrucción y otros cuentos* —algunas ficciones breves son retomadas de libros anteriores, lo que manifiesta, de cierto modo, el interés del autor por “actualizarlos”.

ABSTRACT: The configuration of death is a constant element—although not always loaded with the same semantic values—in the extensive narrative of Ignacio Solares (author of *El sitio*, to this day his most ambitious and well made novel). The present essay centers its focus of attention on a few stories in the book *La instrucción y otros cuentos*—some of the short fictions are retaken from previous books, which show the author’s interest in bringing them up to date in certain way.

PALABRAS CLAVE: muerte, cuentos, tematización, discurso narrativo.
KEY WORDS: death, stories, thematization, narrative discourse.

La instrucción y otros cuentos (2007) retoma algunos relatos de un libro anterior, *Muérete y sabrás* (1995); de ellos, cinco tematizan la muerte, una configuración muy particular de la muerte que los emparenta con un relato, “El mensajero”, publicado por primera vez en el nuevo libro que consideramos. (También “Los ojos sin destino de un cadáver”, aunque se trata de un texto de primera factura, desarrolla una acción que desemboca en la muerte del personaje central, pero su tematización difiere de la de los seis relatos mencionados; por eso lo excluimos de nuestro corpus actual).

Ya en una novela anterior, *No hay tal lugar* (2003), el inagotable narrador nos ofrece una particular visión de la muerte —ya analizada en otro momento.

El hecho de retomar estos cinco cuentos de un libro anterior es para nosotros indicio de que tienen un valor especial para el autor-persona.

Una de sus características es, la constante “revisión” y “replanteo” de sus producciones, las más obsesivas al menos, incluso de párrafos de discursos anteriores que son reproducidos en otros contextos discursivos, cuentos o novelas. Los términos “revisión” y “replanteo” tienen aquí una carga semántica y estética importantes. Los lectores de Solares pueden reconocer estos elementos reiterados incluso en las dos modalidades narrativas que cultiva con mayor frecuencia: el fantástico y el histórico. Es decir, un fragmento de un discurso novelesco histórico puede estar transcrito en un relato fantástico.¹ La novela que abraza más elementos (fragmentos, personajes y temas) de otros discursos anteriores es *El sitio*, una de sus obras capitales, por eso, en cierto modo, es la *summa ignaciana*, al menos hasta la época en que apareció esta obra.

Esta tendencia por “frecuentar” ciertos temas, ciertas maneras de abordarlos y, sobre todo, de configurarlos, es decir, de “tematizarlos”, puede ser también un factor importante en el replanteo que la narratología debiera hacerse del valor y de las relaciones entre autor-persona y autor implícito,² pues hay zonas que precisan de una consideración más analítica para aclarar sus vínculos y relaciones en el producto discursivo, la obra, que es, en definitiva, la que nos interesa. Estas relaciones pueden llevarnos a descubrir algunas “concepciones” que, mediante ciertos procedimientos narrativos, en el caso de nuestro autor, manifiestan, una carga *noológica*, por la cual se “filtra” una ideología, una visión del mundo que motiva la actividad narrativa. Visión del mundo con la cual puede no estar de acuerdo el lector-persona, pero de la que no puede prescindir, aunque en el momento de la recepción estética tratara de neutralizarla al máximo, despojarla de su peso decisivo en la interpretación del símbolo estético. Este problema se nos presenta con respecto a obras del canon de la literatura europea que heredamos: ¿cómo leemos la *Divina comedia*, cuya armazón ideológica se halla constituida por la teología católica de la Baja Edad Media e inicios del Renacimiento? ¿Cómo lee un lector-persona ateo *Ana Karenina* sin considerar el fuerte contrapunto de la evolución cristiana de Levin, personaje que indudablemente representa la situación espiritual cristia-

¹ Sin duda, esta “transcripción” en un contexto diferente le da un valor semántico distinto, factor de sumo interés para el análisis.

² Sabemos que el autor implícito (autor modelo para Eco) es un *factor* del discurso, una estrategia de organización del mismo, y sólo, por tanto, lo encontramos en el texto.

na tan cara al autor? No queremos decir con esto que, en ciertos textos narrativos, el autor-persona es un elemento explicativo de su sentido, sino poner de relieve que, de algún modo, ciertas constantes temáticas: frecuencia de problemas que involucran posturas ideológicas, políticas, religiosas, filosóficas, etcétera, tipifican al autor implícito quien no deja de tener vínculos con el autor-persona, con el mundo que éste vive o enfrenta.³ Quizá en la consideración y en el examen de estos vínculos pueden presentarse nuevas vías para abordar los problemas de una “evolución literaria” y los desplazamientos temáticos que ésta marca.

En el caso que nos ocupa, Ignacio Solares nos da indicios, en casi toda su obra, de su inclinación por dos temas preferidos: la imagen de Francisco I. Madero como un “apóstol” de la Revolución mexicana, y el del espiritismo y los postulados más allegados a ésta creencia: la pervivencia del “alma”, por ejemplo.⁴

Ahora bien, si tomamos esta recurrencia como un factor que puede caracterizar la cosmovisión del autor-persona, tendríamos que analizar algunas otras de sus manifestaciones: ensayos teóricos, cartas, declaraciones, entrevistas; pero ir de un discurso ficcional a caracterizar un sistema de creencias y pensamientos personales es muy arriesgado. El caso de Tolstoi es diferente, pues sus ensayos, cartas y su actitud existencial misma ofrecen un material digno de ser tomado en cuenta; sin embargo, no se puede reducir la interpretación de sus obras a una mera manifestación religiosa, puesto que la trasciende, es decir, se subordina al efecto estético. Esto se evidencia cuando el horizonte socio-cultural de la producción de la obra de arte ya no se corresponde con la nuestra: de manera radical ocurre con las narraciones estéticas griegas y latinas; incluso con las de la llamada Baja Edad Media. En este caso el receptor estético amplía su actividad resemantizadora sobre los elementos y aspectos que ya no tienen vigencia en nuestra cultura.

Volviendo a Ignacio Solares, puede presentarse la fácil solución de adscribir sus temas y caracterizaciones recurrentes a la configuración estética de sus discursos; entonces se reduce a una creencia —el espiritismo— la explicación de un símbolo: lo que tenemos que hacer, en cuan-

³ También existe otro tipo de autor-persona que logra desvincularse, en la medida que esto sea posible, de sus posturas ideológicas y articular su discurso estético en total subordinación al autor implícito. Creemos que Mario Vargas Llosa sea un ejemplo de esta actitud.

⁴ No ignoramos que Madero tenía una clara inclinación por el espiritismo.

to lectores, es pensar que, si bien pudo partir la motivación de la creación de un personaje o de una configuración narrativa estética, de una creencia o de una apreciación personal (Madero), ésta moviliza la instauración de un *símbolo estético* que bien puede ser actualizado en la praxis estética de la lectura de acuerdo con los parámetros de un género fantástico, por ejemplo, cuando no está postulando forzosamente valores de creencias, valores que corren el riesgo de adquirir el sentido de ser “explicaciones” de las configuraciones narrativas y, por tanto, las despojan de su valor genérico, al menos dentro de la nueva narrativa fantástica hispanoamericana.

Veamos un ejemplo de un cuento, con el cual se inicia *La instrucción...* (aunque no entra en nuestro corpus): “La luz” es un relato de una gran efectividad estética, no porque el lector acepte o considere críticamente el “espiritismo” de Thomas Alva Edison, sino porque al ser este personaje inventor de la luz eléctrica, y porque ésta es “el peor enemigo de los fantasmas”, se convierte —en el mundo posible del cuento— en el obstáculo que impide que reaparezca después de su muerte. La luz es el sostén de la paradoja y, por tanto, del incumplimiento del programa narrativo de Edison: le impide regresar a trabajar a su laboratorio como lo había prometido, pues éste tiene “la luz siempre encendida”. En la recepción, el “espiritismo” de Edison y la aparición de los fantasmas son expedientes narrativos cuya carga ideológica no es determinante para tomarla como un valor *noológico* fuera del discurso.

2. LA TRANSGRESIÓN DE LOS LINDEROS

En el mundo del sentido común de nuestra cultura occidental-hispanoamericana y en la codificación realista que parte de ella —aunque no se subordina totalmente sino que la reformula—, hay una frontera intangible pero precisa entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Si bien es cierto que en la constelación discursiva de una cultura como la nuestra también se presentan discursos que manifiestan la “transgresión” de estos mundos por ciertos actores: “los cuentos de aparecidos”, de “muertos que regresan de la tumba”, etc. Estos discursos corresponden a géneros sobre todo orales y no al del cuento literario en sí.⁵ Esta

⁵ Esta afirmación debe ser tomada en su sentido débil, pues algunos cuentos fantásticos pueden descansar en su tematización, como se desarrolla a continuación.

frontera, siempre ha intrigado al discurso literario narrativo, ya sea para negarla o para afirmarla con una intencionalidad estética; la literatura de terror y la fantástica, principalmente la que surge como opuesta al positivismo cientificista, es muy importante; nos ofrece excelentes manifestaciones que culminan con los relatos de Edgar Allan Poe (considero que el cuento “El caso del señor Valdemar” es una obra maestra con respecto a la narrativización del paso de esta frontera, es decir, la de la muerte) y, en el siglo XIX, Henry James articula cuentos maestros con esa tematización. En nuestra literatura hispanoamericana no se cultivan estos géneros con particular atención, aunque la reciente antología de los cuentos fantásticos del siglo XIX, elaborada por Ana María Morales, nos ofrece una muestra elocuente de relatos anteriores a la nueva literatura fantástica.

3. LA CONFIGURACIÓN DE LA TRANSGRESIÓN EN NUESTRO CORPUS

Además del minicuento citado arriba, “La luz”, que en realidad configura una situación paradójica, como vimos, tenemos seis cuentos más que tematizan —obviamente desde diferentes configuraciones— esta trasgresión. Como ya dijimos, cinco son retomados de un libro de cuentos anterior, *Muérete y sabrás*, y se titulan: “Rostros familiares”, “Los miedos”, “La despedida milagrosa”, “Muérete y sabrás” y “La última imagen”; y sólo uno, “El mensajero”, se publica por primera vez en *La instrucción y otros cuentos*.

El primer cuento es un ejemplo del excelente dominio de Solares en el manejo del minicuento. En “Rostros familiares” el discurso empieza utilizando en primera persona códigos realistas muy precisos de la situación que nos describe: “Empezó con una punzada en el pecho. Luego sólo recuerdo la voz sincopada de mi mujer, el llanto de los niños, la llegada del médico” (2). El enunciado que le sigue parece mantenerse en este mismo registro: “La luz de la lamparita del buró temblaba sobre los rostros, nimbándolos de *irrealidad*”; aunque el último vocablo, puesto en cursivas por nosotros, parecería ya anunciar la “vuelta de tuerca”, la cual no se produce inmediatamente: “Detrás del grupo descubrí a mi tío Antonio, un tío muy querido al que hacía años que no veía. Se acercó y me puso una mano suave en la frente”. Este enunciado describe una acción que aparentemente corresponde a la misma situación de

un enfermo, aunque grave (connotado por la voz de la mujer, el llanto de los niños y la presencia del médico); sin embargo, la última *escena*,⁶ nos aclara que se produjo una trasgresión del plano realista al fantástico: “—Tranquilo. Ya va a pasar —me dijo [el tío]. Entonces recordé su situación. —Pero tío —le dije—, tú estás muerto. —Sí —me respondió—. Y tú también” (2). El efecto estético en el receptor se acompaña por la sorpresa y la ambigüedad de no poder determinar con precisión el paso de la vida a la muerte del narrador homodiegético. Esto ocasiona en el receptor una tensión especial.

Al ser “Rostros familiares” un minicuento, pudimos recurrir prácticamente a todo el discurso para analizar el mecanismo (uno de los mecanismos más explícitos) de la distorsión semántica que comprende: el paso de una codificación realista a otra en el mismo discurso y que rompe con las expectativas de este género y crea una especial tensión semántica. No se trata de recurrir al criterio muy difundido de compararlo con nuestra realidad cotidiana para declararlo “inverosímil”,⁷ pues al proponer un mundo posible distinto del nuestro, se ubica fuera de una comparación.

En discursos más amplios la tematización se vuelve, obviamente, más compleja y compromete configuraciones también más complicadas.

En el cuento “Los miedos”, cuyo título es muy significativo, pues precisamente el miedo de dos personajes será el factor que comunica a uno de ellos con el otro, sólo que uno está dentro del mundo posible de los vivos, y el otro, una mujer, viene del mundo de los muertos. Veamos: mediante la focalización interna del narrador —el discurso está en tercera persona— nos enteramos que Rubén tiene un gran “terror a los temblores”, por lo que evita, desde el terremoto del 85, la visita a un hotel particularmente querido por él, el hotel “Edén”, ubicado en la zona antigua de la ciudad de México. La esposa de Rubén no participa de esta afición a quien le parece incluso de fama dudosa, pues “le daba la impresión que ése era un hotel para llevar putas” (31). En el viaje que relata el discurso, Rubén decide, venciendo las reticencias, alojarse nuevamente en ese hotel.⁸ Sin embargo, prudentemente, se asegura de

⁶ En el sentido de la narratología: una situación transmitida por el diálogo y una mínima acotación.

⁷ Además cae en una de las falacias de la interpretación incorrecta: la referencialidad.

⁸ Rubén declara a su mujer el sentimiento que le despierta el hotel —sentimiento manifestado también por el personaje central de *Casas de encantamiento*— con respecto

preguntarle “al encargado de siempre”, si el hotel sufrió algún daño en el terremoto; éste le asegura que “no se cayó ni una lámpara”; pero su sueño es perturbado por la pesadilla de sentir un temblor. Se calma al despertar y vuelve a dormirse, aunque la recurrente pesadilla torna a perturbarle: esta vez se encuentra con que a su lado “estaba una insólita mujer desnuda (desnuda y horrible)”. Intenta una relación sexual, pero la repulsión puede más y Rubén despierta. Fuma un cigarrillo y bebe agua. En la tercera pesadilla vuelve la mujer repugnante, pero atormentada por el miedo a morir en el terremoto. Rubén la posee; mientras tiembla el cuarto y la mujer le implora: “Ven, muérete conmigo, aquí. Ven, ven, ven” (35). Despierta sobresaltado y obliga a declarar al recepcionista que en la habitación que ocupaba Rubén murió una mujer “que había llegado con alguien, con un hombre joven, que luego se fue y la dejó sola”. La mujer murió de miedo durante el terremoto.

Como podemos advertir, en este cuento el sentimiento común del miedo lo une a una mujer (se connota que es una prostituta), muerta hacía ya varios años. El medio de la comunicación insólita es el sueño, atormentado por las pesadillas de Rubén. La mujer logra franquear este umbral y tiene una relación muy peculiar con el hombre que habita el mundo de los vivos. Al final del relato el recepcionista declara que la mujer murió de miedo en el terremoto del 85 en la misma habitación que, en el presente del discurso, ocupa Rubén.

El sueño, como vía de comunicación, se vuelve a presentar en “La última imagen” y en “El mensajero”. Attendamos al primero:

El discurso en tercera persona se inicia con la escena, breve y contundente, de un pleito familiar cotidiano entre dos cónyuges; aunque esta vez la mujer reacciona de manera muy sentida y se encierra en el dormitorio después de haber llorado frente al espejo. El hombre trata de seguir bebiendo, pero se lo impide “un dolor en el pecho, punzante que crecía hasta el rojo y el fuego” (104). Siente que ha llegado al final de sus días; agoniza y es incapaz de hacer el ruido suficiente para atraer la atención de su mujer dormida. Pierde toda esperanza de una última oportunidad para remediar la relación con su esposa. El hombre se sabe

a la fascinación de la ciudad de México: “—Me siento en el mero fondo de la ciudad [...] Es como transportarte a otro tiempo. Mejor dicho, a otros tiempos, porque no es uno sino varios. Ahí, desde el balcón de mi hotelito sórdido, como tú lo llamas, veo transcurrir ante mí el México de los cuarenta, de los veinte y hasta de los principios de siglo” (1995: 30).

muerto. En este momento, el narrador, focaliza la “vivencia” (el término es paradójico) de su “estar muerto”. Es una narración magistral, donde nos deslizamos de la vida a la muerte; pero a una muerte que no se quiere como tal —“la imposibilidad de toda posibilidad” como lo definió Heidegger—, sino que busca recuperar al menos la última imagen de sí ante su mujer amada; de ahí la aspiración del protagonista:

[entrar] dentro de su sueño, siempre dentro de su sueño [...] La verdadera despedida era ésta, dentro de su sueño, con esa suave sonrisa de cuando ella se despedía, una despedida como tantas (¿te acuerdas?), se daban la mano y él tenía la sensación (aún tenía la sensación) de marchar con la mano de ella, de llevarse la mano de ella entre las suyas, a pesar de que se alejaba cada vez más (108).

La maestría de este discurso se encuentra en que el deslizamiento de una codificación realista (la riña familiar y la primera situación del hombre que continúa bebiendo hasta su ataque y agonía) cede su paso, no en la “forma” discursiva, sino en una especie de erosión semántica que se desliza al narrar, siempre dentro de una focalización interna, su “vida después de muerto” que le motiva a realizar lo que el título del cuento anuncia: modificar la última imagen de rencor desde el sueño de la mujer amada, el único resquicio de acceso a ella.

En el cuento “El mensajero”, el narrador explícito, homodiegético, pues se trata de un discurso en primera persona, nos declara en el *incipit* la tematización:

Me espanté eso fue lo que sucedió. Porque no es fácil hacerse a la idea de que nuestro mejor amigo muriera siendo apenas un adolescente y, después, ya muerto, nos visite en sueños noche tras noche, hasta ponernos al borde de la locura. Esa locura que nace de extrapolar un sueño, un solo sueño, del que podríamos no despertar ya nunca. Un sueño que ha invadido o desplazado la vigilia, como lo hacen en otras circunstancias la fe, la esperanza o el amor (109).

Fito, el amigo íntimo del narrador explícito, muere tempranamente, todavía niño. El narrador queda “seriamente afectado” y empieza a soñarlo; pero, lo más alarmante es que Fito invade algunos momentos de su vida y le hace ciertas picardías, más que todo para marcar su pre-

sencia: “Los primeros meses más o menos soporté que Fito anduviera tras de mí a todas horas, día y noche, despierto o dormido, pero pronto empecé a desesperarme. Se me alteraron los nervios, me llevaron con diferentes médicos y psicólogos y me recetaron pastillas para dormir” (115). Sobre todo, su presencia se hace extrema en los sueños para comunicarle la “realidad” en la que vive: “Vi aflorar algunos raros testimonios de esa otra realidad, tan contigua y lejana a la vez. Apenas una ráfaga lejana, la puerta que se entorna para dejar pasar un hilo de luz turbia, una mirada perdida o un dedo que no deja de temblar” (116). Al salir de uno de esos sueños tormentosos, lo ve volar, feliz, sin sujetarse a la leyes de nuestro mundo, aunque se trata del último encuentro con su amigo, pues desiste de tener contacto con él:

Fito me dijo: *uff*, qué lata contigo porque tu miedo lo ha deformado todo. Desde ponerme una cara que aquí no tengo hasta aterrarte por el simple hecho de saberme a tu lado. Yo sólo quería ayudarte a ver mejor las cosas de este otro lado para que vieras mejor las de aquel otro lado (117).

El narrador lamenta la ausencia de Fito: quisiera que “termine de darme el mensaje que me permitiría entender mejor las cosas de este otro lado” (117).

Como se puede ver en este cuento, la narración centra su atención en una amistad, tan noble como profunda, entre dos niños que la muerte parece haberlos separado; aunque el que “se fue al otro lado” hace todos los intentos posibles, sobre todo en el sueño, para seguir en contacto con su amigo y transmitirle la experiencia invaluable desde su posición del otro mundo, incluso para enriquecer su comprensión de éste, el de los vivos. Aquí la trasgresión se halla motivada por el amor del amigo.

En “La despedida milagrosa”,⁹ una pareja se encuentra en el café Apolo; en realidad, el hombre se le presenta a la mujer:

Fue como una aparición en el halo neblinoso de la puerta encortinada.
De pronto llegó y dijo:
—Tenía que venir.

⁹ La primera versión de este cuento se titula simplemente “La despedida”, que preferimos, pues el adjetivo “milagrosa” ya anuncia algo “sobrenatural”, “fantástico” que reduce la expectativa y, por tanto, el efecto estético de un cuento fantástico.

Una sombra de barba retinta le enflaquecía aún más la cara y el saco de anchas solapas flotaba sobre el cuerpo consumido.

Ella lo recibió parpadeante. En su boca asomaban dos dientes muy blancos que sujetaban el labio inferior.

—Cómo es posible —dijo.

Antes de sentarse —ella siempre estuvo segura de que fue antes de sentarse— él agregó.

—Ya ves, el amor hace milagros (37).

Esta escena inaugural nos ofrece ya algunos indicios: “fue como una aparición”, “una sombra de barba retinta le enflaquecía aún más la cara”, “el cuerpo consumido”, reforzados por la afirmación del hombre: “el amor hace milagros” (37). Estos indicios, sin embargo, sólo despiertan una vaga expectativa en el lector, pues, más adelante, el hombre reprocha a su compañera: “Hago un esfuerzo sobrehumano por venir y me sientes raro” (38). El ambiente del café, iluminado por velas en las mesas, refuerza las descripciones del hombre, siempre a través de la focalización de la mujer mediante el procedimiento de la doble focalización, pues el cuento está escrito en tercera persona. La ambigüedad de la naturaleza de él se va develando a través de sus palabras: “Qué tontería. Tanto esfuerzo para venir y ya aquí, no se me dan las palabras precisas [...] que te hicieran sentir, que te transmitieran por qué vine (40). “Lo que quería decirte es que por la soledad en que he vivido tanto tiempo [...], entiendo quizás esa otra realidad, aun más cierta que esa otra... realidad, aun más cierta que nuestra realidad real” (41). Este hombre, como Fito en el cuento anterior, abordado por nosotros, se esfuerza “desde la otra orilla” por transmitir a su mujer amada un mensaje, que expresa en una pregunta y una respuesta que sólo cobra sentido al final del discurso: “¿Cómo va aquello de que lo que deseamos de veras nos será concedido? Es algo terrible, pero también milagroso. Es algo milagroso” (42). El sentido del milagro, anunciado en el título, y que parecía meramente una metáfora cuando él dice que el amor hace milagros, emerge en la secuencia final: salen del café, pasean por la Alameda y al pasar frente a la estatua *Malgré tout*,¹⁰ el hombre cae y emerge su verdadero estado:

¹⁰ Esta estatua también se halla presente en *Casas de encantamiento*, y cumple una función que connota algo que pasa “A pesar de todo” (el nombre de la estatua).

De pronto dio dos pasos hacia atrás, tambaleándose, y fue a dar de lleno contra la escultura. Simplemente se golpeó en forma brutal contra la escultura y cayó al suelo sin meter las manos ni hacer un gesto de dolor; achicándose como si hubiera caído la pura ropa, haciéndose tan transparentes los huesos de la cara que le desfiguraron enseguida las facciones, consumiéndolas (43).

Como lo declara un médico: “Este hombre tiene por lo menos una semana de haber muerto” (43). Sólo entonces se nos revela la naturaleza del “milagro”, el cumplimiento de un hombre, en su momento de agonizar, de despedirse de su amada, de no morir tan solo. Deseo que se cumpla.

El último cuento de nuestro corpus, que dio el título al segundo libro de Ignacio Solares, “Muérete y sabrás”, configura otro aspecto de la trasgresión del límite entre este mundo y otro, esta vez del pasado no inmediato. Esta tematización fue desarrollada parcialmente en la novela *Casas de encantamiento* y, con una variación importante, en otra posterior, *El espía del aire*.

En la literatura fantástica anglosajona es uno de los recursos más socorridos desde la famosa novela *La máquina del tiempo*: uno o varios personajes tienen una experiencia singular, viven dos instancias del tiempo, una presente y otra pasada, entrecruzadas; aunque en las novelas mencionadas el personaje central no pasa por la experiencia de la muerte, como lo anuncia el cuento, pues su configuración es muy distinta.

Como en algunos discursos que hemos abordado, la pauta está dada por la frase inicial: “Quien iba a imaginarlo: en mi vida anterior también estuve casado con mi mujer actual” (54). Se trata, precisamente, de la convicción sentida sobre todo por Lucía, la esposa: “Eres inmortal aunque no lo quieras. Muérete y sabrás que me voy contigo, que te alcanzo adondequiera que vayas, ¿me oyes?” (55).

La convicción de una vida anterior a la actual les viene de una experiencia común inusitada: “Un viernes había cenado en el Café Tacuba y al salir tuvimos una visión [...]: del Zócalo vimos avanzar hacia nosotros uno de los tranvías eléctricos que hubo en la ciudad de México a principios del siglo” (54). La convicción es firme, indudable, para Lucía, no así para él: “Yo realmente, nunca he terminado de hacerme a la idea”. Lucía puede ofrecer los mínimos detalles de esa “entrevisión”, como

ambos la llaman, ante su esposo que la secunda dubitativo. La obsesión de Lucía es cada vez mayor y afecta su vida matrimonial actual en tal medida que el narrador explícito intenta regresarla al mundo presente, sobre todo mientras ella duerme “con una mano que buscaba despertarla de veras, sacarla de sí misma (esto es: de nosotros mismos, alejarla de los otros), y me topaba con la frialdad de los músculos yertos” (60).

Una noche Lucía toma el coche y sale en busca de ese pasado para no regresar jamás. La única solución que le queda al esposo es ir al sitio donde los dos tuvieron esa “entrevisión”:

Ya no podía encontrarse más, no podía encontrarse más porque estaba en otro sitio, en ese otro sitio que yo aún no logro ver (entrever) pero que estoy seguro, alcanzaré tarde o temprano si todas las noches voy a pararme a una esquina del centro de la ciudad a esperar pacientemente un tranvía que vendrá (tiene que venir) por el rumbo del Zócalo, con su trole llena de chispas y su resonar interminable de campanillas (61).

Si bien este cuento connota desde el título que la muerte es la vía para “regresar” a un mundo anterior —no de los muertos, sino paradójicamente de vida—, fuera del título y la desaparición de Lucía, no se ofrece ninguna solución definitiva al enigma: la mujer parece sumirse en sus sueños en un estado letárgico (“me topaba con la frialdad de sus músculos yertos, vencidos por una fatiga que ningún sueño podía curar porque eran precisamente los sueños que tenía ahora los que la tenían así” (60), y desaparece, como decimos, una noche llevándose su coche. El final, reproducido por nosotros en la cita externa, describe al esposo que busca, en realidad espera, volver a tener la experiencia inicial que llevó a Lucía a su paso al otro mundo, en el tiempo. De los cuentos abordados por nosotros éste es el más ambiguo con respecto a la configuración de la muerte como trasgresión del “reino de los muertos” al nuestro. No estamos seguros de que Lucía haya logrado, mediante el suicidio o la muerte por accidente automovilístico, atravesar al mundo del pasado que añoraba.

Como ya ocurrió en una novela anterior de Solares, *No hay tal lugar*, la muerte no está configurada en estos cuentos como el definitivo final de la vida o como el instante del paso de la existencia a la nada, al término total de nuestras manifestaciones y realizaciones humanas, sino como un “tránsito”, aunque los que pasan a “la otra orilla” mantengan

todavía vínculos —diferentes o de realizaciones inesperadas— con los seres que permanecen en este mundo; tránsito que puede ser una trasgresión más o menos severa de las leyes “naturales”, es decir, lo que el realismo nos presenta como tales en el discurso literario. De este modo, este paso o trasgresión se constituye en el motor de la instauración del discurso fantástico, en cuyo manejo es un maestro indudable Ignacio Solares, uno de nuestros grandes valores de la creación estética narrativa hispanoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- SOLARES, IGNACIO. *Muérete y sabrás*. México: Joaquín Mortiz, 1995 (Serie del Volador).
- . *No hay tal lugar*. México: Alfaguara, 2003.
- . *La instrucción y otros cuentos*. México: Alfaguara, 2007.

FECHA DE RECEPCIÓN: 20 de octubre de 2008

FECHA DE ACEPTACIÓN: 07 de enero de 2009