



Personajes, tiempo y espacio en “Éstos fueron los palacios” de Carlos Fuentes

Luis Quintana Tejera

Facultad de Humanidades de la UAEM. qluis11@hotmail.com

Resumen

En la obra de Carlos Fuentes, “Estos fueron los palacios”, los sujetos y el narrador son analizados parcialmente desde la doble perspectiva de los personajes y el narrador. Se hace necesario observar las manifestaciones de los personajes y sus movimientos dentro la historia como una estructura. Estas operan de manera constante en dos circunstancias temporales: el pasado y el presente en el cual se comunican consistentemente. La muerte ronda en todo momento.

Palabras clave: tiempo, pasado, personajes, perros, misericordia, narrador, distancia.

Characters, Time and Space in “These Were the Palaces” by Carlos Fuentes

Abstract

In the work of Carlos Fuentes, “*These were the palaces*,” the subjects and the narrator are analyzed partially from the double perspective of the characters and the narrator. Manifestations of the characters and their movements need to be observed within the structure of

history. They operate constantly in two temporal circumstances: the past and the present in which they communicate consistently. Death may come around at any moment.

Key words: Time, past, characters, dogs, mercy, narrator, distance.

Atentos a una observación inicial genérica del volumen de Carlos Fuentes titulado: *Agua quemada*, por lo menos dos factores llaman poderosamente nuestra atención crítica. En primer lugar la denominación a través de un sustantivo —agua— y de un adjetivo —quemada— los cuales al unirse conforman una curiosa pareja de alusión semántica plena que se expresa mediante el oxímoron.¹ No sé por qué, probablemente tan sólo por contaminación cultural propia, ese sustantivo lo asociamos con la idea de frescura ajena a todos los desiertos del mundo. Ahora bien, como la obra del mexicano aquí comentada ha de caracterizarse por una implacable carga de dolor que no sólo deviene de los personajes tristes y abandonados de la mano de Dios, sino también porque en ellos está presente ese perenne sentir de los oprimidos

que a través de la lucha diaria intentan sobrevivir, por todo esto, la referencia “quemada” puede muy bien hacer mención de esas carencias que emergen violentamente en cada paso que el hombre se atreve a dar en el desierto de la vida.

En segundo término, si nos obligaran a connotar en tan sólo dos vocablos las características relevantes de la producción de Fuentes, bien podríamos decir: extrañeza y nostalgia. La extrañeza está planteada no únicamente ante el medio hostil que encierra al personaje, sino también ante la profunda soledad que lo auto aniquila a cada instante. Como resultado de lo anterior se impone una profunda añoranza, nostalgia que finca sus raíces no sólo en lo que no se posee, sino además en todo aquello con lo que se sueña, pero que no se alcanza.

1 También en el lenguaje místico se nos presentan frecuentemente expresiones como: la nada infinita, la vacía plenitud. Citemos los versos que Santa Teresa de Jesús escogió como lema para glosar: “Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero, / que muero porque no muero”. Para esta tradición mística se suponen también influencias árabes. El oxímoron representa una intensificación especial de la antítesis, del contraste. Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1965 (Biblioteca Románica Hispánica), p. 153.

Al proceder al análisis de “Éstos fueron los palacios” nos detendremos particularmente en el mundo que generan los diferentes personajes que interactúan en el relato. Éstos no sólo pertenecen a la realidad, sino que también hay otros que representan una determinada carga afectiva y que *fueron* en el pasado y *han dejado de ser* en un presente que aparece expresado en medio de dudas e insinuaciones por parte de algunos actantes. Es, por ejemplo, el caso de Lupe Lupita y su relación con su mamá, Manuela.

Además, los símbolos configuran una determinada manera de observar el universo por parte del narrador. Posiblemente sean esos famélicos y numerosos perros que van tras Manuela, quienes elaboran la imagen simbólica más representativa del relato.

En otro orden de aspectos a considerar, la historia contada y la voz asumida por el narrador, así como también diferentes elementos de la problemática paratextual dan lugar a una revisión del proceso expresivo de ese mismo narrador, revisión que fundamentaremos en dos textos de Gérard Genette que aparecen citados en la bibliografía anexa.

Finalmente, el conocido *crono topo* bachtiniano nos autoriza a evaluar esos significativos remanentes conceptuales que desde el título anuncian la nostalgia y definen el

proceso que une tiempo y espacio a través de los momentos que pasan y los lugares que dan trámite a nuestros recuerdos.

Simultáneamente, no debemos perder de vista que el acto de narrar es una forma de recuperación que permite dimensionar el pasado desde un presente siempre inquieto.

Vayamos por partes. El comienzo *in medias res* corresponde a un tipo de relato en donde la numerosa materia narrativa que se debe proporcionar requiere no sólo de ahorro en lo que a medios expresivos refiere, sino también de una adecuada distribución del tiempo destinado a la anécdota. Dice al inicio:

Nadie le creyó cuando comenzó a decir que los perros se iban acercando, vieja chiflada, vieja loca que habla sola toditito el día, malas pesadillas ha de tener, con lo que le hizo a la hija, ¿cómo no ha de pasar malas noches? Además a los viejos se les va secando el cerebro hasta que se les vuelve una nuez arrugada, sonando como una canica dentro de la cabeza hueca (Fuentes, 1982:45).

La voz que cuenta los hechos parece proceder de un narrador omnisciente quien al narrar inventa, reinterpreta y analiza a su modo dando a conocer los acontecimientos desde un ángulo de observación parcial a pesar de su señalada omnisapientia. Además, qué curioso, empieza el cuento con un pro-

nombre indefinido y acaba con un sustantivo que implica también el carácter terminante de la negación. “Nadie” y “nada” son la manera que utiliza el narrador para unir el comienzo con el fin. En un esfuerzo nihilista que poco trabajo le cuesta afirma la realidad de un ambiente en donde la duda y la posibilidad de no ser a cada instante se apodera del relato y lo conduce desde un inicio en donde todos niegan hasta un final en donde nada queda.

La imagen de la vieja Manuela comienza a dibujarse a partir de la adjetivación empleada: “chiflada” “loca” “que habla sola todo el tiempo”. Son dos vocablos calificativos y una oración subordinada adjetiva que conceden breves pinceladas para elaborar el cuadro independiente de un carácter. Pero, hay más aún; esa anciana enajenada ha de tener malas pesadillas “con lo que le hizo a su hija”. Así la sugerencia velada pretende adentrarse en otro territorio para el análisis del carácter. Es éste un hiato necesario, una reticencia fundamental, porque después el narrador tendrá varias instancias que le permitirán explicar la diégesis de Lupe Lupita.

No deja de ser representativa la manera en cómo el narrador interviene para emitir juicios tales como el apuntado en la cita anterior: “A

los viejos se les va secando el cerebro”. No sé por qué estos autores que se esconden tras la voz omnisciente hacen declaraciones completamente ajenas a la ciencia, de espaldas al elaborado conocimiento racional. También García Márquez decía en *El amor en los tiempos del cólera* que la vejez era un estado indecente que había que corregir a tiempo.² ¿Qué es realmente la vejez? Numerosos escritores que opinan sobre ella ya pertenecen irremediablemente a ese mismo territorio del que hablan. ¿Lo hacen por experiencia propia? ¿Al hacerlo ocultan o mediatizan sus temores? Al decir esto muchos nos acusarán de confundir al narrador con el autor, pero en realidad lo que pretendo encontrar son los puntos dolorosos de contacto entre ambos.

Sabemos que esa metáfora quijotesca “se le secó el cerebro” implica una reflexión válida para poder entronizar la crítica y dimensionar esa “nuez arrugada” que se yergue en el territorio de las sensaciones como “una canica dentro de la cabeza hueca”. Hemos observado así de qué manera la voz que teje la historia sabe manejar con acierto el lenguaje figurado y se mueve con elegancia en el dominio sinestésico del buen decir.

2 Cfr. Gabriel García Márquez. *El amor en los tiempos del cólera*, México, Diana, 1990.

Al cuadro presentado hasta este momento sigue otro que contrasta con aquél y que aparece encabezado por la conjunción adversativa “pero”:

Pero doña Manuelita tiene tantas virtudes, no sólo riega sus macetas sino las de todos sus vecinos del segundo piso, todas las mañanas le pueden ver con su verde bote de gasolina, rociando con los dedos amarillos los macetones de geranios colocados en el barandal de fierro, todas las tardes poniéndoles sus fundas a las jaulas para que los canarios duerman tranquilos (Fuentes, 1982:45).

Al ceder la voz a otros personajes, quien cuenta la diégesis introduce la figura del Niño Luisito, actante que resulta directamente conectado con la fémina aludida *supra*. Nos enteramos que a él se le ha prohibido verla o dirigirle la palabra. Es así que esta interdicción agrega un nuevo ingrediente a la ya premeditada censura que pesa sobre los actos y procedimientos de Manuela.

Este joven está impedido físicamente: es paralítico y depende de las demás personas para que arrastren su silla de ruedas. Antes lo hacía la vieja loca del relato; ahora lo tendrá que llevar a cabo su hermana. Insistimos en que paralítico como la hija

muerta del recuerdo, como la Lupe Lupita.

Pero lo verdaderamente rico y representativo en el Niño Luisito está dado por sus recuerdos y la reelaboración que él hace de los mismos. Señalamos algo que es importante y que resulta reflejado en las palabras del personaje:

— Cuando ella sube por la escalera de piedra, sólo entonces, imagino que éste fue un gran palacio, mamá, que aquí vivieron señores muy poderosos y ricos hace mucho tiempo (p. 46-47).

Lo citado no sólo revela el por qué del título del cuento, sino que además nos ubica en el curioso espacio de la ficción dentro de la ficción. Si al carácter peculiar de la literatura le agregamos la condición más extraña aún de Luisito completamos un cuadro de sublimación exagerada en donde los referentes apuntan en la misma dirección.

Consideramos oportuno el momento para aludir a la significación de los nombres de Manuela³ y Luisito⁴; así como también referenciar la problemática central tempo-espacial la cual por razones de organización conceptual y teórica tenemos que explicar.

3 Manuel-a Hebreo, Inmanuel, de In – manu – Él, “con nosotros (está) Dios. (Gutierrez Tibón. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona, México, FCE., 1996, p. 160.*

4 Luis Germánico, guerrero ilustre, famoso en la guerra (*Ibidem, p. 154*).

Ambos nombres refieren a las personas que los llevan por contraste: Manuela más parece demoníaca que divina; Luisito es un niño paralítico en quien la figura del héroe poderoso de herencia germánica se diluye. Quizás sea necesario buscar en otro dominio la posible semejanza a la que estos nombres refieren con una actitud de premeditado guiño al lector, al mismo tiempo que como una manera de preparar un juego en donde quien lee debe descubrir las claves que se hallan más allá de lo señalado por el narrador; le corresponde hurgar en el territorio del discurso implícito para comprender que ni Manuela es tan satánica como parece ni Luisito es un paralítico mental. En ambos existe una condición natural que ha quedado intacta a pesar de los males padecidos: es la innata condición del ser humano lastimado que en todo momento busca la esencia que ha perdido y a la que no quiere renunciar.

El tiempo transcurre entre las mañanas y las tardes. Mañanas y tardes en que Manuelita recupera la condición bíblica anunciada en el nombre al hacer el bien a los demás. Se mueve esta temporalidad entre lo que fue y lo que será y al hacerlo nos autoriza a hablar de los espacios reales y de los figurados. Dicho de otra manera, serían los espacios que se viven en la cotidianidad apabullante de cada jornada y los otros,

los que se sueñan o, al menos se recuerdan o se creen recordar como aparentemente fueron.

Un ejemplo válido que justifica lo dicho en el párrafo anterior tiene que ver con la casa grande de Orizaba que sólo ha sido presentida y escuchada por Luisito y la casa del DF en donde viven y padecen.

Pero el muchacho estaba hablando de la casa de Orizaba, de la casa grande, de las fotos y postales y cartas, él nunca había estado allí, por eso tenía que imaginarlo todo, los balcones, la lluvia, la montaña, el barranco, los muebles de una casa rica de entonces, las amistades de una familia así, los pretendientes (Fuentes, 1982:45).

La reconstrucción del pasado en el marco del recuerdo puede llegar a ser válida aun cuando no se haya pertenecido a ese pasado; éste es el caso del Niño Luis quien reelabora una historia en la que no participó. El narrador lo aclara así, pero al mismo tiempo nos ofrece otra de las motivaciones para entender la idiosincrasia y las características de este personaje. Posee —de esto no hay duda— una gran capacidad imaginativa que la pondrá en ejercicio además cuando se imagina cómo fueron los supuestos palacios que estaban en el lugar que ahora ocupa la modesta vivienda en donde habitan. Hay una suerte de complementación que permite al inválido un mayor

desarrollo de sus capacidades intelectuales; lo señalamos *supra* al hablar de la significación de los nombres del niño y de la sirvienta.

En ese mismo espacio del recuerdo las reticencias y claves ocultas continúan imperando. El narrador conduce de la mano al lector para mostrarle mediante elementos argumentales de qué manera todos los acontecimientos de ese universo se encadenan, condicionan y desarrollan de un modo fatalmente real. Es así como leemos varias metadiégesis⁵ necesariamente subsidiarias de la historia central en las cuales descubrimos:

1. El triste recuerdo de la sirvienta en la casa del general Vergara. Su doble condición de empleada y amante, su hija Lupe Lupita.

El destino del pobre ha de caracterizarse casi siempre por una suerte de predisposición innata para la desgracia y Manuelita en este sentido no fue la excepción. Un esquema feudal prevalece en donde el Señor

—el General Vergara— funciona como dueño de la vida y acciones de sus vasallos —Manuelita entre otros—. Y es así que nace la Lupe Lupita quien ha de constituirse en el objeto de veneración y cuidado por parte de su madre temerosa. Obligada a abandonar la casa del patrón, se viene a la vecindad en donde ya no puede proteger como quería a su niña adorada. Y al recordar su pasado señala: “Quizás tenía razón, quizás era mejor para los dos, el patrón y la criada, separarse cada uno con sus recuerdos secretos” (Fuentes, 1982:53). El sexo que los uniera fue sólo momentáneo y se manifestó como una necesidad animal imperiosa para el General Vergara y como una donación apenas tolerada por la criada, quien realmente quería a este hombre. El resultado de la relación funcionó también a doble punta de lanza: el primero, se vio impelido por la necesidad de ocultarla, porque era el fruto prohibido y no buscado; la segunda, le encontró

- 5 Dentro de un relato pueden darse diferentes historias con diferentes narradores. Tales circunstancias se manifiestan estratificadas: hay niveles de inserción de unas narraciones en otras. En la propuesta de Genette, el nivel más externo es el extradiegético, el acto enunciativo que generalmente abre el relato, el más amplio marco de la narración. Es extradiegético el narrador que origina la diégesis (historia) que engloba al resto. Toda otra historia que se incluya en esta diégesis primaria pertenecerá a un relato intradiegético o diegético. Si dentro del relato intradiegético se presenta otro, este último será **metadiegético**, que puede a su vez contener uno **meta** — **metadiegético**. Gérard Genette. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. Citado por Luis Quintana Tejera. *Nihilismo y demonios* (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario de su obra), Toluca, UAEM, 1997, p. 67.

un sentido nuevo a su vida gracias a la criaturita tierna que emergía en su existencia como una tabla de salvación en medio de las turbulencias del mar infinito. El espacio que constituye la casa del General Vergara es el lugar de la sumisión y la entrega en donde —curiosamente— la criada de tantos años llegó a acostumbrarse a esos tratos y sufrió mucho cuando fue retirada de la mansión por la imposición y la fuerza. Los esquemas de sometimiento que revisten una condición sin regreso y que hacen la individuo esclavo menos libre aún y —peor todavía— gozoso ante el implacable patrón que la maltrata y acorralla, son utilizados por el narrador de Fuentes en varias ocasiones y revelan tendencias medievales que inclusive en el presente caracterizan muchas formas de vida en el campo y en pequeños pueblos regidos por el cacique en turno.

2. La actualización en términos de memoria de la imagen de esa hija desdichada.

En torno a la hija de Manuela nos encontramos con dos versiones diferentes: la que proporciona la madre del Niño Luis y la que ofrece la propia Manuela. Según la primera, existe una culpable de la muerte de Lupe Lupita y ésta es su madre. De acuerdo con la segunda, ella deseó mantenerla lejos de la voracidad de los hombres para que no le pasara lo que a ella le sucedió. Con este obje-

tivo la recluyó en una silla de ruedas hasta que llegó la desgracia. El discurso de la madre de Luis está caracterizado por un permitir que el chisme sin fundamento aflore y el decir de la madre de Lupe Lupita aparece permeado por el dolor.

3. Los perros, esa triste jauría venida a menos al igual que los palacios del ayer. El rabo que los niños de la calle cortan al pobre can gris. Los cuidados de doña Manuelita para éstos que no pueden defenderse porque su instinto desaparece en cada acto de injusticia que deben soportar en la dura cotidianidad de sus existencias sin mérito.

Los perros que van tras Manuela en todo el devenir del relato constituyen un símbolo muy arraigado y perfecto; son una forma de demostrar que la maldad puede llegar a extremos inauditos. Regresamos así sin quererlo al concepto de clases sociales en donde los que están arriba imponen y los de abajo obedecen y callan. Para precisar la verdadera condición de esta jauría sin dueño dice el narrador:

Había más perros que hombres por estos rumbos, perros sueltos, sin amo, sin collar, perros paridos quién sabe dónde, nacidos del encuentro callejero entre otros perros igualitos a ellos, un perro y una perra que se quedaron trabados después de culear, ensartados como dos eslabones de una cadena tiñosa mientras los llamacos del barrio reían y les tiraban piedras

y luego separados para siempre, para siempre, ¿cómo iba a recordar la perra a su macho cuando paría sola, en un terreno de éstos, a su camada de cachorros abandonados al segundo día de nacer? ¿Cómo iba a recordar a sus propios hijos la perra?⁶

El *leit motiv* dominante, pero al mismo tiempo simbólico es el de los perros. Estos pobres animales callejeros que deben enfrentar el carácter persistentemente voluble de los hombres y del ambiente. En el destino de estos canes está representado el destino humano, o, al menos, el destino de los pobres que son también y a su manera callejeros y que en el triste deambular por la vida muchas veces parecen conformarse con la limosna que reciben de aquellos que quieren así calmar sus conciencias.

Obsérvese también que en esta breve metadiégesis de los perros el narrador se detiene en la contemplación de un perro y una perra unidos en el acto sexual, mientras unos niños perversos los apedrean. Estos animales se separan por fin y la perra enfrenta, así, en soledad el destino de sus cachorros. Con ello se lee entre líneas la dolorosa condición del humilde que en muchos momentos se ve en la obligación de regalar o abandonar a sus hijos.

4. La visita a la catedral que lleva a cabo doña Manuela acompañada por veinte perros famélicos y que tiene por objeto pedir justicia a Dios para aquellos que nada tienen y que todo pierden a cada instante. Observamos su grito angustioso: “Dales voz a los perros, dales manera de defenderse...” (p. 56).

En esta escena los contrastes se imponen. Doña Manuela va a la iglesia a orar por la salud de todos los perros mientras tiene en los brazos al Nublado, el cual había sido objeto de tortura por unos niños del lugar. Dos aspectos requieren de particular comentario: por un lado, la insana conducta de esos chiquillos en quienes anida el espíritu de la perversidad que tan bien describiera Edgar Allan Poe en “El gato negro”⁷ y por otro la actitud de doña Manuela quien ha decidido proteger y encomendar a estos pobres animalillos dejados a un lado por la mano de Dios. En ambos movimientos existe trasgresión de la ley imperante. En el primero de los casos ya fue explicado mediante la cita; en el segundo, no parece posible invadir el espacio sagrado destinado a la oración con esa jauría de perros malolientes y abandonados a su suerte por el des-

tino. Y esto último nos conduce al siguiente aspecto.

5. La expulsión del santo recinto por aquellos que dicen defender la pureza del lugar. Nuevamente el esquema se revierte y los mercaderes expulsados del templo son los únicos que deberían estar allí.

Se dice fácil que la expulsión de los perros y la vieja es un acto de injusticia, porque la casa de Dios es para todos. Pero, ¿quién podría soportar este espectáculo tranquilamente y sin moverse de su lugar?; inclusive imaginemos por un instante que esto mismo sucediera en nuestra casa o en nuestro patio al menos, ¿qué haríamos?

Por otro lado, el símbolo que el narrador desea compartir con nosotros tiene que ver con la idea de igualdad entre los seres que habitamos la creación. Quienes expulsan —si consideramos sus propios méritos— lo más probable es que ellos tampoco deberían estar allí. Cuando Jesús echó a los mercaderes del templo lo hizo con fundamento y justifi-

cación, pero en este momento ese fundamento no se percibe con tanta claridad. Con anticipación a estos hechos la anciana había elevado al Supremo una curiosa oración: “Señor, dales voz a los perros, dales manera de defenderse, dales manera de recordarse y de recordar a los que los martirizan. Señor, Tú que sufriste en la cruz, dales fuerzas para defenderse ya que no le diste piedad a los hombres para tratar con ternura a estos pobres brutos” (Fuentes, 1982). Emociona el contenido de la oración, porque la vieja la dice con convencimiento de causa y lo desea con fervor. Esta súplica elevada a Dios contiene algo de reproche y contrapone la actitud irracional de los racionales al proceder dolido de quienes no pueden defenderse.

6. El Niño Luisito consuela y ayuda a la vieja a pesar de la mirada que censura de su madre. Suplica el perdón porque se sabe culpable cuando al ver el maltrato de los perros se siente miserablemente bien, porque mientras esto suceda parece que a él

- 7 “Y entonces para mi caída irrevocable y final se presentó el espíritu de la perversidad. La filosofía no tiene en cuenta este espíritu; y, sin embargo, tan seguro estoy de que mi alma existe como de que la perversidad es uno de los impulsos primordiales del corazón humano, una de las facultades primarias indivisibles, uno de esos sentimientos que dirigen el carácter del hombre. ¿Quién no se ha sorprendido a sí mismo cien veces en momentos en que cometía una acción tonta o malvada por la simple razón de que no debía cometerla? ¿No hay en nosotros una tendencia permanente, que enfrenta descaradamente el buen sentido, una tendencia a transgredir lo que constituye la Ley por el solo hecho de serlo?”. Edgar Allan Poe. *Cuentos completos*, prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar, dos tomos, México, Círculo de lectores, 1983, p. 94.

no le tocará la misma desgracia. El símbolo alcanza alto desarrollo al identificar dos vidas desgraciadas: la de los perros y la personaje paralítico.

Doña Manuela ha caído al piso después de haber sido expulsada del templo y se encuentra de pronto con la mirada de Lourdes y de sus hijos Luisito y Rosa María. La mamá aprovecha la ocasión para denostar a la sirvienta y regresar así sobre el tema de la supuesta maldad de Manuela. Pero la actitud de Luisito, como era de esperarse, resulta completamente distinta: “Extendió una mano y le ofreció un pañuelo.”⁸ Y así, de pronto, el niño le pide perdón a la pobre mujer y para fundamentar su solicitud alude a un hecho trascendente en el marco del simbolismo de la obra: —“Siempre que voy al llano y miro cómo maltratan a los perros siento gusto. —Me digo que si no fuera por ellos a mí me tocaría la paliza. Como si los perros estuvieran siempre entre los demás muchachos y yo, sufriendo por mí.”⁹

Es ésta una forma de señalar una vez más el triste destino del hombre humilde que se consuela con la desgracia ajena, porque de esa forma cree que a él no le va a tocar igual suerte. Si hablábamos *supra* del acu-

ciente sentido de la perversión que anida en muchos seres humanos, no lo distinguimos aquí, sino más bien se trata de una mentalidad en derrota que se entrega a un razonamiento equívoco y contradictorio. El Niño Luisito está errado en su observación, porque la desdicha de los pobres perros no impedirá su propia desgracia. Si está buscando que la justicia sea compensatoria y que al perjudicar a otros lo exonerarán a él, sólo podríamos señalar una vez más que la justicia parece no existir para el pobre, y que tal carácter de compensación o se pasa por alto o bien se ignora cuando se trata de la perspectiva del desdichado.

Es así que el símbolo se impone de nueva cuenta al identificar los destinos de los canes y del individuo paralítico.

7. En el relato que sigue de la señora Lourdes, madre de Luis, ésta ubica y comenta a su manera la diégesis de Lupe Lupita, pero se cuida muy bien al disfrazar el papel cumplido por su hijo Pepe en el entorno de ésta.

La metadiégesis contada por Lourdes representa un enfoque parcialmente engañoso en torno a lo que realmente sucedió entre Manuela y su hija. En la cena, y mientras están todos reunidos, la madre im-

8 *Ibidem*, p. 57.

9 *Ibidem*, p. 58.

pone con su discurso y atemoriza a quienes la escuchan. Tiene algo para decir, quiere rescatar de las sombras del pasado lo que ella concibe como una verdad que debe expresarse para desenmascarar a la vieja de los perros. Desde el punto de vista de las voces narrativas es dado observar como el narrador de esta historia permite —mediante la cesión de la voz— que se escuchen los diversos puntos de vista aunque éstos sean contrarios. Y así señala:

Esperó a que todos se sirvieran la sopa seca de arroz con chícharos para contar otra vez la misma historia, la que siempre se sacaba a cuento para comprobar la maldad de doña Manuelita, cómo le hizo creer a su propia hija, la tal Lupe Lupita, que de niña había sufrido una caída y que por eso era lisiada y debía andar siempre en silla de ruedas, puras mentiras, si no tenía nada, puro egoísmo y maldad de la Manuela para tener a la muchacha siempre a su lado aunque le arruinara la vida a su propia hija.¹⁰

Veamos como la voz del narrador omnisciente va permitiendo poco a poco que la voz del personaje, de Lourdes, se entrometa para señalar su verdad. Y hasta aquí no hay conflicto alguno con la versión que nos dará después Manuela. Es cierto que esta última quiso preservar a su hija

de la desdicha que en múltiples ocasiones aguarda a la hija de la sirvienta. Pero los medios utilizados son los discutibles. No podemos encerrar a nuestros hijos en una infancia eterna para aislarlos así de los peligros inminentes. Me permito citar una parábola del autor uruguayo José Enrique Rodó en donde se trata un tema semejante aunque con diferente objetivo. Me refiero a “La despedida de Gorgias” en donde el filósofo que ha sido condenado a morir de una forma semejante a Sócrates por haber contravenido el sentido dogmático de las enseñanzas en uso, les cuenta a sus discípulos una anécdota de su pasado en la cual su madre se resistía al ver el paso del tiempo y constatar que su hijo se volvía hombre. Ella hubiera querido mantenerlo en eterna juventud y en cierta ocasión le oyó a una hechicera de Tesalia el medio para conseguir sus fines: “Diciendo cierta forma mágica, había de poner sobre mi corazón, todos los días, el corazón de una paloma, tibio y mal desangrado aún, que sería esponja con que se borraría cada huella (Rodó, 1953: 117)”.

Y aquella noche la madre tuvo un sueño en el cual se concretaban las palabras de la bruja de Tesalia. En medio de esa visión onírica se ve

10 *Ibidem*, p. 59.

realizando todo lo necesario para hacer eterna la juventud de su hijo. Pero un día ya no consigue los elementos del hechizo y su pequeño niño se vuelve viejo en un instante y la maldice, porque ya ha llegado la hora de morir y él no pudo disfrutar del proceso natural que implica la existencia de todo ser humano. Y Gorgias le dice a uno de sus discípulos que aceptar el juramento según el cual todos deberían ser fieles a la verdad enseñada por el maestro, sería semejante a eternizar en un individuo la infancia como lo deseaba su progenitora. Porque —continúa— “Yo os fui maestro de amor: yo he procurado daros el amor de la verdad; no la verdad que es infinita. Seguid buscándola y renovándola vosotros, como el pescador que tiene de uno y otro día su red, sin mira de agotar al mar su tesoro.”¹¹ De modo que no es posible impedir en el otro, en nuestro hijo, la búsqueda que debe correr por su propia cuenta y riesgo.

Ahora bien, falta señalar otro aspecto que Lourdes sí tergiversa cuando dice:

—Gracias a ti, Pepe le dijo doña Lourdes a su hijo mayor—, que algo sospechaste y la convenciste de que se bajara de la si-

lla y tratara de caminar y le enseñaste cómo, gracias a ti, hijo, la Lupe Lupita se salvó de las garras de su madre” (Fuentes, 1982:59).

Pero ésta no fue la mejor solución, porque Pepe supo aprovecharse de la joven y hacer con ella precisamente aquello que Manuela tanto temía.

8. La historia de la hija reaparece párrafos más adelante en boca de su madre.

Cuando la anciana de los perros habla de su hija y después de referir a los parecidos innegables entre Lupe Lupita y Luisito —la silla de ruedas; el joven Pepe quien tuvo que ver con la historia de los dos— el narrador señala que la Manuela la sentó allí para protegerla y que no lo hizo por necesidad de compañía “una criada siempre está sola por el hecho de ser criada, no, sino para salvarla de esos apetitos, esas miradas.”¹²

La voz de Manuela expresa también:

—Ahora te lo digo, hija, ahora que te fuiste para siempre, fue para salvarte a ti, siempre quise salvarte del mal destino de una hija de criada cuando es guapa, desde niña quise salvarte, por eso te nombré así, dos veces, Lupe Lupita, doblemente virgen, dos veces amparada, hijita mía.”¹³

11 *Ibidem*, p. 118.

12 *Ibidem*, p. 63.

13 *Idem*.

Hay profundo dolor reflejado en esos vocablos. Es la madre que le habla a la hija muerta, a quien llamara con el nombre duplicado para tratar de duplicar también, mediante equívoca alquimia, la solidez de su condición virginal. Pero el destino no se detuvo ante nada y envió a Pepe “que estropeó a la Lupita, la dejó con un solo nombre, se fue para siempre su niña.”¹⁴ Es innegable el uso que el narrador hace de la reticencia y esos hiatos que atraviesan el relato de extremo a extremo nos permiten entender mejor que si lo dijera con todas las palabras.

9. En el final, en la dolorosa conclusión del relato, se encuentran la vieja y el niño en un cuadro que no sólo tiene mucho de simbólico, sino que además representa la angustia de la vida que desemboca en la muerte.

Al llegar a la última parte del relato la perspectiva de la muerte se abre para Manuela como la forma definitiva de descansar por fin. Los elementos que el narrador utiliza en este momento tienen algo de mágico, de elucubración en torno al tema del espacio que los dos personajes principales ocupan al lado de la hambrienta jauría.

El Niño Luisito, la vieja y los perros se reúnen en el patio de la casa a las once de la noche. El lugar es el mismo que en otras épocas ocuparan los palacios. El título del relato da fe de esto al señalar “Éstos fueron los palacios”. Es decir, el uso del verbo “ser” en pretérito pretende transmitir la nostalgia de lo perdido. Existe así un contraste entre pasado y presente. En el ayer, opulencia y riqueza, y en este “hoy” del relato todo ha cambiado y ha sido sustituido por la pobreza y la enfermedad. En cuanto al tiempo de la anécdota —las once de la noche— es decir faltan unos sesenta minutos para la medianoche. Y es a las doce cuando parecen darse cita los espíritus de la casa y en donde Manuela ha decidido morir:

Esta noche, en cambio, había luna y un calor de primavera. Cada vez más segura del sentido de su vida, del papel que le correspondía representar en espera de la muerte, doña Manuelita fue colocando cuidadosamente las capuchas de lona de las jaulas.

—Anden, duerman tranquilos, esta noche no es de ustedes, es mi noche, duerman.¹⁵

La escena que sigue nos muestra a la anciana y al niño bailando un vals mientras los perros escandaliz-

14 *Ibidem*, p. 64.

15 *Idem*.

zan sin que nadie se asome para observar lo que pasa. ¿Sucede realmente esto que el narrador nos menciona? Probablemente no; es parte de una alucinación final. Y en determinado momento el narrador corta el diálogo entre ambos personajes para mostrarnos al Niño Luis que se levanta de la cama para comer un bolillo embarrado de crema y concluye diciendo:

Tomó las tortillas secas que quedaban y salió al patio para tirárselas a los perros. Pero los brutos ya no estaban allí, ni Manuelita, ni la luna, ni la música, ni nada.”¹⁶

Parece ser que la prolífica imaginación de Luisito lo ha traicionado nuevamente y le ha permitido soñar con la muerte de Manuela y con los ladridos silenciosos de los perros en la noche. Pero al mismo tiempo que esto acontece también se da el hecho

central de la desaparición física de la anciana madre de Lupita. Todo concluye así con la extinción de una vida que se percibe y dimensiona en el sueño del paralítico.

Conclusiones

Al llevar a cabo el análisis del presente relato de Carlos Fuentes hemos pretendido señalar no sólo algunos elementos de estilo que consideramos preponderantes, sino también hundir las raíces en el símbolo que conlleva la interesante anécdota. Y, sobre todo, la preponderancia de las clases sociales desiguales que se anuncia en la simbólica jauría la cual arraiga en el universo narrativo del mexicano para, a su modo y en el marco de su concepción, protestar u subrayar un hecho que no por repetido deja de ser válido.

Bibliografía

- FUENTES, Carlos. *Agua quemada, cuarteto narrativo*, México, FCE., 3ª reimpresión, 1982.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*, México, Diana, 1990.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Umbrales*, 1ª edición en español, trad. de Susana Lage, México, Siglo XXI Editores, 2001.

16 *Ibidem*, p. 67.

- GUTIERRE, Tibón. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, F.C.E., 1996.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1965 (Biblioteca Románica Hispánica).
- POE, Edgar Allan. *Cuentos completos*, prólogo, trad. y notas de Julio Cortázar, dos tomos, México, Círculo de lectores, 1983.
- QUINTANA TEJERA, Luis. *Nihilismo y demonios*, Toluca, UAEM, 1997.
- RODÓ, José Enrique. *Parábola. Cuentos simbólicos*, selección, prólogo y notas de José Pereira Rodríguez, Montevideo, Contribuciones Americanas de Cultura, 1953.