

## LA CASA DE LAS MIL VÍRGENES: CONVOCACIÓN Y PARODIA

*Carmen Foxley*

Universidad de Chile

El escritor mexicano Arturo Azuela (1938) es un novelista que ha indagado en la narrativa urbana<sup>1</sup>, para enfocar fenómenos sociales y culturales que conciernen particularmente a la ciudad de México y sus suburbios. Esta novela registra la memoria colectiva de ciertos episodios de la vida de un barrio, en el contexto de diferentes momentos del tiempo, y en el de la historia gubernativa, urbana e individual. Las imágenes, recuerdos y relatos se generan y constelan llenos de atracción y detalles desde el espacio de la vieja casona, que persiste en el recuerdo de muchos a pesar de su desaparición, y de las evidentes transformaciones del barrio de Santa María la Ribera, el que aún conserva vestigios de una tranquila dignidad a escala humana, y en ella todo su enigma.

La seducción del texto reside en el modo de presentación del material. Una artificiosa estructura narrativa y distribución secuencial de la información, y el singular modo de focalización, contribuyen a la creación de una imagen hecha de sobreimpresiones simultáneas, elaboradas a partir de los impactos cognoscitivos y emocionales, que los acontecimientos de la vida individual y colectiva han producido en los agentes o testigos de la historia contada, quienes a su vez han dejado ahí sus huellas. El foco va y viene desde la reacción cultural o emocional del simple observador o escucha, hasta la de aquel que menciona verbalmente los hechos interpretándolos. Con menor conciencia a nivel diegético, un poco más lúcidamente a nivel enunciativo, todos los sujetos registran o refractan los acontecimientos circunstanciales, hacia

\*Ensayo individual en el marco de Investigación colectiva del Área de Literatura Hispanoamericana: "Rasgos de la generación del 72".

<sup>1</sup>*La Casa de las Mil Vírgenes*, es la cuarta novela de Arturo Azuela, Barcelona, Argos Vergara, 1983. Ha publicado también, *El Tamaño del Infierno*, Premio Javier Villaurrutia, 1974, México, Joaquín Moritz, 1973, *Un tal José Salomé*, México, Joaquín Moritz, 1975, *Manifestación de Silencios*, premio nacional de novela, México, 1980, *Avenida Insurgentes* (en preparación).

o desde su memoria, al mencionarlos o escucharlos fragmentariamente, debidamente fechados, presumiblemente distorsionados, e incluso, suplidos por las interpretaciones y transmisiones sucesivas, y justamente por ello, cargados de misterio y potencialidad significativa. En realidad el foco imita en sí las condiciones discursivas de comunicación verbal, y constituye una parodia de la misma, y una mirada oblicua sobre los hechos.

Por otra parte, el compromiso humano e intersubjetivo que involucra a los sujetos en su propia historia se exhibe en la selección del tipo de información circunstancial, y más concretamente, por el hecho de citar, referir o repetir, en su actuación, un modelo cultural. Recurrir a la cita (canciones mexicanas de los años 50), adoptar modelos de comportamiento o de interpretación (películas norteamericanas y mexicanas, o imágenes bíblicas: la virgen, el paraíso, el infierno), recurrir referencialmente a episodios o personajes de la historia patria y del pasado del barrio (caudillos o sujetos autoritarios), es optar por un exhibicionismo referencial que, además de hacer patentes y públicos los supuestos condicionantes de la visión del mundo y del comportamiento de los testigos de la historia, evita la fosilización cultural, sin tener que mencionarla.

Citar fragmentos de canciones de los años 50, es exhibirlas como estereotipos de una especie de texto ya transformado en automatismo. Pero, insertarlas en otro contexto suscita la comparación, y desde ahí un llamado o convocación al discernimiento crítico bajo la forma de la distancia reflexiva, que oscila entre la integración de lo conocido, y el desapego, y con ello al control crítico sobre lo que hasta ahora fue familiar.

La parodia, según Linda Hutcheon, es un contra-canto, “un contraste irónico provocado, paradójicamente, por la incorporación o síntesis de elementos textuales preexistentes (o de un conjunto de convenciones)”<sup>2</sup>. Es un canto de “cantos”, o de textos del pasado, tradicionalmente de textos cultos, hoy, de toda clase de textos de la comunicación de masas, y su efecto es el extrañamiento o sorpresa frente al texto o convención parodiada, en un gesto de autorreflexión formal. Este señalamiento propicia el despliegue de la dimensión estética, pero instaaura, a la vez, el ademán destructivo de la ilusión de mimesis, al exhibir, codificados formalmente, los mecanismos de la visión y del comportamiento, en lugar de representarlos, como lo

<sup>2</sup>Linda Hutcheon, “Ironie et parodie, strategie et structure”, *Poétique* 36, Paris, Seuil, 1978, p. 468 y cfr. Vincent Kaufmann, “Contrats sans parole”, *Intratextualité, Intertexte, Autotexte, Intertexte, Canada, Trintexte*, 1984.

hiciera la narrativa tradicional. El gesto formal de la parodia es sistemático en esta novela, y consigue desautomatizar las referencias al cine, a la historia patria y a la Biblia, volviéndolas “sorprendentes” y objeto de reflexión. Por otra parte, el artificio de la situación de narración, descontextualiza doble o triplemente las referencias por efecto de las palabras del narrador, quien las mediatiza, junto con superponerles las interpretaciones de los personajes, los que a su vez las mencionan. El narrador aparece así como el escucha o intérprete de las referencias de otros sobre algún hecho cultural, como un tercer excluido, más que una voz autorizada y origen de la narración. Sin embargo, hacerse cargo y transmitir las versiones ajenas mezcladas a la propia, estimula la complicidad cognoscitiva del lector, quien se ve impelido, como el narrador, a reunir lo diverso, actualizar la memoria del pasado con fines de prospección, a reconstruir utópicamente<sup>3</sup> la unidad de una misma voz, y a movilizar su conciencia crítica y desmistificadora respecto a la índole cultural de una ciudad, de un barrio y de todo un pueblo. El gesto formal y pragmático de la parodia, convoca al lector a integrar o bien distanciar esas hipótesis interpretativas, y lo insta al homenaje, o a la crítica, de esa conjetural índole cultural explorada por el trabajo del texto.

Incluso los textos complementarios: la introducción en cursiva y los títulos de las secciones y los capítulos, contribuyen a la elucidación metatextual de las claves interpretativas del texto, y de su lectura. Esos indicadores abren algunas expectativas para la reconstrucción de la coherencia semántica, que se escapa en la desarticulación y fragmentación lineal del enunciado. En efecto, la información se despliega por “entregas”, disimula nexos semánticos, y exhibe el material evocado en toda su dislocación, incomunicación y heterogeneidad. Los textos mencionados aluden implícitamente a los modelos culturales que regulan la producción textual. Uno de ellos es el código mítico, y dentro de él, el modelo iniciático, expectativa defraudada, porque la enunciación corrige y completa esa versión, supuestamente primordial y sagrada, y la vuelve contingente, precaria, amenazada por lo profano, lo vulgar y el fracaso, propios más bien del acontecer histórico. El modelo del habla viva es otro contexto en el que potencialmente puede o no, encontrarse el sentimiento de comunidad, y el modelo lúdico, que abre

<sup>3</sup>Utopías, “c’est sont les emplacements sans lieu réel... qui entretiennent avec l’espace réel de la Société un rapport général d’analogie directe ou inversée. C’est la société elle-même perfectionnée ou c’est l’envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement, essentiellement irréels. A.M.C. *Revue d’Architecture*, oct. 1984 (p. 47).

la posibilidad de entusiasmo y de asombro, propicios para acceder a la experiencia imaginativa. El código bíblico es otro contexto parodiado, esta vez por inversión del modelo.

Se puede observar, por otra parte, que la cohesión lineal de la estructura diegética, puede reconstruirse en base a un trabajo de reordenamiento cronológico, orden que permite situar los hechos y sus interrelaciones significantes. Una vez reconstituido este orden, una lectura paradigmática permite visualizar imaginativamente una estructura significativa, que toma la forma de una pirámide truncada<sup>4</sup>, cuya base está constituida por los hechos ocurridos entre 1902 y 1983. Ochenta años de la historia de la ciudad, y objeto total del relato del narrador. El nivel superior de ella ordena los hechos dispersos incluidos en los capítulos Intermedios, los que fijan un día memorable de 1945, 1954, 1961 y 1971, e inscriben la clave del comportamiento de los sujetos en esos años. Un nivel más arriba se fija una semana de 1952, e incluye la historia de los adolescentes y de Federico, historias equivalentes por la situación de tránsito hacia la vida o hacia la muerte, en que se encuentran respectivamente. Puede incluso imaginarse un nivel más alto, y final, que dura un solo día de junio de 1983, fecha de la entrevista de Sergio y Aliba representada elípticamente en la diégesis, para convocar su reconstitución. De este modo, la lectura y la narración pasan por la actividad de reconstitución cronológica del pasado, y es una clave para configurar la textualidad figurada estéticamente, y parodiada por la imagen de la pirámide. Monumento de la cultura mexicana ancestral, morada de los antepasados, y espacio adecuado para los ritos de iniciación. Inscribir estructuralmente la pirámide es una nueva parodia formal, que recicla un estereotipo para transformarlo en símbolo actuante de la cultura.

Ahora bien, si partimos del supuesto que la parodia es el esquema formal y pragmático que articula globalmente el texto, ¿cuál es el supuesto semántico que da coherencia a las referencias mismas, a la estructuración enunciativa y a la diégesis? Y si el paralelismo y la inversión es la lógica significativa de la transformación estética de las referencias, ¿cómo se articulan las dimensiones narrativas entre sí, y se integran dentro de la indagación paródica global, y el gesto de convocación? Y por último, qué función cumplen las condiciones cognoscitivas y emocionales dentro del gesto paródico y de convocación al receptor, es la incógnita compleja que intento explorar.

<sup>4</sup>Sugerencia de la alumna de licenciatura Alejandra Farías. Y cf. Octavio Paz, *Postdata*, "Crítica a la Pirámide", México, siglo XXI, 1970.

Algunos criterios teóricos elementales regulan la descripción. Concibo el texto como un complejo tejido de interrelaciones y movimiento exploratorio del sentido, condicionado por el proceso de producción y recepción, los que no sólo son una actividad, sino la huella de la memoria cognoscitiva, que condiciona y transforma la significancia textual. El estudio de los condicionamientos subjetivos y cognoscitivos, coloca el lenguaje en una dimensión social, porque como afirma van Dijk, “los individuos se comportan de acuerdo a sus interpretaciones, conocimientos, suposiciones y criterios, y lo hacen en relación a otros individuos, a la estructura social y al mundo en general... y los procesos cognoscitivos constituyen, por así decirlo, el vínculo entre las estructuras textuales y los comportamientos sociales: un texto sólo puede tener un efecto sobre los conocimientos, las opiniones y los puntos de vista, si ha sido elaborado cognitivamente en varios niveles, con lo que el significado y la referencia semántica, la función pragmática, la postura (estilística), y las intenciones del hablante, habrán sido reconstruidos sobre la base de esta interpretación cognitiva”<sup>5</sup>.

Otra hipótesis es que el esquema de la superestructura genérica<sup>6</sup> del texto narrativo, que convencionalmente se articula en las unidades de ‘exposición’, ‘complicación’ y ‘resolución’, regula la dinámica significativa de distribución secuencial de la información textual, a nivel de las secciones y capítulos del libro, y es otra de las claves de lectura.

Sin embargo, para reconstruir la coherencia semántica del contenido diegético, me atengo a la intervención de ‘modelos’ o esquemas de conceptualización cultural, como los ya mencionados, a ‘marcos’ o situaciones típicas del comportamiento cultural, y a algunas ‘frases tópicas’<sup>7</sup> que sirven para cualificar a los personajes.

<sup>5</sup>T.A. van Dijk, *La ciencia del texto*, Bs. Aires, Paidós, 1985 (p. 282).

<sup>6</sup>Las superestructuras “determinan el *orden* (la *coordinación*) global de las partes del texto. Así resulta que la propia superestructura debe componerse de determinadas unidades de una categoría determinada, que están vinculadas con esas partes del texto previamente ordenadas. La expresión formal sería la siguiente: una superestructura se plasma en la estructura del texto, es decir que la superestructura es una especie de *esquema* al que el texto se adapta. Como esquema de producción esto significa que el hablante sabe: “Ahora contaré un cuento”, mientras que como esquema de interpretación esto significa, que el lector no sólo sabe de lo que se trata, sino, sobre todo, que el texto es una narración”, *La Ciencia del texto*, op. cit. (p. 143).

<sup>7</sup>Para reconstruir la macroestructura semántica es necesario reducir la información en diferentes niveles jerárquicos. Son relevantes, en este caso, el *modelo* o conjunto de conocimientos que permiten identificar conjuntos de individuos, propiedades y relaciones; el *marco*, estructura conceptual que organiza y representa parte de nuestro conocimiento del mundo, y que “por convención y experiencia forman de algún modo una

## 1. LA INSTANCIA NARRATIVA

El rasgo relevante de la instancia narrativa es la voluntaria indiferenciación de las impresiones de Sergio y del Artista, en la escena de la representación, con respecto a las interpretaciones del narrador, quien sólo se deja diferenciar por la lucidez que le otorga el paso del tiempo. Es habitual encontrar frases como "sabía muy bien", en oposición a "nadie sabía entonces" (p. 25), "nadie era consciente" (p. 43), "no se daba cuenta que horas más tarde podría arrepentirse" (p. 49), "no tenía la más remota idea" (p. 101), "todavía no éramos conscientes" (p. 113), "todavía no sabía vincular los sueños inauditos... con la única realidad posible" (p. 141). Es evidente que el narrador sabe más que el personaje, y eso es parte importante de lo que se nos comunica, pero lo hace con la neutralidad adecuada para no delatar su intención interpretativa. Se limita, en general, a acotar los gestos y palabras de Aliba y lo que sienten los personajes, a fin de hacer visibles sus códigos de comportamiento. Transmite las observaciones de Sergio y Aliba, y las de los jóvenes del 52, agregando un reducido, pero fundamental, conjunto de cualificaciones interpretativas. Sobre todo adopta e incorpora a su propio discurso, los códigos culturales que rigen el universo de los personajes. Con ello muestra y hace públicas esas emociones, conocimientos y creencias que los dominan, las que son a la vez el filtro de su propia mirada. Al integrarlos a su voz los parodia, y con ello convoca a la distancia y reflexión crítica respecto a su posible influencia enajenante, o al revés, a su reconocimiento, si se las concibiera como factores culturales de participación y conciliación, que contribuirían al sentimiento de comunidad. Por eso, hacer pública la experiencia, adoptar la máscara de la infidencia unida a una respetuosa, admirada y benevolente actitud, es disfrazarse de "perverso" para hacer luces sobre antecedentes culturales que les pertenecen y son comunes a todos.

Ahora bien, el uso del presente para recrear hoy el pasado, entrega una imagen desrealizada, y contribuye a situarla fuera del tiempo, en el lugar indeterminado en el que se produce la voz, no individual sino colectiva, un lugar vacío, antes silencioso, y ahora construido por la ficción. La anonimidad y marginalidad de la voz permite la irreverencia desmistificadora, y despliega un juego que queda inscrito en el mismo

---

unidad" (ej. situaciones como el supermercado, etc.), T.A. van Dijk, *Texto y Contexto*, Madrid, Cátedra, 1980. (p. 235); y las *frases tópicas*, proposiciones lingüísticas del texto que se presentan "para recalcar el tópico. Tienen una función específica en el proceso cognoscitivo del discurso: anunciar el tópico... o confirmar el tópico hipotético establecido por el lector" (p. 203-204).

texto, en el que se devela y oculta la identidad del que habla: “al fin ya me reconoció y recuerda que nos vimos hace más de diez años” (p. 54), se insinúa al pasar, y se agrega “es el mismo Aliba, el gran bolero de hace más de treinta años” (p. 21). Sólo intrincados cálculos cronológicos nos hacen conjeturar su equivalencia con Sergio, el personaje de 1971, y con el Artista, el de 1952. Pero esto se confirma provisoriamente en la frase que cierra la novela: “Esa noche de junio de 1983, quizás nunca desde hacía treinta años, otra vez quise vivir en la calle del Pino —hoy doctor Atl— en el costado oriente de la Alameda de Santa María la Ribera” (p. 300). Esta frase reúne la experiencia temporal, y concreta el impulso a reiniciarla, en una búsqueda inconclusa de la lucidez y de nuevos tiempos, supuestamente, el de la escritura del libro que acabamos de cerrar. De este modo, la voz se las arregla para entregar la experiencia inconclusa de todos y de nadie, y en especial refracta escenificada la reacción de Sergio al relato de Aliba. El que habla hoy se mira en la escena de ayer, como si el tiempo no consiguiera borrar nada, sino al revés, como si pudiera amplificar y hacer tangible lo que es memorable para la experiencia futura, de la que estoy siendo consciente hoy. ¿Cuándo?, es la pregunta que transforma en una falacia cualquier afirmación.

## 2. LA SITUACIÓN DIEGÉTICA

### 2.1. *El exceso imaginativo y emocional*

El narrador pone en escena las palabras y gestos emocionales de Aliba, los representa para destacar el contenido subjetivo, la fuerza, vehemencia, apasionamiento, altanería, soberbia, las rabias y pintoresquismo popular del personaje, para sugerir su parecido a tantos sujetos anónimos del pueblo mexicano, quienes como Aliba, son cronistas aficionados de la historia colectiva. Se rastrea con ello las claves interpretativas de su discurso y el de muchos, y se muestra la visión sorprendente que implica la actitud emocional, deformadora y mitificadora de tantos, respecto a la historia, y sus vivencias íntimas, en las que ocupan el lugar privilegiado de “centro del mundo”, y dueños absolutos de la situación.

El narrador destaca la naturalidad y asertividad del discurso de Aliba, su displicencia, vehemencia e ímpetu injurioso, y con ello su carisma de narrador: “Aliba asegura... se distrae, se rasca el cuello, aprieta los ojos, suelta algunas palabras como no queriendo” (p. 25), “se vuelve a desbordar, a darle más vuelo a la imaginación” (p. 58), “aprieta los puños, los abre y los cierra” (p. 57), “parece que Aliba tiene el mundo en la palma de la mano... mira el fondo de la Alameda con

señorío, como si fuera el único dueño de todo aquello" (p. 298). Pero el narrador incluye en su descripción cierta ironía, "su sonrisa... va de la malicia a la burla, del engreimiento a la satisfacción, luego se detiene en el analíceme con gusto" (p. 132) y agrega, "y el Napoleón de bolsillo aparece de buenas a primeras" (p. 211). E incluso expresa cierta desconfianza en las versiones de Aliba, "de las ilusiones fallidas de su propia adolescencia Aliba entresacaba fantasías peliculescas" (p. 292). Sin embargo, ahí quedan patentes esos gestos y emotividad.

## 2.2. *El registro de antecedentes*

En la secuencia de la 'exposición', que abarca las dos primeras partes del libro, tiene lugar la escena de la entrevista, 'marco' típico en el que Sergio hace las preguntas y Aliba no responde a ellas, sino entrega una información no solicitada. Rompe con ello las reglas del juego del intercambio propuesto por Sergio, cuyas preguntas se transforman en mero estímulo desencadenante del desborde fabulador de Aliba, quien se ha apropiado de la voz en un gesto de autoafirmación y dominio sobre las palabras, y sobre el otro. Sergio sólo escucha e imagina los matices descriptivos de la historia de la Casa, según nos lo hace saber el narrador.

La acción pragmática implícita, no realizada efectivamente, sino representada por el narrador, puede caracterizar la secuencia como escenario de la "imposición de la voz vs cesión de la voz". Con esa dinámica comunicativa se escenifica el conflicto que se desencadena en el intercambio informativo, el cual más parece una escena de lucha por la participación en la entrega y elaboración de los antecedentes del pasado, que una situación de comunicación.

Desde luego que algunas de las preguntas del entrevistador aparecen reproducidas en el relato. ¿Y por qué sola?, ¿y de veras tan joven?, ¿y cómo sería su piel? (p. 25), otras se presentan transpuestas indirectamente en boca de Aliba, sin cesión de la voz, ¿Qué por qué le doy tanta importancia a la virginidad? (p. 56), ¿Qué si aquella mujer no tenía defectos? (p. 58). Aliba no responde, pero impone su voz desbordante de exclamaciones, apreciaciones hiperbólicas, confidenciales o descalificatorias, y hace derroche del pintoresquismo popular. Antes que nada afirma, "la respuesta no existe mi paisa, hoy se la dejo para que la invente usted" (p. 59), y agrega: "se lo voy a contar todo de primera mano. Sin aquello de que fulano o zutano me lo dijeron. Aquí la voz cantante será la de mis ojos y la de mi memoria" (p. 20), y enfatiza, "si ya de por sí andamos más jodidos que esos perros hambrientos, imagínese no más si nos quitaran las ganas de hablar, a dónde iríamos a parar,

mejor ni pensarlo, ¡chihuahua!” (p. 90), e insiste persuasivo, “pues yo le digo mi jefazo” (p. 27), “si, en serio, no se burle usted” (p. 59).

La reacción de Sergio, entretanto es escuchar, imaginar, darse cuenta, “no lo interrumpo... lo dejo que él diga la última palabra” (p. 54), y añade, “no me queda otra cosa que empezar a recordar viejas películas” (p. 25). La reacción de Sergio es replegarse imaginativa, emocional y reflexivamente, e incorporar su información cinematográfica a modo de filtro imaginativo, “de inmediato me imagino los tiempos del cine mudo en el Majestic, los gestos y las pianolas, los aplausos entusiastas a Douglas Fairbanks y a Mary Pickford, pienso en el apogeo del charleston y los años eufóricos en Europa, y le doy vueltas a los asesinatos de generales y al botín que pasa de caudillo en caudillo, la vieja burguesía en el reacomodo y casándose con la plebe en ascenso” (p. 91), “pienso en el Maximato y las luchas universitarias, cuando después Cárdenas enfrentó a Calles, y se llevó a cabo la expropiación petrolera” (p. 131). Aliba ya le ha impuesto una información histórica no solicitada, que lo arrastran a incorporarse replegado en su interior, y con cierta impaciencia, al proceso de recreación de la Casa, no en el contexto de la crónica urbana como era su propósito, sino en el de la trayectoria política del país. Con ello hace de la Casa la cifra de la historia mexicana, y de ciertos rasgos de su idiosincrasia sometidos a reflexión.

En la secuencia de la ‘complicación’, Aliba intensifica el proceso de su propia autoafirmación, sincerándose con gran despliegue de vitalidad, desdén e indudable autenticidad y humor, pero no contribuye al diálogo, ni a cooperar con la información solicitada: “bueno, eso de decir indiada es sólo una mala costumbre, porque a mí no me anden con cuentos: en este país todos somos indios, unos más que otros, y se lo digo con puritito orgullo, lo que pasa es que tenemos algunos indios finos y otros naturalitos, corrientes, y eso es todo” (p. 163), y discute otra vez, “No mi jefe, a otro perro con ese hueso... no me vengan con historias ridículas” (p. 241). A estas alturas, Sergio, cansado de escuchar, interrumpe a Aliba, “tengo que interrumpir a Aliba para que volvamos a la historia de la Casa” (p. 166) y agrega, “incluso al poner en tela de juicio algunas de sus afirmaciones no me hace el menor caso” (p. 214). En medio de este diálogo de sordos y de resistencia a escuchar, Sergio saca las primeras conclusiones formativas como derivación de una suerte de confrontación silenciosa con la versión de Aliba. Reconoce que su inclinación imaginativa nació en la época de sus primeros juegos, y conjetura que las dotes narrativas de Aliba quizás surgieron del contacto con la Casa. “De inmediato se entrecruzan las imágenes de hace más de treinta años, los pelotazos de la penumbra... quizás Aliba quiera ir más allá de lo que él llama la escuela del fútbol de nuestro

Redondel, quizás entienda muy bien que así como su Casa antigua con sus mil vírgenes hizo de su adolescencia el mundo más imaginativo habido y por haber, así también para muchos de nosotros aquel magnífico Redondel fue el lugar de la primera cita nocturna, y las primeras aventuras de peligros, de aquellas pláticas de pubertad" (p. 169). La versión de Sergio se cruza al relato de Aliba, produciendo el efecto de una "confrontación de versiones" oponiéndose, contradictoriamente, al hecho de intentar la "tolerancia a la voz del otro" y su integración.

En la secuencia de la 'resolución' se concreta una situación de tránsito hacia la inversión de roles y "cesión de la voz" por oposición a "imposición de la voz", por reinicio del proceso. Esta secuencia tiene un ambiguo carácter de clausura y reapertura, y de potencial incorporación de otras voces a la versión del futuro escritor, de modo que los participantes de la "confrontación" comienzan a ceder la voz. Se afirma, por ejemplo, "el amigo Aliba ya no quiere agregar mucho más" (p. 243), e incluso, "dejo que Aliba se explaye... le dé vuelo a sus expresiones y todo lo traiga al presente, lo viva con intensidad, lo perfeccione" (p. 291), y se agrega, "pienso en que Polo Duarte... será el sucesor de Aliba y don Federico, y aunque él no quiera, muy pronto será el nuevo cronista de la colonia" (p. 291). De modo que el recomienzo ya se insinúa, vendrán otros a hacerse cargo del relevo de la voz, se anuncia que "se acerca don Rafael... se me ocurre preguntarle por las Mil Vírgenes, y me contesta con seguridad... si usted quiere con muchísimo gusto le puedo contar lo que yo recuerdo de aquellos tiempos" (p. 298). Y en efecto, todo vuelve al reinicio por cesión de la voz. Dice esta vez Aliba a Sergio, "claro que usted debe contarme lo que pasó antes del suicidio del viejo Federico", solicitud que, con toda verosimilitud, genera el relato, que el libro ya contiene, sobre las aventuras de esa semana memorable de 1952, fecha en que, como dueños y señores, los jóvenes se apoderaron de la Casa de las Mil Vírgenes. La secuencia termina con un nuevo contrasentido porque lo que el lector percibe como insistente apropiación de la voz por parte de Aliba, éste lo ve como entrega desinteresada a los otros, paradoja que se explicita en esta encendida declaración: "la gente... la endemoniada o la generosa, qué más da, sólo se acerca al que sabe dar, al que de veras le sale de adentro ofrecer a los demás... yo no estoy no más mirando los zapatos, pues qué chiste sería ese, a mis clientes los tengo al tanto de muchas cuestiones, cuando menos les doy algo de lo que me ha tocado vivir" (p. 296). Contradicción semántica irresuelta que sólo deja en pie el gesto de convocación a distanciarse reflexivamente, o a integrar como algo propio esta forma de autoconciencia.

### 2.3. *El tránsito iniciático adolescente*

La secuencia de la 'exposición' podemos caracterizarla como el tiempo de "dominio y resistencia al dominio", que sobre los jóvenes pudieran ejercer el mundo circundante, sus mayores y la información oficial. Resistir es para ellos un modo de autoafirmación dentro del marco de un proceso de formación iniciática, y un paso para ingresar al mundo de los adultos. Tiempo en que ponen a prueba sus facultades físicas y espirituales, sus dotes imaginativas, y ocupan el tiempo en fantaseos y recreación de historias, inventadas, en las que ellos son los protagonistas. En esa etapa crean un mundo aparte, establecen reglas estrictas que los constriñen a la autoexigencia centrada en desafíos, juegos, disputas y aventuras, en las que miden su temple. Con esta actitud se enfrentan a las experiencias memorables de aprendizaje propias de la edad. Estas situaciones típicas son el 'marco' que da coherencia y conexión a los capítulos de esta secuencia. Por ejemplo, la aproximación a hechos desconocidos como el parto, el misterio del nacimiento, los exhibicionistas, la primera regla, los desafíos deportivos, la ensoñación persistente, el primer baile, el primer encuentro con la violencia y lo canallesco. Sin embargo, lo interesante es el tratamiento del tema, ya que es extremadamente relevante la percepción del paralelismo y la redundancia cualificativa, porque lo innegable es que al final todos los personajes resultan ser equivalentes, ya sea por sus actitudes o sus reacciones frente al mundo inscritas en cualificaciones dispersas en 'frases tópicas', que se reiteran insistentemente a lo largo de la secuencia. Destaca el rasgo de dominio de sí, el que el narrador dice que creen tener los jóvenes, la actitud de asombro y apartamiento, la inclinación a la recreación imaginativa de los datos de la realidad, o bien, la impotencia y la rabia, como forma de resistencia. Se dice, por ejemplo, "con despreocupación y dueños del atardecer" (p. 14), o bien, "con el dominio de la situación en sus manos" (p. 62), y también, "sentían que ahora sí se hacían dueños de todo el lugar" (p. 118). De la actitud de resistencia se dice, "aprendió a odiar a los injustos y a los prepotentes" (p. 29), o, "por primera vez en su vida ocupaba posiciones extremas rechazando el ambiente" (p. 16). De la actitud de rabia como forma de resistencia se anota, "con los puños apretados y firme como una roca" (p. 32), o bien, "no podía aguantarse de rabia" (p. 45), y también, "con el coraje en los puños debe aguantarse" (86).

Ahora, en la secuencia de la 'complicación' se pasa, del sentimiento de dominio de sí y del mundo, a un proyecto concreto de intento de "transgresión" a los esquemas del mundo adulto, para los jóvenes llenos de maledicencia, vulgaridad y violencia. Para ello se apoderan de

la Casa en la que intentan fundar un mundo aparte, pleno de aventuras, de goce y placer. Pero, paradójicamente, las experiencias que emprenden, la experiencia sexual, de comunicación y de dominio imaginativo, resultan degradadas o frustradas. El Huesos, por ejemplo, "llegó al umbral como si todo aquello fuera suyo" (p. 156) pero, "las cosas sucedían de manera opuesta a lo imaginado" (p. 158), y el resultado fue que "ella era dueña absoluta de la situación", y no el adolescente en su primera experiencia sexual.

Por último, la secuencia de la 'resolución' puede definirse como el tiempo del "fracaso al proyecto de dominio", tiempo de decepciones profundas, como la del Artista, interpretado así, "se deshacían los sueños del iluso, que pensaba vivir la gran entrega en carne propia" (p. 282). Federico ya había comprendido su fracaso, "él no había entregado nada de sí mismo... reconocía su torpe protagonismo y su inclinación a ver a los demás por debajo del hombro" (p. 172). Situaciones opuestas en la que el joven, en el umbral de la vida desea la entrega, en paralelo con el viejo, quien en el umbral de la muerte, se da cuenta no haber entregado nada de sí, y por ello su fracaso. Sin embargo, la experiencia no ha sido en vano, los jóvenes concluyen a modo de experiencia formativa, "poco a poco nos acercábamos al tiempo en que tendríamos que derrumbar el pedestal y la estatua erigida con materiales de arena" (p. 249), y se agrega, "pronto tendríamos que ordenar un nuevo mundo, y no sólo el más íntimo y entrañable, sino el de las definiciones históricas y sociales" (p. 25), comentario que vuelve a situar la novela como novela de formación, además de su híbrido carácter de crónica urbana e histórica.

A modo de conclusión provisoria podemos afirmar, que la relación de todos los personajes de la novela se establece en el eje de la acción de participación, o de la lucha, y se concreta en el proyecto contradictorio de la imposición vs cesión del poder. En la secuencia de la entrevista, por ejemplo, la relación conflictiva se configura como un proceso cuya coherencia semántica se establece en la disyunción entre imposición y cesión de la voz, situación que se modula, simultáneamente, como deseo de dominio vs entrega o donación de sí, en la secuencia del pasado idealista de una generación adolescente. Este contenido semántico queda reforzado por los contextos culturales que analizamos a continuación, aunque sabemos que paradójicamente, la dinámica del poder queda suspendida por efecto de la estructura sintagmática global del texto, cuya circularidad transforma la definida estructura semántica, en un gesto indeterminado, una pura convocación a la reflexión.

### 3. LOS MODELOS CULTURALES

#### 3.1. *El contexto histórico-político*

La información entregada por Aliba está constituida por un conjunto de referencias fragmentarias, en las que la historia de la Casa aparece asociada a la historia del país. Privilegia en su relato las referencias a la Purísima, fundadora de la Casa, idealizada en su recuerdo, con una dimensión sagrada ligada a placeres inagotables, miradas lánguidas, afirmación de la vida y de la inconciencia. Este período de la Casa coincide con el final de la dictadura de Porfirio Díaz (1876-1910) y con el período revolucionario, ambos, aludidos en la 'exposición' de la novela. La Purísima ocupa la Casa desde 1904 hasta su muerte en 1924, fecha en la que se abre el período de transición política encabezado por el general Calles, calificado por los textos históricos como "años de transición en los que hay anomalías en la sucesión presidencial, como resultado de las anteriores perturbaciones"<sup>8</sup>. Este período ocupa en la novela la secuencia de la 'complicación', período, por otra parte, de cambiantes propietarias de la Casa. Se suceden la virgen católica (1928), la inmaculada virgen inglesa (1932), y la Esperanza (1934-1938). Esta última virgen coincide con el gobierno del general Cárdenas, quien contribuye a estabilizar el país.

Pero, sin duda, el héroe de la historia mexicana es para Aliba el general Calles, un ejemplo de caudillo, por su don de mando, determinación y sentido de organización, atributos personales, que en la perspectiva de Aliba, fueron necesarios para controlar y dominar a un país desangrado por guerras civiles, matanzas e insurrecciones. En ese período, nos cuenta la historia, se emprende la guerra contra la educación religiosa y se inicia la resistencia de los católicos en la famosa guerra cristera. Esta guerra y el Maximato de Calles son dos temas que reaparecen, una y otra vez, como fuente de desacuerdos en la confrontación ideológica implícita del intercambio informativo de Sergio y Aliba. Aquel, por el contrario, privilegia el recuerdo del gobierno del general Cárdenas (1934-1940), quien supo oponerse con firmeza al Maximato, porque el general Calles, desde su lugar de jefe del Partido Nacional Revolucionario, había tenido el monopolio político mediante control electoral, durante tres gobiernos sucesivos<sup>9</sup>, lo que había hecho irrisoria la democracia. Acerca del período del general Cárdenas, el texto histórico dice: "A partir de 1934 la transmisión del poder se hace

<sup>8</sup>José Bravo Ugarte, *México Independiente*, Madrid, Salvat, 1959 (p. 373).

<sup>9</sup>Idem. (p. 402). Los presidentes aludidos son: Emilio Portes, Pascual Ortiz y Abelardo Rodríguez.

pacíficamente, y la sucesión de los presidentes es regular. La democracia, sin llegar ni mucho menos a su ideal, se ejerce con creciente interés del pueblo... la atención pública se concentra en las aspiraciones populares al progreso político, social y económico”<sup>10</sup>. Fomentó el obrerismo, la reforma agraria, dio libertad al culto, promulgó las leyes de nacionalización y expropiación petrolera, y respetó la vida y la libertad de prensa.

No es necesaria mayor información para situar el contexto de las diferencias de opinión de Aliba y Sergio. El primero admira al caudillo impositivo, y el segundo al presidente democrático, período heroico que queda atrás, sustituido por un período de paz y prosperidad, según el texto histórico, con los presidentes Ávila Camacho (1940-1946) y el presidente Alemán (1946-1952), el último de los cuales “concentró el poder, quizás como ningún presidente desde Porfirio Díaz”, según el texto histórico<sup>11</sup>. En este período reflorece sin duda el autoritarismo, y hace verosímil el comportamiento de los personajes de la novela. Es un proceso inconcluso que reabre con el llamado “presidente de la corbata de moño”, en la novela, alusión a don Adolfo Ruiz Cortina, que asume en 1952, el mismo año de la ocupación de la Casa abandonada, por los adolescentes del lugar. Ahora bien, para Aliba, el período posterior al gobierno del general Cárdenas, y que coincide con la ‘resolución’ de la novela, es un período infernal en el que la Casa se transforma en un prostíbulo con todas las de la ley, en centro de operaciones de gangsters, de traficantes internacionales, de crímenes y vicios horrendos, años coincidentes con la Segunda Guerra Mundial y que Aliba llama años “de las mil putas y los mil degenerados” (p. 292).

La confrontación de Sergio y Aliba, dijimos, termina por cesión de la voz, e instauración de la divergencia y la diversidad de versiones. Sergio deja opinar a Aliba y los escucha hasta el final, y enfatiza, “Por ese entonces, amigo Sergio, la matazón de generales había terminado, una matazón muy cabrona, fuera de mi general Calles ya no quedaba nadie de verdadera altura, ¿Cárdenas? Ese lo querrá usted mucho, y ya conoce mi postura...” (131), inútilmente, tal vez, pues todo indica que el conflicto recomienza con los relatos y versiones divergentes que, como la vida misma, prolifera en toda su diversidad.

### 3.2. *El contexto bíblico*

En la versión del Apocalipsis de San Juan, las vírgenes son los puros de

<sup>10</sup>Idem. (p. 405).

<sup>11</sup>Idem. (p. 410).

espíritu de la última generación, “que serán gloriosamente transformados sin pasar por la muerte”<sup>12</sup>, “porque es necesario que esto corruptible se vista de incorruptibilidad, y esto mortal se vista de inmortalidad”<sup>13</sup>. A la imagen de los puros del último día se mezclan, en la imaginación popular, algunos rasgos de la Virgen María, la llena de gracia y objeto del favor divino, la inmaculada y bendita entre todas las mujeres<sup>14</sup>, para llamar vírgenes a todas las mujeres de la novela, incluso a las prostitutas del burdel. Irreverencia que consiste en otorgar a las vírgenes de la versión profana, y por efecto de la fuerza de la imaginación y el deseo, la incorruptibilidad en el mito, transformación legítima porque son ellas “las que cambian el dolor y las penas por dicha y placer”, dice Aliba, las únicas que pueden postergar lo que está cerca de la muerte, y hacen posible el acceso al goce terrenal.

El mito profano ha invertido su signo, transformando la tierra en paraíso, y la Casa, “en el lugar más sensual de la tierra, el más refinado mi paisa, lo que muy pocos ojos habrán visto, donde se desfloraron a las mujeres más hermosas y se seguían... por gusto... llamando vírgenes, las inmaculadas, aquellas palomas queridas, de cuerpos divinos, y que cambiaban las penas por dicha y placer” (p. 22). La primera virgen misma diría “la vida no puede ser un puente transitorio, hay que entregarse a ella sin medida, y postergar todo cuanto esté cerca de la muerte” (p. 27). Pero, el rasgo que las ennoblece a los ojos de Aliba es la famosa idea de la entrega, “porque mire usted, regalar lo que no ha salido de uno... no es regalo ni es nada. Por eso recuerdo tanto a mi Purísima” (p. 57).

En resumen, la inversión del modelo cultural contribuye a magnificar los tópicos de posesión vs. entrega y a engrandecer la idea de inmortalidad. Son invenciones de la imaginación popular, pero también, bases indiscutibles de la crónica anónima de la novela, y de ciertos modelos de comportamiento de un grupo humano, parodiados aquí.

### 3.3. *El contexto cinematográfico*

Para los adolescentes del 52, el cine fue el lugar donde se podía encontrar la clave y respuesta a todos los misterios y fantasías, y un modelo de interpretación del mundo. Gran fascinación ejercían sobre ellos los héroes capaces de dominar arriesgando el todo por el todo en

<sup>12</sup>cfr. “Apocalipsis”, Juan 14/1-3, *Nuevo Testamento*, Bs. Aires, Eds. Desclée de Brouwer (p. 375), y “Primera Carta a los Corintios”, nota del Padre Bover, op. cit. (p. 241).

<sup>13</sup>“Primera Carta a los Corintios”, op. cit. Pablo, 15/21-47, p. 242.

<sup>14</sup>Evangelio, Lucas, 1/15-38 (p. 77).

grandes aventuras, "legionarios perdidos en el corazón de Africa", grandes jugadores, detectives de Scotland Yard transformados en seres superiores. Héroes románticos, besos infinitos, "paciente espera de un hombre de fuertes brazos... que la hacía suya" (p. 110), pasiones descomunales, historias increíbles, es el contexto en el que crecieron esos adolescentes y Aliba. Pero el cine es también uno de los modelos convencionales que posibilita la interacción informativa, y un modo de convocar al receptor para que, desde ese código compartido, pueda distanciarse del pasado parodiándolo, y pueda percibir su influencia como factor de dominio, posesión y enajenación. Pero, nadie era consciente en el pasado, que los personajes de películas se adueñaban de ellos, aunque el "perverso" narrador desliza, "Marlon Brando metido en su cuerpo, de chaqueta oscura y piel de víbora se adueñaba de todas las situaciones, despreciaba a los cobardes y a los aristócratas, se enfrentaba a un Al Capone de bolsillo" (p. 97), y agrega que, "Catalina era 'una combinación de la mujer de Espartaco, de la cristiana Fabiola y de Isidora Duncan' (p. 101), y también, que Amanda 'de pronto sentía que Debby Reynolds se entrometía en su cuerpo, que sus músculos se aflojaban y que sus brazos y piernas empezaban a moverse al lado de Gene Kelly' "(p. 109).

El dominio que ejercen sobre ellos los modelos del cine los hace adoptar poses tan grotescas, que hacen inútil toda mayor explicación. Para ello se cuenta con el lector, quien no podrá sino reír cuando lea, que Amanda actúa como si las Mil Vírgenes pudieran ser un transatlántico, que dominara los siete mares, y que ella misma rompió la botella de sidra, "como si en realidad el Magnífico Titanic... partiera a ciegas hacia dominios misteriosos y desconocidos" (p. 252).

### 3.4. *El contexto de las canciones*

Mucho se menciona en el texto a José Alfredo, ídolo de Aliba y tan presente en el recuerdo de los adolescentes, que hace superflua toda precisión. Se alude, por cierto, al admirado y famoso cantante y compositor mexicano José Alfredo Jiménez, nacido en Dolores Hidalgo, Guanajuato (1926-1978), cuyo mayor éxito se produjo alrededor de 1951, época en que se sitúa la historia de los jóvenes. El texto menciona elípticamente al "compositor de un mundo raro", aquel José Alfredo que él mismo conoció" (p. 22), en forma tal, que se nos escapa la referencia a la canción, no así, sin duda a los mexicanos. Junto a "Ella", "El Rey", "Cuatro caminos", "El último trago", y muchas otras, llenaron la imaginación de los auditores durante muchos años. El capítulo "Un día de octubre de 1954" se centra en el relato de la visita a

una cantina, donde los adolescentes conocieron a José Alfredo, creándose un lazo memorable, y un contexto imprescindible para caracterizar a los personajes, y exhibir sus dependencias culturales.

Las canciones citadas en el libro destacan rasgos caracterizadores del pueblo, tales como la prepotencia, “porque quieras o no yo soy tu dueño” de “La media vuelta”; la arrogancia amarga, “qué suerte la mía estar tan perdido y volver a perder... qué triste agonía después de caído volver a caer” (p. 114); se alude también a la desesperanza sombría, “mi vida se perdía en un abismo profundo y negro como mi suerte” (p. 114) de “Ella”; la displicencia y la mentira, son otros de esos rasgos, “el destino en la revancha te tenía que hacer perder” o, “miénteme una eternidad que me hace tu maldad feliz” (p. 21), pero, sobre todo el subtexto implícito de “Un mundo raro” es significativo para caracterizar todo el “mundo posible” descrito en la novela: “Cuanto te hablen de amor/ y de ilusiones/ y te ofrezcan un sol/ y un cielo entero/ si te acuerdas de mí/ no me menciones/ porque vas a sentir amor de nuevo/ y si quieren saber de tu pasado/ es preciso decir una mentira/ Di que vienes de allá/ de un mundo raro/ que no sabes llorar/ que no entiendes de amor/ y que nunca has llorado”<sup>15</sup>.

En resumen, las referencias musicales refuerzan el universo semántico del texto, y parodian un contexto emocional, que “une a las generaciones en un sentir común”<sup>16</sup>, propio de la música popular latinoamericana, la que sin duda nos interpreta, y desde allí nos convoca a la reflexión.

## CONCLUSIÓN

Este análisis textual, como tantos otros, se centra en la estructura de una obra singular. No quiero terminar, sin embargo, asegurándoles que lo que aquí se ha conocido coincide con los problemas y propósitos que yo tenía al iniciarlo, sólo enfatizar la importancia de los condicionamientos emocionales y cognitivos, y terminarlo, más bien, con una pregunta abierta sobre los rasgos caracterizadores de la novela del período post-boom, en el que esta novela se sitúa<sup>17</sup>, y en particular de la

<sup>15</sup>*Cancionero Romántico*, selección de M. Inés Solimano y Sandra Solimano, con el apoyo de un grupo de artistas y pintores, Nemesio Antúnez, Germán Arestizábal, Valentina Cruz, Dinora, Fernando Krahn, J. Pablo Langlois y Héctor Herrera, Santiago, 1973.

<sup>16</sup>*Cancionero Romántico* e informaciones del locutor de radio Yungay don Jorge Inostroza.

<sup>17</sup>Llamo período post-boom, en términos laxos, a la producción de los nacidos desde 1937-1938 adelante, en particular, de México, René Avilés Fabila, Jorge Arturo Ojeda,

novela cuya vigencia se inicia alrededor de 1972. —¿Es acaso la operación formal de la parodia, y el gesto pragmático de la convocación cognitiva, uno de esos rasgos? ¿O es la apertura del texto, no ya clausurado en sus supuestos inmanentes, sino proyectado a su dimensión social y cultural? ¿Es tal vez un proyecto de indagación histórica totalizadora, simultáneo a su dimensión estética? O incluso, ¿un intento de hacer públicos los supuestos ideológicos colectivos de una comunidad?, ¿se configura de preferencia una realidad mental, puro efecto de la conciencia o de la memoria?, ¿se concibe acaso el texto como un discurso que altera a otro discurso, instaurando una identidad cambiante y una acción inconclusa?, ¿una pugna intersubjetiva entre ellos y una confrontación polémica, más que un diálogo? ¿Es el discurso, a menudo, el escenario de la lucha o participación en el poder, en oposición a la posibilidad de ser escenario de la comunicación, en general intervenida o restringida en los textos de este período?

Las respuestas, “hoy se las dejo para que las invente usted”, como diría Aliba en la novela, segura que el tiempo y la reflexión colectiva sobre el tema permitirán una mayor claridad.

---

Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, José Agustín. De Cuba; Severo Sarduy y Reinaldo Arenas. De Argentina: Beatriz Guido, Mempo Gardinelli, Osvaldo Soriano, Gerardo Mario Goloboff. De Perú: Manuel Scorza, Bryce Echeñique. De Chile: Cristián Huneus, Antonio Skarmeta, Adolfo Couve, Enrique Valdés, Vicente Urbistondo, entre otros.