

El sol, de Carballido: novela de la iniciación¹

El sol, by Carballido: initiation novel

Jorge Rufinelli, Antonio Pino Méndez,
Luis Arturo Ramos, Juan Ventura Sandoval
y Sergio González Levet²
Universidad Veracruzana

RESUMEN

Con el objetivo principal de mostrar cómo la problemática de las iniciaciones humanas permeó *El sol*, los integrantes del Seminario de Lectura Crítica atendieron además diversos aspectos temáticos y técnicos de las novelas precedentes: *La veleta oxidada*, *El norte* y *Las visitaciones del diablo*. El análisis de estas obras les reveló algunos de los elementos invariantes: el conflicto depende siempre de los triángulos amorosos –presididos por la mujer en tanto centro del conflicto–, el espacio preferido es la provincia, el grupo social más atendido es la clase media, el equilibrio vivencial de los protagonistas cae cuando llega a su mundo un extranjero, lo simbólico y lo mítico contribuyen al diseño narrativo –dominado por combinaciones binarias: pureza/pecado, conocimiento/ignorancia, etc.–, la linealidad diegética cede el espacio a la alternancia de temporalidades, las atmósferas propiciatorias son usuales, como lo es también la

¹ Véase (1976, enero/marzo). *El sol*, de Carballido: novela de la iniciación. *Texto Crítico*, II(3), pp. 68-93. Xalapa, Universidad Veracruzana. Actualizado.

² Este estudio sobre la narrativa de Carballido fue realizado colectivamente en el Seminario de Lectura Crítica del Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias de la Universidad Veracruzana. El seminario se desarrolló entre agosto y diciembre de 1975, con la participación de Jorge Rufinelli, Antonio Pino Méndez, Luis Arturo Ramos, Juan Ventura Sandoval y Sergio González Levet.



naturaleza. Esos elementos invariantes sostienen, sin ser los únicos, el arte de narrar de Emilio Carballido.

Palabras clave: Análisis narrativo; ritos de iniciación; espacios; personajes; motivo.

ABSTRACT

With the main objective of showing how the problems of human initiations permeated *El Sol*, the members of the Critical Reading Seminar also attended diverse thematic and technical aspects of preceding novels: *La veleta oxidada*, *El norte* and *Las visitaciones del diablo*. The analysis of these works revealed some of the invariant elements: the conflict always depends on the love triangles –presided over by women as the center of the conflict–, the preferred space is the province, the most attended social group is the middle class, the experiential balance of the protagonists falls when a foreigner enters their world, the symbolic and the mythical contribute to the narrative design –dominated by binary combinations: purity/sin, knowledge/ignorance, etc.– diegetic linearity gives space to the temporalities alternations, propitiatory atmospheres are common, as is also nature. These invariant elements sustain Emilio Carballido's narrating art, and they are not the only one.

Key words: Narrative analysis; initiation rites; spaces; characters; literary motif.

Teatro y narrativa

No cabe duda de que la extensa labor teatral de Emilio Carballido ha terminado por obliterar la vertiente narrativa que esa labor literaria ha tomado algunas veces en el desarrollo de su producción. Carballido es *hombre de teatro* y al teatro ha dedicado sus esfuerzos mayores, una atención que se advierte a lo largo de más de ochenta obras teatrales, de uno o más actos, en cuya comparación la vertiente narrativa –tres novelas cortas, una novela larga y un libro de cuentos– parece palidecer o al menos ubicarse en un segundo plano.

Ese segundo plano se nos convertirá en primero cuando recorremos ese espacio narrativo, separándolo de las obras teatrales, e intentemos precisar analítica y críticamente sus rasgos, funciones y valor. De todos modos, es preciso partir del elemento teatral, más comprensivo de la labor de Carballido, para entender precisamente cuáles son algunos de los rasgos de esta narrativa: así, por ejemplo, el hecho de que sus libros abarquen un mundo delimitado –recortado, diríamos, del todo de la realidad. Si así lo hace, si no necesita espacios más amplios para su respiración novelesca, si explora limitados campos de la experiencia humana es, entre otras razones, porque la vertiente teatral ha absorbido la amplitud. En otras palabras, Carballido no tiene la necesidad de abarcar anchos mundos novelescos o de comprometerse en el proyecto de una novela extensa, totalizadora, dado que el “mundo” de su fantasía aparece desarrollado, cumplido, en el conjunto de todas las obras.

Decimos que Carballido es dramaturgo antes que narrador; y sin embargo, demuestra en cada uno de sus cuentos o novelas un dominio puntual, exacto, de lo *narrativo*. Incluso más: elabora a la perfección tramas de suspenso, ribeteando una y otra vez la estructura del relato policial y satisfaciendo esa condición que, de acuerdo con E. M. Forster y la experiencia de todo lector, es la condición natural de la narrativa: hacer que nos preguntemos “¿qué sucederá después?” El talento evidente de Carballido en ese sector productivo, la narrativa, demuestra, más globalmente, un dominio de las formas, una intuición certera del orden orgánico de la obra literaria, dominio y orden que, en buena parte, resultan deudores de aquella otra experiencia vastísima, la teatral, sin que el *gesto* teatral se transparente en lo narrativo y lo contradiga.

El caso de Carballido, autor teatral y narrador, es bastante inusual en la literatura latinoamericana, donde la novela y el cuento alternan con otras formas paralelas: la poesía –Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias–, el ensayo –Mario Vargas Llosa–, el periodismo –G. G. Márquez–, o bien se mantiene en su coto privado, aisladamente –Juan Carlos Onetti. Siempre hemos considerado al autor teatral como tal, entendiendo que su forma artística no es cabalmente literaria. El teatro se cumple en la representación: es

visto, existe gracias a que personajes y situaciones son encarnados por seres vivos. La narrativa se lee, alimenta un acto individual y egoísta y los personajes y situaciones no encarnan en un escenario, sino en la intimidad solitaria de cada uno, en la fantasía interior. De otro modo: no se escribe novela *para* ser representada, no se escribe teatro *para* ser leído. No obstante estas afirmaciones, basadas en la finalidad directa de esas dos actividades, no puede buscarse exclusividad y pureza, no puede desterrarse a uno del reino del otro, sino, más bien, entender las ambiguas y oscuras relaciones que entretejen mutuamente. De hecho, el teatro puede ser leído, editado como libro, igual que una novela, y, a la inversa, una novela puede ser representada, bajo la forma vicaria del cine o bien de la teatralización. Las novelas de Carballido alimentan la necesidad visual del lector; son novelas cuya trama tiene rasgos teatrales; son novelas que fácilmente podrían escenificarse o llevarse al cine.³

Una forma más común de relación es aquella que comunica novela y teatro con el hilo medular del relato. Como señala Barthes (1970), “está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación” (p. 9).

Si la narración toma existencia bajo una u otra forma, a veces indistintamente, es porque se alimenta de una sustancia común, el tema, o también de la preocupación de un autor. De ahí que pueda decirse: “*La veleta oxidada*, primera novela de Carballido [...]. Es ejemplo de una preocupación del autor lo suficientemente persistente como para reaparecer cuatro años después en el drama *Las estatuas de marfil*” (Peden, 1967). No reaparece la novela, reaparece la *preocupación* bajo forma de tema. Y reaparece, concomitantemente, la necesidad de *narrarlo*, ya sea en una novela o en una obra de teatro.

¿Cuáles son las preocupaciones de Carballido? ¿Cuáles son los elementos invariables de su literatura que reaparecen una y otra

³ En efecto, algunas de ellas se han filmado: *Las visitas del diablo* y *El norte*; también algunas comedias, como *Felicidad*, *Rosalba y los llaveros* y *La danza que sueña la tortuga*.

vez, esparcidos en el tiempo y connotando esas preocupaciones que otros escritores llaman, modernamente –y muy siglo XIX– *demonios*? Aquí habría que hacer una distinción metodológica: las preocupaciones evidentes y expresas de un autor pueden aparecer generosamente en ensayos, entrevistas o bien en las grandes líneas de un tema. Nos interesan más, sin embargo, las preocupaciones que corren por debajo de la apariencia; nos interesan las contradicciones de las diversas líneas que el escritor establece para expresarlas a un nivel literario; nos interesa la visión del mundo de ese escritor en todo lo que tiene de conflictivo con su mundo y con los elementos más conservadores e inertes de su personalidad. La obra literaria no es jamás el reflejo objetivo de una realidad ajena; es, mucho mejor, la expresión de una visión del mundo, expresión viciada por conflictos entre la *parti pris* y la espontaneidad, entre la inercia y la necesidad de movimiento, entre los remanentes orgánicos de la muerte y la imperiosidad volitiva de la vida. De ese complejo y ambiguo conjunto de datos, se desprende toda visión del mundo en su relación con el mundo y eso es lo que nos debe preocupar ver aquí.

Variantes e invariantes. Un sistema de coordenadas

La deliberada restricción del mundo novelesco de Carballido hace resaltar, precisamente, las preocupaciones que organizan su visión del mundo en la obra narrativa. Carballido ha escrito tres novelas con una periodicidad regular y constante: entre 1956 y 1970, publica *La veleta oxidada*, novela corta de 1956; vuelve dos años más tarde con otra novela corta, *El norte*, de 1958; un libro de cuentos, *La caja vacía*, aparece en 1962; y tres años más tarde, publica su única novela extensa y compleja –escrita al modo de los folletines del siglo XIX–, *Las visitaciones del diablo*, de 1965, aunque la novela se anunciaba en 1963 con la publicación de dos de sus capítulos (Peden, 1976, p. 104). *El sol*, finalmente, cierra, momentáneamen-

te, el curso narrativo, cinco años después, en 1970. Varias veces se anunció otra novela, *Los zapatos de fierro*, pero aún no ha aparecido.⁴

La primera tarea de una lectura crítica consistiría en encontrar en este conjunto de novelas y cuentos los elementos que identifican la totalidad, a partir de una obvia diversidad de tramas y asuntos. Preocupaciones y visión del mundo; signos y sistemas. En el sondeo simultáneo de esos signos y en las manifestaciones claras o complejas del sistema, podrán encontrarse los conflictos y, nuevamente, la visión del mundo que los nutre, y de la cual esos conflictos son portadores. De este modo, es bastante fácil hallar paralelos entre las novelas y los cuentos de Carballido, hallar elementos comunes, como también podrían encontrarse comparando a ese nivel las obras narrativas y las obras teatrales del mismo autor o bien sus obras con las de otros escritores.

De una manera un poco menos sencilla, intentamos establecer invariables del *sistema* que rige no sólo la narrativa –lo ya escrito– del autor, sino su modo de acceder a la realidad y de tratar de ordenarla. La obra narrativa no sólo revela una forma concreta de estar en la realidad –en la medida en que es esa y no la otra obra–, sino también la manera tentativa en que el autor se instala en ella. Al buscar el diseño de este sistema, debemos partir de ciertos datos, cedidos casi espontáneamente por la lectura comparativa. Al modo de las láminas transparentes que se superponen y permiten encontrar semejanzas en las figuras, una superposición de los cuatro libros de Carballido nos deja ver, en primera instancia, algunas invariantes, que nos permitirán, también, aproximarnos al *sistema*. Una organización hipotética de esos datos nos daría el siguiente cuadro:

Cuadro 1:

1 [Lugar]	Provincia (campo/pueblo), con presencia expresiva del paisaje.
2 [Tiempo]	Vacaciones (ocio).

⁴ Los cuentos de *Los zapatos de fierro* se publicaron en 1983.

3 [Personajes]	Clase media. <i>La mujer</i> . Definición de figura: centro de conflicto. <i>El joven</i> . Definición de figura: protagonista del conflicto.
4 [Organización temática]	<i>Triángulo amoroso</i> (conflicto)
5 [Significación temática]	Valor de la experiencia (experiencia e iluminación). Tipos de experiencia: a) la iniciación sexual; b) la frustración sexual; c) el amor como ausencia

Elaboración propia

A. *Estilo*. Relación entre /1/ y /3/: misterio (técnico literario del suspenso).

B. *Significación*. Relación entre /2/4/ y /5/: la emoción vivida como problema. La emoción es problema.

Este cuadro surge de la violenta reducción del conjunto y olvida, claro está, muchos aspectos importantes que el propio desarrollo del esquema habrá de mostrar, enriqueciéndolo. Pero del mismo modo que ha sido resultado del conjunto, se vuelve a él como un centro referencial constante: las vacaciones –en tanto tienen un sentido de ordinario, pero también en tanto refieren a un tiempo *mítico*– pueden encontrarse en *La veleta oxidada* como actitud de vida –Marta vive eternas vacaciones hasta que “despierta” a una vida normal–, en *El norte* como un periodo recortado y prestigiado de una relación amorosa –vacaciones de la pareja en Veracruz– o en *El sol* como el natural descanso del periodo escolar –Mario y su hermano viven el resto del año en la capital. Aunque la noción de *vacaciones* adquiere en la narrativa una cualidad a menudo necesaria, aunque convencional –en vacaciones no hay obligaciones diarias y todo personaje puede desarrollarse y actuar de acuerdo con su libertad y no con los condicionamientos vulgares de lo cotidiano–, sin embargo, en parte de la narrativa moderna, donde el análisis

sicológico coexiste con un análisis más profundo del valor de los rituales, de lo constante y repetitivo de la vida, las *vacaciones* han adquirido un sentido más complejo que el habitual, al punto de caracterizar, ya con claro sentido mítico, cierto tipo de literatura.

A su vez, la provincia como ámbito de referencia para la experiencia física y emocional de los personajes aparece continuamente en Carballido como un signo determinante. Los cuentos de *La caja vacía* o las novelas *La veleta oxidada*, *El norte*, *Las visitaciones del diablo* y *El sol* transcurren, mayoritariamente, en la provincia. Se advierte así no sólo un rasgo del sistema o una tendencia de su visión del mundo, sino una voluntad y una intención. Curiosamente, aunque muchas de sus obras teatrales fijen también su acción en provincia, Carballido anota una diferencia tajante agrupando nueve de ellas bajo un título definitivamente ciudadano: *D. F.* (1957), cuya importancia aparece subrayada por las tres ediciones que ha tenido: 1957, 1962 y 1973.

En su estudio de las novelas de Carballido, Margaret S. Peden (1967) señala diferencias y similitudes entre las tres primeras:

Tres novelas, tres estilos diferentes. *La veleta oxidada*, sencilla, sincera y poética, nos habla de estados de ánimo. En *El norte* Carballido emplea una estructura experimental efectiva para contarnos la historia de un enredo amoroso y de su terminación. *Las visitaciones del diablo* es episódica y está mucho más cargada de incidentes y de acción que las otras dos. Sin embargo, todas tienen una cosa en común: su preocupación por el carácter [personaje]. Es manifiesto que Carballido se interesa por encima de todo en aquello que hace y deshace las relaciones humanas.

Se indica aquí la similitud en las preocupaciones *temáticas*, a cambio de las diferencias estilísticas. Estilos diferentes para preocupaciones semejantes: esta reducción podría llevarnos a pensar en la existencia de un divorcio entre la expresión y lo expresado, es decir, en una intención formal demasiado evidente, que va por encima de la sustancia del relato.

En rigor, las diferencias estilísticas entre las novelas de Carballido, más que mostrar esa superación, muestran el esfuerzo por adecuar la escritura al proceso expresivo, adecuación visible incluso dentro de cada libro, más aún en *El sol*, donde lo que llamamos, a

grosso modo, “el estilo” es en realidad un elemento más de lo narrado, como se ve –y veremos en detalle más adelante– en su capítulo VII. En otras palabras, Carballido se preocupa por “todo aquello que hace y deshace las relaciones humanas”, en tanto ese es uno de sus mayores núcleos temáticos. Pero igualmente se preocupa por la expresión de ese imponderable conflictivo, es decir, por la manera como aquellas relaciones humanas se expresan en una categoría literaria en él. En el punto encuentro de ambos órdenes –el qué y el cómo–, reside el núcleo productivo de su escritura, aquello que lo define como literatura y le da valor en ese campo.

Dos novelas cortas: *La veleta oxidada* (1956) y *El norte* (1958)

Publicadas con sólo dos años de diferencia, *La veleta oxidada* y *El norte* constituyen dos empresas novelísticas con similares intenciones en el diseño de personajes y en la dramatización de situaciones. En ambas, Carballido ha querido mostrar la provincia en cuanto atmósfera, no paisaje. Provincia es en *La veleta oxidada*, aunque el personaje femenino, Martha, venga de la capital y sea denominada cáusticamente “la bachillera”; provincia, el puerto de Veracruz, donde transcurren las instancias conflictivas de *El norte*, aunque sus personajes sean también capitalinos. El autor parece querer probar los efectos que la provincia tiene sobre la existencia de estos personajes, obligando a unos –*La veleta oxidada*– a confrontar su formación capitalina con la atmósfera provocada por las costumbres diversas –rencores de los parientes, deterioro de la pareja, instalación de la “casa chica”, etc.– y a otros, con una atmósfera anímica y hasta climatológica –Max el intruso es un marino, de modo que su fondeadero natural es el “puerto”; cuando los personajes llegan a Veracruz, se ha levantado el viento “norte”, etc. En otras palabras, el narrador instala en la provincia algunos personajes capitalinos y los hace enfrentar con una nueva situación.

El núcleo anecdótico de *La veleta oxidada* es claro con respecto a este propósito: Martha, una mujer educada, se casa con un pro-

vinciano, Adán, y comienza a vivir en la tierra de su marido. Ella será, en principio, la regidora en el plano intelectual, dirigiendo una tertulia literaria, distinguiéndose ante las nuevas amistades, pero luego perderá sus prerrogativas en un duelo natural: el que se entabla entre ella y una adolescente pueblerina, Nieves, convertida paulatinamente en la segunda –y preferida– mujer de Adán. En su más escueta estructura, lo que la novela nos señala es el triunfo de lo natural sobre los artificios, de la provincia sobre la capital. El “maldito pueblo”, como llama Martha al lugar de su esposo, termina tomando venganza sobre ella; termina humillándola con la necesidad infructuosa del ruego y con la frustración.

Carballido mismo invita a hacer esta lectura desde los nombres elegidos para sus personajes. El centro de este triángulo, Adán, es precisamente el ser adánico, simple, cuyos estudios en la capital no han borrado el origen provinciano o, mejor, lo más puro y sencillo de su modo de ser. *Martha* acepta una grafía extranjera: no es *Marta*, sino *Martha*, porque en ese predio edénico de la provincia ella es la extraña, la diferente. En cambio, la pureza adolescente, la frescura prototípica de la muchacha aparece simbolizada en el nombre *Nieves*, como si en él radicara la pureza –sustancia, color– de otra forma natural. Trasladada esta situación arquetípica al desarrollo dramático de los sucesos, la lectura se hace más compleja, pero igualmente cruel y fatalista.

El valor de la experiencia, para Martha, está enclavado en un despojo de su identidad ciudadana: ella deberá lavarse de sí misma, desnudarse de todo lo que la provincia le veda, saberse y reconocerse derrotada. Y esa derrota consiste finalmente en la pérdida de su marido, en la pérdida del hijo y en la asunción de un futuro que sólo le reserva vacío y soledad. Frustración, ante todo. En este personaje, la frustración se adueña de todos los aspectos. Adán ha estudiado en la capital, pero su *regreso a la tierra* –incluso como tema mítico– proviene de una elección que parte de su propia experiencia, de los datos de la realidad. Es un personaje que se logra, aunque sea mediante el sacrificio de su mujer. Nieves tiene poco que elegir, dada su condición social, pero la suerte que le toca en gracia –y que se revela en la secuencia en que Adán la rescata, junto con su her-

mana, del burdel— es netamente positiva. Sólo Martha termina castigada por un diseño fatal del que, en parte, es responsable la provincia y, en otra, su propia constitución artificial. El viaje de Martha a México —es decir, su regreso no a la tierra, sino al artificio— y la posterior clausura de sus amistades literarias en provincia pautan la frustración intelectual; la sexual se evidencia en el deterioro total de la pareja y en el rechazo del marido —“¿no tenemos de qué hablar, ya no nos gusta dormir juntos?” (Carballido, 1956, p. 52); la frustración maternal tiene como signo y evidencia la muerte del hijo.

El norte no llega extremos tan drásticos en el destino de sus personajes. Es mucho más sutil y el fatalismo aparece dosificado por las tribulaciones naturales de la adolescencia, más que como un signo lanzado contra las criaturas para destruirlas. Y es que la experiencia, para estos personajes, resulta enriquecedora y no fatal, del mismo modo que sucederá, más tarde, con *El sol*. Aquí podemos comenzar a hablar de una novela de la iniciación y del conocimiento, en la cual la experiencia vital lleva precisamente a esas instancias. De ahí que la sexualidad y la presencia conflictiva de la mujer instauren una estructura triangular y el conocido *triángulo* afectivo, como sistema, se observe como un elemento dinámico, determinante, no como un elemento, en sí mismo, determinado y fijo.

El norte se narra alternando el pasado con el presente, hasta hacerlo converger en un presente último, que es el final de la novela. Las oposiciones —hombre/mujer, madurez/adolescencia, conocimiento/desconocimiento— aparecen fielmente comunicadas a un supuesto esquema triangular, de tal sutileza de escritura que justificaría llamarla una pequeña obra maestra de análisis psicológico y de dominio narrativo. Como las otras novelas del autor, *El norte* se ubica en provincia y es transitada por un reducido número de personajes. La naturaleza, objetivada por descripciones y puesta a actuar desde el propio título, coadyuva a perfilar a los personajes, al grado de que podemos hallar si no un afán de determinismo geográfico, sí un paralelismo expresivo, la construcción de un ambiente propiciatorio para que todo —anécdota, estilo, peripecia— desemboque en la iluminación final, en el conocimiento.

También aquí aparece la figura femenina como motivo de desdichas y causante indirecta de una revelación, así como el joven de “sensualidad directa y sana” (Carballido, 1858, p. 36). Junto con ellos, Max el extranjero, el ser errante e intangible, la presencia perturbadora que hará estallar la crisis luego de dejarla incubar en la misma situación triangular. Y también tenemos las vacaciones como término enmarcador de la nueva experiencia, como periodo fijo a partir del cual podrá empezarse a vivir con una diferente noción de la existencia.

El nivel simbólico se hace presente en *El norte*, así como las sutiles referencias literarias. ¿Qué sugiere un título como *La veleta oxidada?*, podríamos preguntarnos antes. “La inmovilidad que sobreviene después de un periodo de evidente movimiento”, contesta Margaret S. Peden (1967), con razón. O de otra forma: la inmovilidad después de la experiencia. En cambio, esa oxidación, esa inmovilidad fatalista, es muy otra en *El norte*. “El norte” es un fenómeno climatológico, famoso en Veracruz: soledad en las calles, calor, entumecimiento. Pero también es la orientación cardinal más privilegiada, aquella que indica precisamente el destino. Hombre sin norte, hombre desorientado. La época de la adolescencia es precisamente la época en la que se busca un norte, una orientación para continuar la vida. ¿Por qué tiene tanta importancia el faro en este libro? Porque la novela culmina precisamente con la frase “Empezó a correr, brincando charcos, hacia el faro” (Carballido, 1958, p. 117), del mismo modo que *El sol* termina con otro símbolo orientador: “Sí. Amanece. Sí. Es así. Entiendo. Sí. No lo soporto. Sí. El sol” (Carballido, 1970, p. 121). Tanto el faro –orientador– como el norte –orientación– juegan aquí papeles significativos: igual sucederá con el sol –orientador/orientación– en la novela de este título.

La sutileza del análisis de sentimientos nos coloca al filo de mal entender la naturaleza del triángulo aquí instaurado. Si en *La veleta oxidada* el triángulo es incompleto –falta la vinculación Nieves-Martha–, en *El norte* –y luego en *El sol*– sí se instaura cabalmente. La relación heterosexual de Aristeo y su amante, definida, clara, convive con un inicio de relación homosexual entre Aristeo y Max. Para comprobarla, no sólo están los “celos” de Isabel (Carballido, 1958, p. 87), sino

la rimbaudariana “invitation au voyage” de Max a Aristeo y las ambiguas motivaciones que tiene Max para acostarse con Isabel y luego hacer conocer el hecho, sabiendo –o creyendo– que así se rompería finalmente el lado establecido del triángulo: Isabel/Aristeo. Aristeo termina rechazando a ambos, “saliéndose por la tangente”; y de ahí en adelante, deberá elegir su vida, iluminado por esta iniciación.

El diablo es mujer

En 1965, Carballido publica *Las visitaciones del diablo*, subtitulándola “folletín romántico en xv partes”, una novela extensa que si bien utiliza la estructura formal y sustantiva de los folletines decimonónicos lo hace de una manera moderna, con mucho de farsa dramática. Las características del mundo de Carballido reaparecen aquí, aunque el tono realista de sus producciones anteriores cambie de vestimenta, tenga una envoltura diferente.

Vuelve aparecer aquí el “triángulo”, basado en 3 personajes: Paloma, Lizardo, Ángela. Los tres, junto con el resto de la familia Estrella, protagonizan la aparente tragedia que los consume temporalmente. Ángela está tullida y padece, por lo tanto, una serie de conflictos que la atan y la separan, a la vez, de Lizardo, el joven arquitecto que ha vuelto al seno familiar después de estudiar en Europa.

El ámbito físico: la provincia; el ámbito social: una familia burguesa con bien arraigadas creencias religiosas y pocas aspiraciones –podría establecerse una paralela relación con la familia de *El sol*. A esta situación familiar tiene que adaptarse el recién llegado de Europa, Lizardo, quien, paulatinamente, se convertirá en el eje de la acción. De manera sutil, el narrador va tejiendo las intrigas provocadas por algunos personajes y los ataques nocturnos, violentos e inesperados, contra Ángela. Al final, el misterio construido por el narrador se revela en términos exactos: el diablo es la madre de Ángela –el diablo es mujer–, aunque Paloma haya urdido buena parte de las intrigas y mostrado también su naturaleza perversa –la mujer es el diablo.

El sol se alimentará, luego, de una estructura de misterio, con un crimen en su vértice, pero lo misterioso aparece a todo lo largo

de *Las visitas del diablo*, mezclando una definición misógina de sus personajes con una estructura de corte fantasmal. De modo cierto, Paloma es, en la novela, la encarnación de una perversidad que subvierte el orden familiar establecido, que seduce al hombre y que oficia de contacto con cierto tipo de literatura demonológica. El misterio se crea en las descripciones mismas:

No había nadie. Una neblina espesa, apenas lo dejaba [a Lizardo] entrever los árboles. Pero él había escuchado... Se arriesgó a salir un paso, luego otro, pisando desagradablemente el frío rugoso y húmedo de las piedras. No había nadie.

Miró el aire grisáceo, pegajoso de humedad. Se dio la vuelta para entrar. Entonces sintió la presencia, de pronto: con el rabo del ojo un bulto blanco y en seguida contra su cuerpo, alguien o algo que lo estrechaba en un abrazo caliente (Carballido, 1977, pp. 38-39).

Sin duda, hay que considerar *Las visitas del diablo* como una novela fuera de serie en la literatura narrativa de Carballido, tal vez la más cercana a una concepción teatral de todas las que ha publicado. Y sin embargo, se encuentran en ella algunas de las invariantes de su mundo, como el aparente triángulo, el ambiente provinciano, la clase media –aquí ya perteneciente a una suerte de alta burguesía–, el drama –o comedia– emotivo y la figura femenina en un centro generador del conflicto, de la tribulación y hasta del horror. La mujer frustrada de *La veleta oxidada*, la mujer infiel de *El norte* y de *El sol*, ya ha encarnado aquí en una forma diabólica.

El sol: primera lectura

En *El sol*, Carballido elabora lenta y cuidadosamente una gran metáfora del conocimiento, respaldándola en un acontecer anecdótico y en una trama inteligente, que, en primera instancia, pueden llevar a considerar la novela como otro análisis psicológico de conductas y personajes. Ese análisis existe, en esta como en las otras novelas del autor, y más aún en sus piezas teatrales, pero lo que hace de *El Sol* una novela de relieve es la lograda significación que, a partir de circunstancias mínimas y de una historia que no sale de los marcos

de la experiencia conflictiva del adolescente, va edificando un ámbito mayor de interpretación: la reflexión sobre la vida.

La novela se desarrolla en siete capítulos, y cada capítulo, en cuadros o escenas perfectamente distinguibles, para narrar la peripecia de un personaje central, Mario, en su relación conflictiva con su hermano, Ricardo, y con una criada adolescente, Hortensia, mientras transcurren sus vacaciones en la provincia. Parecería que todos los temas que Carballido ha venido explorando a lo largo de su producción se juntaran espontáneamente en este libro: el adolescente, la mujer como núcleo conflictivo, triángulo amoroso, la atmósfera de provincia, la significación expresiva del paisaje, la época mítica de las vacaciones.

La tortura psicológica de la adolescencia aparece personificada en Mario; y es, precisamente, la perspectiva de este personaje la que elige el narrador para desenvolver la historia. Dentro de ésta, en un juego de planos cuya importancia va variando a medida de su desarrollo, la novela nos ofrece diversos motivos, cuyo entrelazamiento dará no sólo en la construcción de la trama, sino la expresión de sus significados: Mario está pasando con su hermano las vacaciones anuales en provincia y siente una atracción erótica por Hortensia, a quien no acaba de idealizar, para rechazarla continuamente en su mente, despreciándola y consagrándose nuevamente a su difusa sensualidad. Al mismo tiempo, la admiración por el hermano lo lleva a ambicionar el uso de su chaqueta de cuero, porque siempre que la logra prestada se “convierte” en el otro. Pero la peripecia guarda sorpresas: la chamarra de cuero se ensucia y no hay tequezquite capaz de limpiarla, “cómo no puedes limpiar la conciencia de un crimen”, y Hortensia se corta las largas trenzas –en un ambiguo gesto de castigo. Lo que detrás de las apariencias sucede en la novela es un crimen, al cual se suman las relaciones sexuales de Ricardo y Hortensia, que terminarán por desacralizar por completo la imagen de la muchacha. Si Mario ha de pasar por la experiencia del conocimiento, es, precisamente, para encontrar una verdad –por dura y dolorosa que sea– en la vida y elaborar sobre ella su propia concepción del mundo. La novela termina dejándolo en un

regreso al monte y al sol, especialmente al sol, ese símbolo de la sabiduría geológica.

Las alusiones, los juegos de símbolos, la cauta y sutil introducción de temas y personajes nos hacen pensar en un juego hábil, manejado por un demiurgo. Pero el juego es cruel –menos fatalista que en *La veleta oxidada*, más abierto y complejo que en *El norte*– y de pronto podemos identificarnos con los personajes y sentirnos vivir en una trama urdida por un demiurgo alto e inaccesible.

El sol: significaciones y polaridades

El primer elemento significativo de la novela se nos rinde desde el título mismo: el *sol*, objeto físico y símbolo. En *El Norte*, el viento tormentoso cumplía igual función de plurisignificación semántica. Con “*El sol*” y “*El norte*” reconocemos un rasgo de uso constante en el sistema narrativo del autor; a partir de él, podemos continuar una búsqueda de elementos, en primera instancia, significativos, y, en última, simbólicos. En rigor, el sol puede representar vulgarmente una metáfora del conocimiento: es el ojo divino que da luz al mundo, que disipa las sombras y *permite ver*, *autoriza* el conocimiento. Así, la presencia del sol, a través de la novela, cumple una función precisa de actualización y significación. Esa presencia no sólo está en el título o en referencias significativas dentro del texto; al contrario, aparece con una profusión que hace, por sí sola, importante, gravitatoria, su mención. He aquí algunos ejemplos:

1. El Sol (p. 9).
2. los rayos semioblicuos del sol (p. 9).
3. explosiones de luz, el sol desnudo (p. 9).
4. lluvia y luz del sol lo borren (p. 10).
5. medio sol en el trozo de vidrio (p. 17).
6. todo el sol tembloroso (p. 17).
7. se desploma el sol (p. 22).
8. El sol le saca chispas a la plata (p. 23).
9. el sol lo ha requemado (p. 29).

10. Mario recibe el sol (p. 29).
11. absorbe el sol (p. 29).
12. por sentir bien el sol (p. 40).
13. Y vio el sol (p. 41).
14. inundado de sol (p. 42).
15. y el sol de mediodía había bajado (p. 42).
16. y entendió al sol (p. 42).
17. el sol de media tarde (p. 65).
18. El sol a veces quema sin calentar (p. 65).
19. Y el sol no calienta (p. 73).
20. cuando ya el sol iba poniéndose (p. 73).
21. El sol (p. 79).
22. en el rayo del sol (p. 81).
23. El sol le lamía el pelo (p. 82).
24. donde el sol no quemara los ojos (p. 86).
25. por el sol en el cenit (p. 95).
26. Por el peso del sol (p. 95).
27. iba huyendo del sol (p. 96).
28. ni hay guedejas al sol (p. 98).
29. El Sol (p. 121).

Ateniéndose a esta secuencia, es dable observar no sólo la función cada vez más personificada del sol –lame el pelo, quema/no calienta, hay que huir de él, puede comprenderse–, sino también su incidencia en la estructura del relato. No en vano la novela comienza con estas palabras: “El Sol” (p. 9) y termina con estas otras, iguales: “El Sol” (p. 121). Entre uno y otro extremo, que reproducen especularmente el elemento central, solar, del relato, éste se desenvuelve sin dejar de prestarle atención en ningún momento, como puede advertirse en la regularidad de sus menciones.

Existen también otros elementos significativos, paralelos o concomitantes al central, por cuyos andariveles corre, asimismo, la estructura, polarizando significaciones. Una polaridad evidente resulta de la oposición arriba/abajo. Arriba, sin duda, está el sol, *el conocimiento*, obedeciendo a una tendencia mítica de considerar lo excelso, lo superior, como habitante de arriba, mientras lo in-

ferior, como la misma palabra indica, tiene su morada en el abajo. Abajo están *los hombres* o, bien, en el relato mismo de *El sol*, abajo está el pueblo, visto desde el monte a donde sube Mario y donde toma contacto panteísta con la naturaleza. De esta polaridad, la novela ofrece generosamente ejemplos, que podemos ver, si no prolijamente, por lo menos a modo de muestras: “con la cara hacia arriba” (p. 9), “cara en el alto” (p. 9), “subía a esconderse arriba” (p. 13), “allá arriba” (p. 55), “Ha de haber visto algo hasta allá arriba” (p. 57), “allá arriba” (p. 61), “Arriba, el abismo nos deja ciegos” (p. 96), “para que asciendan las tinieblas” (p. 121), “y esto sube” (p. 120). Estos ejemplos se oponen, gracias al contraste, con otros paralelos: “allá abajo está el pueblo” (p. 11), “incomprensible como un abismo” (p. 19), “Había hablado del abismo” (p. 19), “Pero el abismo dijo entonces” (p. 19), “Abajo el pueblo” (pp. 30 y 40), “mientras iba bajando para esconderse” (p. 43), “hacia lo hondo” (p. 47), “Tardó en bajar” (p. 59), etc., que en la última página de la novela terminan por acumularse: “las tinieblas, se hundan por un lado” (p. 120), “esto que luego habrá de hundirse (p. 120), “las tinieblas hundiéndose” (p. 121), “en el fondo” (p. 121).

Estas polaridades nos dejan ver el *juego* interno de la novela, más tarde confirmado, en el nivel significativo, cuando se advierta la metáfora de la iniciación y del conocimiento. Son también el umbral para un análisis que no deje pasar inadvertidos otros elementos de una simbología casi naturalista, directa, pero simbología al fin. *El sol* relata una peripecia adolescente con un estilo que, en primera instancia, podría definirse como “realista”; y sin embargo, la insistencia en los elementos *reales* termina por sobrecargar sus significados y desviarlos hacia categorías simbólicas. No hay procedimiento más natural y eficaz de eliminar la naturaleza. La novela se va destruyendo a sí misma como relato realista, niega su condición de evidencia y se transforma, paulatinamente, en un signo portador de *otra* significación que la inmediata. Esa significación es deudora de los procedimientos estilísticos –como el ya mencionado: la sobrecarga significativa de términos y elementos naturales–, que, a su vez, nos revelan una intencionalidad del narrador. En otras palabras, la novela misma nos indica su modo de lectura, tradicio-

nal, lineal y directa, para introducirnos en las ambigüedades de su campo semántico, en el verdadero hábitat de sus significaciones.

Diversos cortes longitudinales en la novela nos permiten alcanzar, por lo menos, el ámbito de una simbología onomástica, así como el terreno más restringido de ciertos términos simbolizados: la chamarra, el tequezquite, el ermitaño, el sol –dentro de una concepción panteísta. Veámoslo con relativo detenimiento.

a) *Simbología onomástica*. La narración de la novela gira, principalmente, en torno a sólo tres personajes, aunque otros sean mencionados: Mario, Hortensia y Ricardo. Sus acciones, sus rasgos genéricos o los valores humanos que denotan a lo largo del relato van estrechamente ligados a la etimología de sus nombres. Rastreando el significado de los mismos, encontramos, por ejemplo, que *Mario* es un concomitante del símbolo solar, porque hipotéticamente *Maris* –forma etrusca de Marte– origina *Marius*, que significa descendiente de Marte, considerado antiguamente como una *divinidad solar*. *Ricardo*, cuyo origen se remonta al germánico, significa “jefe audaz” o “fuerte en el poder”. *Hortensia*, que originalmente significa “cercado”, es, posteriormente, “jardinera”. Basándose en la significación onomástica, podemos estructurar un sistema maniqueo, por el cual Mario representa uno de los polos, Ricardo el otro y Hortensia oscila entre ambos, entregándose primero a Ricardo –jefe audaz– y luego a Mario –sol y conocimiento–, viviendo el interregno precisamente en su función de “jardinera” –es ella la criada que cuida las palomas y las plantas.

Hortensia, en cuanto personaje, conduce a una lectura onomástica, la alude al decir “A mí me habría gustado más Patricia... O Fanny. O... Eneida” (p. 15). El comportamiento oscilatorio quedaría reafirmado si atendemos a los siguientes significados: *Patricia*: “de estirpe noble”; *Fanny*: “libre”; *Eneida*: “la alabada”. De este modo indirecto, Hortensia demuestra su deseo de escapar de un mundo en el que está sumergida y del que desea salir valiéndose de los hermanos. “Dice Ricardo que tal vez podría irme a tu casa. Como criada. Sería muy bueno, ¿verdad?” (p. 35), dice *ella*. “La idea de Hortensia a México debes proponerla tú. Si yo les digo van a empezar con qué casualidad y por qué quiero que vaya, y a ima-

ginarse cosas. Tú eres *el bueno*, y se lo dices a mamá como si fuera una idea de Celia” (pp. 50-51), dice *Ricardo*. De alguna manera *ella* y *Ricardo* son los términos de una complicidad que intenta servirse de Mario como instrumento inocente: cuando Mario llegue a la verdad, llegue a conocer más íntimamente a Hortensia y descubra el secreto terrible del hermano –el crimen–, habrá pasado a una instancia superior del conocimiento, habrá sido *iniciado* por los otros dos, por la *pareja original*.

b) *Otros símbolos. El cabello.* Constante y relevante es el uso de otros símbolos, aparte los contenidos en los nombres. Uno de ellos es el del *cabello de Hortensia*, que, en un principio, atrae, como elemento sensual, la atención de Mario y completa la imagen virginal de la muchacha; y en un segundo momento, después del crimen, aparece cortado, en un acto que pudiera entenderse de contrición, de autocastigo, de flagelamiento y también de rechazo a su propia realidad –el mismo rechazo que contenía su deseo de haberse llamado de otro modo. La cabellera como símbolo e imagen agrega detalles que van completando la figura de la muchacha: “Se las puso [las flores] en las trenzas, con cuidado; era mejor que una postal, ella así, trinos, palomas. Mario sostenía la respiración abarcando el conjunto, ella se pone flores en las trenzas, viéndolo de reojo” (p. 18). El cabello largo –las trenzas– adquiere múltiples significados –energía, belleza, libertad y hasta *pureza*– en términos de una simbología tradicional y ordinaria, pero más adelante ese cabello desprendido, cortado, va a eludir a la inutilidad de dichos valores o, por lo menos, a su no existencia:

Mario le murmuró por lo bajo:
 –Regálame el pelo que te cortaste
 –Ya lo tiré a la basura.
 –¿Por qué?
 Ella se encogió de hombros (p. 98).

El cabello, elemento significativo por sí mismo y por el proceso que vive Mario, es señalado una y otra vez, de manera progresiva. Con él, el narrador está pautando uno de los términos más importantes del proceso, ya que en él se cumple la fascinación y la desilusión entre Mario y Hortensia.

c) *La chamarra*. Ante el “jefe”, Ricardo, la personalidad de Mario se difumina, se hace más débil. Ricardo es el joven atrevido, audaz; el que hace bromas para gozo de todos. Mario, más apocado, vive su existencia interior, reconcentrada y conflictiva. Pero la atracción que ejerce el *jefe* es indudable. En el caso de Mario, esa atracción tiene como elemento intermediario la *chamarra* de su hermano. Cuando ocurra el crimen y la chamarra pase a jugar otro valor significativo –el de testimonio imborrable: las manchas de sangre que no puede quitar–, entonces absorberá dos contenidos simultáneos: símbolo de fortaleza, de virilidad, y símbolo de crimen. La chamarra se convertirá en símbolo de Caín y en el estigma cainita:

–Préstame tu chamarra –pidió Mario levantándose.

Nunca se había atrevido antes: la chamarra de cuero negro con apariencia de leyenda, de reto, con sólo ponérsela sentimos que se endurecen los músculos (p. 38).

En diferentes momentos, Mario le pide a su hermano la chamarra de cuero negro. Con ella, se transforma *en otro*; con ella, siente cumplirse la misma aspiración y necesidad de Hortensia con respecto a su nombre: no ser quién es, estar en la piel ajena, despreciarse a sí mismo hasta que pueda volver a encontrar su centro.

d) *El tequezquite*. El tema de la culpa se sugiere cuando en la misma novela se explica que esta sustancia sirve para limpiar toda clase de manchas:

–¿En qué usas el tequezquite, Juana?

–Si se le echa al cocido, ablanda la carne... Limpia muy bien, limpia todo: el metal manchado, la porcelana, hasta la ropa... todo (p. 83).

Lo que el tequezquite no podrá limpiar, contradiciendo esta antigua sabiduría campesina y provinciana, encarnada en Juana, es el signo de la culpa, la sangre humana derramada.

e) *El ermitaño*. Aparece mencionado varias veces en la novela, sin habérselo conseguido insertar apropiadamente. ¿Qué función cumple este ermitaño, cuando vive alejado de la sociedad, pero alimentado por ella, o cuando muere? Tal vez podemos aventurar

que su presencia sirve de figura paralela a la de Mario, en lo que se refiere a la *buida del mundo* y al contacto con la *naturaleza*. El ermitaño prefigura a Mario, establece un diseño total y definido de lo que en el joven es aún indefinición, tendencia, esfuerzo.

f) *Sol y panteísmo*. El sol es la respuesta a los fines primordiales de la obra. Mario, el personaje más relacionado con el sol, sigue un proceso de integración semejante al de los místicos del siglo XVI. No es fortuito el título del libro, ya que la adquisición de una conciencia crítica por parte de Mario logra que la novela termine donde empieza una nueva vida para el personaje y empiece también, precisamente, con “El sol”, dado que éste, en vez de Dios, es el elemento constante, el centro significador del universo. Las múltiples visitas del personaje a la montaña nos llevan a la consideración de otro tópico: el panteísmo. Mario –además del ermitaño– es el único personaje ligado a la naturaleza de una manera vital, febril, definitoria. Apegándose a una concepción filosófica, encontramos que el panteísmo es la doctrina de Dios como naturaleza del mundo; de una manera más simple: la naturaleza permite el proceso de incorporación al mundo. Por eso, los momentos de “identificación” ontológica –que aparecen en los capítulos I, II y en la parte final del VII– están situados en el monte, entre árboles, piedras, nubes, sol. El sol es aquí la luz de la conciencia y la conciencia le permitirá al personaje comprender, incorporarse, perder la ingenuidad –y la inocencia– y comprender el mundo tal cual es, ingresando en su maquinaria. De ahí –como veremos más adelante– la situación final de la novela es dolorosa, caótica y profundamente reveladora.

Caín y Abel

La relación entre los dos hermanos está narrada en forma directa, pero la riqueza con que se rinden esas relaciones estriba en el nivel de lo dicho: en la sugerencia y en la alusión. Del esquema cotidiano del amor fraternal, basta el conflicto, la grieta o la ruptura para buscar sus fuentes en un mito bíblico: Abel y Caín. Y aquí, aunque el mito no aparece referido en otros términos que esos, escuetos, del

esquema, parece válido, por lo menos, considerar sus polaridades, representativas de una visión maniquea mundo.

De Mario, se dice en *El sol*:

Tiene 16, casi 17 años y no se pone a averiguar cuando juega: se entrega al juego cuando no le ve nadie; lo mejor del juego: no hay palabras, sólo conductas, actitudes, o el compromiso de llegar a algún sitio en cierto tiempo, o a través de rutas muy peculiares (p. 9).

Juego es infancia, es inocencia, es estadio primitivo. De ahí que el personaje crezca a lo largo del relato, pasando por sus desajustes, sus crisis, sus obsesiones adolescentes, y que este relato sea, precisamente, *el de crecimiento*, el de acceso al conocimiento, que destruirá a Mario de toda inocencia.

La noción de juego no es privativa del personaje; no se emplea sólo para caracterizarlo como una naturaleza bondadosa e indefensa; también aparece como un pivote significativo en dos episodios, cuando la familia entera juega a la Oca, a las cartas, a la lotería. La presencia de tal juego toma importancia cuando en la estructura de intriga criminal el relato comienza aportar datos sobre la muerte de un personaje. La aparición de los signos en el juego de la lotería lo señala –“El diablo. La casa. El Valiente. La Dama. El Sol. La Maceta. El Perico. La Muerte” (p. 79)– a medida que esos signos van apareciendo. Y hasta en ellos podría leerse un mensaje completo: “El Diablo” –la maldad–, “La Casa” –la familia–, “El Valiente” –Ricardo–,⁵ “La Dama” –Hortensia–, “el Sol” –conocimiento– y, finalmente, “La Muerte” –el crimen. Si esta lectura es válida y permite anudar el “juego” con lo que está sucediendo en el relato, hay sin embargo una gran diferencia entre el “juego” hedonista y solitario de Mario y el “juego” siniestro en que consiste la vida, después.

Las diferencias entre los dos hermanos acaban siendo muy notorias en los términos de la novela. El narrador se encarga de emplear sus recursos –en particular, los descriptivos– para señalarla:

⁵ Cfr. Su simbología onomástica.

Están casi de una estatura pero Ricardo tiene más cuerpo. Está más hecho. Su pantalón se ve muy lleno, tiene los muslos fuertes; sobre el rostro de Mario un velo suaviza las facciones, Ricardo es más preciso y en dos días de intemperie el sol lo ha quemado, le da un color atlético. [...]. También Ricardo es más divertido, más travieso también (p. 29).

El relato no establece muchos antecedentes de la amistad fraternal y el lector apenas sabe sobre las relaciones de los dos hermanos hasta esas vacaciones. Pero desde el primer momento en que se instalan allí, la ruptura fraterna se sugiere: “Pusieron a los dos en el mismo cuarto. Mario no protestó, pero hubiera querido estar solo. Hay tantos cuartos ¿para qué conmigo? No le divierten las pláticas del hermano (p. 29).

De una manera indirecta, Ricardo cumple el papel de *iniciador*: se refiere a las mujeres en una forma casi brutal, oficia de modelo viril para el hermano débil y, en muchas ocasiones, lo empuja incluso a realizar actos deliberados. Si Mario vive en una visión adolescente de la mujer, donde ésta representa a la Virgen Inmaculada, la belleza impoluta, Ricardo existe en otro universo, radicalmente distinto –carnal, sexual, animalizado–, que, al fin la novela, mostrará como el verdadero y real. Mario comienza deponiendo, en parte, su rechazo ante el hermano y abre ante él algunos de sus “secretos” más íntimos: los lugares sagrados, el monte, la piedra escrita. En ese momento, el relato muestra una aparente identidad, que en rigor es sólo una cauta rendición de armas:

Comen sus tortas, callan. Se ha menguado la hostilidad que suelen tenerse en México; esa borrosa admiración de Mario por el hermano (admiración con filitos de desprecio) (admiración por los resultados, desprecio por los medios) toma tintes de gusto por su presencia. Lo ha traído a los sitios favoritos, a la piedra con panorama sobre el pueblo, a los senderos entre pinos, y atrás también, a la bajada a pico, practicable sin embargo, que conduce hasta el lago (p. 31).

Esta tregua, esta calma aparente en las relaciones fraternas, tiene un punto crítico más adelante, cuando los conflictos sexuales que vive Mario en la intimidad de su conciencia parecen exponerse a la luz ante los *consejos* brutales del hermano, “los consejos de Ricardo

sobre cómo tratar hembras” (p. 39). Este es, precisamente, el punto crítico de las relaciones y del desarrollo emotivo del personaje central, pues es, al mismo tiempo, el punto doloroso que problematiza su vida. Si el péndulo oscilaba lentamente hasta entonces, de ahí en adelante oscilará con violencia, desquiciando conductas, sumiendo la conciencia del personaje en el vértigo. Aunque muy esquemáticamente, podemos señalar que los consejos del hermano mayor catalizan un cambio, o bien una salida, al conflicto de Mario. Desde entonces –y a partir de algunos datos de la realidad–, la visión respecto a Hortensia se modifica notablemente, revelados ya una serie de aspectos ocultos que contradicen la “idealización” de lo femenino. Esa “caída de la gracia” es incluso asumida por el personaje:

Pero ahora ya no pensaba en ella así. Porque ahora en la mañana, esas lecciones de Ricardo
por el deseo rabioso desde ayer
porque en el cine
porque ya no soy el mismo. Y lo más alarmante: ella estaba dejando de ser la misma. Una ¿degradación? “de mí mismo”. No, de lo que siento por ella. No. De ella. No, no es degradación. ¿No es? ¿Es... cambio?” (p. 39).

Después de este episodio, ocurren ostensibles cambios en las actitudes y conductas de los hermanos. Mario ansiaba salir de sí mismo, gracias a la chaqueta de cuero negra que lo identificaba con el otro, pero ahora puede decir de sí mismo: “*ya no soy el mismo*” (p. 39), mientras que Ricardo se dedica desde entonces a “explorar” (p. 66): “Regresa por las noches y da versiones muy parcas de donde fue” (p. 66), como si hubiera cambiado roles con su hermano: “*Mario ha dejado de ir al cerro*” (p. 66). Más que identificación entre ambos, es nueva polaridad o la misma polaridad, en la cual ambos hubieran cambiado sus lugares.

El intercambio no es, de todos modos, absolutamente real. Ricardo sale durante el día, como si fuera al monte, pero sabremos pronto que ello es sólo una fachada para ocultar sus relaciones clandestinas, sus encuentros furtivos con Hortensia. Mario, a su vez, no *cambia*: apenas es *poseído* por esa otra piel maldita de la hermandad, como si sus modificaciones nunca tocaran el centro, el

corazón atribulado, y sí la superficie –una chamarra de cuero es, precisamente, piel. Si el cambio es ilusorio, ello se advierte en las cualidades inalterables de ambos hermanos, esas cualidades que sí los identifican con otra pareja fraternal: Caín y Abel. En un pasaje del relato, Ricardo le indica a Mario que interceda por el viaje de Hortensia a la ciudad. Su argumento para que sea él, Mario, y no Ricardo, parece concluyente: “La idea de Hortensia a México debes proponerla tú. [...]. Tu eres *el bueno...*” (p. 50). De este modo, la tipificación corre a cuenta de los personajes y no del narrador, aunque la concepción dualista le pertenece a éste. Paulatinamente, desde entonces, las relaciones fraternales se van deteriorando: “Algo ha quedado desvinculado entre Ricardo y él. Hablan por la mañana, se dicen frases por las noches, pero se ha marchitado la intimidad fraternal. Ahora son dos hermanos a secas” (pp. 65-66). Después de esto, no queda sino esperar el momento en que la relación se trunque, lo cual sucede cuando Ricardo parte hacia la ciudad y Mario se queda solo, en medio del vértigo de los descubrimientos. De la iluminación.

Análisis del capítulo final

El capítulo VII de *El sol* reviste una importancia fundamental para la dilucidación de la obra en sí. Su función primordial es la de cubrir y llenar las lagunas, los espacios en blanco de la trama que los anteriores capítulos dejaron. Dicho de otra manera: los seis primeros capítulos son de carácter alusivo y fragmentario: enumeran, sugieren, describen hechos y acontecimientos; el último es el que recibe el caudal y ata todo lo disperso en una estructura de *puzzle* –rompecabezas.

Si bien no es una novela policiaca, *El sol* está estructurada como tal. Las pistas se aglutinan y concatenan hasta que, al final, cobran apariencia y formas definidas. El último capítulo, pues, se encarga de justificar hechos y conductas aislados: se aclaran los problemas del “culpable”, del “motivo” y del “cómo”.

Estos requisitos son cubiertos por Carballido de una manera *sui generis*, lo cual, junto con las consecuencias de los descubrimientos,

dotará de características peculiares a su novela. Aquí no importa tanto el “cómo” de la novela policial –el “culpable” y “el motivo” se denuncian a sí mismos en datos que, consciente o inconscientemente, deja escapar el autor–, empero revisten trascendental importancia las consecuencias del crimen en un personaje que, curiosamente, no es ni el asesino ni la víctima, ni siquiera el “policía” –en el código policiaco–: Mario. Es esta nueva dimensión lo que le permite a *El sol* superar los límites estrechos de un género establecido.

A partir de estos postulados, queremos realizar un estudio del estilo del capítulo VII y de la funcionalidad que tiene dentro del relato. El capítulo se divide en tres apartados, claramente delimitados entre sí por blancos tipográficos. Los apartados primero y tercero corresponden al presente y narran lo que sucede alrededor de Mario –el observador-testigo–; el segundo apartado contiene una apretada síntesis en estilo libre, que caracteriza la “corriente de la conciencia” de todos los hechos y detalles que revisan lo sucedido en los anteriores seis capítulos. Suponen y proponen, por lo tanto, una “lectura” retrospectiva. Si tenemos en cuenta que esos seis capítulos tendrán su resolución en apenas siete páginas, es fácil comprender la contracción semántica de ese segundo apartado y la dificultad de desmembración. Ese segundo apartado se estructura, de todos modos, obedeciendo la sustancia narrativa del primero: Mario, al abandonar el pueblo donde ha transcurrido las vacaciones junto con el hermano, viaja en un camión de pasajeros, y en tanto escucha la plática de quienes lo acompañan. Cada uno de los comentarios sirve como epígrafe íntimamente relacionado con los pensamientos de Mario. Este recurso funciona no sólo como clave, sino también como incentivador, como brújula orientadora, mediante la cual se rearmen las figuras. Esas frases aparecen al comienzo reunidas, luego desgajadas, como epígrafe de cada unidad: “Los viejos hablan.” Provoca en Mario una reseña personal de las vicisitudes primeras del ermitaño. El ermitaño aparece mencionado desde el principio de la novela, que es también principio de las vacaciones de los hermanos en la provincia. El paralelismo significativo entre Mario y el ermitaño se hace aquí evidente, dada su *reaparición* y el hecho de que Mario reasuma la experiencia del er-

mitaño en la propia, una más avanzada que la otra, en el encuentro con la naturaleza, pero ambas tendientes a un mismo panteísmo.

“*Mario oye frases, pierde palabras, oye palabras sueltas*” (p. 113), frases que remiten a Mario a la recapitulación de lo acontecido en el segundo capítulo: descubrimiento de la inscripción en la piedra por parte de Ricardo; inicio del interés de Ricardo por Hortensia; insistencia de Ricardo porque Hortensia vaya a trabajar a México.

“*Vamos a estar como a las cuatro. Viene tarde*” (p. 113). Separado del resto del texto sólo por las cursivas, se concatenan con el resto de la frase: “a buscarla siempre, Efraín viene por eso” (p. 113), etc. Se capitula lo que sucede en los capítulos segundo y tercero, en particular la inserción de Efraín en el triángulo Mario-Hortensia-Ricardo. Se pueden inferir las relaciones carnales entre Hortensia y Efraín.

“Es buena hora. Entre que llega uno” (p. 112). Nuevamente la frase se continúa: “al mercado” (p. 112), aunque esta segunda parte carece de cursiva. El término “mercado” remite lógicamente al encuentro de Hortensia y Mario en el mercado, después de la separación –es decir, después de que Efraín se la ha llevado.

Las restantes menciones aclaran las relaciones de Hortensia con su cuñado y los conflictos con su hermana Liboria.

“*Tequezquite*” (p. 114). Refiere al carro, a las excursiones y a la tensión emotiva causada por la existencia de la muchacha.

“*El tequezquite limpia todo plata metales*” (p. 114). Y se continúa, sin cursiva: “cuero”. El fragmento refiere a la violencia carnal desatada por la muchacha: “el juego es furia voracidad posesión”, “los celos de Ricardo, no sólo Mario, el cuñado también” (p. 114), etc. La palabra *cuero* adelanta el crimen, cuyo testigo será precisamente la chamarra manchada de sangre. De ahí el siguiente epígrafe.

“*Limpia hasta las manchas de sangre*” (p. 115). El fragmento describe detalladamente la escena del asesinato, en una suerte de estilo libre indirecto. Aquí el lector completará todos los datos dispersos en el relato; y si el fragmento es de una extensión mayor, inusitada, lo es por la obvia importancia central que el crimen tiene en la novela. Aquí está todo: el hecho mismo y el sentimiento de culpa, el remordimiento y la “expulsión del paraíso” de la pareja maldita: Ricardo-Hortensia.

“¿Siguen hablando? Están viéndolo. Los cuatro viejos ven a Mario” (p. 116). Continúa el relato del crimen, centrándolo en el accidente con la chamarra de cuero. Mezcla ambiguamente los contenidos de la conciencia en Mario y los hechos que él no pudo presenciar al emplear en el siguiente epígrafe la frase: “Él los ve” (p. 117). Podemos preguntarnos: ¿ve a los viejos que están viéndolo a él? ¿Ve a Hortensia y a Ricardo en el momento del crimen?” “Él los ve” funciona en una plurisignificación y alude a ambos objetivos: el presente y trivial –los pasajeros del camión– y el pasado central –Hortensia y Ricardo.

“Él los ve, jala el cordón del timbre largamente” (p. 117). Mezcla también dos escenas: el regreso de la pareja asesina a la casa y el regreso de Mario. Personajes, tiempos y episodios que se unen en el presente de la escritura.

“*El camión se detiene. Dificultosamente se abre la portezuela, por lo desvenjada. Y Mario baja y se queda parado allí*” (p. 117). Se relatan las relaciones entre Mario y Hortensia después del crimen: el desencuentro, el amor atormentado por la culpa. La chamarra, como símbolo, se polariza, se torna emblema negativo.

“*Entre los pinos, al pie del cerro*” (p. 118). Evocación del ermitaño por Mario. Se vislumbra la posibilidad de llevar una vida similar. Emulación del ermitaño como escape, huida.

“*Ve cómo el camión da tumbos y se va*” (p. 119). Evocación por parte de Mario del conflicto de Ricardo. El pelo de Hortensia, como símbolo de la culpa.

“*dos lucecitas rojas que se nublan en el polvo*” (p. 119). Este apartado reviste particular importancia, debido a la polaridad que establece, ahora, en forma sintética. Desde el inicio de la novela, ha venido desarrollándose, en buena parte, con base en cambios bruscos, que radicalizan polarmente la conducta de los personajes entre sí o de un mismo personaje. El Mario del inicio de la obra no es el Mario que la termina; Ricardo, a su vez, acusa igual contraste. La relación entre los dos se modifica también rotundamente: Mario se “vuelve” Ricardo y viceversa. Esta situación habrá de sintetizarse, curiosamente, en el último apartado de la segunda parte del capítulo séptimo. Dos largas líneas, cortadas sólo por la caja tipográfica:

una, la primera, refiriéndose a Mario: “pero los trinos ya estaban transfigurándose y él asentía, sonreía” (p. 119); la otra, a Ricardo: “lárgate, vete, y la apedrea, la mira irse trotando, escurrida, mojada” (p. 119). La primera, a todas luces edificante, beatífica; la segunda, atormentada, tortuosa, plagada de sentimientos de culpa y remordimiento. En el primer caso, la revelación; en el segundo, la expulsión del paraíso y la imposibilidad del amor. Por último, el colofón que cierra el apartado: “*Luego tinieblas*” (p. 119).

Del pecado, de la culpa, todos serán objeto de penitencia. Así, Mario es víctima también del desencuentro, corriendo la misma suerte que los descendientes de Adán y Eva por la culpa de los primeros padres. El mito bíblico es fácilmente observable en la novela: Caín y Abel, el Paraíso, la culpa que se desprende del conocimiento, la inocencia perdida, la mujer del prójimo, etc.

El tercer apartado, y último de la novela, es la toma de conciencia de los acontecimientos y, por lo mismo, de la existencia toda. Mario alcanza el conocimiento y esto representa “un compromiso atroz” (p. 121). Esta convicción se hace presente con la llegada del sol: ojo supremo que todo lo ve y lo conoce. El sol, pues, se yergue como símbolo de la conciencia y del conocimiento, de la no-inocencia de la vida iluminada y, por lo mismo, atormentada. ➤◀

Bibliografía

- BARTHES, R. (1970). Introducción al análisis estructural de los relatos. En Roland Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*, pp. 9-43. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.
- CARBALLIDO, E. (1958). *El norte*. Xalapa. Universidad Veracruzana.
- CARBALLIDO, E. (1970). *El sol*. México. Joaquín Mortiz.
- CARBALLIDO, E. (1956). *La veleta oxidada*. México. Los Presentes.
- PEDEN, M. S. (1976). Emilio Carballido, curriculum operum. *Texto Crítico*, II(3), pp. 94-112. Xalapa. Universidad Veracruzana.
- PEDEN, M. S. (1967). Tres novelas de Carballido. *La palabra y el Hombre*, segunda época, (43). Xalapa. Universidad Veracruzana.