



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LO ESTÉTICO LITERARIO EN *UN HILITO DE SANGRE*, DE EUSEBIO

RUVALCABA

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

PRESENTA:

JUAN DE JESÚS RAMÍREZ RIVAS

CVU: 773925

GENERACIÓN: 2016 – 2018

DIRECTOR DE TESIS:

DR. MARIO CALDERÓN HERNÁNDEZ

CVU: 217142

SINODALES:

DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN

175968

DRA. ALMA GUADALUPE CORONA PÉREZ

CVU: 328387

PUEBLA, PUE. OCTUBRE DE 2018

## Índice

I. Vida y obra de Eusebio Ruvalcaba .....	4
Introducción .....	4
1. Infancia, música y ensoñación poética.....	6
2. La figura del padre .....	9
3. Trayectoria literaria.....	12
4. Becas, premios y colaboraciones .....	16
5. Sobre escribir y ser escritor .....	21
6. Sobre el alcohol y las mujeres .....	23
7. Tratamiento de los temas literarios.....	27
8. Eusebio sobre la muerte .....	29
9. Sus cuates le apodaban Eusebio .....	32
10. Epílogo y anti-homenaje.....	38
II. <i>Un hilito de sangre</i> : Análisis narratológico: espacio y tiempo de la novela .....	41
1. Introducción .....	41
2. Apuntes adicionales sobre la novela.....	44
3. Campo cultural.....	46
4. Análisis narratológico de <i>Un hilito de sangre</i> .....	49
4.1. Dimensión espacial del relato .....	49
4.2. Dimensión temporal del relato.....	57
III. Narrador y personajes.....	67
Introducción .....	67
1. Onda, viaje y picaresca .....	67
2. Narrador intradieético .....	73
3. Los “trucos” del personaje.....	79
4. Personajes .....	85
5. Psicoanálisis de la novela: .....	91
IV. Estilo y estética.....	94
Introducción .....	94
1. La Estilística .....	95
1.2. Forma interior y forma exterior.....	99

1.3. Lo imaginativo, lo afectivo y lo conceptual.....	102
1.4. La poesía burlesca y la creación idiomática.....	103
1.5. Picaresca, erotismo y humor .....	106
2. Estética del discurso literario .....	110
2.1. El sentido histórico de lo bello.....	111
2.2. Los contravalores estéticos para Dacal Alonso.....	115
2.3. La retórica aristotélica de Tesauro .....	115
2.4. Lo <i>negativo</i> como contravalor: .....	117
Conclusiones.....	122
Bibliografía:.....	126

## **I. Vida y obra de Eusebio Ruvalcaba**

### **Introducción**

A lo largo de este capítulo recorreremos la biografía, formación y trayectoria literarias del escritor mexicano Eusebio Ruvalcaba. Igualmente haremos una revisión del contexto social, cultural y político que vivió el autor durante la creación de su novela *Un hilito de sangre* (1991), sobre cuyo análisis se enfocará esta tesis. Nos enfrentamos, por tanto, a dos dimensiones opuestas de la vida del autor: una interna, que conocemos a través de sus escritos autobiográficos y declaraciones en conferencias y entrevistas; y, por otro lado, a la dimensión externa o pública de su trayectoria literaria. Para la primera parte, su vida, nos servirán escritos como el diario *El silencio me despertó* (2011), así como algunos de los artículos que ha publicado en la revista de rock *La mosca en la pared*, en su columna homónima “Un hilito de sangre”. Además de los mencionados referentes por pluma y boca del autor, nos serán útiles herramientas como el psicoanálisis de Freud, a quien abordaremos directamente y a través de Juan David Nasio.

Este capítulo está dedicado, también, a recorrer lo que se ha escrito y dicho, por medios impresos y electrónicos, sobre la vida y trayectoria artística del escritor Eusebio Ruvalcaba. La literatura de Ruvalcaba tiene diversas vertientes que exploraremos a lo largo de esta tesis. Sin embargo, la tendencia estilística en la que se inserta su novela *Un hilito de sangre* es copiosa en recursos ampliamente usados por los escritores de la Onda. Una visión juvenil, humorística e irónica de la vida. Pero también es derrotista: desde el chavo rocanrolero como los de José Agustín y Parménides García Saldaña, hasta el alcohólico irredento de Charles Bukowski. El teporocho, la prostituta, el fetichista melancólico, el chavo banda o el escritor decadente, son representados con un estilo directo, festivo, que retrata lo vulgar sin dejar de lado la prosa diáfana y un estilo culto. Si, de acuerdo a él, su tema

predilecto es la música clásica, su obra hace patente también que desarrolla con fecundidad el panorama urbano y el humor como recurso literario. Qué clase de humor, puede preguntar alguien que no se haya aventurado aún a la búsqueda de un estudio crítico, social, histórico o literario del humor como elemento cultural. Este tema está presente a lo largo de toda la tesis. Así, por ejemplo, en el capítulo II, dedicado al campo cultural en el que se desarrollaron el autor y la novela, se exploran las tendencias críticas de la literatura en oposición al sistema político y social del México de principios de los 90; y en el capítulo III, la exploración del movimiento literario de la Onda recorre las características de estilo en la ironía y el erotismo transgresor, ejes temáticos que ya estaban presentes en la picaresca española, a la que también se le dedica un apartado. La poesía burlesca y picaresca son, en especial, puntos clave para entender el estilo literario de Eusebio Ruvalcaba, que como una buena parte de la literatura mexicana de la segunda mitad del s. XX, abreva de ese gran caudal como influencia. En toda esa apreciación del humor se encuentra un vínculo muy marcado con el erotismo.

Por otro lado, esos mismos capítulos (II y III) contienen una descripción de la novela basada en los principios narratológicos y de teoría literaria, que permiten partir de lo universal a lo distintivo para trazar un esquema técnico de *Un hilito de sangre*. El tema del estilo y la estética, en el capítulo IV, resulta importante por centrarse en el lado “negativo” del espectro de lo bello: lo deliberadamente feo, llámese grotesco, subversivo, antiestético o, como el teórico Dacal Alonso propone: un contra valor estético. Volvamos al principio para hablar de la vida de Eusebio Ruvalcaba, y de cómo, a lo largo de la escritura de esta tesis, llegó también la muerte de este autor, lamentable razón por la cual esta semblanza biográfica cobró, aunque indeseado, el carácter de lo completo. Pero no de lo definitivo, porque este estudio se enfoca principalmente en la novela más célebre de Eusebio Ruvalcaba, y

reconocemos que sigue sin explorarse un vasto campo de la obra de este autor, que al final nos dedicamos a enlistar. Iniciamos, así, con la vida, obra y muerte de Eusebio Ruvalcaba.

### **1. Infancia, música y ensoñación poética**

Eusebio Ruvalcaba Castillo nació en Guadalajara, Jalisco, el 4 de septiembre de 1951. El autor asegura haber llegado a este mundo para escuchar música, hablar y escribir acerca de ella. Sus padres fueron músicos académicos. Su madre tocaba el piano; su padre, el violín. Afirmo que, aunque ha publicado novelas, cuentos y ensayos, el tema de la música ocupa el primer orden de sus preocupaciones intelectuales. Dice que “cuando él, Eusebio, oye música, es como si regresara a la placenta.” Esto lo confirma en el apartado sobre El autor, en su blog de Wordpress. Su obra literaria es abundante pero una buena parte no ha sido estudiada ni comentada por la crítica. Obtuvo su primer premio literario por una obra teatral en 1978, de la que habla tan poco como de su período de dramaturgo, quizá porque prefiere centrarse en su producción narrativa y poética.

Ruvalcaba afirma haberse excluido deliberadamente de cualquier movimiento literario. En *El silencio me despertó*, cita una carta de Boris Pasternak a Marina Tsvetaieva, de abril de 1926. En esa ocasión la poeta escribió:

No he pertenecido ni pertenezco a ningún movimiento literario ni político. Las cosas que más amo en el mundo: la música, la naturaleza, la poesía, la soledad. Absoluta indiferencia por la opinión pública, por el teatro, por las artes plásticas y visuales. Mi sentimiento de propiedad se limita a mis hijos y a mis cuadernos de trabajo. (2011:70).

Esta cita contiene opiniones con las que Eusebio Ruvalcaba se identifica plenamente. El escritor reafirma esta no pertenencia en una entrevista realizada para el programa cultural de

internet “Ay, Bacantes”, disponible en Youtube<sup>1</sup>. Se le pregunta si considera pertenecer a un movimiento literario:

Pues no, nunca. Seguramente porque desde pequeño estuve impuesto a la soledad. Yo vivía en una casa que tenía un patio grande en Mixcoac y ahí era donde le daba rienda suelta a todas mis inquietudes oníricas y de aventura. Esto lo seguí cultivando a lo largo de mi vida. En realidad no he pertenecido a movimientos. Me he apartado deliberadamente de los ismos. No me gusta que se involucre la firma de nada. Prefiero permanecer en mi soledad. (42:41).

Para definir su trayectoria literaria se remite a la infancia como punto germinal. Antes que ser escritor se es, si seguimos a Freud, un poeta de la ensoñación diurna. Resulta sumamente importante el hecho de que Ruvalcaba relacione tres aspectos de su vida: 1. la no pertenencia a una generación o movimiento literario, 2. la soledad, y 3. la infancia; y el que las dos primeras estén, a su vez, remitidas a la tercera. Dos escritos de Freud resultan útiles y necesarios para abordar la relación entre infancia y creación literaria. En *La novela familiar del neurótico* se propone que, durante el desarrollo de la infancia, la admiración al padre deriva en ensoñaciones neuróticas; en ellas el individuo fantasea con la muerte de sus padres o elabora una serie de situaciones en las que se da la suplantación de éstos por arquetipos aparentemente ideales (diríamos, unos mejores padres). El posicionamiento del infante como héroe de esta historia, constituida con ejes dramáticos y estructuras análogas a las de una obra literaria, dan pie a un proceso de aceptación y maduración emocional para que el sujeto se inserte en el orden jerárquico de la familia y, posteriormente, de la sociedad. La novela de Eusebio Ruvalcaba sobre la que se enfocará el análisis de esta tesis, *Un hilito de sangre*,

---

<sup>1</sup> Capítulo I - Temporada 1 - Eusebio Ruvalcaba. [www.youtube.com/watch?v=OHIruOIRzNQ](http://www.youtube.com/watch?v=OHIruOIRzNQ)

brinda también oportunidades para volver a escritos como éste y el otro que nos parece pertinente abordar ahora mismo: *El poeta y los sueños diurnos* (1996). Aquí, Freud reafirma la estrecha relación que existe entre el poeta y el niño, particularmente en la dimensión lúdica del juego. Las reglas que establece el autor de una ficción son trabajadas con la misma seriedad, serenidad y esmero con que un niño traza los confines de su mundo imaginario.

[...] El poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio [...] se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad. Pero de esta irrealidad del mundo poético nacen consecuencias muy importantes para la técnica artística, pues mucho de lo que, siendo real, no podría procurar placer ninguno puede procurarlo como juego de la fantasía, y muchas emociones penosas en sí mismas pueden convertirse en una fuente de placer para el auditorio del poeta (128).

Por último, es pertinente retomar las palabras de Ruvalcaba en la entrevista: “desde pequeño estuve impuesto a la soledad”, recuerda, dado que “vivía en una casa que tenía un patio grande [...] donde le daba rienda suelta a todas mis inquietudes oníricas y de aventura”. La soledad del niño que juega, además de la tranquilidad que este arquetipo transmite, ha sido tratada por Gaston Bachelard. En la *Poética de la ensoñación* (2011) dedica un apartado del capítulo IV, Ensoñaciones e infancia, a este problema. Escribe que el niño se siente “hijo del cosmos cuando el mundo de los hombres lo deja en paz. Y es así como en la soledad, cuando es señor de sus ensoñaciones, [...] conoce la dicha de soñar que será más tarde la dicha de los poetas” (150). Bachelard habla de una dimensión poética vinculada directamente con la ensoñación infantil, presente en otros tipos de ensoñación o fuentes de lo imaginario que configuran el aparato simbólico y onírico de la poesía. “Para alcanzar los recuerdos de nuestras soledades, idealizamos los mundos en los que fuimos niños solitarios” (151).

Éstas son algunas interpretaciones respecto a la elección de palabras del autor en una entrevista. La oralidad ofrece posibilidades de indagación psicoanalítica más valiosas, en algunos casos, que el lenguaje escrito; se trata de una sucesión involuntaria de palabras, imágenes y fraseos que escapan a la edición y, en cierta medida, a la autocensura. Pero ¿es realmente por esa soledad infantil, cósmica diría Bachelard, que Eusebio Ruvalcaba se recluye en un mundo literario que él prefiere considerar solitario, quizás autónomo? Debemos revisar la otra fase de su vida poética, la que se aleja de estas generalidades, dado que todos hemos sido niños y (de acuerdo al psicoanálisis) todos fuimos en potencia soñadores poéticos. Nos referimos particularmente a su trayectoria literaria. Pero antes resulta pertinente estudiar otro aspecto de la vida, de la infancia, del psicoanálisis y de la obra del autor, pues en ella aparece constantemente: su padre.

## **2. La figura del padre**

Los temas literarios de Eusebio Ruvalcaba son variados. Entre las escenas de la vida urbana decadente y el alcohol, destacan con solemnidad dos temas a los que se dedica con tanta medida como frecuencia: la música y su padre. Como hemos mencionado, Higinio Ruvalcaba fue violinista. De acuerdo a Eusebio, el “mejor violinista no sólo jalisciense sino mexicano” (*El silencio...* 48). Nació en Yahualica, Jalisco, el 11 de enero de 1905; murió el 15 de enero de 1976 en la Ciudad de México. Comenzó a tocar el violín a los 4 años de edad. Estudió muy joven en el Conservatorio Nacional de Música. Destacó como un prodigio a nivel nacional e internacional. Su hijo Eusebio escribiría, al conmemorarse el centenario de su natalicio, que decidió visitar su tumba en el Panteón Español y le dedicó, bebiendo tequila entre música de chelo, amigos y familiares, las siguientes palabras:

Padre: No vinimos a rezar por ti. [...] Recuerdo que alguna vez, yo tendría ocho o nueve años, en Xalapa, durante un festival Casals, íbamos tú y yo por un pasillo del hotel y de pronto dijiste: ‘detente y escucha’. Te sentaste junto a la puerta de una habitación y yo hice lo mismo. Entonces oí claramente las notas de aquel chelo prodigioso. Me dijiste que era Casals que estaba estudiando y que ése era el modo como se dirigía a Dios. Pues bien, padre, traje amigos míos, que me quieren y que te quieren, traje música [...] y te traje mujeres, cuatro vírgenes e inmaculadas para que escojas, te traje flores y miradas. No tengo más para darte. Llámame cuando lo consideres prudente. Yo acudiré a tu llamada sin titubeos. Vivo esperando reunirme contigo. (47 – 48)

Los padres de Eusebio intentaron fallidamente volverlo músico. Podemos deducir al menos dos razones por las que este intento fracasó. La primera es que él se considera imposibilitado para ser músico. El bloguero Erick Pérez le pregunta:

*¿Por qué no siguió los pasos de su padre, el gran violinista Higinio Ruvalcaba?*

Porque él es él y yo soy yo. Porque muy a tiempo descubrí que tengo sentido del ritmo, memoria musical, facilidad motriz, buen oído, pero que me faltaba lo principal: la vocación. Sin vocación no se puede andar en el mundo del arte.

La segunda razón es que sus padres, forjados en el academicismo estricto, no consideraron pertinente que el pequeño Eusebio se divirtiera jugando con el instrumento (un piano que después recuperó y tuvo en casa, cuando sus hijos eran pequeños). “No podía tocar notas sin sentido ni coherencia, por el solo placer de escuchar su sonido. Ni sentarme si no era para estudiar, con la imaginación atada de manos” (17). En dos ocasiones durante su diario, Eusebio habla sobre su propia paternidad, de cómo se comporta con sus hijos,

inmediatamente antes o después de hablar acerca de su padre. La conclusión a la anécdota referida previamente es que sus hijos llegan de la escuela y, admirados, corren hacia el piano.

No hay reglas. El piano es de ustedes y pueden tocarlo a la hora que gusten. Fuerte, quedito, como quieran. Estudien, y también toquen notas por la sola dicha de tocarlas.

Notas aisladas, sueltas, sin orden ni concierto. No le tengan miedo al piano, como lo tuve yo. (18)

Esta vuelta de tuerca en la actitud paternal podría interpretarse como una forma de rebeldía respetuosa o bien, de acuerdo a Freud, puede tratarse de una identificación inconsciente. En *El placer de leer a Freud* (2009) Juan David Nasio lo concibe de la siguiente manera: la primera figura ideal con la que el varón se identifica es la figura del padre. Este proceso se da a nivel consciente e inconsciente, tanto en la infancia como en la vida adulta (los clubes de fanáticos son un ejemplo del segundo caso). Imitar la vestimenta con la intención de parecerse a –e incluso convertirse en- la figura ideal (en este caso el padre) puede darse de formas distintas. El primer ejemplo es el hijo que hereda la profesión del padre. Hemos observado que Eusebio, no pudo ser pianista (como la madre) ni un músico (como el padre). Sin embargo, ha dedicado la mayor parte de su producción literaria al tema de la música. En gran medida ha criticado y escrito sobre las piezas musicales (cuartetos de cuerdas, conciertos, un vals) que escribió Higinio.

La prolongación del gusto por la música influenciada por el padre no es, desde luego, inconsciente. Al contrario: la admiración es bastante deliberada y consciente. Pero encontramos un deseo de su padre que no pudo concretar: educar a su hijo en la ejecución de un instrumento musical; hacer de él no sólo un melómano sino un músico. Volvamos a Nasio para estudiar, más detenidamente, la identificación inconsciente de la que hablaba Freud:

El sujeto puede identificarse además –siempre sin saberlo- no ya con tal o cual particularidad exterior y visible del otro, sino con emociones, sentimientos, afectos; deseos y hasta fantasmas sepultados en la vida interior de ese otro. [...] Y se da el caso de que el sujeto –en nuestro ejemplo, el hijo- se identifica inconscientemente con sentimientos, deseos y fantasmas que el propio padre desconoce (102).

Nasio concluye con un ejemplo: el hijo de un agricultor, dedicado al mismo oficio, decide un día renunciar al campo para volverse marino. El padre se sorprende al recordar que él mismo, cuando tenía esa edad, deseó también cambiar de profesión para hacerse a la mar, aunque nunca lo hizo. Higinio Ruvalcaba deseaba que su hijo fuera músico, pero no logró disciplinarlo al grado necesario ni compaginar la curiosidad infantil con el rigor del estudio. Eusebio, consciente del defecto en el método de su padre, optó por dejar de lado la disciplina estricta para favorecer el gusto musical en sus hijos a través del juego, en un contacto lúdico con el mismo piano en el que él y su padre fracasaron. El cambio de estrategia le funcionó. Entre las dedicatorias a su libro de cuentos *96 grados* (2015) puede leerse. “*A mi hijo León Ricardo, que en su violín toca a Schumann*”. Concluye Nasio: “Sin sospecharlo, un hijo puede realizar treinta años después un viejo deseo olvidado de su padre” (103).

### **3. Trayectoria literaria**

El *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX* (1988) de Aurora M. Ocampo dice, en el Tomo VII: “RUVALCABA, Eusebio (1951). Nació en Guadalajara, Jalisco, el 4 de septiembre. Es Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Nacional Autónoma de México.” Empezando por la licenciatura del autor encontramos una incongruencia entre el Diccionario y su propio testimonio. En una conferencia que dio

durante el Día internacional de libro para Faro, Milpa Alta<sup>2</sup>, relata que abandonó la carrera de Historia a la mitad para dedicarse a escribir. Tuvo una especie de epifanía. Mientras organizaba fichas de investigación para algún trabajo académico, se le ocurrió ponerse a pergeñar un poema: “Cuando escribí el primer verso del poema, dije: en la madre. Y entonces ya no hice nada de lo que estaba haciendo. Recogí mis cosas y me fui a mi casa” (8:26). Para ese entonces él ya estaba casado y tenía dos hijos pequeños. Al llegar le dijo a su mujer que ya no iba a ir a la universidad. “¿Pero por qué?”, dice que le respondió, y la imita con voz aguda y escandalizada; el público de la conferencia ríe. “Porque ya no quiero estudiar”. “¿Pero por qué?”, repite la voz cómica. “Pues porque he decidido ser escritor”, le explicó. La plática siguió así:

Hoy en la mañana eras un estudiante de la UNAM y ahorita me dices que ya no vas a ir. Le dije: así da de sorpresas la vida. Las mujeres descubren que están embarazadas en un instante, y los hombres descubrimos que tenemos gonorrea cuando vamos y orinamos, y ¡ay, ay!, arde mucho. Las cosas pasan así, ni modo. Me dijo bueno, pues te apoyo. Y en serio, ya no regresé a la universidad. (9:10).

Por ese entonces Eusebio trabajaba de *office boy*. Camino a su trabajo pasaba por un bazar de libros usados. El dueño le preguntó si había leído a Juan Rulfo. “Tienes que leerlo, si te interesa ser escritor tienes que leerlo.” (11:00). Se llevó *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*. Quedó fascinado por las historias del segundo, pero *Pedro Páramo* tenía “algo” que lo impactó. No parece aventurado, conociendo la presencia tan fuerte que la figura de su padre tuvo en su vida, asumir que la búsqueda de Juan Preciado por su padre impactó al joven Eusebio de manera significativa. Escribiría muchos años después, en *El silencio me despertó*:

---

<sup>2</sup> “Eusebio Ruvalcaba Completo”: [www.youtube.com/watch?v=cTzssQREXLw&t=2722s](http://www.youtube.com/watch?v=cTzssQREXLw&t=2722s)

[...] de verdad la figura del padre aplasta a la de la madre (desde luego estoy hablando del ámbito de la literatura; ya se sabe que en la vida real, la madre marca el destino del vástago). ¿Qué habría sido de *Pedro Páramo*, si el personaje protagónico hubiese ido en busca de su madre? Cada quién... (110).

Llama también la atención el hecho de que haya decidido copiar el libro, o sea, transcribirlo completo a mano. Afirma que lo hizo movido por una intuición: había secretos literarios que aprender. Refiere, además, que conocía la historia de que Bach copiaba partituras de Vivaldi. “Aprendí más que si hubiera ido a una carrera literaria [...] Aprendí a adjetivar, a usar los signos de puntuación [...], a saber dónde terminar un párrafo” (12:30). Luego supo que Juan Rulfo estaba vivo y que daba un taller en el Centro Mexicano de Escritores. El *Diccionario de escritores mexicanos* menciona también dos becas previas: “Fue becario de las áreas de poesía y narrativa del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Fondo Nacional para las Artes de 1978 a 1979 y del Centro Mexicano de Escritores de 1980 a 1981.” Seguramente, la poesía marca el inicio de su carrera literaria; no obstante, es el haber conocido a Juan Rulfo, primero sobre el papel y luego en persona, lo que prefiere destacar como su entrada al mundo de las letras. Y se entiende por qué. Inscribió un proyecto de novela y obtuvo la beca para trabajar con él durante un año.

Juan Rulfo era uno de tres tutores con los que tuvo oportunidad de trabajar en el CME; los otros dos fueron Salvador Elizondo –“inteligentísimo, brillante, que también había sido becario”- y Francisco Monterde, “el decano del Centro, que era un viejito adorable” (14:00). En la conferencia se dedica a imitar sus voces (causando nuevamente risas entre el público) y a explicar el contacto con ellos a un nivel personal. Evoca sus sesiones de taller literario con notable gusto y nostalgia. Cuando imita a Monterde utiliza un timbre ligeramente delgado y pausado: “¿a quién le toca leer hoy?”, preguntaba luego de haber sido recibido de

pie y ocupado parsimoniosamente su lugar a la cabecera de la mesa. El mecanismo era como el de cualquier taller literario: primero se leía el texto, luego hablaban los becarios y finalmente, los tutores, empezando por Elizondo:

Él encontraba algo profundamente [sic] en los textos, tenía una capacidad de penetración que desmenuzaba los textos y nos hacía ver cosas que a simple vista nadie ve. Y al maestro Salvador Elizondo lo ayudaba [sic] un poco a expresarse el timbre de voz, porque decía: [lo imita con un timbre nasal y agudo]: “*mueno, ete texto...*”. Así hablaba, y era muy difícil aguantarse la risa. Pero decía cosas tan brillantes, que bueno, uno se aguantaba” (16:14).

Sobre el autor de *Farabeuf* escribe también en *El silencio me despertó*: “Salvador Elizondo, hombre inteligentísimo, concatenaba sus explicaciones en forma tan prodigiosa. Qué gran escritor, me dije; fui a comprar su libro y me aburrió más que un recetario de cocina.” (144). Finalmente, se dedica a hablar de “el maestro Rulfo”. Su voz la reproduce lenta, profunda, con el acento de un hombre de campo. Llama la atención la anécdota que decide evocar. Un día, después de leer un texto, Rulfo opinó simplemente: “No cabe duda que lo que se puede, se puede, y lo que no se puede, no se puede” (17:00). El aludido preguntó a Rulfo si podría profundizar más en su juicio, ante lo cual el autor de *Pedro Páramo* dijo “Pues ya lo dije...” y repitió exactamente las mismas palabras. Erick Pérez le pregunta en su entrevista: “*En su experiencia como becario en el Centro Mexicano de Escritores, ¿de qué manera apoyaba Juan Rulfo a sus alumnos?* De ninguna. Al contrario, siempre eludía comprometer su opinión.”

Volvamos al pasaje previo de *El silencio me despertó*, en el que Ruvalcaba concluye: “Yo obtuve esa beca con tal de estar cerca de él. Lo único que enseñaba era a mantener la boca cerrada.” (144). Sobre los talleres literarios escribe ampliamente: Dice que a ellos “se

va a una sola cosa: a despojarse del chaleco antibalas de la vanidad. Me ha tocado estar en los dos lados de la barra” (144). Ha impartido talleres literarios, uno desde hace varios años para los presos en el Reclusorio Oriente. La crítica a la vanidad de los escritores es también una constante de la que nos ocuparemos de ella más adelante. Su primer taller fue con Enrique González Rojo –quien también fue su maestro en la facultad de Historia, y su principal influencia para decidirse a escribir aquel primer poema-; tuvo otro con Emilio Carballido y uno más de poesía con Humberto Constantini. El que más lo marcó fue el ya mencionado, del Centro Mexicano de Escritores. No solo por la presencia de Rulfo, sino porque le otorgaron una beca literaria: “Me pagaban, y entonces yo dije: guau. Fue una experiencia *padre*” (11:45). La elección de palabras tampoco nos parece gratuita. Para ese momento, su padre Higinio ya había muerto. Eusebio halló, por lo menos, a su padre literario.

#### **4. Becas, premios y colaboraciones**

Continúa el Diccionario de Escritores Mexicanos: “Con el libro *Jueves Santo* ganó el Premio Nacional de Cuento de San Luis Potosí, en 1994, y con la novela *Un hilito de sangre* obtuvo el Premio Agustín Yáñez de Primera Novela, en 1992.” Observamos que menciona los premios que ha obtenido, pero no las becas que le han otorgado. Y sobre éstas también ha escrito mucho. En su diario refiere estar sometido a fechas límite para proyectos de narrativa, ensayo y poesía. Escribe:

Trabajo arduamente para concluir el material que habré de entregar la semana que entra al Sistema Nacional de Creadores del Conaculta. Me comprometí a entregar el 30 por ciento de tres proyectos: una novela, un libro de poesía y otro de prosas poéticas. Estoy en la recta final del compromiso, si no reviento antes de entregarlo (38).

Eusebio Ruvalcaba ha sido becario de varias instituciones, como el ya mencionado Sistema Nacional de Creadores; además del INA, del Fonca y de Conaculta, que surgieron en la década de los 90 bajo el gobierno de Carlos Salinas de Gortari. Para comprender mejor este problema es importante recurrir al Tomo 3 de la *Tragicomedia Mexicana* (2013) de José Agustín. Salinas de Gortari caracterizó su gobierno y figura política con una aparente preocupación por los artistas e intelectuales de México. Decimos aparente porque, si bien Salinas fundó numerosas becas, así como organismos de cultura e instituciones que las administraban, la distribución de dicho capital económico fue mediada por numerosos compadrazgos, nepotismos y mecenazgos. En un apartado de la Tragicomedia, llamado ingeniosamente “La cultura descansa en Paz”, relata José Agustín:

Los grandes intelectuales del Establishment, como Octavio Paz, Carlos Fuentes y Héctor Aguilar Camín, aplaudieron entusiasmados la creación del Consejo [Nacional para la Cultura y las Artes: Conaculta], pues en éste, aunque presumía de plural y descentralizador, los grupos de poder intelectual disfrutaban de una influencia decisiva. [...] la concepción salinista de la cultura tenía fines de manipulación política [...]. En marzo de 1989 se creó el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) cuya labor consistía en repartir sustanciosas becas para escritores y artistas (240).

Esta cooptación económica de los intelectuales y artistas más poderosos del país era una forma de vacuna con la que Salinas protegía a su controversial gobierno de la crítica, y le daba legitimación de progresismo cultural. «“Por primera vez”, dijo Paz, “los escritores y los artistas tendrán la posibilidad de dirigir y orientar la cultura viva de México, tanto en la provincia como en la capital”. Sí, cómo no. Era el Pronasol de la cultura”» (241). La cantidad de becarios era ridícula si se la comparaba con la de aspirantes; además de que éstos eran casi en su totalidad figuras ya consagradas.

De acuerdo a la ficha de Eusebio Ruvalcaba en la página web Enciclopedia de Letras Mexicanas, ha sido “Becario del INBA/FONAPAS, en poesía, 1978; en narrativa, 1979; y del CME, en teatro, 1981”. Pero sabemos, por el testimonio del propio autor transcrito previamente, que la beca del CME fue por narrativa y no por teatro. Así las cosas, no nos es preciso de qué becas participó Eusebio Ruvalcaba durante el sexenio 88-94, pero sabemos a través de *El silencio me despertó* que ha sido becario de Conaculta. Reflexiona sobre el problema de las becas no desde la posición de un intelectual que ejerce o se beneficia del poder político en aras de la cultura. Considera a las instituciones de fomento creativo como lo que son en principio, más allá de las pretensiones y los intereses: un compromiso con la cultura, un trabajo arduo que requiere dedicación:

Tal vez el gran error de las becas del Sistema Nacional de Creadores es que el informe del trabajo hay que entregarlo anualmente. Si cuando menos fuera semestral, se flojearía menos. Porque el año se ve tan lejano. Pero no, pobrecitos de los escritores; cómo someterlos a ese estrés. [...] Con beca o sin beca, el artista debe trabajar. Pero hay quienes ven en las becas la tregua, cuando debería ser al revés. No es el tiempo de descansar. Ni de nada. Porque la beca deja satisfacciones pero también sinsabores. ¿De qué voy a vivir cuando concluya la beca? Seguramente habrá quien piense que la beca debería ir acompañada de psicoanálisis. Y ni así. (23)

Explica Pierre Bourdieu, en *Las reglas del arte* (1992), que cada campo cultural produce sus propias reglas intrínsecas, que operan de la misma manera que las reglas de un juego (al que denomina *illusio*); reglas que favorecen una competencia por el triunfo (llámese prestigio, renombre o éxito comercial) en el campo específico. Tratándose del campo literario, este juego de relaciones e intercambio de capitales (económicos y simbólicos) es mediado por agentes de producción (en este caso, figuras literarias consagradas, agentes de editoriales) e

instituciones (quienes otorgan las becas). El modelo de Bourdieu es una analogía de la lucha de clases como la concibe Marx. Dentro del campo cultural los agentes compiten por acumular capital simbólico para subir de estatus. Recibir una recomendación, crítica positiva, comentario de solapa o prólogo de algún escritor consagrado<sup>3</sup>, puede tener casi tanto valor simbólico-cultural como ganar un premio, beca o cualquier otra recompensa económica por alguna institución. La lucha de Eusebio por mantenerse vigente en el ámbito literario (lo cual podría reflejar exclusivamente un deseo de bienestar prolongado) fue constante. En el diario citado agrega, también:

Una beca es una moneda al aire. México es un país pródigo en becas –en cantidad de países latinoamericanos ni se conocen-. Desde aquellas que otorgaba el Centro Mexicano de Escritores, hasta las que daba el INBA, Fonapás, más tarde las del Conaculta, bien para jóvenes creadores o para los autores con obra, y por ahí andan varias más (33).

Además del estímulo económico que han representado las becas de creación literaria, Ruvalcaba dice haber visto poco dinero de sus regalías. Cuenta que le han “fusilado”, publicado sin su consentimiento, algunos libros. Realizo, por ejemplo, una antología de cuentos sobre el fútbol, llamada *El cuento del futbol*. Antes de enviarla a una editorial, prestó los textos. “El chavo al cual le presté los textos, publicó [el libro] como si él lo hubiera hecho”. Una búsqueda en internet arroja como resultado que a obra en cuestión fue publicada en 1986 bajo la editorial Luzbel; la compilación se atribuye a Gonzalo Martré, seudónimo de Mario Trejo González, escritor y periodista satírico mexicano nacido en 1928 (por lo cual el epíteto de “chavo” no parece tener mucho sentido). Otro escritor asociado con dicha

---

<sup>3</sup> El solo nombre de un autor adquiere un nivel “aurático”, en términos de Walter Benjamin, a quien Bourdieu se refiere como “*the fetishism of the name of the master*” (229).

publicación es Xorge del Campo (1945 – 2008) en el tomo dedicado a la G del ya mencionado *Diccionario de escritores mexicanos* de la UNAM (p. XXIX). No por esto aseguramos que se haya referido a él.

Continúa Eusebio platicando que una vez encontró en un puesto de revistas un libro llamado *Las cuarentonas*. Le llamó la atención porque él escribió un libro con ese nombre. Efectivamente, era el suyo y decía su nombre adentro, pero no se le notificó acerca de dicha edición. Otro tanto sucedió con *Primero la a*. “Los pagué, estaban bien baratos” (37:00). Su mujer le sugirió demandar para que le dieran dinero. “El dinero no hace falta. Nos hacen creer que vamos a ser muy felices y todo eso, pero da hueva” (38:15). Por otro lado, si no ha obtenido todo el dinero de sus regalías, algo debe haber salido de sus colaboraciones en periódicos y revistas. El *Diccionario* de Aurora M. Ocampo cita solamente estas dos: “Ha sido colaborador de la sección cultural de *El Financiero* y la revista *Tiempo Libre*.” Sin embargo, su ficha en la página web de la Enciclopedia de Literatura Mexicana incluye:

Editor de la página literaria *La Furia del Pez*; director del suplemento cultural del diario *Tribuna*. Corrector de estilo de la sección cultural de *El Financiero* y coordinador cultural de la revista *Vértigo*. [Además]: Colaborador de *Casa del Tiempo*, *Cronopio*, *El Día*, *El Financiero*, *Heterofonía*, *Jazz*, *La Mosca en la Pared*, *La Semana de Bellas Artes*, *Milenio*, *Ovaciones*, *Péñola*, *Punto*, *Revista Mexicana de Cultura*, *Summa*, *Tiempo Libre*, *Tribuna*, y *Vértigo*.

Observamos que el *Diccionario* omite colaboraciones, publicaciones, premios y becas de Eusebio Ruvalcaba. Si bien el objetivo de esta tesis es el de realizar un análisis literario de la novela *Un hilito de sangre*, llama la atención el hecho de que aún existan diferencias entre las fuentes biográficas y bibliográficas que pueden dar pie a un estudio posterior más detallado.

## 5. Sobre escribir y ser escritor

El proceso de creación literaria y el oficio de escritor, además de temas como el estilo y el proceso de estructuración de una novela, han ocupado ampliamente a Eusebio Ruvalcaba. En su libro *52 tips para escribir claro y entendible* (2011) plantea la escritura como un oficio que requiere práctica y dedicación constantes. La justificación del número de puntos que trata este título obedece a una practicidad presente en todas las nociones que el autor ha expresado, en éste y otros textos, sobre el oficio de escribir: “La respuesta es tan sencilla que mueve a risa. Porque el año consta de 52 semanas, y la idea sería emprender la lectura de un tip por semana, reflexionar en su contenido y dejarse llevar por la propuesta” (7). Durante la conferencia del ya citado día internacional del libro, responde a la pregunta de cómo es el oficio de ser escritor:

Es trabajo. Yo así lo veo. Mi mesa, donde yo escribo, está siempre llena de proyectos literarios, que puede comprender poesía, ensayo, guión, y yo no distingo si hay diferencia literaria o no. Yo tengo que hacer eso. Y suelo terminar lo que principio (01:03).

En el sentido técnico, particularmente con respecto a la creación de una novela, tiende a privilegiar la estructura y el estilo. Dice en *El silencio me despertó*, “La trama es vulgar. A cualquiera se le ocurre [...]. Cuando el escritor descubre la estructura de una novela se niega a salir, de pronto siente que está pisando tierra firme” (14). Y ¿en qué obra del autor podemos ver ejemplificadas dichas aproximaciones creativas? El ejemplo que escoge es precisamente la novela de la que trata este análisis. Empezó a escribir su primera novela, *Un hilito de sangre*, luego de haber ido con el dramaturgo Emilio Carballido, quien le sugirió primero que nada redactar un proyecto, detallando situaciones, atmósfera, personajes.

Entonces me metí a un bar y empecé a escribir el proyecto. Me tardé un mes [...] Y nada más eran tres cuartillas. Y me harté. Destruí el mentado proyecto y empecé a escribir la novela *Un hilito de sangre*, que salió con una gran frescura, y no había ningún proyecto para escribir esa novela. Por eso digo que la literatura está llena de secretos, porque a algunos les revela un camino y a otros les revela otro (01:04:23).

Como aclaramos previamente, Eusebio dejó trunca la licenciatura de Historia para dedicarse a escribir. Ha declarado que el ejercicio de copiar a mano *Pedro Páramo* le sirvió más que si hubiera estudiado una carrera de literatura. Él prefiere adjudicarse el epíteto de “escritor lírico”, término tomado del ámbito musical para designar a los intérpretes que tocan un instrumento sin conocer teoría musical y sin haber estudiado música en forma. Dice que es un escritor:

[...] que no pasó por una universidad de letras [...]. Lo contrario de un escritor académico [que] se guía por preceptos [que] para mí son cárceles. Yo apuesto por la libertad, que te oprime y que te abre [...] los preceptos académicos me dan una hueva sublime (01:05:20).

Eusebio Ruvalcaba pertenece, posiblemente a su pesar (dado que él prefiere no ser incluido en grupos ni generaciones), a una larga lista de escritores y poetas que se dedican a la creación literaria sin haber estudiado literatura. Jorge Cuesta era químico, Gabriel Zaíd es ingeniero mecánico, Francisco Tario era dueño de un cine. Esto no demerita la calidad de sus respectivas obras. Incluso pareciera no ejercerse una influencia directa entre la creación literaria y el ámbito académico. No obstante, la obra literaria contiene temas, estilos, niveles poéticos y estructurales como los que hemos expuesto desde este recorrido por la vida del autor, de los que se sirven los estudios teóricos para analizar, interpretar y mantener viva una discusión crítica en torno a los avatares de la obra en sí. Hemos abordado algunos de los

temas que, consideramos, serán útiles y recurrentes en el análisis de la novela *Un hilito de sangre*. Salvo por un aspecto más, persistente, del que nos ocuparemos a continuación.

## **6. Sobre el alcohol y las mujeres**

*El silencio me despertó* es un diario escrito de 1995 a 2005. Tiene el subtítulo *Consideraciones sobre la música, la literatura y cuestiones afines*. A lo largo de este capítulo nos hemos referido constantemente a las páginas de ese libro, pero no hemos abordado dos citas ajenas al autor, que se encuentran una en la solapa y otra en la contraportada. La primera es una semblanza muy breve que dice, junto con los datos biográficos de Eusebio Ruvalcaba: “Admirador de los senos de las mujeres, se queda con su dulzura. Lo demás se lo deja a los jóvenes. Suele beber de vez en cuando, de preferencia a solas. Su único deseo es morir pronto.” El comentario que se encuentra al reverso del libro es de Evodio Escalante, crítico literario y poeta mexicano; inicia de la siguiente manera: “Este libro muy bien podría llamarse *Diario de un bebedor*”. Esta opinión, aunque parece acertada, es cuestionable. El subtítulo que escogió Eusebio pone en primer lugar a la música, que es una constante en casi todos los pasajes. En segundo y tercer lugar vendrían las mujeres y el alcohol. Pero la música es el hilo (no el hilito, aunque tal vez) conductor; amarra los capítulos y los temas entre el pretexto para y el deleite por hablar de lo que sea.

Música, alcohol y mujeres son, para este escritor, elementos de una misma cuestión, de una totalidad más grande. En la entrevista del bloguero Erick Pérez se lee lo siguiente: “¿*El vino, la literatura o las mujeres?* He ahí la Santísima Trinidad –responde-. Inseparables sus elementos.” Además de su gusto por las mujeres, Eusebio Ruvalcaba es un bebedor empedernido que relaciona constantemente estos dos temas con las obras literarias que lee y con los textos que produce. En este sentido su figura recuerda a la de Charles Bukowski, a

quien dedicó un poema llamado “Gritos desde la negra oscuridad”, y que leyó cuando recibió el premio de cuento dedicado al mismo autor de *Mujeres*, *Cartero* y *La senda del perdedor*. En el número 84 de la revista de rock *La mosca en la pared*, Ruvalcaba dedica su columna “Un hilito de sangre” a reflexionar sobre el autor e incluir el poema:

Te debo mucho / por eso mismo sería inmensamente feliz / destruyéndote/  
deteniéndome mientras otro te golpea./ Has dejado muchas y largas noches,/ páginas  
desafiantes de belleza,/ en las que aún es posible percibir tu execrable tufo./ Caídas,  
azoro, pudor –nadie como tú/ ha escrito tan elocuentemente del pudor-./ jirones de  
vida,/ bares en los que campea el último trago./ [...] Bukowski, déjame terminar este  
vaso de whisky/ antes de correr a tu lado./ No me dejes solo./ No ahora. (9)

La radicalidad de la vida de un alcohólico y su relación caótica con las mujeres sirven de vehículo para abordar problemas existenciales tanto a Bukowski como a Ruvalcaba. En entrevistas, conferencias y lecturas el tema del alcohol está también presente. Durante el día internacional del libro le pregunta un joven del público: ¿qué tan importante es el alcohol en su proceso creativo?

Sobre la férula del alcohol sobrevienen muchas ideas. [...] El alcohol me abre las puertas de mi ser más profundo y más abyecto, más bajo, más asqueroso. Me permite verme a mí mismo sin complacencias.” (44:10). [Sale a colación el libro de cuentos *Clint Eastwood, hazme el amor*. ¿Lo escribió bajo la influencia del alcohol?] Cien por ciento [...]. Todos se me ocurrieron jarra. Ese libro me lo encargó el hijo de José Agustín. Me dijo: quiero que te hagas un libro, Eusebio, donde todos los cuentos tengan que ver con el trago. Le dije no “sé por qué me encargas eso a mí” (45:22).

Además de los cuentos del ya mencionado *Clint Eastwood, hazme el amor*, el alcohol es un tema importante en otros compendios como *96 grados*, *Gusanos*, *Una cerveza de nombre*

*derrota y Pocos son los elegidos perros del mal*. ¿Y qué tipo de alcohol es el predilecto de Eusebio? Si bien en el número 92 de *La Mosca* en la pared escribió un relato en el que se va a emborrachar a una cantina con un joven gótico llamado Edgar (que resulta ser Allan Poe) y toman mucho tequila, su libro de aforismos *Una cerveza de nombre derrota* incluye dos textos dedicados al ron: Razones para tomar ron:

1. Porque de pronto una soledad acuciante te despierta a media noche. [...] 2. Porque intentas tejer una historia y no puedes. [...] 3. Porque no eres capaz de tomar el teléfono y marcar el número de esa mujer. [...] 6. Porque no tienes perro. [...] 13. Porque no te alcanza para whisly. (31-34)

Más adelante ofrece Modos de tomar ron, cada uno con sus ventajas. Por ejemplo:

En bolsa de plástico. Con su coca. Es ideal para grandes caminatas. Por ejemplo, cuando se acompaña a la esposa al mercado. [...] En el cuerpo de una mujer: Se desparraman unas cuantas gotas, digamos en la espalda o en el vientre. Se deja que penetren en la piel, y entonces se absorbe. El ron adquiere cierto sabor a sal, que lo hace aún más grato al gusto. (36-37)

Pero volvamos a *El silencio me despertó*. Cada entrada tiene la particularidad de estar dividida por símbolos tipográficos que marcan un cambio de tema, generalmente en un solo párrafo. Esto le permite al autor iniciar una entrada cuyo título es *Bach, una vez más* (67), comentando un libro de poemas de Eduardo Langagne e incluso citando, completo, un poema que habla de peluquerías. En los siguientes apartados se ocupa de Bach, y concluye mencionando también a Kurt Cobain. La variedad de los temas suele estar sujeta a un hilo conductor, aunque no siempre es el caso. También es común que inicie sus párrafos narrando que entró a una cantina nueva o a una que ya conocía, en una u otra ciudad del país; que iba solo a leer o a escribir, o acompañado de una mujer (que nunca es su esposa, a la que parece

estar siempre engañando, pero sin dejarnos saber de qué mujer se trata). ¿Por qué engaña tanto a su mujer? Volvamos a su columna de La mosca en la pared. Fijemos la referencia: Año 14. Número 121. Página 10. “Por qué un marido se vuelve infiel”.

- 1) Porque su esposa se afresa. 2) Porque su esposa aniquila las fantasías. [...] 3) Porque se viste para no llamar la atención o provocar pensamientos lascivos. [...] 4) Porque los hijos estorban. [...] 5) Porque la vida sigue su curso.

En *El silencio me despertó* lo encontramos, pues, siéndole infiel a su esposa con otra mujer.

[...] aquella mujer me besa. Y aquel beso se multiplica. Y se vuelve a reproducir incesantemente. A tal punto, que el resto de los comensales se pone nervioso; cuando ella se para al baño los hombres se vuelven a mirarme con navajas por ojos. Porque todo gravita alrededor suyo. La miro larga y atentamente. Quiero grabarme cada uno de sus rasgos. Es demasiada felicidad compartir un momento así con una mujer así, y sé que en cualquier momento desaparecerá. En cambio me besa las manos, los lóbulos, los párpados. Mete la mano por debajo de mi camisa y me acaricia. Su escote es tan pronunciado que aun los varones que están acompañados se paran con cualquier excusa con tal de mirarla cerca. Lo advierto en el acto. Y me excita que la miren y la deseen. Entonces me dice que me quiere, yo le pido su libro de Kafka y leo: “El miedo me sobrecoge si te oigo decir que me quieres, y si no lo oyera querría morirme” (283).

La relación entre el alcohol, las mujeres y la literatura no es lo único que podemos apreciar en el pasaje anterior. *El silencio me despertó* está presentado como un diario. De lecturas, de escritura, de reflexiones musicales y también, en cierto nivel, es un diario personal. En todos los casos es un documento literario. La veracidad de la anécdota, sin cuestionarla, se desdibuja porque se pierde entre la técnica de la narración; sale sobrando la cuestión, por ejemplo, de que Ruvalcaba haya tenido tan buena memoria como para recordar textualmente

la línea de Kafka perteneciente a las Cartas a Felice; podemos imaginarlo, en cambio, revisando el texto en la comodidad de su hogar para encontrar el pasaje con precisión, o incluso sustituyéndolo por uno más significativo. Quizá no hubo libro, ni cantina ni mujer. O quizá los hubo, pero no así. Desde luego es lo literario lo que nos importa. La descripción de la sensualidad de la mujer con la que estuvo, el hecho de que las miradas ajenas estimularan su deseo. La carga de erotismo es uno más de los temas que expondremos a continuación.

## **7. Tratamiento de los temas literarios**

Recapitulemos: Eusebio Ruvalcaba trabaja la narrativa, la poesía y el ensayo con recursos estilísticos que apelan al humor, la ironía, el erotismo y la sordidez; pero también la solemnidad y la bibliografía, cuando evoca vida y obra de sus escritores y músicos predilectos. Su gusto por lo autobiográfico no acapara la totalidad de lo que escribe. Le pregunta Erick Peña:

*¿Qué tanto de autobiográfico prevalece en los libros de cualquier escritor, y cuánto hay de eso en los suyos? Hay escritores que no son capaces de rebasar el muro autobiográfico, y se vuelven previsibles. En mi caso, de pronto la autobiografía se convierte en una plataforma y a partir de ahí la imaginación despliega las alas y vuela.*

*Pero tengo libros en los que no existe ningún elemento autobiográfico.*

También tiene libros en los que no habla de música, en los que no desarrolla el humor y la ironía o en los que mezcla éstas y otras cualidades. El carácter autobiográfico de *El silencio me despertó* se adivina sin que este documento constituya una autobiografía en el pasaje llamado “En carretera”. Reflexiona sobre su gusto por manejar rápido y acelerar en las curvas, declara un impulso suicida al pasar cerca de los camiones que conducen en dirección

opuesta. “Me sobreviene una extraña sensación, inevitable como el sudor. Quebrar el volante cuando viene un camión y estrellarme de frente” (291). Ponerle fin a su vida es una idea de la que se deriva su trayectoria como escritor de la autogestión, que aprovecha para comparar con la de algún escritor temeroso que no busca becas, premios, publicaciones o reconocimientos. Traza la diferencia entre “un escritor que se autoperfila como maestro esquina con biógrafo de sí mismo a otro que desconfía de lo que escribe [como] una rata desconfía del agujero por donde va a sacar la cabeza” (292). El *Diccionario de escritores mexicanos* de Aurora M. Ocampo concluye la ficha del autor explicando los temas y el estilo de su obra:

Buena parte de la obra literaria (narrativa, ensayo, poesía y teatro) de Eusebio Ruvalcaba Gómez está inspirada en la bohemia urbana. Los escenarios de muchos de sus cuentos y novelas son lugares sórdidos, como cantinas y lupanares, en donde se narran las historias trágicas de personajes marginados. Por ejemplo, los relatos de *Clint Eastwood, hazme el amor* giran en torno a las historias de alcohólicos y prostitutas cuyas fantasías sexuales son narradas con un lenguaje realista y violento. El volumen *Músico de cortesanas* es una novela histórica *sui generis* en donde los protagonistas, un pianista y una prostituta, relatan la vida social y política del México de la década de los veinte. Por otro lado, libros como *Las memorias de un liguero*, *Las cuarentonas* y *¿No te amarraron las manos de chiquito?* tienen una temática y un estilo irónico y humorístico. Estas tres obras tienen en común la temática del mundo erótico del adolescente y están narradas desde una perspectiva humorística y sarcástica.

La confluencia de los temas se aprecia a lo largo de su obra narrativa. Concluiría aquí el capítulo dedicado a la vida del autor, redactado durante el otoño de 2016; lamentablemente, Eusebio Ruvalcaba falleció en febrero de 2017, por lo que debemos hablar sobre su muerte.

## **8. Eusebio sobre la muerte**

En su penúltimo cumpleaños, el 3 de septiembre de 2016, Eusebio Ruvalcaba escribió acerca de la muerte. Tenía predilección por los estilos breves (además de la poesía trabajó, en prosa: el micro relato, la sentencia, el aforismo; todos estos caracterizados por la reflexión punzante, aguda; mínima como la punta de un cuchillo):

Si morir hemos, abrigar en la mano la calidez del amigo. Que los últimos minutos transcurren en una especie de vaivén entre la vida y la muerte nos depara. En ese instante ya pertenecemos al infierno. / Si hemos de morir —que hemos— siempre será mejor en la ignorancia que bajo el amparo de ilusiones vagas. Nada más doloroso que errar la dedicatoria de un sentimiento de amor. / Si hemos de morir —un poco antes, un poco después—, siempre habrá alguien que se sonría de nuestra muerte. Y alguien que palidezca.<sup>4</sup>

Pensaba en la muerte, sí. Pero también celebraba: “Diario bebo. Ahora mismo. Domingo. Estoy briago. Principio a celebrar mi cumpleaños. Este jueves 3 de septiembre. 64 años.” Habla del alcohol y de que se masturba. “Como chamaco”. Un entusiasta de la vida, del vino y la libertad. Temas tan antiguos como la cultura literaria de los griegos, y como ésta aún vigentes; viejos, no arcaicos. Como la clasificación de epigramas de la Antología Palatina, los temas de Eusebio eran (aunque no los únicos) el alcohol, el erotismo y la fiesta. En términos nietzscheanos, la oposición de lo dionisiaco es lo apolíneo; entre la tragedia y la

---

<sup>4</sup> <https://eusebioruvalcaba.wordpress.com/2015/08/>

comedia, la diferencia es que la primera se dedica más a la celebración de la vida que a la contemplación de la muerte. A Eusebio le preocupaba poco disolver nudos gordianos. Las líneas citadas más arriba estuvieron de manera no gratuita presentes en su mente y en su pluma el día de su cumpleaños número 64. Un hombre de melena y barba canosas, autor de más de 60 libros publicados (tan sólo publicados; ¿cuántos no habrá dejado manuscritos?)<sup>5</sup>. Casi tantos libros como años de vida. No era que no tuviese tiempo para la muerte: la abordaba desde el ángulo que más peso tiene para quienes viven, sienten y aman: escribió sobre la muerte de sus amigos. Tiene, tanto en su blog de Wordpress como en *El silencio me despertó*, numerosas entradas dedicadas a este tema. En ellas suele destacar experiencias importantes que vivió con los amigos fallecidos. Por ejemplo:

*José Luis Landeros*. Mujeriego empedernido, lloraba cuando oía la Heroica de Beethoven o leía *Crimen y castigo* de Dostoievski. [...] Tenía seguidores. Dentro y fuera del taller —al que no iba, pero su fama trascendía fronteras. Siempre me sorprendió que le gustara el whisky o el vodka en vaso old fashion, sin hielo ni agua mineral. Cualquier bebida se la bebía así. Un vaso tras otro. A su lado el tiempo parecía sucederse a otra velocidad. Una mañana me acompañó a Pachuca. Lo llevé a un burdel. Mi idea era presentarle a una mujer de nombre Atzimba. Pero era la mujer equivocada. Cuando la tuvo a tiro, ella —que pertenecía a una secta satánica—lo acuchilló.

Un autor preocupado no sólo por rendir tributo a sus amigos con la pluma, sino con la anécdota ficcionalizada. Los recuerdos que plasmó en su columna “Amigos muertos” traspasan la barrera del acontecimiento vuelto panegírico. Sin dejar de tener en cuenta la

---

<sup>5</sup> Entrevistado en el velorio de Eusebio, su amigo Vicente Quirarte sugiere que “dejó muchos inconclusos, especialmente novelas, que habrá que revisar”.

personalidad, virtudes y defectos de sus amigos (nunca señaló alguno que no reconociera en él mismo), hizo de su experiencia con ellos un relato breve. Eusebio ficcionalizaba su vida a través de su diario autobiográfico, como hemos apreciado. En entrevista para la revista Playboy dijo: “Yo era el más feliz practicante de la poligamia y hoy en día, ya no se puede. Ni las amantes son como antes, ahora lo quieren todo de ti.”<sup>6</sup> Esta entrevista cerró con la pregunta:

¿Te atormenta la muerte?

Pienso mucho en la muerte. Todos los días, cuando abro los ojos, imploro que sea mi último día. Ése debería ser el deseo de cualquier hombre sensato: morir consciente, sin necesidad de que alguien le limpie el culo.

Los eventos se resignifican a través de la perspectiva histórica. Las últimas palabras que alguien expresa, sea de manera oral o escrita (en el caso de escritores la segunda pesa más, desde luego) adquieren un nivel y peso nuevos. Cuando alguien muere hurgamos en el pasado para encontrar señales fatídicas con las que transformamos la realidad cotidiana en intuición premonitoria. La última entrada que Eusebio Ruvalcaba escribió para su blog de wordpress, el 16 de diciembre de 2016, se llamó “El alma de Paganini”. En ella escribió 24 aforismos sobre los 24 Caprichos del compositor italiano. Dos años antes de morir, en enero de 2015, le preguntó Arturo J. Flores para la revista La tormenta negra:

Si murieras hoy, ¿lo harías satisfecho?

Claro. Siempre he pensado que no me queda mucho tiempo. Suelo ponerme como límite la edad de uno de mis compositores favoritos. Cuando no morí a los 31, como

---

<sup>6</sup> <http://www.playboy.com.mx/playboy-se-lee/eusebio-ruvalcaba-negocio-vida-alcohol/>

Schubert, mi meta se volvió llegar a los 67, igual que Brahms. Me quedan 5 años y los tengo claramente dosificados.

Pero Brahms murió a la edad de 63 años (1833 – 1897). ¿Qué tenía en mente un Eusebio Ruvalcaba de 64 años, al vaticinar su muerte a los 69, y decir que le faltaban 5 para morir de 67? Si las matemáticas no cuadran, esto puede deberse a varios problemas sobre los cuales a continuación me permito especular: a) que la entrevista fue subida a internet en enero de 2015, pero se realizó antes; b) a que quien la subió la transcribió mal, porque: ¿Eusebio errando la edad a la que murió Brahms? Ni estando borracho lo creo capaz de semejante error; c) que, en efecto, haya estado borracho; d) no sabía contar muy bien. Refería con ironía que usaba libretas de contabilidad para escribir, nada más porque le resultaban cómodas y espaciosas. En cualquiera de los casos anteriores, no le quedaban los años que consideraba necesarios. Lástima.

### **9. Sus cuates le apodaban Eusebio**

Esto me lo dijo en clase de posgrado el Dr. Mario Calderón, quien conoció a Eusebio Ruvalcaba cuando ambos fueron antologados en el libro *Perder la piel: cuentos de amor para adolescentes*, junto con Vicente Quirarte, Eduardo Langagne e Ignacio Trejo Fuentes, entre otros. Mario Calderón me notificó acerca de la hospitalización de Ruvalcaba: “Se cayó de las escaleras de su casa”. Mi primera pregunta obedeció a un miedo común a cualquier bebedor que, como Eusebio, ha reflexionado sobre los peligros del alcohol: “¿Estaba tomado?” No lo sabemos, me dijo; pero él era diabético. No debía tomar tanto y lo seguía haciendo. Todo esto me hizo evocar dos declaraciones del autor, que en entrevistas abordaba los temas con un poco menos (sólo un poco, creo yo) de metaficción literaria:

A mis 62 años no tengo la salud de un joven pero sobrevivo, con mi dosis diaria de alcohol tengo. Además, se lleva bien con la diabetes que padezco. Sé qué beber, lo cual es muy importante en la vida de un alcohólico. Tomo whisky como número uno, pero si se trata de embriagarme, prefiero el tequila y el vino tinto. (Revista Play Boy)

El primero en notificar públicamente la hospitalización y estado delicado de Eusebio fue el guionista Guillermo Aguirre, quien a través de twitter escribió: “Eusebio Ruvalcaba, uno de los grandes escritores de este país está internado en el Hospital Regional 2. Urge espacio en terapia intensiva. 7:42 - 7 ene. 2017”. Después siguió Enrique Krauze: “Urge donadores para nuestro amigo el escritor Eusebio Ruvalcaba. Atiendan por favor. 8:15 - 7 ene. 2017.” Murió un mes después. La noticia de El Universal que reportó su muerte, concluye: “Ayer, la editorial Lectorum informó que salió de prensa su libro de cuentos *La tumba del alacrán*.” En el velorio entrevistaron a Lidia Camacho, directora general del INBA, y a Vicente Quirarte. Con este último Eusebio sostuvo una amistad estrecha, que inició en su juventud cuando Martín Quirarte, padre de Vicente, le dio empleo a un joven Eusebio de 20 años, que era su alumno en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (estudiaba Historia).<sup>7</sup> El 3 de abril de 2016 le escribiría una carta:

Vicente, hermano:

[...] Gracias a la generosidad de tu padre, te conozco desde hace muchos años. Quizás más de 30. Tu amistad me honra, entusiasma y alegra. Lo mismo que me provoca la audición de una buena sinfonía. O la lectura de un buen libro. Te conozco y me

---

<sup>7</sup> Sobre esta relación y la historia de Eusebio Ruvalcaba compartiendo mesa con la familia Quirarte, Vicente publicó un artículo para la revista de la UNAM: Texto leído en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, el 10 de abril de 2012, en la presentación de *El silencio me despertó*, de Eusebio Ruvalcaba, Almaqui Editores, México, 2011, 368 pp. Disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0312/quirarte/03quirarte.html>

conoces. Nos valoramos. Nos queremos. Sabes la admiración que te guardo. Tu prosa pulquérrima es para mí de las fiestas que tendré en mi alma hasta el día de mi muerte.<sup>8</sup>

Por su parte, Quirarte expresó su aprecio por Eusebio en la presentación de *El silencio me despertó*, encomiando la calidad literaria con la que aborda sus temas predilectos, la música, la literatura y el alcohol (yo agregaría: las mujeres). Refiere:

La inevitable Wikipedia afirma sobre Eusebio Ruvalcaba, entre otros datos prescindibles, que es muy seguido por los jóvenes. Oscar Wilde decía que los viejos no saben nada y los jóvenes lo saben todo. Tenía razón. Eusebio es joven no porque persiga desesperadamente serlo sino porque es fiel al muchacho que no puede morir en él: se asombra y se desgañita como lo hacía al jugar frontón con su padre en la pared de su cuarto, ante la invencible y tórrida belleza de una mujer, ante la lección permanente de sus hijos.

Escritores de éxito y prestigio, Arriaga (guionista de *Amores Perros*, *21 gramos* y *Babel*), el renombrado historiador Enrique Krauze, Vicente Quirarte; funcionarios del INBA, escritores respetados, de un lado. Y del otro, encontramos a escritores marginales y “underground” que le rindieron homenajes menos ceremoniosos, pero no menos afectuosos.

### **9.1. Conclusión entre dos mundos**

Eusebio Ruvalcaba fue un autor reverenciado en dos círculos, uno marcado por la “alta cultura”, término que podemos definir no por un criterio elitista sino por el academicismo patente de sus avatares: música clásica, vida universitaria y Bellas Artes; el otro, por la marginalidad urbana: talleres en Iztapalapa, en el Reclusorio Oriente. Al tema de la música dedicó *Al servicio de la música* (Lectorum, 2007) *Pensemos en Beethoven* (CONACULTA,

---

<sup>8</sup> <https://eusebioruvalcaba.wordpress.com/2016/03/04/1613/>

2015) *Elogio del demonio* (Lectorum, 2013), *Higinio Ruvalcaba, violinista. Una aproximación* (biografía sobre su padre, Educal, 2003), *Amigos casi sólo de Brahms* (Monte Carmelo, 2014), *Con olor a Mozart* (UNAM, 1998). Pero está también el otro espectro, ése en el que encontramos narraciones crudas y alcoholizadas de hombres crudos o alcoholizados, de teporochos, prostitutas, asesinos, lisiados, dementes; complejos de Edipo, fantasías eróticas perversas. Libros de cuentos como *¿Nunca te amarraron las manos de chiquito?* (Planeta, 1990), *Clint Eastwood, hazme el amor* (1996), *Memorias de un liguero* (Daga, 1990), *Por el puro morbo* (Daga, 1994), *Pocos son los elegidos perros del mal* (Lectorum, 2012), *Gusanos* (Lectorum, 2013), *96 grados* (Lectorum, 2015) y *La tumba del alacrán* (Lectorum, 2017). Y desde luego, su más exitosa novela *Un hilito de sangre* (Debolsillo, 1992). Todos estos libros se caracterizan por la presencia de temas sexuales, aunque el tratamiento difiere: en algunos casos es humorístico, en la vena literaria de José Agustín; otros se abordan con un realismo crudo y poético, semejante al de José Revueltas.

Me gusta ser un hombre de bajo perfil. Siempre lo he sido. Pero ahora más. ¿Quién asaltaría a un hombre de ropa corriente, despeinado, sucio, que sólo lleva en la cartera estampas de las vírgenes jaliscienses? En donde levanto la nariz es en el mundo de la música. La neta. Hablemos de Brahms, de Beethoven, de Schumann, de Schubert, y entonces mi perfil se afila. (Consideraciones Ruvalcabianas).

Apreciamos, pues, una división patente en su obra y en su vida. Ruvalcaba escribió para medios de prestigio como *El Financiero*, *El Universal*, *La Jornada*. Pero también para *Los bastardos de la uva* y para *La mosca en la pared*. Publicó en editoriales de renombre: Debolsillo, Lectorum, Conaculta, y la desaparecida Joaquín Mortiz, que en su tiempo vio desfilar por sus títulos a Fuentes, Ibarguengoitia, a Arreola (aunque también a los innovadores José Agustín, Gustavo Sainz y Armando Ramírez). Sin embargo, cuando intentó

por primera vez publicar en esta editorial se llevó una decepción. Cuenta a los entrevistadores del canal “Literatubers”:

“Traigo este libro, a ver si les interesa publicarlo”. Y la [repcionista], tan amable como poco agraciada, me respondió: “¿Tiene usted un padrino que lo haga fuerte?” No. “¿Colabora en alguna revista literaria?” Nel. “¿Quién lo respalda?” Nadie. Yo vengo porque aquí es una editorial y publican libros. [...] Y me señaló una pared enorme: “¿Ve usted todos esos manuscritos como el suyo?” Sí. Había ahí como 150. “Si usted me lo deja, lo vamos a poner naturalmente en el último lugar. Se van a tardar en darle el dictamen más o menos como dos años. Y lo más probable es que le digan “no nos interesa, venga por su manuscrito porque nos está estorbando”. “Eso me parece muy bien pero me parece mejor que me devuelva mi manuscrito, yo lo voy a publicar”, y me fui caminando rumbo a mi auto un par de calles y me topé con un taller de imprenta.

Quince días después ya contaba con sus cien ejemplares. “Me gustó mucho el libro, lo hicieron muy bonito”. Se dedicó a regalarlo a la gente que veía en las calles. Su trayectoria literaria inició en las calles y se mantuvo fiel a las mismas. No había contradicción entre pertenecer a la élite cultural gracias a sus suplementos, en los que no hacía más que reflexionar sobre la música y divulgarla con pasión, y dar talleres literarios en Iztapalapa y a los reos del Reclusorio Oriente. Él prefería escribir en cantinas, sus favoritas eran las del centro de la Ciudad de México y las de San Ángel: La invencible, Camelia, El Bar Montejo (que está en Paz e Insurgentes), “me queda no muy lejos de donde yo vivo que es Tlalpan.”, cuenta en Ay, bacantes. Volvamos a la entrevista para Play Boy. La pregunta: “¿Te parece importante no perder tu vínculo con la calle?”

Es importante no perder el vínculo con la sociedad desquiciada y el hombre destrozado. Para escribir me atrae más el hombre partido en dos que el que se siente dueño del mundo [...]. Por eso el contacto con la calle es esencial. Me basta treparme al metro para encontrar en la mirada del usuario común toda la podredumbre, la tristeza y la derrota que significa estar vivo [...]. Siempre estoy mirando y escuchando a las personas de otra mesa. Me interesa porque sé que se va a vaciar en un cuento, en una novela.

Ruvalcaba vivió los dos mundos. Desde su infancia en Mixcoac, inmerso en su soledad cósmica, abandonando el violín para dedicarse a escuchar música y escribir sobre ella en vez de interpretarla. Desde que abandonó la carrera de Historia para escribirle un poema a alguna mujer con la que engañaría a su primera esposa. Desde que intentó publicar en Joaquín Mortiz, y luego de ser rechazado optó por lo que se encontró en la calle: un taller de imprenta donde pagó por sus primeros cien ejemplares publicados, los cuales no podían tener otro destino que la misma calle y el lector de a pie, el transeúnte cotidiano. Un autor cuya muerte lamentaron escritores de alto renombre a la par que escritores subterráneos como Jorge Borja, Pterocles Arenarius y Enrique Gonzáles. Eusebio Ruvalcaba nos sigue impulsando a escuchar a Brahms y a leer a Dostoievski, pero también a beber pulque con tuna roja y vodka (el coctel “Eusebio Ruvalcaba”); a escribir, ayudándonos con sus 52 tips, que podemos aplicar una vez por semana durante todo un año; pero, también, a quedarnos todo un día mirando los senos de nuestra mamita, y a masturbarnos pensando en la homosexualidad y en Oscar Wilde. Estas últimas sugerencias cobrarán sentido en el epílogo.

## 10. Epílogo y anti-homenaje

En muerte, así como en su vida, el desarrollo cultural y personal entre los dos ámbitos (uno oficial, otro subterráneo o independiente) se vio reflejado en los homenajes y anti-homenajes póstumos que se han celebrado en su honor. Hubo un homenaje en Bellas Artes, reportado por Aristegui Noticias:

Los escritores Enrique González Rojo Arthur, Carlos Martínez Rentería y Víctor Roura participarán en la mesa *Para recordar a Eusebio Ruvalcaba*, la cual será enriquecida con una lectura de cuentos por parte de Cecilia Ruvalcaba Castillo.<sup>9</sup>

Pero también se le homenajeó (o anti-homenajeó) en cantinas y pulquerías. Dice El Universal: “El 20 de octubre pasado, Ruvalcaba recibió un Antihomenaje (sic) etílico muy a su estilo: en una cantina donde bebieron coctel y pulque “Eusebio Ruvalcaba” (tuna roja y vodka) y se escuchaba de fondo la música interpretada por su padre.”<sup>10</sup>

En el referido anti-homenaje, que se celebró en la Pulquería Insurgentes, estuvieron presentes: Pterocles Arenarius (“un escritor legendario del underground más asqueroso”), Jorge Borja (“uno de los pupilos más antiguo de Eusebio Ruvalcaba [...] un auténtico teporocho y escritor, o escritor teporocho”); Enrique González, autor del libro de poesía *No muchas aves cantan en la oscuridad*, (Gorrión, 2016), prologado por Eusebio y que también fue presentado esa noche.

“No puedo hablar de Eusebio si no me tomo un trago”, dice Jorge Borja, que precede la velada con comentarios retrospectivos sobre la obra de Ruvalcaba, así como sobre el libro del joven poeta al que, como muchos otros, impulsó a escribir.<sup>11</sup> En otro momento habla

---

<sup>9</sup> <https://aristeguinoticias.com/0409/cultura/homenaje-a-eusebio-ruvalcaba-en-bellas-artes/>

<sup>10</sup> <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2017/02/9/despiden-al-narrador-y-poeta-eusebio-ruvalcaba>

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qJOgQ8zuk-A>

Enrique González, de quien podemos agregar que Eusebio escribió una entrada dedicada a él en *El silencio me despertó*. En ella escuchan a Mozart y se embriagan (313-314).

A él le debo mucho. Hace 10 años escribí ese libro y me abrí a la poesía [...] Sabía que, hace 10 años, me la pasaba en prostíbulos y trabajando [...] y de repente llegué por azares [...] con un poema horrible. Pero él me dijo: “está abierto el grifo de la poesía.” Porque había un verso rescatable. [...] Había un verso que se salvaba. [Eusebio] me decía “no pierdas la fe”. Bueno, no. No lo dijo así. Lo dijo con otras palabras más cabronas. Pero yo lo estoy reinterpreto así. Nos decíamos muchas cosas. [...] Me dijo: “el arte es lo que te va a salvar y te va a llevar a un punto en el que sepas descubrir muchas cosas. No le hagas caso a tu medio”.

Jorge Borja concluye la velada leyendo poemas de *El frágil latido del corazón de un hombre*, de Eusebio Ruvalcaba.

Oración matutina. /Te desafío a que andes sin calzones, / a que bebas hasta embrutecerte, / a que mañana no vayas a trabajar. / Te desafío a que este día, / sólo por este día /no te sientas humillado / ni lastimado / ni incomprendido. /A que te quedes viendo los senos / de tu mamita. / Te desafío a que escarbes en Tchaikovsky / y encuentres su verdad, /que es la tuya. / Te desafío, te desafío, / te desafío a que te masturbes / pensando en la homosexualidad / y en Oscar Wilde, / haciéndote cruces / por brindar al mundo / su alegría, sin chaquetas. / Te desafío a que me desafíes, / a que dejes tus miedos / y duermas esta noche conmigo. / Te desafío a que veas / en cada hombre su verdad. (51)

JB: Éste es un poema de Eusebio, que se lo dedicó a un amigo que está aquí presente. No voy a decir quién por no ponerlo en predicamento, pero el poema se llama “La vez que un amigo me mamó la verga” [risas]:

Cierta vez, mi en aquel entonces mejor amigo / me mamó la verga. Yo estaba muy dolido / atravesado por un amor. / Él me vio tan desdichado, tan solitario, / tan expuesto, que me bajó el cierre / y me mamó la verga. / Nunca se me paró, aunque reconozco / en ese acto la mano misericordiosa de Dios. / Le agradezco a aquella mujer que me haya abandonado. (161)

“¿Fuiste tú?” le pregunta Borja a alguien del público. “Fueron como seis personas”, le contesta el asistente anónimo.

## II. *Un hilito de sangre*: Análisis narratológico: espacio y tiempo de la novela

### 1. Introducción

El presente capítulo está dedicado a analizar, a proponer una lectura crítica, de la novela *Un hilito de sangre* (1991) partiendo de los principios narratológicos establecidos por Gerard Genette en *Figuras III* (1989) como los explica y maneja Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (2012). Nos ocuparemos de los parámetros técnicos que dan forma a la estructura de la narración; principalmente, del tiempo y el espacio, así como del tiempo cronológico y subjetivo de la novela. El objetivo es responder a las siguientes preguntas: 1) ¿Cómo son el espacio y el tiempo en la novela? 2) ¿Qué tipo de narrador opera en la obra? 3) ¿Qué son la focalización, la perspectiva del narrador y los personajes?

Para ello, debemos aclarar términos importantes. Primero, podemos rastrear el origen del término diégesis (en griego, relato) a la Poética Aristóteles, quien lo distinguió de mimesis (imitación) para establecer la diferencia entre poesía y drama, primera clasificación práctica de los géneros. Sin embargo, para Gerard Genette el concepto de diégesis se sintetiza como “el universo espaciotemporal que designa el relato” (1972, 280)<sup>12</sup>. De acuerdo a Luz Aurora Pimentel:

Por comodidad, la noción de historia y la de diégesis pueden utilizarse como términos sinónimos, como el contenido narrativo del relato [...]. El universo diegético incluye la historia pero alcanza aspectos que no se confinan a la acción, tales como niveles de

---

<sup>12</sup> Citado por Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI, México, 1998. (11)

realidad, demarcaciones temporales, espacios, objetos; en pocas palabras, el “amueblado” general que le da su calidad de universo. (11)

Los lineamientos principales en los que se divide este análisis parten, siguiendo a Pimentel, de:

1. “La historia o contenido narrativo”, que involucra particularidades del universo diegético como son personajes, lugares, objetos y actores, los cuales “entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles” (11).

2. “El discurso o texto narrativo [que] le da concreción y organización textuales al relato; le da ‘cuerpo’, por así decirlo, a la historia” (11).

3. El acto de la narración, que tiene que ver con el hecho comunicativo entre “el narrador, el universo diegético construido y el lector” (12).

Por lo tanto, recurriremos a conceptos que será necesario tener en mente: nociones como narración: “acto productor del relato” para Genette<sup>13</sup> (13), narrador<sup>14</sup> y narratividad: para Greimas<sup>15</sup>, “principio organizador de todo discurso” (14).

Ocuparse de la narración y el relato para el análisis de una novela implica lidiar fundamentalmente con situaciones construidas por elementos verbales. A su vez esto conlleva el problema de la significación, mediada por el entorno social y temporal del lector, “parte de un entramado significativo de acción que incluye procesos interiores (sentimientos, pensamientos, estados de ánimo, motivaciones, etc.)” (17), elementos inherentes a la obra pero mediados por la situación particular del lector, quien a su vez habrá de constreñirse a distintos caracteres (cumplir, por ejemplo, la función de un lector ideal) para alcanzar

---

<sup>13</sup> Especifica Pimentel: (1972, 72)

<sup>14</sup> Con sus respectivos niveles: homodiegético e intradiegético.

<sup>15</sup> (1979<sup>a</sup>, *narrativité*)

diversos niveles posibles de lectura de la obra y establecer contacto con el universo narrado. ¿De qué se compone dicho mundo o universo? El relato, a través de los niveles expuestos como narrador y diégesis, comunica al lector un discurso; éste, en términos narrativos, constituye una historia o una trama. A nivel discursivo nos ocuparemos de problemas como el tipo de lenguaje, las figuras retóricas, los recursos simbólicos y poéticos. La historia o trama debe concebirse como una estructura organizada. De acuerdo a Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (2004):

Una historia debe ser más que una enumeración de acontecimientos en serie; ella debe organizarlos en una totalidad inteligible, de modo que se pueda conocer a cada momento el “tema” de la historia. En resumen: la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración. (132)

Tema e intriga involucran, siguiendo a Ricoeur, el problema de la temporalidad, dividida en dos dimensiones: una cronológica y otra no cronológica. Si bien el relato puede asumir una estructura episódica y lineal, las acciones presentadas en el mismo tienden a intercalarse en digresiones e historias derivadas, como son prolepsis, resumen, escena. De esta manera, la trama da un sentido a partir del cual puede distinguirse el tema de la narración. Éste se deduce, mediado por la organización discursiva, de las perspectivas narrativas que ofrece la obra. Como veremos, depende del (los) tipo(s) de narrador(es) y personajes, quienes son los enunciadores verbales del discurso.

Continuando con Luz Aurora Pimentel para realizar el análisis narratológico de la novela *Un hilito de sangre* partiremos de los siguientes lineamientos, tratando de establecer en este orden:

1. Dimensión espacial del relato. Espacio y configuración de los lugares de la novela, mediados por las descripciones, perspectivas y tono del narrador y los personajes.

2. Dimensión temporal del relato. Tiempo diegético, cronológico o no cronológico. Historia y discurso; movimientos narrativos temporales como elipsis, escena, resumen.

3. Dimensión actoral del relato. Los personajes como actantes de acuerdo a Genette. El lenguaje del narrador y de los personajes. El retrato o la identidad física de los personajes.

4. Perspectivas y grados de focalización. Tipos de narrador y niveles de narración.

Sin embargo, antes de proceder al análisis narratológico, destacaremos datos importantes de la novela en cuestión y del contexto cultural en el que se produjo.

## **2. Apuntes adicionales sobre la novela.**

Nos hemos dedicado, en el primer capítulo, a la vida y obra de Eusebio Ruvalcaba. Recapitularemos, por tanto, una síntesis oportuna para tener presentes ciertos aspectos de la obra a la que está dedicada esta tesis. La novela *Un hilito de sangre* (Premio Agustín Yáñez de Primera Novela, en 1992) se inserta, como dijimos en el capítulo anterior, en una tendencia estilística muy parecida a la que depuraron los escritores de la llamada Generación de la Onda<sup>16</sup>. Erotismo, coloquialismos y lenguaje soez intercalado en frases de pulcritud literaria; esto desde una perspectiva juvenil, narrado por un adolescente precoz. En palabras de José Agustín, los personajes descritos en libros de la llamada literatura de la Onda, como los suyos en *De perfil* o *El rey criollo* de Parménides García Saldaña, “podrían verse ahora como si hubieran sido escritos por seminaristas en comparación con el personaje de 13 años de *Un hilito de sangre*.”<sup>17</sup> En esta novela, León, un adolescente recién egresado de secundaria, emprende un viaje hacia Guadalajara que significa la huida del seno familiar y, a nivel alegórico, el descubrimiento de su sexualidad y la transición del niño hacia el hombre. La

---

<sup>16</sup> Acerca del origen y particularidades de este término, acuñado por Margo Glanz y cuestionado por los propios iniciadores de este estilo narrativo, empezando por José Agustín, vale la pena consultar los artículos *La Onda que nunca existió*, de Agustín, y *Literatura de la onda y sus repercusiones*, por Ignacio Trejo Fuentes.

<sup>17</sup> Comentario en la contraportada del libro.

interpretación de los acontecimientos de la novela como un planteamiento de los rituales de iniciación masculina ha sido mencionada por Eusebio Ruvalcaba en su diario autobiográfico

*El silencio me despertó:*

Un amigo me da a leer ensayos que hablan sobre los ritos de iniciación masculinos: “Tu novela *Un hilito de sangre* se explica bajo la óptica de estas reflexiones; es perfecta para ejemplificar estos pensamientos”, me dice. [...] Robert Moore, Douglas Gillette, Robert Bly y Keith Thompson saben de lo que hablan: “En la antigua tradición griega un joven podía abandonar a su familia para estudiar con un hombre mayor las energías de Zeus, Apolo o Dionisios. Parece que nosotros hemos perdido el ritual de la iniciación, aunque los jóvenes tienen una gran necesidad de ser introducidos en los misterios de la masculinidad”. (19)

El comportamiento del adolescente y el despertar erótico en una sociedad de valores centralizados en el poder paternalista, la doble moral y la represión sexual, así como la literatura planteada desde la perspectiva de la juventud, son temas válidos no sólo para el México de la segunda mitad del s. XX. A ello se debe que los principales lectores de José Agustín y Eusebio Ruvalcaba sean jóvenes, como los personajes de sus novelas.

Esta novela, además, fue llevada a la pantalla grande. Por el momento nos interesa este hecho como indicador de la recepción y éxito que tuvo la obra desde su publicación. También vale la pena preguntarse si la película *Un hilito de sangre* gozó de buena recepción entre la juventud, y si posiblemente sigue diciéndole algo a las nuevas generaciones, tal como sucede con el libro. Hemos hablado de que el propio Eusebio Ruvalcaba consideraba no pertenecer a ninguna generación ni movimiento literario; sin embargo, la novela sobre la que centra su atención esta tesis, puede insertarse dentro de la literatura de la Onda. Si bien de manera tardía, lo que podría acercar a esta obra literaria a la que produjeron, durante la década

de 1970, autores como José Agustín y Gustavo Sainz, es el campo cultural al que pertenecen. En seguida aclararemos este concepto.

### **3. Campo cultural**

De acuerdo a Pierre Bourdieu, la noción de “campo cultural” se refiere al “espacio de posibilidades que tiende a orientar su búsqueda definiendo el universo de los problemas, de las referencias, de los referentes intelectuales” (53). Es dentro de este marco referencial de posibilidades, definidas a su vez por el entorno social y económico, que los artistas y productores de cultura se sitúan en un campo analizable del cual (y dentro del cual) participan. En una vinculación interdisciplinaria entre la producción artística, concretamente la literatura, y la sociología, Bourdieu indaga en el problema de la legitimidad cultural que es regida por las condiciones sociales, económicas y políticas que rigen a dicho campo cultural, y que configuran a su vez un *campo intelectual*.<sup>18</sup> Legitimación cultural, en la sociedad contemporánea, va de la mano no solamente con criterios institucionales, sino con el que tenga entre el público visto como mercado. Continúa Bourdieu:

Las relaciones entre cada uno de los agentes del sistema y los agentes o las instituciones total o parcialmente externas al sistema, siempre están mediatizadas por las relaciones que se establecen en el seno mismo del sistema, en el interior del campo intelectual, y la competencia por la legitimidad cultural, cuya apuesta y, al menos en apariencia, cuyo árbitro, es el público, nunca se identifica completamente con la competencia por el éxito en el mercado (3).

---

<sup>18</sup> Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. Fuente: *Problemas del estructuralismo*. Edit. Siglo Veintiuno 1978. Transcripción: Damián Toro. [www.damiantoro.com](http://www.damiantoro.com)

Legitimación cultural y de mercado: la novela *Un hilito de sangre* contó con el espaldarazo de José Agustín, quien se expresó en los términos ya referidos comparándola con su propia obra; ha sido editada año tras año y fue llevada a la pantalla grande. La novela se gestó en un ambiente cultural propicio. Para examinar dicho contexto, enfoquémonos concretamente en el período histórico, social y cultural de principios de la década de 1990, que coincide con el gobierno de Carlos Salinas de Gortari y que aborda a profundidad José Agustín en el Tomo 3 de *Tragicomedia Mexicana*. Refiere Agustín que, a fines de la década de los 80:

Los estragos de la crisis habían generado la consolidación de una economía paralela, subterránea, con variadas y sorprendentes formas de subempleo [...]. De ésta formaba parte la venta de productos de contrabando o piratas, el mercado negro de divisas, los trueques de bienes y servicios, los trabajos de inmigrantes ilegales; el trabajo doméstico, la prostitución, el tráfico de drogas, tabaco y alcoholes; las operaciones financieras por fuera de los mercados institucionales; la compraventa de autos, terrenos y casas no reportada; la aparición de tragafuegos, lavaparabrisas y actos circenses en las calles; así como la venta de todo tipo de cosas en los altos de las grandes avenidas. (110)

El ambiente social reflejaba las crisis económicas surgidas de los modelos neoliberales implementados por los gobiernos de la década de los 80, reforzándose con Miguel de la Madrid e intensificándose en el gobierno de Carlos Salinas. Pero la producción literaria y artística no cesó, y por el contrario, fue fomentada durante el sexenio de este último, como parte de una estrategia política de legitimación ante los intelectuales, de la cual hablamos en el primer capítulo. Así, José Agustín enlista las novelas que se produjeron de 1988 a 1994:

Durante el sexenio de Salinas, la literatura mexicana estuvo muy activa y se publicaron *Tinísima*, de Elena Poniatowska; *Antes*, de Carmen Boullosa; *Demasiado*

*amor*, de Sara Sefchovich; *La vida conyugal*, de Sergio Pitol; *Un hilito de sangre*, de Eusebio Ruvalcaba; *Madero el otro*, de Ignacio Solares; *Los muchachos locos de aquel verano*, de Gerardo de la Torre; *Huatulqueños*, de Leonardo da Jandra; *Silenciosa sirena*, de Jorge Páez; *El naranjo y Diana o la cazadora solitaria*, de Carlos Fuentes; *El México de Egerton*, de Mario Moya Palencia; *La lejanía del tesoro*, de Paco Ignacio Taibo II; *El coro en la luz*, de Jorge Portilla; *Réquiem por un suicida*, de René Avilés Fábila; *La hermana secreta de Angélica María*, de Luis Zapata; *Dos horas de sol*, de José Agustín; *El gran pretender*, de Luis Humberto Crosthwaite; *La guerra de Galio*, de Héctor Aguilar Camín; *La imposibilidad de todas las cosas*, de Hugo Hiriart; *Inmaculada*, de Juan García Ponce; *Llamadas nocturnas*, de Rafael Pérez Gay; y *El disparo de argón*, de Juan Villoro. La gran revelación fue Enrique Serna con *Uno soñaba que era rey*, *Señorita México* y *Amores de segunda mano*. (243-245).

Encontramos, entre esta gama diversa de autores, al contemporáneo de la Generación de la Onda René Avilés Fabila, aunque con una novela filosófica sobre el suicidio; a Luis Zapata, quien maneja comúnmente el humor sexual y la temática gay en sus novelas; al propio José Agustín y a Enrique Serna, quien fue, de acuerdo al autor, “la gran revelación”. La temática de las novelas *Uno soñaba que era rey* y *Señorita México* se desenvuelve en centros urbanos de la Ciudad de México, al igual que la mayoría de los cuentos de *Amores de segunda mano*. Tiene sentido que, en este campo cultural, entre estas novelas, haya surgido *Un hilito de sangre*.

#### **4. Análisis narratológico de *Un hilito de sangre***

##### **4.1. Dimensión espacial del relato**

El espacio de una novela es la configuración de los lugares que se reproducen en la misma. Hablamos de reproducción e imagen refiriéndonos a hechos verbales en una suerte de préstamo lingüístico o sinestesia, ya que en todas las disciplinas dedicadas al estudio y problematización del lenguaje se hacen presentes, además de éste (piénsese en la “imagen acústica”, producida por el significante del signo lingüístico de Saussure), términos como figura y representación. Efectivamente, la descripción atañe a una figuración imaginaria que emula lo visual. Explica Pimentel: “la descripción de un espacio diegético se enfrenta a contracorriente con el problema de significar lo simultáneo y lo sensorial, particularmente lo visual, con medios esencialmente temporales” (25). La organización de dichas imágenes atañe a diversos modelos: lógico-lingüístico: dentro, fuera, arriba; taxonómico: descripción por partes; cultural: arquitectura, centros urbanos, etc.

A este respecto, la noción bakhtiana de cronotopo resulta, aunque intrincada, de suma utilidad para expresar nociones, como su nombre lo afirma, de tiempo y espacio, de significancia profunda en la literatura. En *Un hilito de sangre* hay una preferencia notable por describir espacios cerrados. Aunque comenzaremos por el hogar, para seguir el orden episódico de la trama, anticiparemos que, entre otros espacios cerrados, encontramos aquéllos que sirven como medio de transporte, pero que en la mayoría de las ocasiones privilegian el trayecto por encima del destino. Tales son las escenas que se ambientan en el metro del Distrito Federal o en un avión con destino a Guadalajara.

Volvamos, por lo pronto, al espacio doméstico. La novela inicia con León, el joven protagonista, describiendo el tedio que le produce estar en casa con su familia; padece los

constantes reproches de su padre, que quiere que haga algo de provecho con su vida.

Comienza a dibujarse el retrato de su padre instalado en este escenario doméstico:

Tiene varias palabras consentidas: provecho, puto gobierno, obedezcan a su mamá, arráncate a la esquina y tráeme el periódico. Pero vamos con la palabra provecho, que para mi papá es lo mismo que aburrido, por eso cuando llega enojado del trabajo y está uno viendo la televisión o simplemente tirado en la cama, te dice: ya, tú, haz algo de provecho, levanta tu recámara o hazle algún mandado a tu mamá. (10)

El espacio privado de la casa es común en relatos policíacos como en novelas intimistas. Las novelas de aventura, pensemos en el Quijote, suelen iniciar en la morada del protagonista y dirigirse posteriormente a un viaje prolongado, para volver al punto de partida. El narrador, siendo un adolescente, gusta de matar el tiempo mirando televisión o “tirado en la cama”, tranquilidad que se ve interrumpida constantemente por la presencia de su padre. Es debido a este tipo de presiones ejercidas por su padre que León es enviado a la calle, concretamente al metro, a copiar “direcciones y teléfonos de escuelas que están anunciadas adentro de los trenes, y no me vayas a venir con las manos vacías porque vas a ver cómo te va” (10). Camina algunas calles hacia el sur y nos menciona por primera vez Osbelia, su novia. Decide ir a pararse afuera de su casa, aunque sabe que no está, pues se fue de vacaciones a Guadalajara.

En una curiosa transferencia metonímica y erótica, el joven se siente excitado sexualmente:

Pues seguro y nada más de pasar frente a su casa se me paraba, así es siempre. Nomás de imaginarme que está acostada en la cama hablando por teléfono con la falda hasta arriba, a mí se me paraba, como si tuviera un resorte adentro. Y ahora ya era automático, aunque supiera que no estaba aquí, que andaba con los putos tapatíos, a mí se me iba a parar, de seguro que sí. ¿O no? (11)

Determinado a perder el tiempo, pasea por el parque España, el cual le resulta muy agradable, principalmente por los juegos mecánicos y por recuerdos gratos de la infancia que evoca con nostalgia. Apunta que “el parque no era muy grande, pero tenía sus secretos” (12). Observando la fuente del parque y recreando en ensueños a su amada Osbelia (el pasto verde le hace evocar los calzones, también verdes, de su novia), el joven decide no volver a casa. Hemos hablado de la afición de Ruvalcaba a los clásicos, particularmente a Dostoievski, y sin llegar tan lejos como a proponer una intertextualidad directa, ni siquiera intencionada, resulta significativo leer en Bakhtin (1975):

En las obras de Dostoievski, por ejemplo, el umbral y los cronotopos contiguos a él – de la escalera, del recibidor y del corredor-, así como los cronotopos que los continúan –de la calle y de la plaza pública-, son los principales lugares en que se desarrollan los acontecimientos de las crisis, las caídas, regeneraciones, renovaciones, aciertos, decisiones que determinan toda la vida del hombre. (399)

Dirigir la imaginación del lector hacia referentes determinados por el narrador constituye un acto de ilusión referencial; en ella, prosigue Pimentel, se produce el “fenómeno semántico de la iconización” (30), que de acuerdo a Genette puede investir de atributos simbólicos a los referentes cotidianos. La carga erótica de la fuente como lugar poético ha sido tratada por Gaston Bachelard en *El agua y los sueños* (1997):

Cuando hayamos comprendido que, para el inconsciente, toda combinación de elementos materiales es un matrimonio, podremos darnos cuenta del carácter casi siempre femenino atribuido al agua por la imaginación ingenua y por la imaginación poética. Veremos también la profunda maternidad de las aguas. El agua hincha los gérmenes y hace surgir las fuentes. El agua es una materia que por todas partes vemos nacer y crecer. La fuente es un nacimiento irresistible, un nacimiento continuo.

Imágenes tan grandes marcan para siempre el inconsciente que gusta de ellas y suscitan ensoñaciones sin fin. (27)

Observando la fuente llega a la realización de que no volverá a casa. Está de por medio la erotización del signo “la fuente aventaba chorros gigantescos de agua” (13) pero la reflexión central que sucede frente al agua que mana es de índole existencial:

Acostado en el pasto, veía cómo el agua salía y salía de la fuente. Me gustaría más ser una gota de agua que una fuente. Una gota que sólo viviera unos segundos en el aire, y que se confundiera con todas las demás para luego hacerse invisible en el agua.

No regresaría a mi casa. (14).

En literatura, tiempo y espacio son ilusiones referenciales. No hay distancia ni cronología reales, solamente signos, letras que accionan referentes. Ni la duración ni el espacio definen al tiempo de la narración. El lugar descrito posteriormente en la novela es el del metro. El narrador personaje reflexiona: le asombra la eficacia con que los trayectos se suceden. Su viaje es, pues, marcado por la distracción del tiempo en el tiempo mismo. No se abstrae como Johnny, el jazzista cortazariano de *El perseguidor*, en la abstracción temporal que se da en ese espacio hermético. Pero en esta escena y en este tiempo acontecen muchas cosas. Comencemos por la descripción:

Subirme en el metro era como entrar en el cine. Había de todo: los clásicos señores enojados que todo lo toman en serio, las señoras gordas que todo el tiempo se están quitando el sudor con un clínex, las chavas con falditas cortérrimas, a las que si te ponías listo siempre era posible verles los calzones, y los chavos banda que se la pasan aventándose o nalgueando a las muchachas, fueran o no acompañadas. (15)

El entorno urbano, continúa Pimentel, forma parte de un mito cultural: “Mitos compartidos y transferidos. Tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino

ideológicamente orientado” (31). Este referente constituye, además, una parte importante del universo experiencial del personaje: un joven adolescente cuyas observaciones están mediadas, además del deseo sexual, por la descripción cómica, entre la que aprovecha para denunciar el acoso cotidiano a las mujeres en el metro. En medio este tipo de descripciones entran a escena los primeros personajes importantes para el curso de la narración.

Sinteticemos las acciones de la siguiente manera: sentada frente a él va una niña que lo observa fijamente. Resulta ser sordomuda. Va acompañada de un anciano que parece ser su padre. León se dirige a la central camionera y, mientras hace fila para comprar un boleto a Guadalajara, es interceptado por el hombre y la cieguita; le pide que la cuide mientras va al baño. Compra su boleto y se sienta en la terminal a esperar que regrese. Sabemos que la niña es fea: “Y ahora estaba parado junto a una cieguita sordomuda, fellisérrima, casi casi la hermana de Freddy, el de las calles del infierno” (30), sin embargo, ella comienza a acariciarle la pierna, sube la mano hasta la entrepierna, y él en respuesta la besa y acaricia con igual intensidad. Son sorprendidos por el viejo, que ha vuelto y, con la amenaza de denunciarlo a la policía, lo despoja de su dinero, se apodera de sus identificaciones y lo obliga a ir con ellos a su casa. Éste es el siguiente espacio cerrado.

El viejo se llama don Manuel y vive en la calle Artículo 123, “la zona de los voceadores [...]. No hacía mucho había yo pasado por esa calle con mi papá; recuerdo que apenas pudimos caminar por tantos voceadores que había. Y ahora me sentía en el desfile del 16. Por todos lados había puestos de fritangas, coches abandonados y teporochos en el suelo” (52). La novela retrata fielmente la situación social descrita por José Agustín y citada previamente; el joven personaje está inmerso en ese entorno, pero el contexto no solamente sirve para dar verosimilitud al ya establecido pacto de ficción entre el lector y el narrador. La visión de la calle no conturba al adolescente, que incluso fantasea acerca de que sus padres

se pregunten si fue, en efecto, secuestrado: “Mi mamá diría: afortunadamente ya está grandecito [...] y mi padre: imagínate, otra boca que mantener y con lo tragón que es. Nos harían un favorzote” (52). El narrador siempre tiene lugar para introducir el humor en medio de sus desgracias. Es un efecto de código literario picaresco que maneja la novela. Más allá de estos matices, el verdadero pavor se apodera de él no cuando ingresa a la morada de su captor, sino cuando éste le reafirma que no lo dejará ir. Primero, llega incluso a interesarse en él:

Llegamos hasta un cuarto de azotea. Pegaba un viento glacial. Quién sabe cómo estaban acomodadas las jaulas de la ropa, pero el viento emitía silbidos como si llamara a alguien. [...]

– Pasa y siéntate donde quieras –me dijo el viejo, mientras él encendía la luz y sentaba a la cieguita en un sillón polvoso y desvencijado. Una pared de la sala estaba atestada de primeras planas de periódicos, puestas con tachuelas. Me puse a leer las cabezas: “Fatal accidente en el metro. Mueren más de 100” [...] (53-54)

La transición de las calles al apartamento de azotea está mediada por el ambiente de marginalidad, que se mantiene igual adentro que afuera. El narrador ha dado suficientes pinceladas al retrato de este espacio. Su secuestrador se expresa con grandilocuencia acerca de su pasado glorioso como el “Rey de los voceadores”, le avisa que lo necesita para cometer un crimen. Saca un muñeco ventrílocuo idéntico a él mismo y, mientras discute a dos voces, la niña ciega empieza a besuquearse con una rata.

Siguiendo a Pimentel, se llama *descripción focalizada* a la perspectiva dimensionada por el “observador-actor que asume el contenido y forma de la descripción” (36), y en este caso, también su enunciación. El nombre de los lugares descritos puede fungir como “tema descriptivo susceptible de una descomposición semántica” (39) del cual se pueden deducir

categorías simbólicas. Recordemos que el nombre de la calle en la que se encuentran es Artículo 134. Irónicamente, esta ley habla de la administración eficaz de los recursos económicos del Estado. La descripción, concluye Pimentel, es el “lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo” (41).

Otro espacio importante en la novela, aunque más adelante dentro de la estructura del relato, sucede cuando el protagonista acompaña a un amigo chino a un burdel. Nuevamente, el nombre de la calle donde se encuentra dicho lugar está cargado de sentido: calle Dolores.

Entró a un callejón y lo seguí. Se detuvo frente a una puerta que tenía un farol chino colgado en la entrada, y que daba una luz rojiza. [...] [El chino dijo que] estábamos en el barrio chino de la ciudad de México y por eso había cosas chinas por todos lados [...]. Se abrió entonces una cortinita metálica, lo vieron a él, me vieron a mí y nos dejaron entrar. (123 – 124)

Como hemos visto en *El silencio me despertó* y en sus artículos de *La mosca en la pared*, Eusebio Ruvalcaba acostumbraba describir antros y tugurios con frecuencia. Sin embargo, este pasaje de la novela carece de dichos detalles acerca del espacio: León está impresionado con las descripciones físicas, primero del guardia de seguridad (a quien compara con Mantequilla Nápoles, “pero todo madreado” (124), y después con los cuerpos y vestimentas provocativas de las prostitutas chinas. Las escasas pinceladas que han servido para pintar el escenario (la iluminación, los colores, la ubicación) nos hacen pensar en un lugar social y literario común al México de antes, todavía hasta los años 80 y 90. Esta vertiente de centros nocturnos fue desplazada por la aparición del *table dance*. Sobre esto escribe Enrique Serna en el artículo “La deshumanización del antro”, incluido en *Giros negros*:

Los viejos antros eran más acogedores y menos mecanizados en su oferta de amor mercenario. Si uno se dejaba embaucar por los meseros podía perder hasta la camisa,

pero el sistema de fichaje permitía a los bebedores confraternizar con las chicas del congal y, en mi caso, tomar apuntes mentales para futuras novelas. Esa ruptura del hielo ha quedado proscrita en los antros de table dance, donde el sistema de fricción en serie implementado por los empresarios suprime la charla del cliente con la bailarina, y hasta la invitación a sentarse en la mesa, que ahora corre por cuenta de una vendedora provista de un talonario. (22)

La conversación entre un escritor y una prostituta es también importante para Salvador Novo. En *Las locas, el sexo y los burdeles* (1979) atribuye a las salas de los burdeles un hábito de bohemia literaria. “A ellas debe nuestra literatura nada menos que la joya anterior a Gazapo y Farabeuf (obras de muchachos que ya no conocieron los burdeles), que es la Santa de [...] Federico Gamboa” (81). Execrado o idealizado, la figura del burdel relacionada con la literatura urbana es muy común. En el mencionado pasaje de *Un hilito...*, León no tiene ocasión de conversar con las prostitutas. Apenas comienzan a besarlo (y a succionarle el aire de la oreja, lo cual excita demasiado al personaje<sup>19</sup>) cuando, de pronto, un inusitado tiroteo producido por la mafia china desencadena otra serie de peripecias en la aventura de León. Para terminar con el tema del burdel, en el cuento *Malditos*, disponible en el blog de Wordpress Eusebio Ruvalcaba, hallamos este pasaje. Fragmento que parece, por sí mismo, una minificción:

Al burdel más asqueroso de Guadalajara, le ordené al taxista.

No quedaba muy lejos. A un lado del barrio de San Juan de Dios. Una sola y misma cosa fue sentarme, y que las putas me acosaran. Querían trago. Querían cigarros —

---

<sup>19</sup> “Se me empezó a parar como nunca se me había parado cuando la chinita me lamió las orejas y me chupó el aire. Nadie me lo había hecho: absorber el aire que tienes adentro de los oídos. Puta, qué de aire tenemos, si hasta parece tubería. Aspiraba como si tuviera un popote” (125).

en Guadalajara no se puede fumar en ningún sitio, excepto en los burdeles. A todo me negué. Hasta que sentí que alguien me bajaba la bragueta, me sacaba el pene y lo mamaba. Estaba yo en una mesa alta y no distinguía quién estaba abajo. Ni me importaba. Era una experta. Lo hacía con deleite y ritmo. Cada vez con mayor frenesí. Hasta que me vine. Entonces se asomó. Era hombre. Un joven que intentaba no reírse. Mi semen escurría de su boca. “¿Cuánto me vas a dar de propina?” Todavía no lo creía, cuando ya le estaba extendiendo un billete de 200. Lo agarró, me lanzó un beso y desapareció. Pagué mi cuenta y me fui de ahí.

#### **4.2. Dimensión temporal del relato.**

La construcción literaria del tiempo es, como la del espacio, una ilusión referencial edificada mediante el lenguaje en el discurso establecido por el narrador. La información contenida en la obra se comunica a determinado ritmo o velocidad mediante una selección deliberada de la misma; esta selección, aclara Luz Aurora Pimentel siguiendo a Genette, implica varios grados de limitación, pues la perspectiva desde la que se nos narra es “como un filtro, un principio de selección y combinación de la información narrativa” (96). Para apreciar plenamente la perspectiva del narrador es fundamental deslindar entre la voz que narra y la perspectiva que orienta al relato. Genette habla de cuatro perspectivas que organizan al relato y se dividen a su vez en siete sub categorías o puntos de vista: la perspectiva del narrador, la de los personajes, la de la trama y la del lector. Éstas pueden centrarse en los puntos de vista espacio-temporal, cognitivo, afectivo, ideológico, estilístico, perceptual y ético, “precisando así, de manera *cualitativa*, el tipo de perspectiva que en un momento dado organiza esa parte del relato” (97).

La perspectiva del narrador funge como una especie de filtro o “tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información”. Debe ser focalizada: limitada o constreñida intencionalmente para atender a alguno de los puntos de vista ya mencionados. La focalización es un medio por el cual la conciencia del narrador se transporta desde el discurso literario hasta la conciencia del lector. Hay tres grados de focalización: focalización cero (o no focalización), focalización interna y externa. La primera comprende a los narradores “omniscientes” o extradiegéticos que exploran libremente los pensamientos y emociones de sus personajes; este narrador “sabe siempre más que los otros personajes; nos puede dar visiones panorámicas de espacios que ningún personaje podría darnos; conoce el pasado de todos, etc.” (99). La focalización interna se impone deliberadas restricciones, estrechando el ángulo de percepción y conocimiento de los personajes: pensemos en la novela policíaca; ni Holmes (ni Watson, en algunos relatos) nos van a decir quién es el culpable antes de tiempo, porque solamente ellos y Conan Doyle lo saben. Finalmente, nos interesa particularmente la focalización externa. De acuerdo a Genette, el narrador elige situarse fuera de otro personaje, mantenerse en sí mismo.

En ciertos relatos, la focalización externa puede ser consecuencia de una elección vocal en primera persona. Si, por definición, quien narra en “yo” no puede acceder a ninguna otra conciencia que no sea la suya, cuando el centro de interés narrativo es la vida de otro y no la propia, la interioridad de ese otro permanece inexorablemente sellada para el narrador. (102)

Como hemos dicho, la focalización nos interesa más porque en ella se desarrolla primordialmente la perspectiva del yo, la narración en primera persona o intradiegética, como es el caso del narrador de *Un hilo de sangre*. Pimentel habla posteriormente de la “narración disonante”, que implica una correspondencia no directa entre el tema tratado y el ritmo, es

decir el tiempo, con el que se trata. Si una descripción detenida, pormenorizada y reflexiva inviste a la situación narrada de un hálito solemne (piénsese, por ejemplo, en la muerte de Emma Bovary, que además prefigura el naturalismo literario con sus descripciones crudas, médicamente adecuadas), el tratamiento liviano de otra escena le resta peso y hace que se preste, incluso, al ridículo. Esto porque el punto de vista del autor se puede mantener sin importar los grados de focalización. Sigue Luz Aurora Pimentel:

[...] En el relato sumario de la vida conyugal de Emma Bovary —aunque en focalización interna— el solo ritmo es una condena, pues a esa velocidad narrativa las emociones de Emma —intensas para ella— se ven despojadas no sólo de su intensidad sino de todo valor, al sucederse en ridícula contigüidad el deseo de morir y el de irse a vivir a París. Si el tempo narrativo es también el resultado de una selección de información narrativa, ese mismo principio de selección afecta no sólo la impresión de velocidad en el relato, sino la perspectiva que organiza el relato. [...] La condena implícita que hace el narrador de las fantasías de Emma se da en el tempo narrativo en el que se da cuenta de ellas: la velocidad como la expresión de la perspectiva del narrador en lo que concierne a su punto de vista moral e ideológico sobre los acontecimientos que nos va narrando. (103)

Finalmente está el tema de la focalización de la conciencia propia del narrador, que si bien no cambia de nivel ni puede indagar en otros personajes, “tiene, sin embargo, la opción de cambiar la perspectiva temporal y cognitiva, desplazándose en el tiempo, ubicándose en distintos momentos de su devenir existencial como persona” (109); no es el mismo “yo” que narra su presente (aunque éste esté en tiempo pasado) al “yo” que expone las digresiones con las que se distrajo momentos previos al clímax que anticipa la trama. En *Un hilito de sangre* la narración lineal de los eventos que constituyen la trama se ve constantemente interrumpida

por historias analépticas intercaladas, que sirven de comparación al narrador personaje para fantasear o evocar situaciones semejantes que ha vivido. En el caso de esta novela suelen, además, ser casi todos momentos de primer contacto con la sexualidad en la infancia, así como experiencias formativas.

[...] Generalmente, en un relato en el que domina la perspectiva narrativa será el narrador quien describa los lugares, objetos y personas del mundo narrado; él quien decida cuándo interrumpir el relato para narrar segmentos temporales anteriores o posteriores al relato en curso, o bien para dar cuenta de otras líneas de la historia; será él quien narre sucesos y actos, quien dé cuenta incluso de los pensamientos y discursos de los personajes pero haciéndolos pasar por el filtro de su perspectiva. Él opinará, juzgará, corregirá y matizará... (114)

Ya que hemos destacado esencialmente los criterios que nos interesa analizar el tiempo en *Un hilo de sangre*, brindaremos ejemplos concretos aplicando la teoría al texto. El tiempo es una preocupación muy marcada para el narrador intradiegético-autodiegético durante el capítulo 2 de la novela, ya que la premura por abordar un camión a Guadalajara que sale a las 5:30 pm lo tiene consultando constantemente su reloj y reflexionando acerca de la hora, mientras cuida a la cieguita porque se la encargó el viejo mientras iba al baño. El tiempo alterna entre subjetivo y cronológico, por ejemplo, en este pasaje:

Así pasaron otros diez minutos. ¿Alguno de ustedes se ha puesto a pensar lo que son diez minutos contados segundo por segundo? Todo el tiempo del mundo. Los últimos diez minutos de una película, de un partido de fútbol [...] son los mejores. ¿O no? Así que yo había llevado la contabilidad de los últimos diez minutos y sentí que estaba llegando al límite de mi paciencia [...]. ¿Tenía coraje?, ¿nervios?, ¿angustia? Quién sabe, pero no se me venía a la cabeza el modo de salir de esa situación [...]. Cuando

menos dos minutos me concentré como el gato ante el agujero del ratón, o como cuando esperas que una chava se baje del coche y te enseñe pierna, cosa que puede ocurrir en el momento y lugar menos esperado, ¿o no? (30-31)

El tratamiento del tiempo subjetivo se ve marcado por la presencia constante de anacronías. Gerard Genette (*Figuras III*) observa que este recurso literario, aunque no presente en la literatura folklórica (que, como observa Todorov, tiende a seguir un orden cronológico de la trama), no es para nada un invento moderno. Si bien es distintivo en pilares de la literatura moderna como el *Ulises* de Joyce o *En busca del tiempo perdido*, de Proust, puede rastrearse hasta la *Ilíada*, obra que inaugura la literatura occidental (92).

Una anacronía puede orientarse hacia el pasado o el porvenir; más o menos lejos del momento “presente”, es decir, del momento en que se ha interrumpido el relato para hacerle sitio: llamaremos *alcance* de la anacronía a esa distancia temporal. También puede abarcar, a su vez, una duración de historia más o menos larga: es lo que llamaremos su *amplitud*. (103)

Puede decirse, entonces, que el narrador en focalización externa, no pudiendo narrar más que desde su conciencia propia, hace uso constante del cambio de perspectiva temporal y espacial, en este caso particular, anacronías. El alcance determina la distancia temporal entre el momento narrado y el recuerdo; la amplitud, el tiempo objetivo que transcurre entre el inicio de la digresión y su fin. Por ejemplo: entre el momento en que León sale del metro, donde vio por primera vez a la niña ciega, y llega a la central de camiones, le viene a la memoria un recuerdo de la infancia. Cuando era niño, sus padres lo llevaron al aeropuerto para vacacionar durante vario tiempo con sus tíos de Mérida. Entendemos que se trata de un verano completo, porque fue cuando salió de la primaria. Describe detalladamente su viaje (en el que observó los senos de una azafata que le ayudaba a ponerse el cinturón de

seguridad), lo mucho que le aburrió conocer las pirámides, y describe a su tía Conchita como una mujer atractiva. Luego cuenta cómo entró a la recámara de sus tíos sin avisar y la sorprendió completamente desnuda, a lo que sigue la excitación y sus intentos por repetir la ocasión.

Lo que nos acaba de llevar medio párrafo describir tiene una extensión, en la novela, de casi cinco páginas (18-23); sin embargo, esta anacronía tuvo un *alcance* de al menos tres años (desde que terminó la primaria hasta ese momento). Su *amplitud*, en cambio, duró desde que se bajó de la estación del metro que se encuentra en la Av. Cien Metros (Autobuses del Norte) hasta que entró a la Central del Norte. Posiblemente, menos de cien pasos. Por otro lado hemos dicho, también, que las anacronías con las que se distrae en momentos previos a las tensiones climáticas de la trama son, por lo general, experiencias eróticas de su infancia. Tal es el caso de esta historia, que ocurre entre el momento en que se acarician él y la niña ciega, y antes de que los sorprenda el viejo:

Una vez estuve a punto de lograrlo, con Lourdes, la criada que trabajaba en la casa.

Yo tenía como siete años, y cada vez que pasaba atrás de ella le apretaba las nalgas. Hasta que un día que mis papás no estaban en México, entró a la recámara y me dijo: A ver, qué es lo que quieres ver. Yo estaba acostado y apenas entraba la luz de la luna. Parada junto a la cama se levantó el vestido. Comenzó a darse vueltas, despacio, casi sin moverse, mientras yo le acariciaba las piernas. Sobre todo sus muslos, suavitos y carnositos. Tenía puestos los calzones y cuando intenté meter la mano me dijo no, allí no, agarra todo lo que quieras pero allí no. Yo, a mi vez, me subí la camisa de mi pijama y le enseñé mis costillas, que era lo único de lo que me sentía orgulloso. (37)

Más allá de la amplitud y alcance de esta regresión anacrónica, observamos en ella elementos que en la literatura mexicana de la segunda mitad del s. XX resultan tan recurrentes que podrían formar un arquetipo. El niño iniciado sexualmente por una mujer adulta está presente, aunque con un matiz de trauma psicológico, en la novela *De perfil*, de José Agustín, con el episodio de “Lucrecia Borges”, una criada que se levantó el vestido para enseñarle la vagina al protagonista cuando era niño; también en *Uno soñaba que era rey*, novela de Enrique Serna, el niño protagonista fantasea constantemente con el vello púbico de una actriz de cine.

Recordemos el tema de la “narración disonante”, que consistía en darle un tratamiento ligero, como sin trascendencia, a temas que tendrían otro impacto si fueran abordados con detenimiento. León pondera abandonar a la cieguita, pues tiene prisa por abordar su camión, y entonces el remordimiento y la culpa entran en sus reflexiones. Dice que antes, cuando era niño, no sentía nada de eso, y cuenta la historia de Gabino, un “mocito” más chico que él, que trabajaba en su casa. Un día, año y medio atrás, lo vio llegar con una bolsa de papel cuyo contenido observaba evidentemente contrito. Por curiosidad, aprovechó que mandaron al niño por el pan y abrió la bolsa. Adentro había un pajarito muerto, herido:

Entonces lo saqué, lo acomodé arriba de una tabla, le puse un yúrex para que no se moviera y le corté la cabeza. El cuerpo lo tiré en el bote de la basura y volví a meter la cabecita en la bolsa. Cuando Gabino regresó y dejó el pan en la cocina, lo primero que hizo fue correr a su cuarto. ¡La cara que hizo cuando abrió la bolsa! No lo creía. Se daba de topes en la pared y el pelo se lo jalaba como si se lo quisiera arrancar. No sentí la menor culpa. Para nada. Creo que me daba más tristeza que un globo se me fuera al cielo. (27)

Nuevamente, el tratamiento de este tema le quita la solemnidad. Desde una voz narrativa más detenida, introspectiva, incluso seria, podría extenderse hasta conformar un cuento

psicológico intrigante. El tema de la crueldad infantil, la falta de remordimiento y el suplicio animal, además del ensañamiento contra el joven sirviente de la casa, así como el colapso nervioso que padece el pequeño Gabino, le habrían dado a Balzac o a Edgar Allan Poe miga literaria para crear un estudio de la condición humana, una novela de tesis o un cuento gótico sobre la locura. Pero el ritmo acelerado, las conclusiones abruptas seguidas por punto y aparte: “Se daba de topes en la pared y el pelo se lo jalaba como si se lo quisiera arrancar. No sentí la menor culpa. Para nada”, y la conclusión que traza un símil inesperado: “Creo que me daba más tristeza que un globo se me fuera al cielo”, vuelven humorística la situación. Muchos grandes humoristas de la literatura mexicana han explorado la minificción, también llamada micro relato, posiblemente por su proximidad al “chiste” en el sentido freudiano de “wit”. El humor literario y sus características serán explorados en el siguiente capítulo.

Continuemos observando la experiencia del tiempo para el narrador personaje. El presente para el narrador es una ilusión no sólo desde la perspectiva del lector, que al establecer un pacto de ficción con la obra literaria, se permite construir imaginariamente un mundo sugerido por las palabras impresas y el discurso que conforman. Todos los eventos de la novela están narrados en pasado; y si bien esto es una norma, además muy común en las novelas de aventura, también el presente histórico es un tiempo narrativo del que se valen algunos autores (como Julio Cortázar, en *El perseguidor*). Se nos están narrando, pues, eventos que ya sucedieron, aunque se están desarrollando en un orden más o menos cronológico, que es el de la trama de la novela. Pero ¿qué ocurre, por ejemplo, cuando el narrador, al borde de la desesperación, comienza no sólo a reflexionar sobre el tiempo, sino realmente a transcribir el paso del mismo? Sucede así:

Y el tiempo que no se detenía. Ya quedaban los clásicos cinco minutos, si no es que menos, por fracción de segundos, para las cinco y media. [...] Comparé la hora de mi

reloj con la del reloj gigantesco que estaba colgado en medio del pasillo. Marcaba la misma hora: cinco veintiséis.

Y nadie se acercaba.

Cinco veintisiete.

Cinco veintiocho.

El veintiocho de julio era cumpleaños de mi hermana Carmelita [...].

Cinco veintinueve. (33)

Entre los minutos veintiocho y veintinueve, la reflexión acerca de su hermana se extiende por un párrafo que, posiblemente, podría leerse en un minuto. Pero la lectura es un acto individual por excelencia, y la velocidad a la que se lee es ajena absolutamente a la teoría literaria; compete, acaso, a las técnicas postmodernas de aprendizaje exprés, cuyo mercado son las masas ávidas de leer por mera y frívola presunción. Lo que importa, por el contrario, es otra perspectiva. Como dijimos, está la del narrador, la de los personajes, la de la trama y, finalmente, la del lector; de acuerdo a Luz Aurora Pimentel:

Considerando que la lectura sólo puede darse en el tiempo, esa dimensión temporal impide toda posibilidad de una visión exterior global sobre el relato que leemos. El lector, en tanto que observador, está dentro del objeto contemplado, y su contemplación se da en sucesivos desplazamientos en el tiempo; se ve obligado, en otras palabras, a asumir un “punto de vista móvil” (*wandering viewpoint*), lo cual implica una constante actividad de síntesis, corrección y modificación del sentido de lo que va leyendo (cf. Iser 1978, 17 ss). De tal suerte que si bien el lector es quien opera la convergencia de todas las perspectivas del texto, esa convergencia no es única sino múltiple y siempre parcial. (127)

Es, finalmente, la relación del lector con el texto la que determina el sentido e importancia de los manejos espacial, temporal, ético, estético, etc. La impresión de que una novela constituye un mundo en sí misma, con espacios y tiempo reales, permite al narrador (cualquiera que sea su grado de focalización) introducir numerosos elementos que contribuyen a los elementos que estructuran su novela. Éstos son las características de los personajes, la técnica poética y los recursos retóricos del lenguaje y los niveles simbólicos y psicoanalíticos para los que se presta la interpretación plena de una obra. El papel del lector ideal es valerse de su bagaje cultural para recibir con tanta plenitud como sea posible la totalidad del texto literario. De estos aspectos nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

### **III. Narrador y personajes**

#### **Introducción**

Este capítulo está dedicado al análisis del narrador y de los personajes. Exploraremos:

a) Narrador. Autodiégesis, de acuerdo a Gerard Genette; recursos narrativos y discursivos de la Literatura de la Onda, expresados en el lenguaje del narrador y de los personajes y como los concibe Margo Glantz en *Onda y escritura en México* (1971). Breve comentario sobre la picaresca. Igualmente analizaremos los “trucos” de los que se vale el personaje, y cómo preceden al recurso de la analepsis en la trama.

b) Personajes centrales de la novela. Características, función narrativa (de acuerdo a las nociones de Greimas de modelo actancial, y de Hamm, como las sintetiza Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva: factores narrativos, discursivos, descriptivos y referenciales de los mismos*).

c) Interpretación psicoanalítica: la novela familiar del neurótico, de Freud; nociones de Jean Le Galliot en *Psicoanálisis y lenguajes literarios* (1999).

#### **1. Onda, viaje y picaresca**

Eusebio Ruvalcaba aseguraba, como vimos en el primer capítulo, no pertenecer a ningún movimiento o generación literaria. Esto puede discutirse dependiendo de la parte de su obra que se estudie, y considerando que las influencias de estilo y temas tienen un carácter inevitable. En la novela *Un hilito de sangre* (1991) podemos encontrar numerosos recursos de la literatura de la Onda y algunos, incluso, de la picaresca. Sin embargo, también hallamos diferencias que señalaremos de manera pertinente.

En el comentario que José Agustín hizo para la contraportada de la edición booket de *Un hilito...*, destaca primordialmente al protagonista: “que está en plena formación y que

vive sus mitos personales con gran intensidad”<sup>20</sup>, y más adelante compara al héroe de 13 años de esta novela con los personajes de *Gazapo*, *El rey Criollo* y *Pasto verde*. La primera es de Gustavo Sainz; las otras dos, de Parménides García Saldaña, que junto a Agustín son comúnmente reconocidos como los principales autores que conforman la literatura de La Onda. De acuerdo a Margo Glantz en *Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33* (1971) y a José Agustín en *La contracultura en México* (2014) los personajes de estos autores se distinguen, como el mismo movimiento literario, al presentar una visión juvenil e irreverente de la vida, mediante el uso de un lenguaje coloquial; usan también el humor y tratan temas sexuales sin tapujos. Teniendo esto en cuenta, valoramos lo que dice después Agustín sobre estos personajes en relación con el protagonista de la novela de Ruvalcaba: “podrían verse ahora como si hubieran sido escritos por seminaristas en comparación con el personaje de 13 años de *Un hilito de sangre*.

Lo que Margo Glantz llamó Onda, término cuya validez jamás terminó de convencer a José Agustín<sup>21</sup>, él lo llama “Literatura y contracultura”, un discurso literario elaborado por y para jóvenes contestatarios, caracterizado por expresar desde una voz del yo la vida propia, la niñez o la adolescencia.

En los años sesenta surgió en México una literatura sobre jóvenes escrita desde la juventud misma, lo cual se tradujo [...] en autenticidad, frescura, humor, antioleminidad, irreverencia, ironía. [...] la densidad literaria se daba a través del uso de un lenguaje coloquial y de numerosos juegos de palabras, de invención y declinación de términos, [...] de elementos de la realidad cotidiana combinados con

---

<sup>20</sup> V. Joseph Campbell y su trabajo sobre los mitos personales.

<sup>21</sup> Sobre este tema conviene revisar su ensayo *La Onda que nunca existió*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 30, No. 59 (2004), pp. 9-17

elementos y situaciones totalmente ficticios e incluso improbables desde un patrón realista. (95)

El protagonista y narrador de la novela de Eusebio Ruvalcaba es no sólo un pre-adolescente, sino que se deleita en crear neologismos e intrincadas adjetivaciones con el sufijo érrimo (lo veremos en el apartado 3 de este capítulo).

*Onda y escritura en México...* es la primera antología, realizada por Margo Glantz, que denomina a esta generación de escritores clasificada por la autora como una corriente literaria contagiada “de influencias cosmopolitas [pero que a la vez] se inspira de la tradición anterior” (6) en tanto que busca una ruptura como propuesta estética. En el apartado “El imperialismo del Yo”, Glantz parte de un pasaje de *El laberinto de la soledad* donde Octavio Paz reflexiona sobre el carácter narcisista del adolescente, cuyo ser está absorto ante la contemplación de sí mismo. La autora agrega que se trata de “un Narciso incapaz de reconocer su rostro, porque el espejo que lo refleja se fragmenta antes de que su imagen se clarifique [...]. La rebeldía es el espejo roto antes de que se cumpla la develación” (8). Uno de estos signos es la “invención de lenguajes iniciados”, pero, también, la introspección, la búsqueda social por una autenticidad o individualidad. Siendo un movimiento surgido entre finales de los 60 y principios de los 70, los autores y las obras de esta generación están marcadas por una actitud contestataria y revolucionaria a través de la libertad, manifestada en varias esferas (además de la política y social), la erótica. Pero esto ya lo observaba Paz en la actitud del pachuco durante los años 40 en Estados Unidos: “Unos le atribuyen virtudes eróticas poco comunes; otros una perversión que no excluye la agresividad. Figura portadora del amor y la libertad, el desorden, lo prohibido” (12)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> *El laberinto de la soledad*, FCE, 1967, p.15. Citado por Margo Glantz en *Onda y escritura en México*.

Como movimiento literario que busca una ruptura con el canon tradicional (influenciado, además de otras fuentes que aparecen en la siguiente cita, por la literatura beat norteamericana), los escritores de la onda recurren a la reproducción del lenguaje coloquial a la par que del lenguaje culto de la tradición:

Con Sainz y Agustín el joven de la ciudad y de la clase media cobra carta de ciudadanía en la literatura mexicana, al trasladar el lenguaje desenfadado de otros jóvenes del mundo a la jerga citadina, alburera, del adolescente; al imprimirle un ritmo de música *pop* al idioma; al darle un nuevo sentido al humor -que puede provenir del *Mad*<sup>23</sup> o del cine y la literatura norteamericanos. (13)<sup>24</sup>

Otro aspecto importante que destaca Glantz es “La mitología de la belleza y la inferioridad”. El sentido de esta mitología va, como apuntaba Agustín en el referido comentario, en una dirección personal; y como lo concibe Witold Gombrowicz, citado por Margo Glantz:

La prensa, la radio, se apoderan de un asunto escandaloso [...] [protagonizado por los jóvenes]. Y a esa edad es difícil no creerse un instrumento de la historia cuando se ve uno en la primera página de todas las revistas. Los jóvenes se lo han creído. Se han engreído. [...] El monstruo de la juventud, tal como se ha manifestado ahora, es de nuestra propia y adulta fabricación. (14)<sup>25</sup>

El mito personal de la adolescencia se refuerza y se prolonga por la figura autoritaria y paternalista del adulto. “El adolescente traza su línea divisoria, su tierra de nadie ambivalente” (16), dice Glantz, a la luz de las catástrofes políticas y los movimientos sociales de finales de los 60. La circunspección y lo tradicional son lo adulto, lo del enemigo; la

---

<sup>23</sup> Revista norteamericana de contracultura caracterizada por su contenido subversivo.

<sup>24</sup> Las cursivas son del texto original.

<sup>25</sup> *Lo humano en busca de lo humano*, Siglo XXI, 1970, p. 140. Citado por Margo Glantz.

individualidad separa al joven, lo avienta hacia una progresión liberadora. Ésta la reafirma con su imagen, y desde luego, con su lenguaje. “La Onda entra en el lenguaje para fundamentar la narración y ésta se estructura mediante recursos auditivos” (21). Punto de crucial importancia para la novela sobre cuyo análisis se enfoca esta tesis: el joven habla no tanto de lo que vive, sino de cómo lo vive:

Esta conversación infinita, este diálogo ininterrumpido que encubre la acción es uno de los elementos distintivos del adolescente. Es tan importante hacer como decir que se hizo algo, y las conversaciones [...] se vuelven interminables mientras el adolescente acumula anécdotas referidas a hechos en parte reales, en parte deseados y vividos como reales. (22)

La realidad o irrealidad de los sucesos planteados por la novela es un tema al que nos dedicaremos más adelante. Por ahora hablemos del último eje temático de la literatura de la Onda que nos importa por ser crucial en *Un hilito de sangre: el viaje*. Sin hurgar muy lejos, en dos novelas juveniles de José Agustín, en *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973) y *El rey se acerca a su templo* (1976), el viaje se representa en dos niveles: uno, espiritual, a través de las drogas, hacia la decadencia y la cárcel; el otro, un metafórico viaje de búsqueda personal a Acapulco, transformador también por el vehículo de los psicotrópicos. Dice Glantz: “El joven adolescente se desplaza, se mueve, pero su identidad sigue confundida porque su personalidad es colectiva y mecánica” (23). Por otro lado, el viaje implica un camino, cronotopo importante para Bajtín:

Generalmente, en la novela, los encuentros tienen lugar en el “camino”. El “camino” es el lugar de preferencia de los encuentros casuales [...] en el mismo punto temporal y espacial, se intersectan (sic) los caminos de gente de todo tipo: de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones [...]. El camino pasa por

la novela antigua de costumbres y viajes: el *Satiricón*, de Petronio, y *El asno de oro*, de Apuleyo. [...] El camino ha determinado los argumentos de la novela picaresca española del siglo XVI (Lazarillo y Guzmán). (394 – 395)

El viaje en *Un hilito de sangre* sirve como metáfora de iniciación en la vida adulta, como recorrido autobiográfico para un personaje ficticio que cree plenamente en su mito narcisista personal, y como una galería de encuentros con arquetipos sociales urbanos. Bajtín destaca la importancia del viaje, el camino y el encuentro, en la picaresca española. Lo mismo que con la literatura de la Onda, la novela y el personaje de Eusebio Ruvalcaba tienen puntos de semejanza como de distanciamiento con el género picaresco. Podemos encontrar un aire de familiaridad si leemos estas líneas de Lope Blanch (1958):

[El pícaro es] vagabundo por temperamento, pendenciero de condición, tumultuosamente desordenado en su cotidiano vivir, inquieto y afanosamente inestable, vicioso consciente o imitativo, gastoso hasta la dilapidación. No hay defecto que no tenga ni impulso generoso del que carezca. (14 – 15)<sup>26</sup>

Nuestro personaje es vagabundo porque huyó de casa, pero no lo mueve la haraganería (aunque sí reniega de la rigidez social, es un estudiante aplicado) sino el amor: la búsqueda por Osbelia. Sus vicios son más bien la lujuria sin censura de un pre-adolescente, y el regodeo fantasioso de las experiencias infantiles mitificadas. Se parece al pícaro, también, en lo manirroto y en el no tener qué comer. Por otro lado, siguiendo a Rodríguez Fedler (2010): “el nombre de pícaros se extendió también hacia [...] los ‘pinches’ de cocina (llamados así

---

<sup>26</sup> Lope Blanch, Juan M. *La novela picaresca*, UNAM, 1958.

por ‘pinchar’ la carne o los alimentos robando pequeñas porciones” (10).<sup>27</sup> Y es que León, al no tener para pagar la comida en el restorán chino, trabaja lavando trastes:

Entonces cayó en mis manos una costilla, a la que apenas le habían hincado el diente. Estaba mordida, pero aún tenía suficiente carne y grasita como para hacerme feliz, felicérrimo. [...] También los platos con bisteces, me encontré uno tan rico que hasta me chupé el plato, con lo que me evité lavarlo. (113 -114)

Decimos, pues, que así como hay puntos de comparación, también los hay de divergencia. Ahí donde apunta Lope Blanch que el pícaro “Fracasa de continuo en aquello que emprende, más por imprevisión que por falta de talento, y [...] comienza siempre de nuevo sin aprender nada [...] de la experiencia” (15), podemos distinguir que el protagonista de *Un hilito de sangre* no fracasa: encuentra a la niña que fue a buscar; cambia su personalidad egocéntrica por una más generosa y, finalmente, sale de la aventura con una visión clara de la vida (no tomarse las cosas muy en serio).

## **2. Narrador intradiegético**

La novela de Ruvalcaba está escrita en “primera persona”, término que reemplazaremos desde ahora por el de narrador intradiegético y autodiegético<sup>28</sup>. Este recurso funcionó a los narradores de la Onda para dar el tono juvenil a sus novelas, dejando en ocasiones a un narrador extradiegético (exterior a la novela, antes llamado omnisciente) que se expresara de una manera más tradicional, en un sentido literario, distinta a la de los personajes. De acuerdo a Genette:

---

<sup>27</sup> Rodríguez Fedler, Luis H. *Poesía erótica y picaresca, antología de los siglos XVI al XIX*. Proyecto Larsen, 2010.

<sup>28</sup> “Intradiegético-autodiegético, paradigma: Ulises en los Cantos IX a XII, narrador en segundo grado que cuenta su propia historia” *Figuras III*, (302).

[...] El empleo de la “primera persona”<sup>29</sup> o, dicho de otro modo, la identidad de persona del narrador y del protagonista no entraña en absoluto una focalización del relato en éste. Muy al contrario, el narrador de tipo “autobiográfico”, ya se trate de una autobiografía real o ficticia, está más “naturalmente” autorizado a hablar en su propio nombre que el narrador de un relato “en tercera persona” por el hecho mismo de su identidad con el protagonista. (252)

Entendemos pues que el narrador autodiegético no se impone censuras, puede hablar de su vida con la libertad y autoridad de que él mismo la vivió, sea ficticia o no (discusión importante en esta novela, sobre la que este análisis se enfocará más adelante). Genette distingue dos tipos de narradores: el que está ausente en la historia (pone de ejemplo a Homero en la *Ilíada*), y:

[...] otro de narrador presente como personaje en la historia que cuenta [...]. Llamo al primer tipo, por razones evidentes, *heterodiegético* y al segundo *homodiegético*. [...] Habrá que distinguir al menos dos variedades dentro del tipo homodiegético: una en que el narrador es el protagonista de su relato [...]; otra en que el narrador no desempeña sino un papel secundario, que resulta ser siempre, por así, decir, un papel de observador y de testigo: [por ejemplo] [...] el más ilustre y típico (pero indiscreto) Dr. Watson de Conan Doyle. [...] Para la primera variedad (que representa en cierto modo el grado intenso del homodiegético) reservaremos el término, inevitable, de *autodiegético* (299-300)

---

<sup>29</sup> Aclara Genette que recurre a ese término, “entre comillas de advertencia” hasta que llega a desarrollar sus nociones de narrador homodiegético y autodiegético en el apartado *Persona* de la p. 298.

El narrador autodiegético de *Un hilito de sangre* se llama León<sup>30</sup>, vive en la Ciudad de México y tiene 13 años de edad. En el capítulo previo expusimos que tiene predilección a situar la acción de su relato en espacios cerrados, los cuales le permiten al personaje reflexionar como si estuviese ahí mismo, más que cuando se halla en movimiento (a excepción del metro o los vehículos, que también constituyen un espacio aislado). Luz Aurora Pimentel dice sobre el narrador homodiegético:

Puede contar su propia historia; su “yo” diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el “héroe” de su propio relato. [...] Típicas de esta forma de narración en primera persona son, en especial, las narraciones autobiográficas y confesionales; el monólogo interior y las narraciones epistolares en forma de diario. (137)

La teoría literaria heredó del formalismo ruso el dirigir exclusivamente su atención sobre los procedimientos técnicos de la obra, con fines descriptivos para esclarecer el proceso metodológico de la literatura. A esto se debe que para Genette como para Pimentel resulte poco importante el hecho de que las vivencias relatadas por el narrador autodiegético hayan, en efecto, sucedido o no. No se trata de una cuestión de veracidad sino de verosimilitud<sup>31</sup>. Esto es, claro, desde una perspectiva extra-literaria. Quiero decir: es una preocupación ajena a la literatura. Más de una persona me ha preguntado, al platicar acerca de esta novela, si realmente le sucedió al personaje todo lo que cuenta. Y no es que tengan problemas para

---

<sup>30</sup> El nombre del personaje aparece dos veces en la novela, primero en la página 130, después de haber depositado varias pistas que apuntan a que inicia con la letra L: León Rosas Bernal; luego, en la página 163.

<sup>31</sup> Como entiende Todorov estos términos, en su *Introducción a la literatura fantástica*: “verosímil-inverosímil [...]”: ¿por qué estas categorías serían más útiles que otras para describir un texto literario? Sin embargo, no hay ni siquiera vestigios de una argumentación ceñida destinada a probar esta importancia. Además, es imposible dejar de señalar un rasgo común a estas categorías: su carácter no literario. Advertimos que todas ellas provienen de la filosofía, de la psicología o de una ética social [...]. O bien estos términos deben ser tomados en un sentido particular, propiamente literario; o bien —y puesto que nada se nos dice al respecto, esta es la única posibilidad que nos queda— dichos términos nos llevan fuera de la literatura. Y entonces la literatura no es más que un medio para expresar categorías filosóficas.

distinguir la ficción literaria de la realidad. Simplemente no cuadra: al personaje dentro de la historia ¿le ocurrió todo lo que cuenta? De acuerdo a Barbara Mujica, de la Universidad de Georgetown:

But how much of León's story is true? León is certainly the most unreliable of narrators and his patter is full of contradictions. In the tradition of Borges and the boom writers, Ruvalcaba creates a deliberately ambiguous narrative that lends itself to countless interpretations. But the facts really don't matter. Like *Don Quijote*, this is a book about psychological, not objective reality. What emerges from León's poignant story is the portrait of an apprehensive adolescent who is groping desperately for manhood, but is still very much a child.<sup>32</sup>

Siguiendo a esta académica y novelista, la ambigüedad en la narración de León es parte de una tradición literaria; pero lo factual, como explica, finalmente no importa. Aunque la novela arroja suficientes pistas para deducir que, en efecto, estas aventuras egocéntricas son meras fantasías, lo que subyace es la voz adolescente que anhela identidad e individualidad. Pero podemos profundizar aún más sobre este problema. Partiendo de la voz narrativa como cronotopo, como señala Bajtín (1975), encontramos que:

Identificar de manera absoluta a uno mismo, al propio “yo”, con el “yo” del que estoy hablando, es tan imposible como levantarse a uno mismo por el pelo. El mundo representado, por muy realista y verídico que sea, no puede nunca ser directo desde el punto de vista cronotópico, al mundo real que representa [...]. La obra literaria está

---

<sup>32</sup> *Hispania*. Volume 76, Number 2, May 1993. Consultado en: [www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hispania--22/html/02597140-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_29.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hispania--22/html/02597140-82b2-11df-acc7-002185ce6064_29.html)

orientada a su exterior, hacia el oyente-lector y, en cierta medida, anticipa sus posibles reacciones. (407)

El “acceso a la conciencia de los personajes es privilegio de un narrador heterodiegético y no de uno homodiegético” (138), señala Pimentel. De esta manera la angustia del personaje no traspone su capacidad para anticipar los movimientos de los adversarios. No obstante, contamos con la seguridad de que consiguió escapar de los problemas en los que se metió, porque nos está narrando eventos pasados, cosas que ya vivió (en caso de que *efectivamente* las haya vivido). Aquí surge un problema relacionado con la temporalidad, que sin embargo se escapa a los niveles temporales que ya abordamos guiados por Greimas, y es el siguiente: el protagonista no solamente está narrando eventos de la adolescencia, sino que lo hace desde esa misma edad, aunque no lo explique con certeza. Prosigue Luz Aurora Pimentel:

[...] la distancia temporal entre el “yo” que narra y el “yo” narrado es variable, como variable es su posible alternancia con los otros sucesos ficcionales, cobrando así una importancia y una significación narrativas que no tiene la narración heterodiegética, en la que rara vez se pregunta el lector sobre el tiempo que media entre los acontecimientos y el acto de la narración. (141)

El narrador autodiegético va a presentar a los demás personajes, que están mediados por él. Ellos también configuran a León como personaje, en la misma medida que él los configura a ellos. Por ejemplo: sabemos que la fealdad de la niña ciega que se encuentra en el metro es equiparable a la de Freddy Krueger, “el de las calles del infierno” (30), porque así nos la describe León. Pero gracias a esta elección de palabras y al símil trazado para describirla, aprendemos que León, a pesar de su edad, ha visto películas de terror para adultos. O bien, reforzamos la idea de que su referente cultural es ampliamente alimentado no sólo por la alta cultura, sino por la televisión. Al no recordar el nombre del chino al que conoce (en un

inverosímil “barrio chino” análogo a los de las películas de Hollywood), decide llamarlo Kung Fu.

Infinidad de relatos están narrados por una sola voz; nuestro acceso narrativo al mundo ficcional está mediado por ese narrador único, independientemente del grado de subjetividad que lo caracterice [...] la información narrativa proporcionada por un personaje simplemente llena un hueco en un tejido narrativo bastante coherente y unificado. (143)

Estos relatos se engloban a diferentes niveles, no solamente diegéticos, sino implícitos en la configuración de los personajes. El ya mencionado Kung Fu, por ejemplo, y su comedia involuntaria, se prestan a las interpretaciones auditivas del narrador. Así, cuando le pregunta: “¿a vel?” (a ver):

– ¿Cuál Abel? –pregunté– ¿El hermano de Caín?

– No, que a vel la moneda. (106)

Un síntoma del artificio literario decimonónico, y que el siglo XX trató de erradicar a través de las vanguardias, era el del narrador autodiegético de la segunda variedad de Genette: “en que el narrador no desempeña sino un papel secundario, que resulta ser siempre, por así, decir, un papel de observador y de testigo”, y que sin embargo conoce eventos que sucedieron durante su ausencia. A esta novela no le preocupa la veracidad, tal vez tampoco mucho la verosimilitud. Sigamos con Pimentel:

El acto de la narración coincide con el anamnésico: recordar es narrar y viceversa. En las narraciones en tercera persona, en las que domina un solo narrador, la ilusión también es que el narrador conoce la historia en su totalidad, o bien que es él quien la ha inventado. No se nos ocurre preguntar cómo supo lo que nos relata porque se da

como presupuesto que el narrador conoce la historia, y que su propósito es dárnosla a conocer. (144)

Esta distinción nos resulta importante: si cuenta lo que vivió o lo que inventó, a pesar de que su propósito sea el de dárnoslo a conocer. El narrador se desdice constantemente, el más claro ejemplo es al referirse a su interés amoroso: Osbelia. Primero dice que es su novia, luego resulta que no. Por un momento nos hace creer que ella le enseña los calzones, pero luego no. Recuerda al comentario que hizo Jorge Ibarguengoitia respecto a la novela ondera *Gazapo*:

Lo que Gustavo Sainz hace corresponde a un narrador que dijera: había una vez un rey y una reina; o mejor dicho dos reyes y dos reinas. Pero todo eso no es cierto, porque en realidad no había ningún rey ni ninguna reina. ¡Pero lo peor es que sí había un rey y una reina!<sup>33</sup>

La lectura de *Un hilito de sangre* es, por su carácter humorístico al igual que por su técnica narrativa, un ejercicio lúdico. De igual forma, si recordamos las anécdotas del autor referidas en el primer capítulo, al escribirla se divirtió tanto como cuando volvió a leerla (o lo intentó). La novela termina con un consejo de ultratumba, que recibe León de una visión fantasmagórica que le sugiere no tomarse la vida demasiado en serio. Volveremos a la cita y al personaje en el apartado 4.

### **3. Los “trucos” del personaje**

Tratándose de un narrador autodiegético, es al mismo tiempo protagonista y personaje de la novela. Recurre constantemente a “trucos”, artimañas que él asegura tener listas para salir adelante de cualquier situación comprometedor. Esto da la impresión de que no está

---

<sup>33</sup> Comentario incluido en la contraportada de la edición De Bolsillo de *Gazapo*, 2007.

improvisando sobre la marcha, sino que todo es parte de un plan previo, o al menos está asegurado por una serie de maquinaciones dispuestas a usarse en caso de emergencia. Sin embargo, los trucos del personaje son tan oportunos y espontáneos como lo fue, de acuerdo a Ruvalcaba, la escritura de su novela. Estos trucos se presentan con nombres clave, tomando las iniciales de cada uno, para configurar por ejemplo: “el truco HP: hacerse pendejo”. No podemos concebir a ninguno de los dos (personaje o autor) redactando una lista minuciosa de los trucos que podría usar en tal o cual circunstancia. Sin embargo, con el fin de estudiarla, vamos a realizarla a continuación, destacando los más ingeniosos:

CD: “el truco del Cojo Desvalido” (16). “Pues a estas fiestas iba de bastón a fuerza porque me chocaba bailar”. Lo consienten, lo tratan con consideración; “de más de cuatrocientas fiestas a las que fui, sólo una me gustó: la primera.” Intenta seducir a la anfitriona de la casa, mostrándole que tiene una erección pronunciada bajo el pantalón; le da una cachetada, por lo cual huye corriendo. “Ni siquiera me acordé del bastón” (17). Este truco será referido otra vez a su amigo el chino “Kung Fu”, quien lo recibirá con asombro: “dijo que yo era algo así como un genio y que si viviéramos en China ya habría columnas con mi nombre” (119).

A: “el truco del Abandonado [...] ya no extrañas a nadie, ni ganas dan de enterarse de la vida de las personas (21). Cuando se fue de vacaciones a TAL con sus tíos TAL y TAL, emplea este truco para olvidarse de sus padres, a quienes extraña. La partida y vuelta de la casa son un tema sobre el que nos enfocaremos desde la óptica del psicoanálisis freudiano, al final de este capítulo.

I: “que es el del Inocente” (31). Lo emplea para soltarle la mano a una niña ciega a la cual tiene que cuidar. Por un lado debe partir, pero por otro no la quiere abandonar.

HM: “Hacerse el Maricón” (41). Para librarse de la reprimenda de un vagabundo que pretende acusarlo de haber estado abusando de la niña ciega, con quien se estaba besando.

TQ: “Tei Quirisi” (73). Transcripción fonética de la expresión anglosajona *take it easy*. La emplea para tranquilizarse ante la angustia que le da verse obligado (lo opuesto al caso anterior) a fajarse a la cieguita para el solaz de su captor y su muñeco de ventrílocuo, caso de personalidad múltiple que estudiaremos en el índice de personajes.

NB: “Nace Bebé” (112). “La primera vez que apliqué un truco en mi vida (bueno, una de las primeras, porque la primera primera fue cuando apliqué el truco NB)” (112).

Finalmente, agreguemos una “teoría”, la única que se presenta con las mismas características que el truco:

DAP: “a la cual le había dedicado horas de sesuda reflexión, y que, como sus iniciales lo indican, significa De A Perrito” (91). Los postulados de esta teoría aluden al hecho de que evolutivamente descendemos del mono, por lo cual fuimos alguna vez cuadrúpedos.

Entonces, apelando a la más elemental de las lógicas [...] ¿de qué modo es más rico dejársela Irineo a una chava [...]? Respuesta: de a perrín, de a perrito, de dálmata, pastor alemán, gran danés, cocker, setter, collie, dóberman, akita o callejero; [...] ¿quién no ha visto cogiendo en la calle a los perros, y a quién no se le ha antojado? (91-92).

Estos “trucos” tienen la característica de preceder múltiples analepsis. También sirven como funciones e indicios; son unidades funcionales de acuerdo a Barthes, como las distribuye en clases formales: dependiendo de la sustancia (psicológica, por ejemplo) de su contenido, se dividen en “dos grandes clases de funciones: las unas distribucionales, las otras integradoras.” (14). De las primeras se desprende un correlato: “la compra de un revólver [y]

el momento en que se lo utilizará (y si no se lo utiliza, la notación se invierte en signo de veleidad, etcétera)”; las unidades integradoras remiten a todo tipo de indicios:

[...] comprende[n] todos los indicios [...]; la unidad remite entonces, no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia: indicios caracterológicos que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de «atmósferas», etcétera; la relación de la unidad con su correlato ya no es [...] distribucional (a menudo varios indicios remiten al mismo significado y su orden de aparición en el discurso no es necesariamente pertinente), sino integradora; para comprender «para que sirve» (14).

Los trucos del personaje obedecen, pues, a la función de las unidades integradoras. La diferencia entre función e indicio tiene que ver con las implicaciones funcionales de cada una: “las primeras corresponden a una funcionalidad de hacer y las otras a una funcionalidad del ser” (15). De esta manera, se consideran “funciones” los trucos CD, I, HM, por anteceder un relato analéptico. Indicios serían, en cambio, los trucos A y TQ, pues implican actitudes filosóficas y psicológicas ante la vida.

Sin embargo, siguiendo a Barthes, los indicios pueden también ser funcionales. Este sistema cobra validez al considerar las funciones como ejes cardinales (o núcleos) y también como funciones de “naturaleza complementadora (catálisis)” (15). Pueden tener una funcionalidad cronológica (sirven para que siga adelante la narración, ejemplo: truco I para soltarle la mano a la ciega y poder irse a Guadalajara); truco HM para librarse de una imposición erótica argumentando homosexualidad. Los trucos del personaje en la novela tienen una importancia capital: no podemos suprimirlos.

[...] la catálisis puede tener una funcionalidad débil pero nunca nula: aunque fuera puramente redundante (en relación con su núcleo), no por ello participaría menos en la economía del mensaje; [...] puesto que lo anotado aparece siempre como notable, la catálisis despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, dice sin cesar: ha habido, va a haber sentido; la función constante de la catálisis es, pues, en toda circunstancia, una función fática (para retomar la expresión de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el lector. (16)

León como narrador es consciente de las digresiones constantes que aprovecha para introducir historias aledañas. Podrían separarse en una narración autobiográfica más lineal y que condujeran a la trama última, que inicia con la partida de su casa y concluye con el regreso. Explica sobre las cosas que “no vienen al caso”:

Pero esto no viene al caso, como no vienen al caso muchas cosas. Creo que ahí se basa gran parte del fracaso humano: en que no viene al caso. Por ejemplo [...] una persona cuando se pone a hablar, a desbarrar más de la cuenta [...] jactándose de lo que no tiene, haciendo promesas a granel, erigiéndose como si fuera una estatua, toda llena de caca de paloma. (112)

Pero la analepsis y la digresión no son las únicas a las que se aplica el “desbarrar más de la cuenta”. Las dos primeras acepciones de esta palabra son, de acuerdo a la RAE<sup>34</sup>, las que nos interesan: “Del ant. desbarar 'disparatar'. 1. intr. Deslizarse, escurrirse. 2. intr. Discurrir fuera de razón.” Asociamos esta reflexión a las historias analépticas porque antecede precisamente a un recuerdo de la infancia, cuando León iba en quinto y rompió el cristal de la casa de su vecino con un balón. Pero extendemos la definición a la novela misma; se desliza, se escurre,

---

<sup>34</sup> [dle.rae.es/srv/fetch?id=CY1TdYo%7CCY2EL4n](http://dle.rae.es/srv/fetch?id=CY1TdYo%7CCY2EL4n)

como dice Eusebio que se le ocurrió (¿o se le escurrió?); la novela discurre fuera de razón, porque ésta no impera en la literatura. Pensemos ahora en la parte que dice: “jactándose en lo que no tiene”. Una interpretación psicoanalítica de la novela revelaría, quizá, que toda la novela y su argumento pueden entenderse bajo la noción de fantasía neurótica de Freud.

Finalmente, exploremos otro concepto elemental en la narración, que tiene que ver con el nivel discursivo. Así como el narrador autodiegético de *Un hilito de sangre* se vale de trucos, el autor Eusebio Ruvalcaba emplea técnicas narrativas y discursivas. Éstas particularmente las podemos encontrar en la literatura del Onda. Por ejemplo, utiliza el prefijo *hiper* y del sufijo “érrimo”. De acuerdo a la versión electrónica del *Diccionario panhispánico de dudas*<sup>35</sup> de la RAE:

**hiper-**. Elemento compositivo prefijo que se une a sustantivos y adjetivos denotando superioridad o exceso: *hipertensión, hiperactividad, hipercrítico, hipersensible*. Como el resto de los elementos compositivos prefijos, *hiper-* es átono y debe escribirse sin tilde y unido sin guion a la palabra base. No es correcta su escritura como elemento autónomo: «*Géneros de cine B de suyo híper violentos*» (Vistazo[Ec.] 16.10.97); debió escribirse *hiperviolentos*.

**-érrimo -ma**. Terminación presente en varios superlativos cultos que proceden directamente del latín: *acérrimo* (del lat. *acerrimus*, superl. de *acer* ‘acre’ y ‘ardiente o violento’), *aspérrimo* (del lat. *asperrimus*, superl. de *asper* ‘áspero’) [etc.] [...]. Junto a la forma en -érrimo, algunos adjetivos presentan también un superlativo en -ísimo creado sobre la forma española del adjetivo, como *asperísimo, negrísimo, pobrísimo* y *pulcrísimo*, igualmente válidos y aceptados en la norma culta; en otros

---

<sup>35</sup> [www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd](http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd)

casos, solo existe una forma (libérrimo, no existe \*librísimo) o solo se admite una de ellas en la norma culta (misérrimo, no miserísimo).

Esta característica denota importantes rasgos de la personalidad del narrador. Por ejemplo, el hecho de que su perspectiva del mundo siempre tiende a la sorpresa, la magnanimidad: todo es superlativo. Desea “manejar un hipercarrérrimo de ésos que todo el mundo se les queda viendo” (9). Su uso, por otro lado, no es el gramaticalmente adecuado. En este sentido se asemeja a los narradores de *La Onda*, al igual que en emplear, como vimos en el truco TQ, transcripciones fonéticas del idioma inglés. Encontramos en José Agustín: “En la móder, soy un pinche clasemedia en el fondo” (79). Un truco más del narrador sería, por ejemplo, terminar cada capítulo con una frase interrumpida, que continúa en el siguiente.

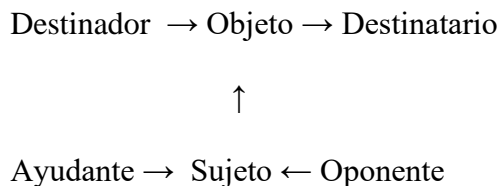
#### **4. Personajes**

Dado que nada en la obra artística es gratuito, así como tampoco en el inconsciente ni en sus manifestaciones lingüísticas, el orden de aparición de los personajes es significativo. Particularmente, los que son nombrados (pues el nombre del narrador y de los miembros de su familia no es revelado sino hasta más entrada la narración). Pero dediquémonos ahora a detallar el primer modelo actancial de Greimas, el cual seguiremos en este apartado para organizar y comprender las funciones que los personajes desempeñan en la narración.

Greimas parte de la semántica, área de la lingüística que se encarga del problema de la significación, para establecer funciones narrativas a los personajes de una obra literaria que puede estudiarse como una estructura sintáctica, o sea, como una oración gramatical. Así como existen sujeto, verbo, objeto y complemento, Greimas encuentra actante, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente. Dice Ligia Sainz Balderrama (2008):

El modelo actancial [...] proporciona una visión nueva del personaje. Éste ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino que es considerado como una entidad que pertenece al sistema global de las acciones, que va de la forma amorfa del actante (estructura profunda narrativa) a la forma precisa del actor (estructura superficial discursiva existente tal como en la obra). (92)

El término, prosigue Balderrama, es a su vez tomado de la lingüística por L. Tesnière para designar al sujeto, sea gramatical o no. Así como la oración gramatical en español no existe si no es en la presencia de un verbo (un sustantivo o un verboide –verbo no conjugado– carecen de sentido completo) el sujeto o actante se desarrolla, actúa, en función de un objeto. Álvarez Agustín explica la relación de estas categorías: “[Greimas] Establece un *modelo sintáctico abstracto* de la frase en el que distingue tres *actantes* (funciones principales), *sujeto, objeto y beneficiario* y un número variable de circunstantes” (21). A partir de esto, sintetiza el siguiente esquema:



En la narración de aventuras, prosigue Álvarez, “encontramos la manifestación de un actante mediante distintos actores.”; igualmente sucede con los objetos de su deseo y con las ayudas. Importante es considerar también que:

En estos relatos, por el contrario, puede faltar el destinador: el aventurero se lanza a su empresa por su propio impulso, no es enviado por nadie. Esto implica que el tiempo no signifique nada para él: su empresa no es una mediación sino un fin en sí mismo (25-26)

**Osbelia:** Es la novia del protagonista. Al menos, él lo asegura. Puede decirse que, más bien, así la llama. Basamos esta duda en digresiones como la que emplea el narrador para concluir la primera descripción de Osbelia:

Los calzones que prefería de mi novia Osbelia eran de color verde, y el parque me los recordó. Ella usaba de todos los colores, sobre todo rojos y blancos. Los verdes eran como el pasto, verde oscuro. Un día que ella misma se levantó la falda y me los enseñó me dijo que a veces su mamá los usaba del mismo color, y que la ventaja era que se podían usar muchos días porque no se notaba cuando se ensuciaban. Mejor dicho, eso no me lo dijo, yo estoy exagerando; pero lo pensé, que viene siendo casi lo mismo. ¿O no? (12).

Es de la misma edad que León. Al inicio de la novela ella está de vacaciones en Guadalajara, “los que viven en Tlaquepaque, y de los que se siente tan orgullosa, nada más porque hacen vasos de cristal rojo” (10). Eusebio Ruvalcaba aprovecha al personaje de Osbelia para hablar de su tierra natal, célebre por la producción de cristales artísticos. Su descripción física es la siguiente: “Güerita, de ojos azules y con algunos barro en la cara pero con una minifalda que nomás se agacha y se le ve todo” (11). Estudia en una secundaria que queda aproximadamente a 25 cuadras de la escuela a la que asiste León, así que corre diariamente para verla cuando sale. Diez minutos después de la hora de salida, su madre pasa por ella a la escuela; sin embargo, el protagonista consigue aprovechar el breve tiempo que pasa con ella: “cuando menos ya le había arrancado dos me gustas, me había enseñado el tirante de su brasier y me había dejado que le besara el filito de los labios” (11). Osbelia cumple, de acuerdo al esquema actancial de Greimas, el papel de Objeto. Eventualmente descubrimos la verdad sobre su relación:

No es cierto. Que nadie me pregunte por qué pero tengo que decirlo: no hay tal novia. De hecho jamás le he dirigido la palabra a Osbelia. Ella existe. Por supuesto que existe, si es lo que le da sentido a mis días. [...] Nunca ha habido nada de nada: jamás la he besado, ni mucho menos le he agarrado el tirante de su brasier o ella me ha enseñado los calzones. (107)

Acerca del nombre Osbelia, Eusebio Ruvalcaba escribió en su blog de Wordpress, en un cuento titulado “El sexagenario”, en el que un hombre de 63 años decide escribir sobre los amores de toda su vida, desde su infancia: “Para el caso, había comprado un cuaderno pautado. Simplemente había escrito la llave de sol. Y había pergeñado la palabra Osbelia.”<sup>36</sup>

**Magdita, “La cieguita”:** Cuando León aborda el metro para llegar a la estación de autobuses y partir hacia Guadalajara, encuentra a una niña que va sentada frente a él y al parecer no le quita la mirada de encima. El narrador nos da la siguiente descripción física de la niña:

Y lo peor es que estaba federalérrima, por donde se le viera: las piernas las tenía de chango, peludas y flacas, las cejas bien tupidas, más que el bigote de mi papá, que lo usa como Zapata, y los ojotes los tenía como platos, grandotes y fijos en mí. (17)

Luego de una confrontación de miradas con la poco agraciada joven, el narrador descubre que la niña estaba ciega porque “se le acercó un señor y la levantó con mucho cuidado [...], qué mala onda. ¿O no?” (18). En la central camionera, León es sorprendido por el señor y la cieguita en cuestión: le pide de favor dejarle encargada a la niña ciega, que ahora sabemos se llama Magdita. Antes de partir al baño, el hombre le dice que también es sorda y muda. El viejo tarda un rato en volver y a León le angustia la idea de que lo vean acompañado de “una cieguita sordomuda fellísima, casi casi hermana de Freddy, el de las calles del infierno.” (30).

---

<sup>36</sup> eusebioruvalcaba.wordpress.com/2015/05/15/1431/

Intenta soltarla para ir a buscar al viejo pero ella rompe a llorar, causándole lástima. Luego de varias reflexiones sucede algo inesperado:

[...] suavemente, muy suavemente, me soltó la mano, puso la suya debajo de la mesa, fue recorriendo mi muslo como una araña patona y me agarró aquella, mi cosita bonita, la cual, de inmediato y obedeciendo a su propio instinto, aun a costa de desobedecer mis órdenes, empezó a crecer, y como nunca, hasta alcanzar proporciones monstruosas. Yo le quitaba la mano y se la hacía a un lado, pero ella se puso necia y cada vez lo hacía con más ganas y más fuerzas. [...]. Con la otra mano, ni tarda ni perezosa también se puso a accionar. Si justo para esto Dios nos había dado dos manos. ¿O no? Sentí cómo recorría mi cara, como si tratara de adivinar mis facciones. Yo también comencé a besarla. Digo, por un besito Osbelia no se iba a poner celosa. Así que agarré su boca, le hice casita y le metí toda la lengua. Ni me acordé del bozo que le ennegrecía el labio superior.

¡No traía calzones! Ya llevaba la mano muy por debajo de la falda cuando me di cuenta. Sentí los pelitos y la piel se me puso chinita. Chinita en serio. ¡Ay, Dios! Descubrí que tenía algo hermoso: los dientes, eran blancos como perlas de collar, todos bien recortados, hasta daba la impresión de que echaban lucecitas.

Le dije vente, la acerqué más y gustosamente me olí los dedos. Nunca había olido nada igual. Es como si entraras en una especie de desmayo. (36).

Magdita pasa de ser Opositor a ser Objeto, desde luego de su deseo sexual, igual que Osbelia: al protagonista lo mueve, durante los eventos de la primera mitad de la novela, el Eros. Después descubre anhelos más trascendentales.

**“El viejo” (Manuel Sánchez Garnica):** Cuando León se encontraba en pleno éxtasis acariciando la entrepierna de la cieguita, el hombre volvió para sorprenderlo con un jalón de

brazo, reprendiéndolo por querer abusar de la menor, y se lo lleva con ellos. Su comportamiento de malviviente corresponde a su escaso nivel de cultura:

– ¡Ay, señor!, ¿cómo cree que yo iba a estar haciendo una cosa así? Si a mí las mujeres ni me gustan, me parecen chocantes e insufribles.

– ¿Inqué...? –me interrumpió.

[...]

– ¿Así que eres puñal, eh? [...] ¿Así que te gustan los machitos?

El viejo le propone ponerlo a prueba: le demostrará si es maricón o no trabajando para él; de lo contrario, lo entregará a la policía. Asume, pues, el papel de victimario y captor de ambos jóvenes. En la terminal obliga a León a vaciarse los bolsillos, aunque él consigue esconder sus billetes dentro de sus calzoncillos, le pide permiso para ir al baño. Se lo concede porque le confiscó una credencial, con la cual podría dar con él en caso de que intentase escapar. Finalmente llegan a casa del viejo:

Una pared de la sala estaba atestada de primeras planas de periódicos, puestas con tachuelas. Me puse a leer las cabezas: «Fatal accidente en el metro. Mueren más de 100» «Muere David Alfaro Siqueiros, pintor mexicano», «Clamor de alegría unánime en la inauguración de las Olimpiadas», «Trágico sismo. Miles de muertos», «Magna inauguración del Mundial de Futbol», «Mi palabra es la del pueblo cristiano de México: Juan Pablo II», y muchas más. (53 – 54)

El joven cautivo intenta congraciarse con el viejo explicándole que a ambos les interesa la palabra escrita, a él por ser un lector ávido y al vocero retirado por difundirla en periódicos. “Pronto estaremos más unidos” (55) es la respuesta fatídica del hombre trastornado: “porque me vas a ayudar a cometer un crimen” (55). La situación se carga más de terror cuando el viejo comienza a acariciar una rata, tema literario recurrente en las narraciones de Eusebio

Ruvalcaba, que abordaremos más adelante. En este momento se descubre que Magdita, la niña ciega, no es muda ni sorda, pues luego de escuchar chillar a la rata le dice al hombre: “Préstame a Caperucita” (59). Sigamos con Álvarez:

Encontramos casos de sincretismo actancial en la literatura llamada psicológica: los personajes se caracterizan por su complejidad y son capaces de las reacciones más variadas y menos esperadas. Quizás esta complejidad es la que hace que, a veces, un mismo actor asuma los papeles correspondientes a distintos actantes. (25)

También se presentará a sí mismo con alter-egos de galanes de cine de acción norteamericano: sus tutores eróticos y gurús de vida son Kevin Costner y Harrison Ford. Mantiene una relación dialogal y narcisista con su reflejo en el espejo, al cual llama “Mi Otro Yo”.

## **5. Psicoanálisis de la novela:**

En este apartado destacaremos dos aspectos del narrador protagonista: 1. La ficción originaria. 2. La novela familiar.

a) El fantasma novelado, “el texto novelesco, como cualquier objeto de creación estética, reproduce un fantasma donde puede leerse el deseo.” (115).

b) La ilusión novelesca. “El texto novelesco se presenta, de entrada, por su forma misma, no como una representación de lo real, sino como lo real mismo, obstinándose en imitar el aspecto y los perfiles de éste, incluso [...] en los casos en que no se proclama explícitamente referencial. [...] Al igual que en el fantasma originario de la novela familiar, se trata de recrear *otra* vida, esto es, una vida soñada, a partir de lo *mismo*.” (115-116).

Acerca de ¿cómo pueden tener un mismo origen (la novela familiar) obras literarias tan opuestas? Nos interesa en concreto la relación que encontramos entre las disquisiciones

de Freud sobre la fabulación y la infancia, y nuestra novela objeto de estudio, *Un hilito de sangre*. Nos referimos, pues, al tema.

Si se considera que la novela literaria es el eco de la novela familiar originaria, se podrán ligar los dos subconjuntos novelescos [literatura fantástica y literatura realista] a dos etapas diferentes de la elaboración de la novela familiar. Se sabe [...] que la ficción originaria comporta dos momentos principales. En una primera etapa, y luego de haber rechazado a sus padres naturales, el niño se imagina un origen misterioso, algún nacimiento fabuloso. Tenemos entonces al *niño expósito* de los cuentos maravillosos. En una segunda etapa, el niño se resigna a “recuperar” a su madre natural; acepta entonces una parte de la realidad y se convierte en el *niño bastardo*. (116).

León no puede ser un niño expósito porque, ni es niño (sino adolescente) y vive mediado por sus deseos sexuales. Sin embargo, la búsqueda de una vida diferente marcada por el relato de vivencias cuestionables, orientadas a un huir de casa y volver al punto de vida pero transformado, niega la adultez y la apreciación en perspectiva. El relato lo hace el mismo adolescente que vivió todos esos eventos, como si los acabara de experimentar.

Una vez que el niño se piensa como bastardo en el triángulo edípico, acepta en ese mismo momento la necesidad de enfrentarse con el mundo exterior, adaptarse o pesar sobre él, en resumen, desempeñar una función en él. (118)

Triangulación del deseo. Entre el Sujeto y su deseo (León y Osbelia) existe un mediador. Puede ser cómplice o rival. El mediador es eventualmente un modelo. Suele experimentarse el deseo del personaje a través de la aspiración a ser otro. En caso de León, cualquier adulto que hace lo que se le dé la gana.

Esta estructura triangular entre el sujeto y el mediador del deseo implica también el problema de la distancia que media entre estos dos. Siguiendo a Le Galliot, cuando la distancia es “máxima, el mediador [...] está situado en un universo casi inaccesible”; en cambio, cuando la distancia es mínima, “el universo del mediador tiende a confundirse con el del sujeto”. El escritor ofrece dos ejemplos. Primero, el Quijote desea la grandeza caballerescas a través de otro al que aspira, en su caso el Amadís de Gaula. Entre Alonso Quijano y su mediador existe una distancia tan grande como la que separa su plano de la novela caballerescas. En segundo lugar está el caso de la distancia mínima, ejemplificado en Julien Sorel de la novela *Rojo y Negro* de Stendhal; él “despliega su deseo hasta hacerlo entrar en el universo de Matilde, del que se va a apropiarse progresivamente”. De esta manera, la distancia entre el sujeto y su mediador, el otro en el que se quiere reflejar, al que aspira, define la conciencia del objeto: “El sujeto en posición de la distancia máxima [...] proclama a voces, porque lo conoce, el objeto de su deseo, y por eso resulta siempre un poco ridículo.” (121).

## IV. Estilo y estética

### Introducción

A lo largo de este capítulo nos dedicaremos a establecer tres puntos fundamentales, que serán las herramientas para realizar la última fase del análisis literario de *Un hilito de sangre*. Los elementos de los que partiremos serán: 1. La estilística, como la maneja Dámaso Alonso en *Poesía española*, y 2. La estética, como la conciben Renato Prada Oropeza en *Estética del discurso literario* y Dacal Alonso en *Estética general*; luego de esto llegaremos a 3. El estilo y la estética literaria en *Un hilito de sangre*.

Es pertinente aclarar, sin embargo, que nos valdremos de cada una de estas fuentes en un sentido más amplio que el que abarcaron en sus textos de origen. Especialmente es el caso de Dámaso Alonso, quien dedica su obra al estudio de la poesía del Siglo de Oro español. Su método de análisis nos resulta útil porque, en palabras del propio autor, “hay [entre los límites de la estilística] una amplia zona del objeto poético (literario, en general, artístico) que es investigable por procedimientos cuasi-científicos” (16). Aunque es importante también tener en cuenta que estos límites de los que habla atañen a un nivel “interior”, inaprehensible por existir sólo en la mente del autor. A diferencia de los formalistas rusos y sus descendientes estructuralistas, Dámaso Alonso reconoce en su método el inevitable carácter subjetivo, lo cual no demerita lo estructurado y conciso de su sistema crítico. A pesar de ello, él insiste en llamar a la estilística una ciencia. Consideramos, por nuestra parte, que debido a la sola mención de un carácter “cuasi-científico”, lo “cuasi” anula lo científico. Pero no por ello deja de ser una herramienta válida y sumamente útil de análisis literario.

En el caso de Prada Oropeza, las obras a las que dedica sus análisis llegan a ser más cercanas a nosotros y a nuestra novela en cuestión. Finalmente, *Estética general* de Dacal

Alonso nos será útil por el capítulo que dedica a los contra-valores estéticos, tendencia a la que se adscriben fácilmente los recursos empleados por Eusebio Ruvalcaba, así como una buena parte de la literatura mexicana de la segunda mitad del s. XX en adelante.

## **1. La Estilística**

En *Poesía española*, Dámaso Alonso parte de la lingüística de Ferdinand de Saussure desde su aspecto elemental, el signo lingüístico, como se establece en el *Curso de lingüística general*. En términos saussureanos, el *significado* equivale a un concepto mental, el cual es activado por su *significante*, que es la huella psíquica que deja una forma física (sonido, imagen, letra); de la unión de estos dos conceptos se forma el signo lingüístico. De esta manera, en el *Curso* dice:

El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Esta última no es el sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de ese sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa representación es sensorial. [...] El signo lingüístico es por tanto una entidad psíquica de dos caras. (102)

Las divergencias que marca Dámaso Alonso respecto a las ideas de Saussure inician desde que, para él (y para su estilística) “Significante es [...] lo mismo *a*) el sonido físico, que *b*) su imagen acústica (psíquica)”; esto es que, para el tratamiento de una obra literaria como signo lingüístico, la huella psíquica y la palabra en cuestión. Explica, también, que para la estilística los significantes no sólo transmiten conceptos, sino “delicados complejos funcionales” (23). Para la estilística el significante tiene un valor mucho más amplio porque implica una concatenación de conceptos de los que también participa, invariablemente, la subjetividad: querencias, sinestias visuales, táctiles o auditivas. Esta reinterpretación es

más bien un reordenamiento de las prioridades de cada estudio. Se entiende que en el caso de la lingüística sean los elementos aislados los que expliquen, a partir de su funcionamiento individual (la palabra, el signo) el de su conjunto (el lenguaje). No es así en el caso de la estilística, mediante la cual Dámaso Alonso busca aprehender toda creación estética literaria. Por sí solos, los significantes son solamente “parciales”; en su conjunto, nos permiten estudiar el discurso literario.

El lector (aun el que lee en voz baja) recibe el significante en su complejidad: la imagen acústica que llega al lector está individualizada por los significantes parciales (tono, velocidad, intensidad, etc.), que si bien no son exactamente los mismos de la imagen acústica del creador de la obra, se aproximan a ellos. Pero, fuera de una situación idiomática, no hay sino palabras o frases de diccionario: abstracciones, sombras de realidad (25, nota 7)

A Dámaso Alonso le parece un error por parte de Saussure aislar al concepto, palabras por sí solas que no dicen nada sino están en un contexto. El padre de la Lingüística deja de lado el valor imaginativo del lenguaje: “Los elementos imaginativos cobran una decisiva importancia en el lenguaje literario (sobre todo en el verso)” (28). Consideramos que esto aplica también para la narrativa, y podemos justificar desde ahora este uso extensivo de su método para aprovecharlo en el análisis literario de *Un hilito de sangre*. El autor de *Poesía española* propone tomar la estilística como la estudió Charles Bally, en el habla, pero llevada al ámbito literario. Distingue, pues, entre el estilo del habla y el de la poesía. Alonso afirma: “creo que el escritor no avanza por su camino de luz de un modo distinto al del hablante en la conversación.” El estilo radica en la manera peculiar que tiene el escritor de expresar, a diferencia de quien conversa, un discurso estético literario: “es precisamente lo que

individualiza un habla particular.” Aquello que escapa al habla común, eso que atañe, más bien, a la personalidad del autor, es el objeto de la Estilística.

[...] el escritor afila sus dardos para que hieran en la sensibilidad del público y despierten en él intuiciones más poderosas, o bien los embota voluntariamente por esa constricción o coacción social tan brillantemente estudiada por el propio Bally.

[...] En suma: el que conversa tiene a todo lo largo de su elocución la consciencia de los efectos de su acto, consciencia que en el artista suele darse sólo cuando, vuelto de su inmersión, suprime, varía, pule, modera. (515)

No sólo marca una distancia teórica con Ferdinand de Saussure, sino con Charles Bally. No le parece correcto que, en su definición de estilística, atienda por igual “lo que diga el primer pelafustán, no lo que hayan dicho Shakespeare, Cervantes, Rabelais” (514). Es importante señalar que estos dos últimos autores son novelistas y no poetas. Lo que hace Dámaso Alonso es saltar del hablante al escritor, y del oyente al lector, para después dedicarse a la poesía. Nosotros proponemos usar su método para ir de la poesía a la narrativa. Su análisis estilístico se basa en el valor simbólico de la expresión escrita, aquel donde, de acuerdo a Roman Jakobson, radica la función poética del lenguaje. Alonso pone como ejemplo la palabra “encantadora”, que si es dicha con una “entonación especial” (26), puede significar todo lo contrario: inaguantable. Estaríamos en presencia de un uso irónico del término, expresado a través de una tensión y entonación particular en el habla, que son “significados parciales” por contribuir, mediante pequeñas cargas de significado, a una interpretación distinta del mero sentido lexicográfico porque está mediada por una carga afectiva.

[...] estos valores que llamamos afectivos no son separables de los conceptuales: no son, como imaginaríamos a primera vista, una especie de brisa o temperatura que impregna el concepto, sino que forman parte de él. *Porque no hay, no pasa por la*

*mente del hombre ni un solo concepto que no sea afectivo, en grado mínimo o en grado sumo*<sup>37</sup>. Al intuir una realidad cualquiera, nuestra querencia está implícita en nuestra comprensión, la querencia es, en sí misma, una manera de comprender. (27)

Los significantes parciales o afectivos tienen un valor descriptivo, pictórico, mediante el cual se reproducen imágenes visuales,<sup>38</sup> “una imagen auditiva casi óptica” (28). Esta dimensión imaginativa del lenguaje (en el sentido no sólo de “imaginación”, sino de que produce imágenes) produce asociaciones inconscientes, sinestias pictóricas. “La función pictórica del lenguaje es tan continua como la afectiva o la conceptual” (28). Estos elementos imaginativos cobran aún mayor importancia en el lenguaje literario. La interpretación de los significantes parciales se da a un nivel intuitivo que atraviesa “algunas o todas las vetas de nuestra psique”. Llevados a su conjunto, “podemos considerar que un verso, una estrofa, un poema, o partes de ellos, son otros tantos “significantes”, cada uno con su especial “significado”” (29).

El valor de la sinestesia es inherente al lenguaje, y en ella se regodea el discurso literario. Alonso pone como ejemplo el verso: “infame turba de nocturnas aves”, de Góngora, en el cual la repetición de la sílaba *tur* da una “sensación de oscuridad fonética” (29). El hecho de que los acentos recaigan en la 4ta y 8va sílaba constituye en sí mismo un significante: “turba” y “nocturna” se refuerzan entre sí. Tengamos en cuenta que en estilística no importa lo que se dice sino cómo se dice, y que hay vocales claras (a), vocales oscuras (o, u), consonantes violentas (r, j) y consonantes que sugieren un susurro (s)<sup>39</sup>. El autor

---

<sup>37</sup> Las cursivas pertenecen al texto original.

<sup>38</sup> Es interesante destacar, nuevamente, el papel de la sinestesia: la relación oído/vista en la imagen acústica de Saussure y en el “significante pictórico” de Dámaso Alonso.

<sup>39</sup> Características de la lengua literaria. Literatura castellana. La Salle Congrés Albert Cocera, Raquel Villegas. Consultado en: <https://es.slideshare.net/acocera5/caractersticas-de-la-lengua-literaria>

selecciona entre una gama de palabras posibles y elige la que más precisamente transmite, en conjunto con las demás, lo que desea decir. En esta selección también se considera el orden sintáctico, que atañe al ritmo. “Pero todo ese verso, con su ritmo, sus acentos, su vocalismo y su contenido conceptual, no es sino un complejo signifiante que despierta en nosotros un complejo significado” (29).

Una última separación radical con Saussure está en el hecho de que, para el ginebrino, el signo lingüístico es arbitrario. Pero “para nosotros, en poesía, hay siempre una vinculación motivada entre signifiante y significado” (31). Recordemos: el significado es una intuición. Parte desde el interior hacia el exterior, no a la inversa, como proponía Saussure.

## **1.2. Forma interior y forma exterior**

Al conceder mayor importancia al “signifiante parcial”, cuyas imbricadas huellas psíquicas se deducen no por una asociación arbitraria, convencional y social (como postula Saussure) sino por una compleja intuición subjetiva, Dámaso Alonso invierte la relación “significado-signifiante” por la de “signifiante-significado”.

Estamos de nuevo en el punto de la indagación peculiarmente literaria, es decir, en el vínculo signifiante-significado, pero tratamos ahora de caminar en dirección inversa, desde el significado hacia el signifiante. [...] Entran aquí, además, y han de ser tenidos en cuenta los datos biográficos, no datos muertos, como duermen por los manuales de historia literaria, sino en cuanto nos iluminan posiciones estéticas y aun modalidades de la expresión. (151)

Si bien hemos expuesto, en el Capítulo I de nuestra tesis, una semblanza de la vida del autor Eusebio Ruvalcaba, y encontramos diversos aspectos que pueden conectarse, desde el psicoanálisis (como vimos al final del Capítulo III) con lo que podríamos considerar una

forma interior para estudiar los aspectos estéticos y de expresión, consideramos que el análisis de este capítulo debe ceñirse, como apunta Dámaso Alonso, a la “forma exterior”:

[...] en el estudio de los elementos conceptuales y afectivos que constituyen una unicidad del poema a la Estilística no le interesa, o no le debería interesar (o sólo en determinados momentos, y por razones, digamos, pre-estilísticas), la procedencia de esos elementos; para ella lo mismo tiene que hayan llegado por vía de reflexión y tradición o por elementales y directísimos reflejos. (178)

La estilística es un estudio sincrónico del significante: la obra literaria vive dentro de sí misma, es comprendida como “un perfecto e individual sistema de valores” al cual se le debe hallar una “unicidad” (179). Recordemos: el poema o la novela son la manifestación física que habrán de estimular, mediante un conjunto de elementos parciales, un significante cuyas relaciones, aunque posiblemente infinitas, pueden establecerse, estudiarse desde el impacto que producen en el lector. Esto, sin embargo, no implica que el estudio estilístico del discurso literario como conjunto de significantes parciales pueda revelar su significado, debido a que éste:

[...] no es analizable, no es aprehensible; es inefable. Es último elemento (ya en contacto íntimo con el significante) de una serie (que teóricamente podemos suponer ordenada) de estados espirituales que empiezan en una especie de caos precreativo y por una misteriosa polarización, selección y simplificación terminan en un modelado complejo de redes, en un organismo: el “significado”. (179)

Siendo inaprehensible el significado, todos los elementos que constituyen el aspecto diacrónico, como los contextos históricos, sociales, políticos y biográficos del autor, son extra estilísticos. De ahí que nos hayamos ocupado de ellos en meras descripciones e interpretaciones mediante otras disciplinas auxiliares, como la biografía del autor, el análisis

literario y el psicoanálisis en los capítulos previos. Prosigue Alonso: “Entendemos por “forma exterior” la relación entre significante y significado, en la perspectiva desde el primero hacia el segundo<sup>40</sup>” (31). A la inversa, esa misma relación constituye la “forma interior”. Entonces: no se puede establecer un significado sin intuirlo; la interpretación no es extrovertida, ni se queda sólo en un mensaje emitido y de manera automática recibido en toda su complejidad. Al menos no en el caso del discurso literario.

Los estudios en la perspectiva de la “forma interior”, que aquí alguna vez intentamos, son mucho más difíciles: se trata en ellos de ver cómo afectividad, pensamiento y voluntad, creadores, se polarizan hacia un modelamiento, igual que materia, aún amorfa, que busca su molde. El instante central de la creación literaria, el punto central de toda investigación que quiera ser peculiarmente estilística (y no andarse por las afueras) es ese momento de plasmación interna del “significado” y el inmediato ajuste de un “significante”. (32)

Para el análisis de estos efectos se toman en cuenta el ritmo, los acentos, el vocalismo y el contenido conceptual. Si lo empleáramos en narrativa, que es la intención de este estudio, partiríamos de la división natural de la prosa, que está en los signos de puntuación, para distribuir el texto en partes semejantes a modo de unidades de significación análogas a los versos; igualmente, en la creación de imágenes a través de las descripciones y uso de adjetivos, así como en el empleo de un habla coloquial, e incluso la temática burlesca, soez o escatológica, categorías de las que también se ocupa Dámaso Alonso al estudiar a Quevedo.

---

<sup>40</sup> “Forma exterior y forma interior son dos modos rudos de hablar, porque precisamente en la expresión literaria ambas se compenetran y se funden en una criatura única” (177).

### 1.3. Lo imaginativo, lo afectivo y lo conceptual

La estilística, como su nombre lo indica, se dedica a descifrar el estilo de un autor: “todo lo que individualiza a un ente literario” (428). El estilo es la única realidad fenoménica para hallar la “unicidad” de la literatura. Estamos ya en pleno terreno de la exploración de la forma exterior. El estilo se compone de tres aspectos mediante los cuales puede generarse una aproximación, cuando no a asimilarlo plenamente (la imposibilidad de enfocarse en la forma interior), sí a analizarlo. El primero de estos aspectos, lo afectivo, “lo envuelve todo, como una atmósfera; [...] una característica de la intuición literaria que profundamente la separa de la intuición científica, es su afectividad” (429). Recordemos que, para Aristóteles (en la *Poética*), lo que debía purgar la catarsis a través de las tragedias era, justamente, los afectos. Afecto como sinónimo de pasión, de sentimiento. Sin embargo, la Estilística no se puede limitar a lo afectivo, puesto que se le reduciría al “fermento que lo afectivo pone en el lenguaje” (427). En segundo lugar, se encuentra lo imaginativo, que atañe a la intuición total que la obra despierta en nosotros. De imaginativo a imagen hay tan estrecha distancia conceptual como de letras. Los elementos imaginativos son aquellos que producen imágenes:

De los elementos afectivos hay que separar los imaginativos. Es decir, aquellos en que reside la capacidad de la obra de suscitar en nosotros representaciones sensoriales.

Entiendo, pues, “imagen” como un concepto cuyo contenido puede atañer a cualquier sentido humano: imágenes visuales, táctiles, auditivas, olfativas, etc. (430)

Las indagaciones remiten a la función imaginativa a partir de la memoria; mientras la afectiva “moviliza estratos volitivos”, la otra suscita imágenes sensoriales a través de la memoria y la imaginación. Se generan imágenes en versos tanto como en pasajes descriptivos de cuentos y novelas, cuyas características atañen más bien a un juicio estético, del que nos ocuparemos más adelante. Finalmente, lo conceptual se refiere a la “expresión lógica” de la obra. Hay

una construcción lógica que subyace a la literatura. En el caso de *Vita Nuova*, ejemplo que emplea Dámaso Alonso, el propio Dante reconocía que se valió de tercetos para abordar el contenido alegórico-espiritual, mientras que en los cuartetos son más bien narrativos o descriptivos. (431)

Aun en este soneto, donde lo afectivo es tan predominante, la construcción del poemita tiene una estructura firmemente desarrollada: visión de Beatrice saludando en la calle; se aleja al oírse alabar; parece milagro del cielo; éstos son cuartetos. Y los tercetos están los dos dedicados a los afectos espirituales: a descubrir la oleada, el efluvio que va de Beatrice al contemplador. Y esa tierna oleada está descrita de dos modos distintos, y cada modo ocupa exactamente un terceto [...] (431)

Los elementos lógicos o conceptuales pertenecen, pues, al estilo. Así, cuando en *Un hilito de sangre*, a pesar de que parece haber una monotonía, uniformidad de estilo, hay constantes rupturas marcadas por las analepsis, por la interrupción de capítulos con guiones que separan las palabras para continuar en el otro, o en las digresiones en las que el narrador imagina exageradas fantasías eróticas y egocéntricas, para magnificar su Yo en medio de un relato lleno de accidentes e infortunios. Cada una de estas herramientas inicia de manera inesperada, pero marca su fin con la continuación de la diégesis estructurada en tiempo real. Lo veremos cuando lleguemos al análisis.

#### **1.4. La poesía burlesca y la creación idiomática**

Dámaso Alonso alude al nivel idiomático para desglosar el carácter sincrónico de la obra literaria: cómo se dice lo que entonces (en su momento) aludía a algo; y cómo debería seguir aludiendo a lo mismo. Los significantes no cambian: cambia el contexto. Pero para dejar claro el concepto de lo idiomático, recurriremos a una carta que escribió el filólogo español

Amado Alonso (no confundir con Dámaso) al escritor mexicano Alfonso Reyes. En ella, le declara cómo funciona la estilística:

El principio en que se basa [la estilística] es que a toda particularidad idiomática en el estilo corresponde una particularidad psíquica. Ya le adelanto que una mera lista de particularidades estilísticas no nos hace conocer y gozar la índole de una obra ni de un autor: los rasgos diferentes tienen que componer una fisonomía. (2)

Dámaso Alonso apela a lo idiomático porque, dice, si él escucha “*mesa*” piensa en una; pero si luego resultase que se le estaba hablando en otro idioma, entonces estaría imposibilitado para descifrar el significado de un significante aislado, ajeno a su situación idiomática. Más aún: “Si digo u oigo *mesa*, lo que emito o percibo, sensorialmente, es ya *b*, es decir, imagen acústica” (23); en otras palabras: el concepto, la imagen acústica, la carga psíquica, preceden al significante. La comunicación idiomática es entonces contextual y cultural.

En este sentido Dámaso Alonso se ocupa de la poesía burlesca del Siglo de Oro. “Heridoras para nuestra sensibilidad moderna” califica las expresiones estilísticas de Quevedo; “Nos vamos a meter en el mundo abigarrado, concentrado, soez, purulento, siempre fuerte, siempre entre Bosco y Goya, de las jácaras y romances” (466). El papel del lector moderno, a través de su sensibilidad, resulta fundamental para apreciar una vez más el carácter sincrónico de la obra literaria (y artística en general), a la que no podemos someter bajo juicios fuera de su tiempo. En ese sentido sí importa el contexto histórico y social, lo “pre-estilístico” que tanto procura evitar Dámaso Alonso. Con el fin de apreciar su método de análisis puesto en práctica, apreciemos el siguiente pasaje de *A Apolo, siguiendo a Dafne*:

Bermejazo platero de las cumbres  
a cuya luz se espulga la canalla:  
la ninfa Dafne, que se afufa y calla,

si la quieres gozar, paga y no alumbres

[...]

Primer verso (vividamente colorista): *bermejazo*, “rojo”, con el aumentativo afectivo *-azo*, que alude al tamaño del astro, pero que denuncia todo el entorno social y moral en que se desenvuelve el soneto; *platero*, porque dora las cumbres. [...] (468)

Cuando lleguemos al análisis de *Un hilito de sangre*, habremos de tener en cuenta que en el estilo de Ruvalcaba está presente, como desde la literatura de la Onda, el lenguaje coloquial como recurso, alternado con el lenguaje culto. De la misma manera que explica Dámaso Alonso: “Fue la poesía aplebeyada y chocarrera una enorme válvula de escape de lo afectivo” (467). Y haremos como dice Dámaso refiriéndose al estilo de Quevedo: “Dejémonos de dengues y de “buen gusto” y admitamos todo lo que nos proyecte este brutal espoleador de la realidad” (468). Continúa su análisis de Quevedo:

Verso segundo: evocación del ambiente [...] fondo goyesco, dos siglos antes que Goya, capricho dibujado en once sílabas: *mano maestra*.

Verso tercero: nos describe cómo la ninfa huye; pero el término *afufa*, evidentemente próximo a la germanía [...] es una nueva evocación de ambiente. (468)

Las referencias mitológicas que llamaríamos, con Genette, referencias intertextuales, están presentes para arrebatarnos el halo de sublimidad, acercándonos a las emociones populares. Esto, desde luego, sin perder el culteranismo, que a Quevedo lo aparta de una forma popular, sin que sus temas dejen de lado la familiaridad de lo carnal y lo picaresco. Pensemos en Horacio, quien, siguiendo a Aristóteles, en su *Epístola a los pisones* (conocida después como *Ars Poética*) habla de que “La tragedia no debe descender jamás a chanzas viles; cual una matrona respetable, obligada a bailar en nuestras fiestas, ha de aparecer ruborosa entre los licenciosos sátiros” (206). A cada emoción humana, de acuerdo al poeta latino, pertenecía

una forma literaria por excelencia. La sátira latina tenía como base la moral; asumía una superioridad para corregir mediante el escarnio. Sin embargo, en Quevedo, encontramos un regodeo más próximo a la burla. De acuerdo a Dámaso Alonso, es: “La necesidad de tomar la bella fábula y sumergirla en las aguas rufianescas” (469). Las referencias cultas del protagonista de *Un hilito de sangre* cumplen una función semejante.

### **1.5. Picaresca, erotismo y humor**

Aboquémonos a la forma exterior para repasar, brevemente, el contexto social e histórico de Quevedo y del Siglo de Oro, para alumbrar un aspecto de la literatura que, si bien no escapa del espectro de las preocupaciones de Dámaso Alonso, está un poco alejado de la sublimidad con la que, exceptuando el apartado dedicado a lo burlesco, normalmente lidia.

La poesía picaresca española en el Siglo de Oro sitúa lo explícito del sexo y lo vulgar-escatológico por encima del recato: mediante designaciones metafóricas, símiles irreverentes y eufemismos, evocaba lo que no podía decirse. Recordemos que a Quevedo le debemos una de las prefiguraciones más importantes de la literatura picaresca. Además de sus discutidos orígenes etimológicos<sup>41</sup>, el término “pícaro” remite a un individuo de pobreza pecuniaria y vida marginal; un nómada cuya única preocupación es buscar placer. Entregado al azar, el pícaro vive a expensas de la sociedad. Se ha rastreado en los personajes picarescos los primeros modelos literarios de antihéroe<sup>42</sup>. Las dos principales obras de la novela picaresca son *El Lazarillo de Tormes*, de autor anónimo, y *La vida del Buscón don Pablos*, de Francisco de Quevedo. Caracterizadas por la narración autobiográfica de las hazañas de un mendigo,

---

<sup>41</sup> Guillermo Díaz-Plaja cita, entre otras, las siguientes hipótesis. Que el término pícaro es: “a) Derivado de picar, en el sentido de cortar o b) [...] en el sentido de robar. c) Significante al portador de “pica” (soldado); f) Transmutación de la raíz indogermánica de fkr, en sentido de pobre (compárese ‘fakir’). g) préstamo lingüístico del inglés ‘beggar’, es decir, mendigo.” (1982:IX)

<sup>42</sup> *Lazarillo de Tormes*, Francisco de Quevedo (1982:) Porrúa. Introducción de Díaz Plaja

las aventuras del pícaro están centradas en un mundo real y plausible, sin hechizos o quimeras. Se ha concebido al héroe (o antihéroe) pícaro como la antítesis del caballero. Debido a su arraigado catolicismo y sistema de jerarquías sociales, España no tuvo un Renacimiento como Italia; sin embargo, la inevitable decadencia de las clases altas se reflejó en la vida urbana y en el arte. Esta crisis moral y social se vio traducida, como todo lo indecible, en argucias poéticas. Dice Guillermo Díaz Plaja en su introducción a *El Lazarillo de Tormes*:

La novela picaresca es, pues, un acto de sabotaje a los valores de altura espiritual [...] La visión de lo negativo es una falsificación -un antirrealismo- si su presencia prescinde de los valores afirmativos. Es, pues, una estilización hacia lo deforme, lo monstruoso o lo abyecto. (XX)

Dada la circunstancia moral y religiosa del siglo XV en España, la carga erótica suele ir acompañada de una actitud irreverente y, en ocasiones, anticlerical. Las obras picarescas fueron comúnmente censuradas. Entendemos, así, la anonimidad del autor del *Lazarillo*<sup>43</sup>, así como buen número de poesías concebidas por geniales autores y transmitidas de manera oral. “Un género en el que solían empeñarse grandes escritores como Quevedo, Góngora o el Arcipreste de Hita” (10). Tal es el caso de los siguientes versos anónimos, que encontramos en *Poesía erótica y picaresca, antología de los siglos XVI al XIX*:

–¿Qué pretende, señor? –Niña, joderte.

–Dígalo más zafado. –Cabalgarte.

[...]

–¡Maldito quien lo pide de esta suerte,

---

<sup>43</sup> Sin gran fundamento, la obra se ha atribuido al dramaturgo Lope de Rueda o al jurista Diego Hurtado de Mendoza

y tú muy bien, pues sabes declararte!  
Y luego ¿qué me harás? –Arremangarte,  
y con la pija tiesa acometerte.

(15)

La poesía picaresca, creación popular y eco del estrato social más bajo, retoma la base temática de los epigramas griegos y sátiras romanas: la burla, lo sensual, el sexo festivo. De acuerdo Rodríguez Felder<sup>44</sup> esta poética constituye un género “centrado antes que nada en la mera vulneración, en la tosca y directa transgresión de lo prohibido en ese momento.” (9). Conocido es el calambur<sup>45</sup> que compuso Quevedo a causa de una apuesta para insultar a la reina, que tenía una pierna más chica que la otra. Le envió una nota y dos flores: “Entre el clavel y la rosa, su majestad escoja.” Igualmente se atribuyen a Quevedo los siguientes versos sobre un marido celoso:

Rabiosos celos lo tienen perdido

[...]

Una noche, después de estar dormido,  
soñó que bello anillo se metía  
en el dedo mayor, y así ponía  
los celos y sospechas en olvido.

Mas como despertó y halló su dedo  
metido en la hendidura de la dama,

---

<sup>44</sup> Rodríguez Felder, Luis Hernán. *Poesía erótica y picaresca. Antología de los siglos XVI al XIX*. Proyecto Larsen. Buenos Aires.

<sup>45</sup> Juego de palabras que consiste en cambiar el sentido de una frase, valiéndose del sonido de las palabras que la componen, para formar otras.

dijo, volviendo el rostro a la señora:

– Si sin guardarlo así vivir no puedo

seguro de borrones en mi fama,

yo me doy por cornudo desde ahora. (2010:104)

A un siglo de circulación del famoso *Lazarillo de Tormes*, un joven Quevedo, a los veinte años, escribe la *Vida del Buscón don Pablos*. La madre del Buscón don Pablos practicaba brujería y, sorprendida en un aquelarre, fue capturada por el Santo Oficio:

[...] está presa en la Inquisición de Toledo, porque desenterraba los muertos sin ser murmuradora. Dícese que daba paz [besaba] cada noche a un cabrón en el ojo que no tiene niña. Halláronla en su casa más piernas que brazos y cabezas que a una capilla de milagros, y lo menos que hacía era sobrevirgos y contrahacer doncellas. Dicen que representará en un auto el día de Trinidad con cuatrosientos de muerte. (1982:103)

La descripción del aquelarre y la intervención sexual de un macho cabrío, son metaforizadas con argucia; el órgano sexual se ilustra como “el ojo que no tiene niña”; o lo que es lo mismo, el orificio del glande. Encontramos, también, el uso irreverente de un símil sacro: las capillas de milagros, comunes por ostentar dijes de miembros que están o estuvieron en riesgo de amputación, constituyen los “brazos y cabezas” de la orgía de brujas.

No deja de tener relevancia el problema del humor. Las ideas de Dámaso Alonso se asemejan a lo propuesto por Freud, expuesto en *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Consideraba que, mediante un chiste se libera energía psíquica que, a su vez, se sublima en humor. En el aspecto técnico, los intercambios de sentido suelen darse de manera sorpresiva ante un inusitado giro. La lógica, que pretendería dar a las palabras una conclusión discursiva única (seria), ve enfatizarse un acento diferente al del tema iniciado. La liberación de energía

psíquica a través del chiste constituye una “función economizadora” que, a razón de ahorro, acorta los procesos mentales de la crítica o la reflexión meditadas.<sup>46</sup> Por su parte, Dámaso Alonso refiere que:

En Quevedo, la brutal transmutación establece entre dos realidades un débil vínculo, un punto fugaz de relación: ese hilillo es sumamente tenue y las dos realidades que une (A – B) son tan dispares, que al cruzarse momentáneamente en el cerebro, algo se rompe allí, quizá una profunda ley de proporcionalidad y correspondencia. Esa rotura es lo que llamamos humor (469).

En este apartado hemos puesto en práctica algunas de las herramientas para el análisis estilístico de una parte de la obra de Quevedo a la que a Dámaso Alonso no se dedicó. Es de una manera semejante que nos dedicaremos a analizar el estilo literario de *Un hilito de sangre*. Pero, primero, debemos recurrir a la segunda disciplina que enriquecerá nuestro trabajo: la estética.

## **2. Estética del discurso literario**

La estética, de acuerdo a Dacal Alonso, “buscará los principios más universales y supremos de la belleza y el arte” (3). Sin embargo, para este apartado nos atañe la indagación teórica que realiza Renato Prada Oropeza, quien discurre:

No nos preguntamos sobre una estética a secas, sino sobre una *manifestación específica*, determinada: la de un discurso, de una unidad lingüística de comunicación que circula, *dis-curre*, en nuestra socio-cultura: de una novela, de un cuento, por

---

<sup>46</sup>“No toda economía en la expresión verbal es chistosa” (1983:48), afirma Freud. El inconsciente, expresado en manifestaciones del lenguaje como mera alusión simbólica, y el mecanismo mental que conlleva la creación de metáforas, son procesos semejantes.

ejemplo, o mejor, del cuento y la novela que se manifiestan como sendos discursos narrativo-literarios. (10)

Las investigaciones teóricas en torno al problema de lo estético-literario nos llevan a un recorrido histórico en el cual podemos descubrir que la idea de belleza, la percepción de lo que tiene un valor estético<sup>47</sup>, hablan más de la época en la que se dieron, que del supuesto valor intrínseco en el arte. Si bien, para Prada, su estudio no es diacrónico, en el sentido de que no busca hacer una revisión histórica de los postulados teóricos de la belleza, echa mano de este recurso para desarrollar un punto clave de quiebre en el concepto de la belleza en relación con lo literario. Parte, pues, desde la época clásica hasta el Barroco.

### **2.1. El sentido histórico de lo bello**

Las ideas clásicas sobre la poética, que en la antigüedad abarcaban cualquier obra de carácter literario, aluden también a lo que en su momento era considerado como bello, que estaba vinculado a su vez a lo decoroso, a lo bueno, a lo justo, como concebía Platón en *La República*. Con la *Poética*, Aristóteles inaugura el estudio teórico del discurso literario. Plantea la noción de efecto catártico: purificación espiritual que produce la obra, imitación de la realidad, en el espectador. Para el filósofo griego, este proceso de reproducción imitativa, así como la apreciación de lo artificial, ofrecen una experiencia a través de (y desde la seguridad de) lo irreal, ya que el hombre tiende a imitar y a contemplar imitaciones por naturaleza: “Cosas hay que, vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuanto más exactas sean” (135). La purificación a través de las emociones, o catarsis, alivia al espectador sustrayéndolo momentáneamente del plano real.

---

<sup>47</sup> Sobre las nociones de valor y contravalor discurriremos en el siguiente apartado.

De esta manera, la unidad en la obra obedecía a la verosimilitud de la misma. El valor poético residía en la belleza, vinculada primeramente a lo moral. Siguiendo la línea de pensamiento de Platón<sup>48</sup>, el bien era considerado necesariamente bello. Lo “bueno” era lo que debía ser visto por la Polis. No valorando otro régimen de consideraciones estéticas, la apreciación aristotélica carece de influjo poético. De acuerdo a García Bacca:

[...] La *Poética* de Aristóteles está dirigida secretamente por el racionalismo griego, de ahí que trate fundamentalmente de la *técnica* poética y no del *arte* poético. [La *Poética*] habría, pues, de ser llamada *Técnica poética* [pues] casi no incluye más que estructuras racionales: definiciones, divisiones, clasificaciones, juicios de valor, preceptos. (21-22)

El siguiente referente importante es la *Epístola a los pisones* de Horacio (posteriormente llamada por Quintiliano *Arte poética*), una reflexión didáctica en verso, en la que juzga cánones y normas de la poesía. La unidad era el núcleo de la creación artística, y dependía de la “justa correspondencia entre la forma y el contenido, que constituye la armonía. El estilo debe ser adecuado a los géneros que se tratan” (LII).

A cada emoción humana, según el poeta latino, correspondía un tipo de verso adecuado: “La tragedia no debe descender jamás a chanzas viles; cual una matrona respetable, obligada a bailar en nuestras fiestas, ha de aparecer ruborosa entre los licenciosos sátiros” (206). La frase *ut pictura poesis* (“la poesía es como la pintura”) es introducida en el canto XVII, casi al final de *Ars Poetica*. Se trata, siguiendo a J. A. Hansen, de “una doctrina

---

<sup>48</sup>En la República idealizada de Platón, “Al autor de una comedia o de un cierto tipo de yambos o de una canción lírica no está permitido en absoluto hacer mofa de algún ciudadano ni en el texto, ni en la mímica y el aspecto, ni con saña ni sin saña [...] pueden burlarse unos de otros sin saña y en broma, pero en serio y enfadándose no les debe estar permitido.” (PLATÓN, *Diálogos Tomo IX Las Leyes* Introducción, Traducción y Notas de Francisco Lisi. Editorial Gredos S.A. Madrid, España 2008:283). Aborda el problema en *República*, III, IV, IX, y discurre sobre la comedia, lo ridículo y lo absurdo, en su diálogo *Filebo*.

genérica de la verosimilitud y del decoro necesarios en la intervención, disposición y elocución retóricas de cada obra” (235). Las consideraciones clásicas de lo estético relacionado con lo moral tuvieron una vigencia que se prolongó a lo largo de la Edad Media, debido a la fuerte presencia de la religión y la teología. En el s. XVIII, apunta Prada Oropeza, surge “la primera crisis conceptual del concepto de belleza” (97) a partir del barroco y el arte romántico. Obras como *Gargantúa y Pantagruel* y *La Celestina* rompieron con la solemnidad clásica que había venido caracterizando la producción literaria. Estas obras tendrán prolífica descendencia:

A partir de fines del siglo XIX [surgen] nuevas propuestas ofrecidas por los mismos factores de la producción discursiva [...] que obligan a una recepción e interpretación totalmente nuevas. Discursos tales como *La metamorfosis*, *Ulysses* [...] no pueden ser tomados en el mismo sentido estético que los realistas y clásicos. Obligan a suspender el juicio común que las redujera a un valor que no quiere decir nada respecto a ellas. Es como si en pintura afirmara que *El grito*, *Guernica* o el *Autorretrato* de Tamayo son “bellos” y que su contemplación produce un *placer estético*, un *goce*, como ocurre con la admiración que nos ocasiona un paisaje o una mariposa. (96)

Importa, pues, que haya una funcionalidad estética. Esta función obedece al papel mediador de la cultura. Existe, desde luego, una sensibilidad occidental. Las bases aristotélicas de una estética metafísica, que buscara el efecto de la obra literaria como equivalente o garantía de su calidad, tenían una relación funcional con la cultura muy diferente a la que se concibió a partir de la separación entre la moral y el buen gusto en el s. XVIII a partir del barroco y el arte romántico. Los estudios de Kant sobre lo bello y lo sublime apelan a una categorización metafísica que sigue considerando la estética del arte como reflejo de la vida. Así, lo bello

atañe a las estrellas; lo sublime, a lo etéreo del firmamento. No obstante, el discurso artístico, particularmente el literario, crea la realidad más que retratarla. Continúa Prada:

En el discurso artístico el *cómo* –forma de expresión– es el *qué* –forma del contenido–. Podemos decir que en el discurso estético la fusión obedece a la intencionalidad de producir el efecto y no solamente a la de comunicar, pues una versión de una charla cotidiana no la traiciona totalmente (así como la de un reportaje, entre otro tipo de discursos), pero en el discurso estético esto es imposible: la versión es posible “fuera” del discurso estético: en la crítica o en la interpretación hermenéutica, previa suspensión de su funcionalidad estética. (99, nota 37)

El discurso literario es un sistema organizado cuya función necesaria es una “praxis estética”. Como “entretejido de varios niveles y elementos de manifestación”, el discurso narrativo-literario reformula la realidad a través del planteamiento de nuevos valores. Estos son definidos por su carga semántica, la cual depende del contexto social e histórico en el que se producen. Como hizo Dámaso Alonso para elaborar los postulados de su estilística, Prada Oropeza vuelve a la competencia lectora como base del sistema estructurado donde se instala la literatura.

Tanto la lengua como las constelaciones semánticas que ofrece el mundo cotidiano se hallan re-formuladas; es decir, en cuanto en el discurso narrativo-literario son nuevos valores, no meramente reductibles a las sustancias, las cuales tampoco son susceptibles de ser omitidas: el sistema literario, en su manifestación discursiva, presupone, en primer lugar, la competencia lingüística y la competencia de las relaciones semánticas (valores) que la cultura, en sus series del mundo común, instaure [...] dentro de un contexto sociocultural y dentro de una cadena histórica indudable. (200)

El momento en que los valores de esas “constelaciones semánticas” son reformulados es, como señala Prada, alrededor del s. XVIII. Sin embargo, de acuerdo a Dacal Alonso, los contravalores estéticos han estado presentes desde mucho antes: ya en la tragedia griega se buscaba conmover al público mediante el temor a lo aciago, a lo ruin, al infortunio.

## **2.2. Los contravalores estéticos para Dacal Alonso.**

Dacal Alonso arroja la pregunta: ¿cómo puede lo feo y su constelación de contravalores ser objeto de una reflexión estética? Y propone dos caminos por los que se puede llegar a lo feo en el arte: como un acto fallido, o mediante una intervención deliberada del artista. En su estudio de *Estética general* prefiere adjudicar la presencia de los contravalores estéticos al *mal gusto* de la *estética de masas* (constantemente los sitúa en *comicbooks*, filmes de *exploitation* y arquitectura kitsch); se muestra arraigado al clasicismo en el arte y, abiertamente, desacredita a las vanguardias como plenas expositoras de la visión escatológica del arte: “Sin apelar al arte moderno, que se deleita en lo informe, monstruoso y horrible.” (194).

## **2.3. La retórica aristotélica de Tesauro**

Hagamos un paréntesis para reflexionar acerca de cómo se concebían algunos “contravalores estéticos” durante el Renacimiento. En Italia, el retórico jesuita Emmanuele Tesauro, en el capítulo XII de su *Cannonchiale Aristotelico*<sup>49</sup> (1654) escribe un “Tratado de los Ridículos”, en el que se propone, con visión *telescópica*, escrutar meticulosamente los preceptos aristotélicos. “Tesauro presupone que la mente humana participa de la sustancia metafísica y que, por eso, el juicio es aconsejado por la luz natural de la Gracia innata también cuando produce agudezas cómicas” (232). Partiendo de la definición de comedia establecida en la

---

<sup>49</sup>*Cannonchiale* significa “telescopio.”

*Poética*, explica João Adolfo Hansen, Tesauro transfiere a la retórica el concepto de lo ingenioso o la agudeza y lo relaciona a lo cómico y la sátira. La agudeza correspondería al humor que, de acuerdo con los decoros de civilidad, tiene que pasar por el tamiz de la metáfora:

En el caso de los géneros bajos -La comedia, los entremeses, la pantomima, la sátira, la farsa, los versos fesceninos, los epitafios cómicos, los retruécans, los chistes- es lícito emplear agudezas frías, ampulosas, sin naturalidad y pedantes, evidentemente premeditadas, para hacer reír con el espectáculo de la afectación. (233-234)

La palabra “monstruo”, del latín *monstrum*, y la palabra “mostrar” del latín *monstrāre*<sup>50</sup>, tienen un origen etimológico común. Lo monstruoso, podría decirse, es “lo digno de mostrarse”. Tesauro emplea como justificación de las deformaciones retóricas de lo cómico la teoría aristotélica de las pasiones, expuesta en la *Ética Nicomaquea*<sup>51</sup>. Distingue entre “fealdad física, como el rostro torcido; y la fealdad moral, como el acto obsceno” (245). Lo feo, como ya ha sido establecido, suele encontrarse primordialmente en la comedia<sup>52</sup>, conceptualizada en tipos institucionalmente inferiores o vulgares:

[...] como parásitos, sodomitas, pícaros, esclavos, criados, artesanos, comerciantes, indios, negros, judíos, cristianos nuevos, mestizos; o a tipos éticamente inferiores, como los viciosos por falta de virtud y por exceso de ella. Teniéndose en mente esa jerarquía [natural en el XVII], es extremadamente usual la referencia al excremento,

---

<sup>50</sup> Avance de la vigesimotercera edición, *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, consulta electrónica.

<sup>51</sup> La virtud, para Aristóteles es un medio término entre dos extremos, que corresponderían a vicio débil y vicio fuerte. “Por ejemplo, si el valor es virtud, el extremo cobardía es vicio débil y el otro extremo, temeridad, es vicio fuerte [...] Justifica lo ridículo retóricamente, como licencia poética.” (2005:241)

<sup>52</sup> “Lo cómico es *imitatio perorum*: imitación de los peores. Cuando habla de la comedia en la *Poética*, su materia genética es el *guelóion*, parte del *aiskhrón*, o en la traducción de Quintiliano, lo *ridiculum*, parte de lo *turpe*, que Tesauro propone como ridículo, parte de lo torpe o feo.” (2005:245)

asociado a los órganos sexuales, que son por así decir politizados o jerarquizados como metáforas de posiciones sociales en el cuerpo político. (246)

En el siglo XVII, las representaciones de sátiras seguían considerándose vehículos de la virtud para corregir al vicio. Reflejar lo más bajo a través de la metáfora conseguía “tratar materias sórdidas elegantemente, sin sordidez” (248). La agudeza ingeniosa podía ser un mensaje encriptado que al público ordinario produjera risa y que, en cambio, al lector cultivado le revelara el contenido plenamente: “Como decía Góngora, escribo no para muchos” (251).

#### **2.4. Lo *negativo* como contravalor:**

Aprovecharemos este apartado para iniciar el análisis de *Un hilito de sangre*, de donde procederán los ejemplos para ilustrar las categorías teóricas. Raymond Polin, estudioso francés de la estética citado por Dacal Alonso, clasificó los campos a los que puede reducirse una estética negativa:

a) *Lo monstruoso*: La palabra “monstruo”, del latín *monstrum*, y la palabra “mostrar” del latín *monstrāre*<sup>53</sup>, tienen un origen etimológico común. Lo monstruoso, podría decirse, es “lo digno de mostrarse”. Estéticamente, lo monstruoso aparece como una figura deforme y ambigua en cuanto es elemento, que por un lado resulta repugnante y por otro permite la manifestación de aspectos o cualidades de las cosas. Podemos, así, apreciar en este pasaje:

Y me concentré en la cieguita. Ahora la rata le daba a ella lengüetaditas en los dientes.

Sí que se querían. Sacaba una lengua tan pequeña como la de un canario y le lamía hasta las encías. Me pregunté entonces la diferencia entre vomitar y no vomitar.

Porque otro con menos recursos cerebrales que yo se pone ahí a vomitar. Fácil. [...]

---

<sup>53</sup> Avance de la vigesimotercera edición, *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, consulta electrónica.

No sé por qué, pero cuando vi que la cieguita besaba a la Caperuza se me empezó a parar. (67)

No solamente la sugerencia de zoofilia en el nivel erótico que adquieren los besos entre la niña y la rata, sino el hecho de que ella sea ciega, y el que la reacción de León, al contemplar dicho espectáculo, sea la excitación sexual acompañada del asco.

*b) Lo horrible y lo desmesurado:* Ambos involucran una alteración en el orden natural de las cosas. El primero explota el lado mórbido y escatológico de la realidad; el segundo, el exceso en las proporciones naturales de las cosas, produciendo rechazo en el contemplador.

Entré al baño y me encerré en un gabinete. Me bajé los pantalones con cuidado y, oh bestia, se me cayeron los billetes, hechos bolita, hasta el fondo de la taza, la cual estaba llena de caca. [...] Me decidí por el camino B, cuando vi que la primera superficie de la caca estaba llena de pedacitos de zanahoria. [...] una vez, en la casa de mi tía Chati, me dieron de comer crema de zanahoria, y algo me cayó mal porque va para afuera, toda, lo cual no hubiese sido gran problema de haber alcanzado el baño, pero apenas me había levantado de la mesa, sopas, casi sobre mi tía. (47)

Apreciamos, justo en el orden que los presenta, primero la presencia de lo escatológico; pero, también, la presencia de lo contra-natural: es el hecho de que presente, inmediatamente después de la excreción y la descripción de las heces (en las cuales hay rastros de comida no digerida) una historia que remite a la comida y luego, de nuevo, a lo escatológico con el vómito. Produce rechazo, sí, pero desde luego también produce risa. Todos estos contravalores estéticos están mediados por el uso del humor, característico del estilo de la novela.

c) *Lo pedestre*: Se aplica a una cosa o ser cuya manifestación exterior, sea por los elementos que la componen o por su tosquedad o incultura, la hacen notoriamente vulgar, carente de profundidad.

Aunque eso no es lo único que odio. Por supuesto que no. He aquí una lista lo suficientemente amena:

- 1) A Raúl Velasco y su enajenante programa
- 2) Las campañas de los partidos políticos
- 3) Las escenas de las telenovelas cuando lloran
- 4) Los postres
- 5) Los que suben sus coches a la banqueta y estorban
- 6) La gripe y el chorrillo
- 7) El timbre del teléfono
- 8) El helado cuando se me mete entre los dientes
- 9) Los comerciales por radio
- 10) Rocky V
- 11) Que me dejen esperando en el coche
- 12) Ya lo dije: que mi mamá y mi papá se peleen. (151)

d) *Lo ampuloso, lo intrincado, la desproporción y el desorden*: Lo ampuloso carece de validez objetiva de acuerdo con la naturaleza de la obra, al sobrecargar con adornos de escaso mérito técnico o estético un objeto. Se aplica a cosas henchidas de adornos, recargadas o exageradas en sus colores, e incluso al lenguaje con giros complicados. Lo intrincado se trata de un objeto cuyos elementos compositivos lo hacen parecer oscuro o embrollado en sus partes, líneas, colores, formas, materia, perspectiva, composición u otros elementos. La desproporción y el desorden aparentan carecer de un principio rector que les dé armonía.

Bueno, me encontraba ante un caso de ignorancia supina. Quien no había oído hablar del Commonwealth no valía un cacahuete como interlocutor. Así que también entre los orientales se daban casos de inopia mental, me dije. No solamente entre los miembros de mi familia nuclear, incluido mi primo el Gordo. Razón por la que decidí olvidarme por unos cuantos momentos de mis conocimientos y conversas con el chinito.

– Es otro modo de referirse al imperio británico. El Commonwealth comprende las naciones, mandatos, dominios, protectorados, posesiones y colonias unidos por un lazo común con la Corona Británica, cuyo soberano es el jefe de esta comunidad. El Commonwealth se extiende por los cinco continentes, y además del Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte, sus principales miembros son Australia, Bahamas, Bangladesh, Barbados [...] Uganda y Zambia – repuse. (105-106)

La lista exhaustiva de naciones tiene la característica exagerada de presentarlas por orden alfabético. Podemos, entonces, imaginar al autor Eusebio Ruvalcaba saliendo de la cantina para llegar a su casa, abrir una enciclopedia o consultar un periódico o revista de economía o política, y transcribir textualmente. El hecho de que su personaje, un joven de 13 años, conozca plenamente la naturaleza del Commonwealth y aleccione a un menesteroso, torna lo ampuloso en cómico.

*e) Visión escatológica:* La escatología tiene dos acepciones fundamentales. Ambas remiten al fin de los tiempos (el fin del mundo o del cuerpo; la muerte). Puede ser el Apocalipsis o la putrefacción de la carne (que es, también, una forma de regreso a la vida). Los temas bíblicos contienen una carga de solemnidad y violencia que, por su carácter sacro,

tienen un efecto poético perturbador. Maurice Nedoncelle, filósofo francés, propone que el arte se aboca a la zona del mal:

A este problema turbador hay que responder que todas las cosas, hasta el sufrimiento y el crimen, están llamadas a una salvación estética [...] Admirar la belleza de un incendio o el patetismo de Lucifer es rendirles el único homenaje a que tengan derecho o más bien conferirles la única grandeza de que sean capaces. (235)

En *Un hilito de sangre* encontramos dos pasajes que representan esta visión escatológica entendida no como lo relacionado con las deyecciones, sino con la muerte y el sentido de fin de los tiempos. Primero, al inicio del capítulo 6, relata un sueño recurrente: “que mis papás iban en un coche, me parece que en carretera, chocaban y los sacaban en pedazos. Vilmente, como carroña vil.” (87). Por otro lado, la alusión bíblica se presenta justamente cerca del final de la novela, cuando el protagonista, León, se encuentra finalmente frente a Osbelia:

[...] no digo indistintamente parejas sino parejas entre las parejas: un hombre y una mujer que nacieron en puntos distantes, que bien podrían llamarse equis y ye, y que por fin pasa una recta por ambos y los une inevitablemente. A ese tipo de parejas me refiero. Pues de ese diálogo cada movimiento de sus labios, de sus ojos, de los vellos dorados que rematan sus párpados, se había quedado impreso en mi memoria, como la marca de Caín en su frente. (145 - 146)

Apreciamos que todos los contravalores estéticos señalados por Dacal Alonso están presentes en la novela de Eusebio Ruvalcaba. Pero hay también un deslumbramiento poético al encontrarse con la belleza de Osbelia. Por un momento, la narración adquiere una tónica diferente, dirigida más hacia lo sublime, hacia lo que sería para Dacal Alonso el lado positivo de los valores.

## Conclusiones

Cuando iniciamos esta tesis de maestría partimos de una hipótesis fundada en una serie de intuiciones: en la novela *Un hilito de sangre*, el estilo literario de Eusebio Ruvalcaba está nutrido por fuentes rastreables a una tradición literaria en concreto: la literatura de la Onda. Vimos, sin embargo, que tanto por la fecha de su publicación como por las declaraciones expresadas por el mismo autor, las características de la Onda forman parte de un estilo más bien generalizado en la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo XX, sin que pueda encasillársele dentro de un grupo o movimiento en concreto. El estilo del lenguaje coloquial, el erotismo transgresor, la ironía, el sarcasmo, el desenfado y el humor negro, son elementos heredados desde la picaresca española y la poesía burlesca del Siglo de Oro, cuya gestación radica posiblemente en las comedias y epigramas grecolatinos, donde el sentido de una individualidad urbana comenzó a tomar forma.

Apreciamos, también, desde el segundo capítulo, cómo la configuración de una voz personal, autodiegética o en primera persona, refuerza no sólo la condición impresionista, sino que media (justifica) la vericondicionalidad del relato: lo que se cuenta y cómo se cuenta valen más que la credibilidad o falta de ésta. Cuando Eusebio murió y sus amigos, en un “anti-homenaje etílico”, leyeron versos del “amigo que le mamó la verga”, terminaron arrojándose la bolita de quién había sido ese amigo; porque sabían que fueron todos y que desde luego no fue ninguno. Porque la realidad literaria, como apuntó Bajtín (en *Teoría y estética de la novela*), existe dentro de un cronotopo (espacio-tiempo) único y dirigido exclusivamente a la recepción del lector, al efecto que produzca sobre el mismo. La importancia de escribir desde un Yo (Señalan Luz Aurora Pimentel, Margo Glantz y José Agustín) apela a la autenticidad de una narración juvenil. Nuevamente, semejanza y diferencia con la Onda: la perspectiva del adolescente existe, pero está narrada por un hombre

adulto (Ruvalcaba tenía 40 años cuando se publicó la novela) que, sin embargo, mantiene la ironía, el lenguaje coloquial, la sorpresa y la grandilocuencia de un muchacho de 13 años.

En cuanto a las influencias de la picaresca, resolvimos que León no es precisamente un pícaro, aunque tiene ciertas semejanzas con este arquetipo. Primeramente, valdría la pena señalar que la búsqueda constante del beneficio propio, de la comodidad, el alimento y el placer, constantes en el pícaro (de acuerdo a Lope Blanch y a Rodríguez Fedler), son también aplicables a los personajes de las novelas psicodélicas de José Agustín. Si cambiamos la búsqueda de la comida por la búsqueda de las drogas, son lo mismo. No sucede así con el pre-adolescente León Rosas Bernal, quien es de clase media y aún muy joven para pensar en drogas, tabaco o alcohol. Observación importante: los temas predilectos de Eusebio Ruvalcaba eran la música, el alcohol y las mujeres. Su novela más conocida sólo aborda el último de estos tres. En *Un hilito de sangre* no se habla de cantinas, ni de vodka, ni de Brahms.

Lo picaresco de León radica en sus ocurrencias para salir de los aprietos, muchos de los cuales son consecuencia de una sociedad urbana decadente: es secuestrado y privado de su libertad por un vendedor de periódicos demente; es obligado (aunque no por eso deja de disfrutarlo) a tener toqueteos con una niña ciega; es llevado a un burdel por un amigo chino, el cual muere en un tiroteo, víctima de un atraco por la mafia. La sordidez y la decadencia del Distrito Federal de principios de los 90 se ve contrastada por la apacible calma de Guadalajara: ahí, León se encuentra con Osbelia, pero antes conoce a un taxista honrado. Primer personaje adulto de la novela que resulta ser buena gente. Tiene un hijo enfermo, en cama, al cual León decide regalarle una bicicleta con el dinero que obtuvo durante el caos del tiroteo con los chinos. Quizá la idealización de su natal Guadalajara demuestra cierto desencanto con el Distrito Federal de su vida adulta. Escribir desde la perspectiva de la

infancia permite a Eusebio cuestionar, como León, a sus padres. También bajo esta óptica nos puede presentar el imaginario, en ocasiones monstruoso, de los personajes antagonistas y adyuvantes (de acuerdo a Greimas). Una niña ciega tan fea como Freddy Krueger pero muy dispuesta a los manoseos eróticos; un viejo voceador con un muñeco de ventrílocuo que parece tener vida y consciencia propias. Y si León se percibe a sí mismo como un Kevin Costner, su amigo el chino Kung Fu representa todos los estereotipos de la sabiduría oriental que las series televisivas y películas de acción permean en la mente de un adolescente.

Vimos, en los apartados dedicados al psicoanálisis, que la novela puede servir como un ejemplo claro de la “novela familiar del neurótico” propuesta por Freud: la fantasía infantil orientada a replantear la vida del adolescente, imaginando un escenario donde los padres desaparecen, enviando al sujeto en una travesía que concluye por hacerle ver que no hay nada malo con lo que tenía en casa, y que debe de volver. Y finalmente, pudimos apreciar en el capítulo dedicado al estilo y a la estética de la novela, que Eusebio Ruvalcaba se vale, como lo haría León a sus 13 años, de contravalores estéticos: lo monstruoso de la cieguita dándole besitos franceses a una rata; lo horrible, lo desmesurado y lo escatológico en constantes alusiones a la muerte, a la putrefacción, al descuartizar miembros y exponer vísceras, a la diarrea; lo ampuloso, lo intrincado y lo desproporcionado en el uso desmedido de analepsis, de historias dentro de otras historias como en una caja china, del mismo lenguaje ondero rico en neologismos y declinaciones barrocas (sufijos e infijos híper y érrimos).

Esta fue una tesis dirigida a describir la novela *Un hilito de sangre* para desmenuzar tanto sus procesos técnicos como el estilo en el manejo del lenguaje y la creación de su sistema literario. Otra tesis podría enfocarse en buscar el orden cronológico de la diégesis: se partiría separando todas las digresiones temporales o analepsis de la historia, y podríamos acomodarlas de manera secuencial. Así, todo empezaría cuando León tenía determinada

edad, buscándola en el punto más remoto del relato, y partiendo así hasta el momento en que vuelve a casa. Quedarían, tal vez, una historia central (León sale de casa, es secuestrado y escapa, conoce al chino, van al burdel, huye con el dinero, va a Guadalajara, regresa a casa); y del otro lado, tendríamos una serie de cuentos, relatos, posiblemente mini-ficciones que dibujan la personalidad, que complementan esa primera historia. Se puede hacer una tesis centrada exclusivamente en el humor erótico, en las fantasías sexuales del personaje, en la preponderancia de la figura fálica dentro de sus relatos exagerados. Temas que en esta tesis apenas alcanzamos a rozar o sugerir, y que pueden (y deben) ser estudiados, comentados y discutidos en el futuro.

## Bibliografía:

- Anónimo. *Lazarillo de Tormes*. Porrúa, 1982
- Alonso, Amado. *Materia y forma en Poesía. Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística*. Gredos, 2000
- Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. Debolsillo, 2015
- \_\_\_\_\_ . *La contracultura en México*. De Bolsillo, 2014
- Alonso, Dámaso. *Poesía Española*. Gredos, 2006
- Alonso, Dacal. *Estética general*. Porrúa, 2003
- Álvarez Agustín, Alberto. *Lingüística y narrativa: Los modelos actanciales*. Revista de la Facultad de Filología, Universidad de Oviedo. Tomo 33, 1983. Págs. 19-28.
- Aristóteles. *La poética*. UNAM, 1946
- Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica, 2011
- \_\_\_\_\_ . *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, 1997
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1975
- Barthes, Roland, et al. *Análisis estructural del relato*. Ediciones Coyoacán, 2011
- Baudouin, Charles. *Psicoanálisis del arte*. Argentina. Editorial Psique, 1999
- Bourdieu, Pierre. *Problemas del estructuralismo*. Siglo XXI, 1978
- Freud, Sigmund. “El poeta y los sueños diurnos” y “La novela familiar del neurótico”. *Obras completas Tomo IX*. Amorrortu editores, 1996
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Lumen, 1989
- Glantz, Margo. *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*. Siglo XXI, 1971
- Greimas, A. J. *Semántica estructural*. Gredos, 1973

- Horacio, *Sátiras y Arte poética*. Porrúa, 2005
- HANSEN, João Adolfo. “La doctrina conceptista de lo cómico en el Tratatto De'ridicoli de Emanuele Tesauro”, en *Los ejes de la retórica*. UNAM, 2005
- Le Galliot, Jean. *Psicoanálisis y lenguajes literarios*. Hachette, 1987
- Lope Blanch, Juan M. *La novela picaresca*, UNAM, 1958
- Nasio, Juan David. *El placer de leer a Freud*. Gedisa, 2009
- Novo, Salvador. *Las locas, el sexo y los burdeles*. Diana, 1979
- Ocampo, Aurora M. *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX*. UNAM, 1988
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI, 2012
- Prada Oropeza, Renato. *Estética del discurso literario*. Universidad Veracruzana, 2009
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*. Siglo XXI, 2004
- Rodríguez Fedler, Luis Hernán. *Poesía erótica y picaresca*. Antología de los siglos XVI al XIX. Proyecto Larsen, 2014
- Ruvalcaba, Eusebio. *52 Tips para escribir claro y entendible*. Lectorum, 2011.
- \_\_\_\_\_ . *El frágil latido del corazón de un hombre*, Editorial Nula, 2006
- \_\_\_\_\_ . *El silencio me despertó (1995-2005) Consideraciones sobre la música, la literatura y cuestiones afines*. Almaqui Editores, 2011.
- \_\_\_\_\_ . *Una cerveza de nombre derrota*. Almadía, México. 2014.
- \_\_\_\_\_ . “Un hilito de sangre: Bukowski”. En *La mosca en la pared*. Año 11. Número 84. Página 9.

- \_\_\_\_\_ . *El silencio me despertó (1995-2005) Consideraciones sobre la música, la literatura y cuestiones afines*. Almaqui Editores, 2011.
- Sainz Balderrama, Ligia. *El esquema actancial explicado*. Punto Cero. Universidad Católica Boliviana, vol. 13, núm. 16, enero-junio, 2008, pp. 91-97
- Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística General*. Fontamara, 1998
- Serna, Enrique. *Giros Negros. Cal y arena*, 2009
- Quevedo, Francisco De. *Vida del buscón Don Pablos*. Porrúa, 1983