



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



EL HORROR, EL TERROR Y LO GROTESCO EN *CÉFERO* DE XAVIER VARGAS PARDO

TESIS

para obtener el grado de

Maestra en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Lic. Luz Andrea Venosa Castañón

Director de tesis

Dra. Anna Juliet Reid

Cuernavaca, Morelos, a 26 Agosto de 2019.

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



Agradecimientos

En este proceso de preparación y conclusión de proyecto influyeron muchas personas. Agradezco a todo el cuerpo académico y administrativo de MEAL que me dio la oportunidad de desarrollar esta investigación en tiempo y forma. Le doy las gracias a la doctora Anna Juliet Reid por su apoyo y paciencia en la dirección de esta tesis; a los doctores Angélica Tornero Salinas y León Guillermo Gutiérrez por sus aportaciones; y a las doctoras Celia Fontana y Aurora Piñeiro por sus consejos y observaciones atentas. Finalmente, agradezco y dedico este proyecto a mi madre y amigos de las licenciaturas en Letras Hispánicas, Antropología e Historia, y, por supuesto, de la 9ª generación de MEAL, quienes me acompañaron en esta odisea académica.

EL HORROR, EL TERROR Y LO GROTESCO EN *CÉFERO* DE XAVIER VARGAS PARDO

Índice general

Introducción.....	1
Capítulo 1. Contexto de la obra y marco teórico.....	14
1.1 Contexto histórico del autor y de la obra <i>Céfero</i>	14
1.2 Consideraciones conceptuales. Antecedentes y definiciones.....	17
1.2.1 Horror vs Terror.....	18
1.2.1.1 Estéticas, temas y elementos recurrentes del horror y del terror.....	21
1.2.2 Lo grotesco.....	24
1.2.2.1 Realismo grotesco.....	26
1.2.2.2 Grotesco romántico.....	29
1.2.2.3 Aproximaciones recientes de lo grotesco.....	30
Capítulo 2: Muerte y violencia en <i>Céfero</i>	33
2.1 El desenlace trágico: la muerte.....	33
2.2 La violencia.....	37
2.2.1 Venganza y destino: violencia extrema.....	42
2.2.2 El abuso sobre la figura femenina.....	50
Capítulo 3: Análisis de <i>Céfero</i>	54
3.1 Lo sublime.....	55
3.1.1 Oscuridad y negrura.....	55
3.1.2 El temor a la naturaleza.....	61
3.2 Relación hombre y animal.....	63
3.2.1. Animales alados: el pájaro y el murciélago.....	63
3.2.2 Hombre/bestia: animalización y humanización.....	66
3.3 Lo sobrenatural: la figura del diablo.....	71
3.4 Lo siniestro.....	80
3.4.1 El doble.....	80
3.4.2 Coincidencia y destino.....	82
3.5 Alusiones a otros temas góticos.....	85
Conclusiones.....	91
Bibliografía.....	97

Introducción

Estudiar el horror, el terror y lo grotesco -tres conceptos muy recurridos en la literatura- es un largo y complejo camino por el que podemos descubrir su evolución a través del tiempo, pero sin desviarse de la idea que conforma su significado como palabra. Ahora bien, estudiarlos dentro de una la mexicana titulada *Céfero* (1960) de Xavier Vargas Pardo, la cual ni es de terror ni es cómica en su totalidad, sin dejar de mencionar que no forma parte del canon de la literatura mexicana, implica un desafío mayor. Hay que recorrer los caminos que cada uno de estos conceptos tiene trazado en la literatura las veces que sean necesarias para dar con el propósito principal de la presente investigación, el cual es identificarlos en una obra única que está cayendo en el olvido, debido a que la crítica no la considera y a que en 2011 se llevó a cabo la última reedición. A pesar del olvido, el nombre de Xavier Vargas Pardo, escritor nacido en Tingüindín, Morelia, en 1923 y fallecido en Guadalajara, Jalisco, en 1985, permanece en auge por el reconocimiento del conjunto Letras Mexicanas de la editorial Fondo de Cultura de México. Por tanto, el objetivo general de esta investigación es identificar la presencia de elementos de terror, horror y grotesco en el contenido de los relatos que conforman *Céfero*, a partir de un análisis de acciones y personajes que aparecen en las diferentes tramas, con el fin de destacar cómo se manifiestan dichos temas tanto de manera independiente como en conjunto, mediante el modo discursivo que el narrador utiliza para generar miedo y humor a la vez. El interés sobre los temas surge a partir de una segunda lectura de la obra, en la que es difícil pasar desapercibidas acciones que pueden llegar a impactar a los lectores, acompañados de un toque irónico y de humor que compensa esa sensación de inquietud al enmarcar un hecho trágico o aterrador en un largo contexto informativo, y con la intervención de diálogos cómicos; un rasgo que le otorga a este libro

un ambiente parecido al de una tragicomedia¹. Desde el mismo horror causado por circunstancias alejadas de lo que se considera cotidiano, hasta sucesos sobrenaturales, son los que tienen lugar en estas historias que llegan a un mismo punto: la muerte. El punto destacable de este estudio se encuentra en que dichas temáticas se relacionan con elementos de la literatura gótica, recurrentes en obras del período romántico y posteriores. Asimismo, el grotesco llega a converger con el horror de dos maneras diferentes, y que se desarrollan a lo largo de *Céfero*. Este libro es un conjunto de once relatos narrados por un personaje que lleva el nombre de la obra, quien recurre a la memoria para narrar diferentes historias de las que fue testigo o en las cuales estuvo involucrado de forma directa.

La importancia de estudiar estos tres conceptos reside en destacar la manera en que se manifiestan, primero, por medio de un lenguaje coloquial y regional de Michoacán que conforman una tradición oral, ya que cada historia es verosímil gracias al planteamiento de situaciones tan cotidianas, y a la vez extrañas dentro de un pueblo o alrededor de éste; desde las naturalezas terrenal y animal, hasta la humana y espiritual. A partir de esto, el narrador recurre a elementos que hacen que los relatos provoquen miedo o angustia por el hecho de que puedan ocurrir en la vida real. Y, segundo, por medio de las acciones que contienen escenas inquietantes y cómicas a la vez. Por ello, se sostiene la hipótesis de que el horror, el terror y lo grotesco son esos elementos que, en conjunto, le aportan a la obra un ambiente misterioso, y que se encuentran no sólo en la narración, sino también en las acciones trágicas que van de la mano con su respectivo contexto en cuanto a período o situación que se da en la realidad mexicana, a pesar de su compleja escritura en términos lingüísticos.

¹ No debe entenderse este concepto en el sentido en que se entiende en teatro, como en la obra de Fernando de Rojas, *La Celestina*, cuyas características difieren con lo que se pretende estudiar en el presente proyecto, que va más enfocado al grotesco, como se verá más adelante.

La estructura de esta investigación se divide en tres capítulos. El primero se centrará en los contextos de la obra de *Céfero* y de los tres conceptos clave, abordados tanto por Ann Radcliffe, como por estudios contemporáneos como los de David Punter, Glennis Byron y Aurora Piñeiro; incluso se retoman apuntes de Howard Phillip Lovecraft. Por otro lado, se destacarán elementos del realismo grotesco, estudiado principalmente por Mijaíl Bajtín en la cultura popular medieval y renacentista, así como las más recientes acepciones del grotesco en general, esto es, su uso en los siglos XX y XXI. En cuanto al segundo capítulo, se realiza un análisis general, a manera de reflexión, de dos temas fundamentales en la narrativa de Xavier Vargas Pardo, que son la violencia y la muerte. A partir de ellos, se desprenden los otros temas a estudiar para llevar a cabo un análisis detallado en el tercer capítulo. Este análisis no se enfocará en cada uno de los cuentos, ya que no en todos se manifiestan temas recurrentes; pero sí se ahonda en ocho de los once cuentos para entender y demostrar la presencia del terror, el horror y lo grotesco. Derivada de la hipótesis mencionada con anterioridad, se plantea que el horror está presente en casi toda la obra de Vargas Pardo, mientras que el terror puede pensarse que es difícil identificarlo en una obra como esta, en la que lo trágico y lo cómico se unen para entretener y, posiblemente, encontrar en cada relato una lección a través de acciones con un alto contenido de violencia, como se da en el caso de los cuentos de hadas. Pero dentro de cada relato podemos destacar detalles que tienen un significado no sólo dentro de la obra, sino en los pueblos referidos, tales como los presagios, conformados por imágenes o sonidos que guían al destino de algún personaje; todo esto permite enlazar las acciones imaginadas que dan cabida a imágenes construidas verbalmente. En ellas encontramos elementos principales de la cultura popular, tales como el carnaval, la fiesta o la inversión, así como la máscara y la tragedia envuelta en humor negro.

Es claro también que, al ser la única obra del autor, y que está escasamente trabajada,

su estudio pueda hacerla destacar más dentro de la literatura mexicana y sea más conocida, ya que no sólo rescata el lenguaje coloquial de esa misma región en que se desarrolla, sino que en ella encontramos un contenido rico en costumbres tanto de la región natal del autor como de cualquier parte del país, tales como las labores en el campo y las fiestas del pueblo, y a su vez podemos encontrar muchos temas de interés tanto literario como histórico, sobre todo porque la obra alude al período de la Revolución Mexicana. No se trata de la llamada narrativa de la Revolución, la cual aporta tramas para ser testigos de los hechos del movimiento armado de la Revolución Mexicana, principalmente a través de la novela; *Céfero* simplemente es un conjunto de relatos que, como se mencionó con anterioridad, comparten las vivencias de un personaje a manera de anécdota.

Además, la presente investigación coloca sobre la mesa a un autor que parece no tener un reconocimiento dentro del canon literario y que, por tanto, debe haber un importante énfasis en su valoración como una auténtica obra literaria y destacar qué papel tiene dentro de un listado de escritores mexicanos en el que Xavier Vargas Pardo tiene un sólo libro publicado y muy escasamente trabajado. La ventaja que permitirá el importante avance de la investigación sobre dicha obra, es una tesis de maestría desarrollada por Luis Miguel Estrada Orozco, en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Dicha fuente de información primaria se titula *El hombre frente a la violencia: Una aproximación semiótica y hermenéutica a tres cuentos de Xavier Vargas Pardo* (2011), en la que no sólo nos apoyaremos para el desarrollo de uno de los elementos importantes para generar horror, sino que nos aportará una amplia información sobre el autor michoacano y su obra. Estrada Orozco es uno de los estudiosos de *Céfero* más importantes de los últimos años, ya que tiene, además, dos artículos que enfatizan en la importancia del libro de Vargas Pardo como una

obra de arte. El primero se titula “Bembéricua: una interpretación de la violencia en la literatura de Xavier Vargas Pardo”; y el segundo, “Xavier Vargas Pardo: Céfero y sus rescatistas”. Ambos artículos ofrecen fuentes directas con reseñas y críticas de la obra hechas por autores como Lola Vidrio, Miguel Blanco, Edmundo Valadés, Raúl Eduardo González, Michael De Luca y Jesús Arellano, así como una entrevista realizada al autor por Ernesto Flores.

La preocupación por la escasa información en torno a la vida de Xavier Vargas Pardo fue simplemente otro esbozo del éxito de la información virtual, por cuyos medios es posible encontrar todos los datos de determinado autor, como podríamos encontrarlos de Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Juan José Arreola, entre muchos otros que cuentan con extensas biografías a diferencia del autor que aquí nos atañe. No obstante, encontrarse con cualquier tipo de obra artística, desde pinturas hasta cinematografía no reconocidas nacionalmente, que tengan algo interesante que aportar al mundo de las artes en todas sus manifestaciones es más que una satisfacción completa de descubrimiento, y tiene que ver con una reafirmación desde muchos temas con un peso colosal para las diferentes habilidades del ser humano y sus mismas acciones, tanto de manera individual como colectiva; bien pueden serlo las tradiciones, o la manera de reaccionar ante un acontecimiento o suceso en circunstancias poco probables, e incluso hasta la manera de expresarse para comunicarlo a otros. El autor de la obra que nos interesa analizar aquí es un caso de lo que nos atrevemos a llamar aquí ‘arte discreto’, que no ha trascendido en todo el país pero que, de igual manera, lo está haciendo poco a poco. Se trata de uno de los muchos escritores que puede haber en el país y que han conseguido reconocimientos de calidad, mas no de mayor importancia que los puedan colocar en una posición de reconocimiento.

Antes de pasar al primer capítulo, es menester brindar la información existente sobre

el autor y la recepción que tuvo su obra a nivel tanto regional como nacional.

El autor

Su nombre completo fue Xavier Humberto Vargas Pardo, y nació en Tingüindín, Michoacán el 11 de septiembre de 1923. De acuerdo con los datos biográficos que ofrece Luis Miguel Estrada Orozco en su investigación, Vargas Pardo dejó el pueblo de Tingüindín para poder estudiar Artes Plásticas en la Universidad de Guadalajara; “para 1942 trabajó como artista plástico montando exposiciones en Morelia, Guadalajara y el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México” (2011, 11). Posteriormente, se dedicó al diseño textil como ingeniero industrial para una empresa estadounidense².

Xavier Vargas Pardo participó en los concursos literarios para la revista *Perfumes y modas* y del periódico *El Nacional*, siendo premiado en la revista con el cuento “Pancho Papadas”, y en el periódico con “El bombín”, para después ser publicado junto con otros autores en el libro *Anuario del cuento mexicano. 1960*, que se mencionarán más adelante. Una vez que obtiene estos dos importantes reconocimientos, Vargas Pardo le lleva el manuscrito del libro a García Cantú, quien “lo dio a leer a Edmundo Valadés y a Juan Rulfo. Fueron ellos quienes acercaron el libro a Henrique González Casanova, director de la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica, en donde fue publicado en 1961” (Estrada Orozco, 2011: 12-13). De esta manera, sale a la luz su única obra publicada y con pocas ediciones, de acuerdo con una publicación que hizo el equipo de redacción del Fondo de Cultura Económica, por motivo de su nueva edición conmemorativa para el año de 2011:

² “A pesar de alcanzar un reconocimiento mediano a través de su pintura, su actividad laboral estuvo dedicada al diseño textil, para lo cual obtuvo su especialización en Estados Unidos de América” (Estrada Orozco: 11).

Escribió *Céfero* y le pareció que esa obra era su contribución a la Literatura Mexicana. Siempre estuvo consciente de la trascendencia del trabajo que desarrolló y supo que con los años -aunque la edición se agotó, y él no hizo esfuerzo alguno para su reimpresión- su obra sería rescatada y revalorada. La primera edición se imprimió en 1961 por el Fondo de Cultura Económica. La segunda se hizo en el año 2002 por Editorial Los Reyes. En el 2004 el Fondo de Cultura Económica hace una reimpresión, y la tercera edición se imprime en el 2011 por la Secretaría de Cultura de Michoacán. En esta tercera edición, las ilustraciones son del mismo Xavier Vargas Pardo (Fondo de Cultura Económica, s/n).

En esta nota se habla las ilustraciones hechas por el mismo autor, pero la única que se puede apreciar en dicha edición, o rescatar -si es que hubo más dibujos en torno a la obra- es la imagen que ilustra la portada de las ediciones que hasta la fecha se han impreso. A través de los estudiosos ya citados de la obra de Xavier Vargas Pardo, sabemos que llegó a escribir otra obra, pero decidió no publicarla porque no tenía la misma calidad que *Céfero*, lo que la convirtió en una obra inédita. “Sus últimos años los dedicó a dibujar una extensa obra de pequeñas viñetas, las cuales obran en poder de su familia” (*De letras*, s/n), y falleció en Guadalajara el 22 de mayo de 1985. Hasta hoy, el autor goza de reconocimiento literario en su estado natal, de tal índole que a partir del año 2008 CONACULTA y el INBA instauran el Premio Michoacán de Cuento Xavier Vargas Pardo.

La obra: forma y contenido

En primera instancia, podemos apreciar el modo de narrar que domina en toda la obra, y su lenguaje -mímesis del habla oral de una persona- es la característica primaria del compendio. Una de las grandes críticas que han mermado *Céfero* es el uso total de este lenguaje en la obra, debido a que no sólo recurre al léxico regional, sino que hace saltos temporales y locales

en la narración, lo que resulta en frases confusas. Se trata de una experimentación que transforma la escritura formal y emula una transcripción oral que recrea el habla de un campesino. Estos aspectos pueden generar confusión; “el problema de los usos lingüísticos en *Céfero* es que parece ser que la realidad construida por ese lenguaje elegido acaba por ser difícilmente inteligible. [...] Podríamos dividir en dos los problemas con que se enfrenta el lector de *Céfero*: los de significado y los de comprensión sintáctica” (Estrada Orozco, 2011: 21). Según Manuel Lerín:

...por regla general, el uso de este tipo de lenguaje cansa o fastidia por la dificultad de acostumbrarse al habla que no cuida la corrección ni la gramática; pero en el caso de *Céfero* no sucede así, pues el autor tuvo el cuidado de escoger, dentro de esa tendencia, motivos que se recomiendan por sí solos y, además, tuvo también cuidado de colocar en tal forma los vocablos que no chocan y sí manifiestan la fuerza expresiva de quienes lo usan (1961: s/n).

De esta manera, es posible entender la trama de cada una de las historias relatadas y que brinda una riqueza de vocabulario, que proviene de una de las 68 lenguas existentes en México, el purépecha.

En lo que respecta al contenido de la obra, las fuentes confirman que este conjunto de relatos está inspirado en acontecimientos reales que experimentó y que le transmitió una persona; es en la compañía textil donde conocería a su gran y único personaje de la obra que aquí nos atañe: Ceferino Uritzi. Ernesto Flores nos aporta la entrevista realizada a Vargas Pardo en *El Occidental*, a través de la cual el autor afirma lo siguiente: “Allí escuché las narraciones de Ceferino que me impresionaron hasta impulsarme a tomar nota de ellas. Esto siempre, tuve la seguridad de que él no se lo imaginaba, pero un día me dijo: Quiero contarle algo sobre lo que usted no ha escrito. Y así, ya con su anuencia, siguieron aquellas

narraciones. Ceferino es un hombre honrado e inteligente, aunque analfabeta; hoy es una figura popular en aquella fábrica” (Vargas Pardo en Flores: 1965).

No es la primera vez que escuchamos sobre literatura basada en personas o acontecimientos reales, y el elemento ficcional ronda entre la veracidad y lo imaginario, con un estilo particular en la narración que convierte al verdadero Ceferino Uritzi en un personaje. Como afirma Helena Beristáin (1927-2013) respecto al término de ficción en su *Diccionario de Retórica y Poética*, “[l]a ficcionalidad literaria se da en el nivel de la enunciación, en el narrador ficticio, es decir, en la narración vista como imitación de una situación narrativa imaginaria” (1985, 208), y es lo que consigue Vargas Pardo con *Céfero*, logra construir historias impactantes que en la realidad le fueron transmitidas mediante un estilo particular que no se ubica en un género específico. Luis Miguel Estrada Orozco apunta que se trata de una narrativa que hereda el costumbrismo, el cual rescata al campo y a la provincia como temas de lo universal humano; por ejemplo, algunas historias reflejan las repercusiones que tuvo la Revolución Mexicana sobre los mismos campesinos y sus familias³.

En la obra de Vargas Pardo, el narrador se llama Ceferino Uritzi, pero se hace llamar Céfero⁴ con frecuencia. Él es quien relata en once cuentos una serie de acontecimientos que le ocurrieron a lo largo de su vida, tanto a él como a otros personajes, cercanos a él o famosos dentro de la comunidad en la que se sitúa cada uno de los relatos. Desde su perspectiva, el narrador describe detalladamente sus labores en el campo, festividades, flora local y, sobre todo, a las personas que conoce y los sucesos que les acontecen, desde su físico hasta los

³ “Esta cuentística arrastraba consigo los problemas que la Revolución Mexicana había puesto de relieve, si bien no se trataba exclusivamente de una cuentística escrita por quienes participaron en el conflicto” (Estrada Orozco: 2011, 15).

⁴ Se informa que en este texto se referirá con el mismo nombre de *Céfero* a la obra con las respectivas cursivas, y al personaje, como el narrador o Céfero sin cursivas.

rumores en torno a ellas.

Inicia con el cuento “Timbiriches en el cielo”, donde nos narra cómo sufre un intento de asesinato; y termina con “Dios mediante”, en el que Céfero es testigo de las injusticias que sufre su padrino por parte de un personaje conocido como Chuy Chereja. No se puede saber la edad que tenía Céfero en cada cuento, por lo que no hay una cronología exacta; el narrador y personaje Céfero cuenta historias a partir de la memoria oral que salpica esta narrativa con coloquialismos y jergas de la región; sin embargo, es interesante que la obra termine con un cuento en el que Céfero hace referencia a un recuerdo muy lejano. Sólo nos dice su edad exacta en el penúltimo cuento titulado “Quince ahorcados a Jiquilpan”: “Yo apenas tenía diecinueve años” (110); de esta manera, se puede concluir que hay un orden cronológico revertido, ya que inicia con historias que parecen más recientes, como se lee en la primera línea del primer cuento “No hace ni tanto, andábamos apenas en la construcción de la fábrica con el gringo ese Linsi y mi cabo Froilán Murillo” (7) -aunque en el final del mismo cuento dice: “De eso hace como diez años... y dicen los de la autoridad que están ahora en el Juzgado que todavía lo andan buscando” (16)-, para abrir el siguiente cuento con la oración “Ser arriero fue mi primer giro” (17); y terminar con los recuerdos más lejanos de su juventud.

Cada uno de los relatos tiene la misma estructura: el personaje de Céfero inicia su relato con un planteamiento sobre el lugar y la situación en la que se encuentran él o los personajes que protagonizan los cuentos, para dar paso al nudo y al clímax de las historias. Bajo la misma estructura, vemos una anticipación a lo que va a suceder en la historia a partir de una referencia a la mala suerte, en relatos como “El Churingo”, “Bembéricua” y “Quince ahorcados a Jiquilpan”. El aspecto más importante que tienen los cuentos en común, es que cuando llegamos a la parte final de los mismos, nos encontramos con tragedias que caen en

lo terrorífico, lo horroroso y lo grotesco.

Estado del arte y repercusión de la obra

En su artículo “Xavier Vargas Pardo: Céfero y sus rescatistas”, Estrada Orozco destaca a los reseñistas que impulsaron o criticaron la obra de Vargas Pardo en su momento. Por su parte, Edmundo Valadés fomenta la transmisión de la obra para su publicación y promoción con las siguientes palabras:

En la obra de Vargas Pardo, un cuentista de cuerpo entero, la agudeza y el ingenio populares aletean con toda fidelidad, en casi todas sus páginas, en un contrapunto con los hechos a veces terriblemente dramáticos. Y en tanto ellos suceden, ante nuestros ojos se va dibujando una pintura cabal y estupenda de una región de México, ampliando esa geografía a la que nos referíamos y descrita con un lenguaje lleno de giros y modismos regionales, que son otra particularidad en *Los Cuentos de Céfero*. (Valadés, 1960: 29)

Valadés habla del contenido de *Céfero* como un importante aporte literario que encuentra su misma complejidad en la imitación fidedigna de la narración oral, por lo que podemos ver que se dio a conocer en Morelia durante ese período, y es gracias a estas características que se ha seguido refiriendo a Vargas Pardo no solamente en su estado natal; su obra “sobresale en el panorama de la narrativa corta escrita desde la provincia” (Pardo Fernández en Estrada Orozco: 30), situado en otra de tantas regiones nacionales que tienen mucho que aportar a la cultura.

La región natal del autor de *Céfero* tiene una herencia purépecha que permanece en las costumbres y tradiciones, y en el lenguaje como en muchas regiones de México. En *Céfero* prevalece el uso de éste de tal manera que se convierte en lo más característico de la obra. Miguel Blanco realiza un estudio al respecto en su reseña “Xavier Vargas Pardo” en

Revistas Filológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Comenta lo siguiente:

Pocas veces la lengua del pueblo pasa íntegra, sin sufrir profundas alteraciones "artísticas", al lenguaje escrito, literario. Casi todos los narradores se consideran en la obligación de pulir, de adecentar y engalanar - deformándola- el habla viva de calles y plazas, de tal manera que el diálogo novelesco se convierte apenas en un débil reflejo de la lengua popular mexicana. Dentro de las raras excepciones existentes, habrá que otorgar uno de los primeros lugares al estilo llano y vital con que nos habla este Céfero, hombre del pueblo (300).

Por medio del lenguaje popular, proveniente de la oralidad, vemos que cada una de estas historias se acerca al punto de vista del hombre de pueblo, al mismo tiempo que provoca un efecto que nos hace pensar que estamos escuchando al narrador. "El habla de Céfero brota llana y fluida, rica y variada sin artificio, proporcionando al lingüista la convicción de que lo que allí se dice, se dice efectivamente en los campos mexicanos por los que transcurre la vida sencilla y, a la par, terrible de Ceferino" (Blanco: 301). En otras palabras, Blanco enfatiza el hecho de que el lingüista puede encontrar en esta obra aportaciones importantes para la recuperación de vocabulario indígena o los estudios en torno a las deformaciones lingüísticas que, tanto el español como el purépecha, han sufrido al entrar en contacto.

En cuanto al impacto de la obra de Vargas Pardo en otras disciplinas, se realizó en el año 2013 una representación dramática del cuento "Bembéricua", bajo la dirección de Sara Isabel Quintero Coronado, quien pertenece a una familia muy relacionada con los Pardo y que, al recibir los cuentos como obsequio de su padre, logra identificar una de las historias como inspirada en un hecho real: "Bembéricua es uno. Mi padre me regaló ese libro cuando era adolescente y deduje que ese cuento corto en específico, tenía lugar en el aserradero de mi abuelo. Eso es real. Pasaron los años y yo misma adapté la narrativa a dramaturgos. Hicimos dos temporadas, pero de eso ya hace mucho tiempo." (Quintero Coronado: 2018,

22:55 pm) La representación teatral de uno de los cuentos aporta mucho a la cuestión interpretativa del cuento debido a los procesos de adaptación. Sin embargo, no ha sido posible rescatar la grabación o el texto dramático de la puesta en escena de “Bembéricua”.

La recepción de *Céfero* ha sido en general muy baja, a lado de otros autores con los que compartió espacio en publicaciones conjuntas con autores más trabajados, como se verá más adelante. Al mismo tiempo, la poca recepción que ha tenido ha generado reseñas positivas, un trabajo de adaptación y un estudio de posgrado previo al presente. El autor tuvo el reconocimiento de dos escritores mexicanos que impulsaron la difusión de su única obra en gran parte del país. Ahora bien, los escasos estudios en torno a *Céfero* permiten abrir espacios para nuevas aportaciones interpretativas como la que se pretende abordar aquí. Se dará paso al primer capítulo que explora el enfoque de los tres conceptos de interés para ser desarrollados en el análisis de los cuentos.

Capítulo 1: Contexto de la obra y marco teórico

En la introducción se hizo un espacio para los datos del autor, así como para el contenido de *Céfero* y la recepción que tuvo a poco tiempo de su publicación. El siguiente paso es adentrarse en el contexto de ésta en cuanto a publicación y narración, esto es, se ahondará en el periodo de su publicación, y en una aproximación al de las historias relatadas. Después se revisarán los conceptos clave a trabajar en el presente escrito, los cuales son terror, horror y grotesco. Se partirá primero de la distinción entre los dos primeros a partir de diversos autores que los estudian en el ámbito de la literatura gótica; de estos autores, destacan los estudios de David Punter, Glennis Byron, Aurora Piñeiro. Posteriormente, se abarcará el estudio de Mijaíl Bajtín sobre lo grotesco en la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento, y referencias posteriores como las señaladas por Wolfgang Kayser, y otros autores más recientes.

1.1 Contexto histórico del autor y de la obra *Céfero*

La narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo XX buscó romper con la novela de la Revolución Mexicana, de manera que aludiera a ella desde un enfoque más crítico, principalmente a través del humor, como lo hizo Jorge Ibarguengoitia en sus novelas. Asimismo, se mantuvo la referencia de arquetipos y del habla popular en los pueblos mexicanos, como señala Magaña Esquivel en su prólogo al libro *El indio* de Gregorio López y Fuentes, “[e]l fenómeno político-social de la Revolución Mexicana constituye una etapa que necesariamente habría de relacionarse con las letras [...] como un afán de adueñarse definitivamente no sólo del idioma sino de la nacionalidad” (1986: XI). Este manejo del lenguaje popular se manifestó por primera vez en la primera mitad del mismo siglo en *Los*

de debajo de Mariano Azuela; en esta novela, la voz de los campesinos -a los que se les refiere constantemente como ‘indios’⁵- se refleja a través de frases o palabras cercanas a la oralidad. La historia cuenta con una voz narrativa que mantiene la forma tradicional del lenguaje coloquial.

Con respecto a *Céfero*, Vargas Pardo escribe los cuentos un poco después de las publicaciones de las obras de Juan Rulfo, es decir, a finales de los años cincuenta. Lo que hizo Rulfo fue representar a través de su narrativa el mundo del campesino, afectado por la pobreza y abusos del gobierno que implicaron cambios radicales principalmente a raíz de la Revolución. Como se ha expuesto en la introducción, fue uno de los lectores de *Céfero*, junto con Rosario Castellanos y otro cuentista e impulsor de la narrativa mexicana a partir de la microficción: Edmundo Valadés. Juan Rulfo no solamente funge como posible influencia para el desarrollo de las historias de Vargas Pardo; las imágenes, el espacio (el campo y los pueblos), la estructura y la temática son parecidas. También se sabe que llegó a comentar los relatos con una frase que denotaría más un cumplido que una crítica negativa, la cual se rescata en la desatendida página de internet *Plasticidades*, que presenta contenido de la Revista *Minificciones*, implementada por Edmundo Valadés: “Cuando el autor de “Luvina” leyó los cuentos de Vargas Pardo, dijo escuetamente: Éste se las sabe todas” (*Plasticidades*, 2013: s/n). ⁶

A partir de esto último, se publica el cuento “El bombín” en un libro titulado *Anuario del cuento mexicano. 1960*, editado por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Amparo Dávila, Rosario Castellanos, Beatriz Espejo, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco y Juan García Ponce

⁵ Se dice coloquialmente porque no se trataban en su mayoría de los indígenas, a los cuales se les da un espacio dentro de la literatura posteriormente.

⁶ Muchas de las fuentes son provenientes de blogs locales en el municipio de Michoacán, las cuales se realizan con propósitos de divulgación.

tuvieron un espacio en esta misma compilación con relatos que ya forman parte de sus obras individuales. Todos estos últimos tienen un mayor reconocimiento a nivel nacional, y el hecho de que Vargas Pardo aparezca en un compendio de cuentos junto a ellos, no parece ser suficiente para tener un reconocimiento de aprobación literaria como parte importante de la retribución a las letras mexicanas durante la segunda mitad del siglo XX. No por ello, el conjunto de cuentos *Céfero* deja de ser una obra literaria única que aporta un estilo diferente en tanto que la época en la que los escribe tuvo una tendencia hacia la experimentación, además del contexto literario de los años cincuenta y la segunda mitad del siglo XX. Estrada Orozco señala en su investigación:

El narrador mexicano de los años cincuenta encuentra en su momento histórico herencias de la búsqueda de identidad nacional que dejó la Revolución. Finalmente, la provincia ha alcanzado a la capital y el conflicto humano requiere una contextualización más allegada a las grandes masas de las capas inferiores. Debido a que la tradición cuentística mexicana del siglo XX nace en este contexto latinoamericano, los narradores de esta época no pueden cerrar los ojos a los problemas creados por la miseria y la explotación. De este modo, publicaciones como *El Cuento*, dirigida por Edmundo Valadés y con Juan Rulfo en el consejo editorial, vuelven los ojos a los cuentistas clásicos, célebres, pero también a los emergentes practicantes del oficio dentro del ámbito nacional y latinoamericano (2011: 16).

Hubo muchos otros escritores con escasos trabajos que aparecieron en varias ediciones del *Anuario del cuento mexicano* y que no obtuvieron los reconocimientos que se esperan después de conseguir una publicación.

La temporalidad de los relatos hace referencia a la primera mitad del siglo XX, no con datos exactos como las fechas, sino con nombres de personajes históricos de la región que formaron parte del expediente violento que amenazaba constantemente al estado de

Michoacán, incluso hasta hoy día. De acuerdo con los datos que nos proporciona Enrique Guerra Manzo en un artículo sobre la violencia en Tierra Caliente, Michoacán, “bajo el impacto de la revolución, la zona fue víctima del endémico bandolerismo que asoló a la entidad entre 1915 y 1918 y de nuevo la población fue sacudida por la rebelión cristera entre 1926 y 1929” (Guerra Manzo, 2017: 63). Son estos antecedentes los que se reflejan en tres cuentos de Vargas Pardo. Por ejemplo, se hacen referencias explícitas a Emiliano Zapata (1879-1919) y a Lázaro Cárdenas (1895-1970)⁷ en un cuento en el que se aprecia un conflicto agrario. De esto último, se detonan de manera violenta los desenlaces o escenas que forman parte del nudo y del clímax.

La muerte es, sin duda, el tema principal de la obra de Vargas Pardo, pero son las circunstancias las que varían; lo trágico en dichos cuentos es desde predecible hasta inesperado, envueltos tanto en lo cotidiano como en el misterio generado por la superstición del pueblo, tales como demonios o maldiciones. El texto está narrado de tal manera que crea verosimilitud, ya que obedece a las convenciones de una realidad a partir de las descripciones de lugares y situaciones cotidianas, pero no deja de ser una ficción que rescata historias de vivencias y acontecimientos extraños.

1.2 Consideraciones conceptuales. Antecedentes y definiciones

Los estudios anteriores de *Céfero* han destacado el tema de la violencia en los pueblos, y que no sólo es exclusiva del estado de Michoacán, sino que es una realidad en el país, sean cuales fueren las circunstancias de su manifestación. Pero la muerte es la que más destaca en la obra,

⁷ “Con el apoyo de Cárdenas en la presidencia, las haciendas serían expropiadas y repartidas a los trabajadores en forma de ejidos colectivos” (Guerra Manzo: 63). Rulfo lo plasma en el cuento “Nos han dado la tierra” sin mencionar nombres, a diferencia de Vargas Pardo.

ya que es el peligro constante que nos es más temido en términos generales. La muerte se desarrolla en *Céfero* a través de asesinatos y accidentes que ocurren de manera consciente e inconsciente, o que se llevan a cabo en situaciones misteriosas. Ceferino -o Céfero-, el narrador de estos relatos recurre a la memoria para contarlos con un lenguaje cargado de humor y palabras de la región que amenizan el ambiente trágico que rodea a cada historia.

Es por esto que se llega a la hipótesis de la manifestación de las emociones de terror y de horror, acompañadas de un estilo grotesco en esta única obra de Vargas Pardo, el cual mezcla diferentes elementos de cada uno. En cuanto a los estudios de éstos, se abre un campo hacia todo aquello que pueda representarlos, tanto en la realidad como en la ficción, ya sea literaria o cinematográfica. Las diferencias que hay entre cada uno de dichos conceptos se esclarecen a través de investigaciones previas realizadas en torno a obras que los desarrollan en su totalidad o en su mayoría, lo cual ha permitido crear géneros que abarcan obras de distintos períodos y que han aportado elementos que nos permiten identificar a qué tipo de literatura pertenece cierto texto. Pero, recientemente, han aparecido creaciones literarias a las que difícilmente se les puede asignar un género y se les identifica más por el contexto temporal en las que aparecen, por lo que sus variados elementos pueden apreciarse dentro de la obra, los cuales serán explicados en el marco teórico que abarcará el tercer apartado del capítulo, para el desarrollo del análisis de la obra.

1.2.1 Horror vs Terror

El miedo surge de cualquier situación que altere nuestros sentidos y que nos haga pasar de un estado de tranquilidad a uno de inquietud; nos advierte que no estamos a salvo del mundo exterior ni tampoco de nosotros mismos. Al ser causado por cualquier factor, despierta en el ser humano sensaciones de desconfianza y aviva la imaginación. Al respecto, Howard Phillip

Lovecraft escribe un ensayo titulado *El horror sobrenatural en la literatura* entre 1925 y 1927, en el que explora diferentes formas del horror en la literatura anglosajona, el cual tiene su base en lo desconocido. Abre dicho ensayo con la afirmación: “La más antigua y poderosa emoción de la humanidad es el miedo, y la clase más antigua y poderosa de miedo es el temor a lo desconocido” (2002: 125); es justo el miedo lo que nos permite formular ideas en torno al mundo que nos rodea. Ahora bien, para aterrizar en el campo literario con respecto a la emoción del miedo y en la distinción del terror y el horror, es preciso introducirnos en lo gótico como el estilo literario que desarrolla ambos conceptos a través de diversos temas, mismos que se mencionarán en este apartado para ser analizados en *Céfero*.

La novela gótica aparece a finales del siglo XVIII, momento en el que el movimiento artístico del Romanticismo se originaba en Alemania y Reino Unido. Aurora Piñeiro (2017) realiza en su libro *El gótico y su legado en el terror: Una introducción a la estética de la oscuridad*, un estudio de los elementos principales del género gótico de la literatura, en donde señala la primera aplicación del término gótico: “En el caso de la historia literaria, la adopción del término ocurre cuando, en 1764, Horace Walpole publica su novela *El castillo de Otranto* en la editorial ubicada en su casa de Strawberry Hill, la cual había decorado en estilo gótico [...] la novela de Walpole representa el nacimiento de un sub-género narrativo del siglo XVIII, desde entonces conocido como novela gótica” (Piñeiro: 15).

Cada uno de los conceptos que se van a analizar adquiere definiciones variadas, sin desviar su definición más exacta dentro de diccionarios como el de *Academia Enciclopédico*, en el cual el término horror se define como una “profunda aversión causada por una cosa espantosa” (256), y el terror aparece simplemente como “miedo, espanto” (524). Es a partir del Romanticismo en el que se retoman historias de la tradición oral, que presentan elementos

sobrenaturales, mientras que encuentran grandes obras exponentes del horror, así como temas recurrentes que exploran la muerte desde situaciones perturbadoras. Son estas obras las que solidifican una base para los estudios contemporáneos sobre el tema, e inspiran a otros autores más recientes que parten de esta tradición, a la vez incorporan otras formas de provocar miedo. Desde la literatura, Ann Radcliffe (1826) hizo la primera distinción entre terror y horror en su ensayo póstumo “De lo sobrenatural en la poesía”: “Terror y horror son verdaderamente opuestos; el primero expande el alma y despierta las facultades a un nivel de vida más alto; mientras que el segundo contrae, congela y casi las aniquila [...] ¿y dónde yace la gran diferencia entre el horror y el terror, sino en la incertidumbre y la oscuridad que acompaña al primero, con respecto al pavoroso mal?” (14).

Por su parte, Aurora Piñeiro define a la literatura de terror como algo que:

se caracteriza por ser un género popular que busca provocar en los lectores efectos relacionados con el miedo o, como su nombre lo indica, el terror, en grados diversos. En muchos ejemplos, los estremecimientos que la caracterizan alcanzan su consumación en el horror o lo repulsivo y, al compartir terreno común con la literatura fantástica y los cuentos y leyendas del folclore de distintas tradiciones, esta escritura facilita la aparición de personajes como vampiros [...]. En otras ocasiones, la estética del terror prefiere renunciar a la presencia tangible de esos personajes para adentrarse en la exploración del lado oscuro de la naturaleza humana a partir de elementos directamente psicológicos o psicoanalíticos; es decir, con o sin personajes de orden extraordinario, siempre se sumerge en los abismos abiertos por la imaginación y recrea la locura, el miedo o cualquier otro estado límite: en pocas palabras, su cometido es lidiar con material del inconsciente y traerlo a la superficie del texto (Piñeiro: 7).

En otras palabras, el terror es evocado desde nosotros mismos, es más psicológico,

mientras que el horror es provocado por algo externo que produce repulsión a partir de lo sensorial, y que retoma elementos sobrenaturales recurrentes en la tradición popular.

Un aspecto influyente de la época es que los alemanes se dedicaron a rescatar la identidad nacional desde el folklore, con la recopilación de historias relatadas por los habitantes de los pueblos que se encontraban a las afueras de la urbanización. La prioridad también reside en el lenguaje popular que conserva un léxico tradicional y estructuras sintácticas que ayudaban a la memorización de conocimiento⁸. Esto último destaca la importante influencia del movimiento Romántico sobre la obra en cuestión, puesto que las principales características se manifiestan evidentemente, aun si Vargas Pardo lo desarrolla en otro contexto. Lo anterior se ha recalcado en cuanto al salvamento del lenguaje popular y en la transmisión de historias de un pueblo. Esta característica también intervino en historias de carácter gótico, tales como la novela de Matthew G Lewis, *El monje* (1796), con el relato de la monja sangrienta⁹.

1.2.1.1 Estéticas, temas y elementos recurrentes del terror y del horror

En la narrativa de Xavier Vargas Pardo se encuentran temas que hilan la trama, o bien, que recurren a ellos como analogías que se relacionan con acciones o con personajes. En este apartado se exponen dichos elementos a los que hay referencias claras dentro de cada una de las historias. Los temas que se mencionan aquí, y que se analizarán más adelante, se retoman tanto del mismo estudio de Aurora Piñeiro, quien menciona algunos aspectos de la literatura

⁸ “El romanticismo se caracterizó por el interés en el pasado remoto y la cultura popular. Desde entonces, cientos de coleccionistas, comenzando por James McPherson (1736-1796) en Escocia, Thomas Percy (1729-1811) en Inglaterra, los hermanos Grimm: Jacob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859) en Alemania, o Francis James Child (1825-1896) en Estados Unidos, han rehecho en forma más o menos directa algunas partes de la tradición oral, cuasioral o semioral, otorgándoles una nueva respetabilidad” (Ong: 2011, 25).

⁹ Mathew G. Lewis nos dice en su advertencia: “La Monja Sangrienta es una tradición que todavía circula en muchas regiones de Alemania; y me han dicho que las ruinas del castillo de Lauenstein, donde se supone que vaga ella, pueden verse en los confines de Turingia” (2013:19).

gótica en cuanto al terror, como del trabajo de David Punter y Glennis Byron, tales como la categoría estética de lo sublime, o la cuestión de lo siniestro dentro de la psicología.

En *Céfero*, los dos temas o elementos primarios son la muerte y la violencia, de los cuales se desprenden subtemas que aportan una ambientación tanto de misterio como de completa relación lógica de acuerdo con el simbolismo expresado por medio de la palabra o de una imagen. Los estudiosos más contemporáneos de la literatura gótica, David Punter y Glennis Byron, abordan en su libro *The Gothic* (2004) diversos temas recurrentes en la literatura gótica. Sobre la muerte, se dice que es una de las formas de lo siniestro, planteado por Sigmund Freud (1919). La violencia, en cambio, se manifiesta en forma de paranoia y de maldad. Una de las figuras más victimizadas en la literatura gótica es la mujer: “If women are abused in the Gothic, then it is perhaps unsurprising to find that the fate of children, their powerlessness in the face of persecution, is another recurring Gothic theme” (Punter y Byron: 289). Es importante destacar que el tema de la muerte es universal, y cuando recibe un tratamiento gótico se asocia a lo siniestro.

De esta manera, el concepto de lo siniestro se manifiesta como una idea que provoca miedo ante lo que nos resulta desconocido. Freud en su trabajo *Lo siniestro*, desarrolla algunas formas en las que se puede manifestar, como la repetición o el automatismo, a partir de una obra literaria: “The history of the uncanny as an instrument of literary criticism [...] its descriptions of the ways in which feeling or sentiment may turn readily into its opposite, its detailed exploration of uncanny themes in E.T.A. Hoffmann’s story ‘The Sandman’, and its suggestive distinction between the experience of the uncanny and its representation” (Punter & Byron, 283). Todo aquello que no nos resulta familiar a la vista y que retorna tiene que ver con lo siniestro; tiene que ver con cuestiones que, dependiendo de la cultura en la

que se manifiesten y se conciba, pueden adquirir un significado aterrador, relacionado generalmente con fuerzas malignas. Freud señala lo siguiente:

“Es posible que aquí, en este contexto, encontremos el origen de la religión y la palabra ‘pavor’, que vendrá a encerrar el temor a lo desconocido, por ello el hombre ‘primitivo’ buscará protección también en lo inexplicable: la divinidad. También se trata del pavor religioso, su primer grado es el pavor demoníaco, el horror pánico, el terror fantasmal; y tiene su primera palpitación en el sentimiento de ‘lo siniestro’ o inquietante” (1919: 232).

Ahora bien, Punter y Byron retoman las formas que lo siniestro puede adoptar en la literatura gótica. Los elementos que aparecen en el trabajo de Freud, son la base de un estudio posterior realizado por Andrew Bennett y Nicholas Royle (1999) en torno a lo siniestro, sobre el cual encontramos “algunas formas que lo siniestro puede tomar” (Punter y Byron: 283); hay dos que están presentes en la obra a analizar, debido a que encajan dentro de las sensaciones que pueden evocar terror, y hasta horror en un grado más incomprensible. El primero es el de la repetición¹⁰, de la cual Freud habla a partir de la figura del doble y de los espejos, basado en un trabajo de O. Rank centrado en dicho tema (Freud: 334). Si bien, esta forma se manifiesta principalmente en la figura del doble, la presencia de las repeticiones también se lleva a cabo mediante acciones que causan este efecto de incertidumbre en los relatos del autor michoacano. Las siguientes son la coincidencia y el destino, que funcionan como ingredientes principales en toda la obra, de tal manera que los desenlaces tienen sentido y justificación desde la moral católica que el narrador refleja en sus relatos. En relación a lo

¹⁰ When beginning by thinking of repetition, however, one immediately runs up against a difficulty. For repetition is indeed a feature of many Gothic works. [...] But on the other hand, it could be claimed that repetition is at the heart of all writing, whether we are thinking in terms of the relation between representation and its absent original or of the more obvious ways in which most, if not all, poetic devices rely on variants of repetition for their effect¹⁰ (Byron y Punter: 284).

sobrenatural, se encuentran las alusiones a los fantasmas y al diablo, mientras que el resto de los cuentos expone temas que se orientan a lo terrorífico.

Dentro de los recursos o estéticas que generan terror, se puede apreciar el principio de lo sublime, postulado por Edmund Burke en su texto *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), basado en elementos como la oscuridad, el color negro y el temor a la naturaleza, que llegan a ambientar algunos de los relatos de Vargas Pardo. Burke retoma el concepto de oscuridad en varias secciones de su texto, en el que explica las propiedades que generan la sensación de lo sublime, la cual parte de la emoción del miedo relacionado con elementos que pueden incrementar dicha sensación, como el contraste entre la luz y la oscuridad¹¹, el temor a la naturaleza y la animalización o humanización en grados elevados.

Un recurso que suele manifestarse dentro de la literatura gótica es lo grotesco. En el libro coordinado por Marie Mulvey-Roberts, *The Handbook to Gothic Literature* (1998), Neil Cornwell lo define de la siguiente manera: “The term grotesque may also be applied to a disturbingly eccentric fictional character” (1998: 273). Más adelante, retoma la etapa del grotesco en el Romanticismo y sus aplicaciones posteriores. Sin embargo, en la obra que nos atañe, lo grotesco se desarrolla más hacia lo popular.

1.2.2 Lo grotesco

El tercer concepto de interés se manifiesta en toda la obra de Xavier Vargas Pardo por medio de dos formas: el lenguaje y las imágenes construidas a partir de la descripción. Cuando se

¹¹ Véase en las secciones II. El temor, III. La oscuridad, IV. De la diferencia entre claridad y oscuridad con respecto a las pasiones, de la segunda parte.

habla de relatos mexicanos ambientados en el campo, en el pueblo o a las afueras de un pueblo, lo grotesco puede manifestarse en las descripciones de imágenes que caen en lo ridículo o en lo horroroso. Esto es, provoca una aversión a través de imágenes impactantes y desconcertantes, ya sea una mutilación o un cadáver deshecho. Por otro lado, se define como “Extravagante, raro, ridículo” (*Académico*, 1994: 234), mientras que el algo ridículo que siempre va acompañado del humor. En los relatos de Vargas Pardo puede pensarse que se trata de una mezcla en los motivos en cuanto a grotesco se refiere, es decir, podemos encontrar tanto lo impactante o lo horrible, como lo ridículo o absurdo. Para ello, es preciso hacer una breve revisión general acerca del término *grotesco* que se acerque a los elementos que aparecen en *Céfero*. En dicha revisión se mencionarán elementos que no aparecen y que no forman parte del contexto de la obra, sino del contexto en el que el término ‘grotesco’ se encuentra. El trabajo de Mijaíl Bajtín será el punto de partida, ya que es el que más se acerca a lo que se desarrolla en dicha obra. Posteriormente, retomaremos estudios más recientes como los de Wolfgang Iser y Rodrigo Bazán Bonfil.

La concepción de lo grotesco en el arte y la literatura se ubica previamente en la edad del Imperio Romano, en donde se manifiesta visualmente en la pintura y en la arquitectura. Después se manifiesta durante la Edad Media y el Renacimiento, en relación a lo burlesco y a la inversión del mundo a través de la risa. Se conserva la tradición de las comedias griegas a las que Aristóteles se refiere como “una imitación de los hombres peor de lo que son” (*Poética*: 9). A partir de aquí hay una relación entre lo deforme y lo risible que reside en lo ridículo¹². A grandes rasgos, los temas relacionados con la risa y lo feo se adecúan como

¹² “Respecto a la comedia es (como se ha observado) una imitación de los hombres peor de lo que son; peor, en efecto, no en cuanto a algunas y cada tipo de faltas, sino sólo referente a una clase particular, lo ridículo, que es una especie de lo feo. Lo ridículo puede ser definido acaso como un error (35) o deformidad que no

palabras clave dentro del *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin para el desarrollo de una amplia definición de lo grotesco, que abarca desde su primera aplicación en el Renacimiento, hasta la época de Víctor Hugo (1802-1885) y la completa definición de Mijaíl Bajtín (1895-1975), el cual “ha dotado con sus investigaciones, conocidas hasta hace muy poco por motivos políticos, de un nuevo y más amplio sentido al término *grotesco* cuando es usado en el campo de la investigación sobre obras artísticas, especialmente las literarias”(2006: 242).

Mijaíl Bajtín ha desarrollado minuciosos estudios literarios en torno a obras extensas, llegando a aportar conceptos importantes para el análisis y la crítica literaria. El estudio que desarrolla lo grotesco se titula *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1974), la cual se centra en la obra de Francois Rabelais para identificar elementos que forman parte de lo grotesco. La obra de Rabelais tiene como protagonistas a dos ogros o gigantes que están inmersos en un mundo de vulgaridad y violencia a través de un discurso satírico. Es una obra grotesca en cuanto a la exposición del cuerpo, lo inferior en lo material y corporal, la presencia de la fiesta popular, el tipo de vocabulario familiar en la plaza pública y la risa.

1.2.2.1 Realismo grotesco

Bajtín pone en contexto al término ‘grotesco’ primeramente en dos momentos: el Medioevo y el Romanticismo. El primero rescata el componente del humor en la plaza pública y los principios material y corporal que se manifiestan en la fiesta, y que adquieren un carácter

produce dolor ni daño a otros; la máscara, por ejemplo, que provoca risa, es algo feo y distorsionado, que no causa dolor” (Aristóteles: s/n).

positivo que unifica al pueblo¹³. Bajtín se refiere a esta expresión como realismo grotesco, el cual “se desarrolla plenamente en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular de la Edad Media y alcanza su epopeya artística en la literatura de Renacimiento” (Bajtín, 28). La manifestación de lo cómico se da en tres categorías: 1) las formas y rituales del espectáculo, 2) las obras cómicas verbales y 3) las formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (Bajtín, 4). Las dos primeras tienen que ver con las representaciones realizadas en las plazas públicas y de manera verbal, ya sean escritas o habladas en lengua vulgar o en latín; todo esto estrechamente relacionado con el pueblo, el cual conserva una cultura completamente cristiana. La tercera se refiere al uso recurrente de la degradación corporal y a lo inferior a través de obscenidades. Ahora bien, estas categorías de lo cómico están ubicadas entre los siglos V al XV, y dicha cultura cómica ha cambiado desde entonces. No obstante, se conserva con el pasar de los siglos a través de la educación católica dentro de la cultura mexicana como la que más ha conservado los textos, los ritos y las fiestas patronales. Las celebraciones en las capillas, peregrinaciones por las calles, el uso de pirotecnia, el comercio y el entretenimiento mediante bailes o juegos, conforman lo que se conoce como la feria originada en la Europa Occidental durante la Baja Edad Media.

El período difiere por mucho del contexto de la obra que estudia Bajtín y la de Vargas Pardo. Pero los temas y elementos se mantienen a través de la tradición reflejada en ambas obras, aunque no sea de manera similar. En toda la narrativa de Vargas Pardo se refleja la cultura popular mexicana desde la narración misma. En ella podemos observar a una comunidad feligresa, adscrita a la religión católica, la cual tiene mayor dominio en México.

¹³ “Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor” (Bajtín: 17).

Las alusiones a santos, al demonio, a elementos y frases que enfatizan en los valores morales dentro del catolicismo, son frecuentes: temas como la muerte, el bautizo, las ánimas del purgatorio, el cielo y el infierno, ángeles y demonios, la relación de Dios con los niños y la pureza, son tópicos que no sólo le dan un ambiente popular a la obra, sino que funciona de apoyo para detonar acciones que critiquen o refuercen el significado de lo que es ser un ‘buen cristiano’. En la obra se menciona constantemente el contraste entre Dios y el Diablo y sus referentes: San Miguel Arcángel, el día del juicio, el bautismo y la comunión, además de la presencia de sacerdotes en los cuentos “El bombín” y “Donde crecen las terecuas”, y de la realización de fiestas o ferias. También podemos apreciar una riqueza de vocabulario popular católico.

La idea del realismo grotesco permanece de la mano con la cultura popular porque conserva los elementos de la risa y del carnaval como principales contrapuntos de lo que se conoce como “cultura oficial”¹⁴. Es importante destacar que el carácter de lo alegre, que evoca lo grotesco en este contexto, se pierde en los desenlaces de los relatos michoacanos. No obstante, se mantiene a través de la narración de Céfero, que hace uso de las bromas por medio de frases y groserías.

Si bien Bajtín señala que este término se ha estudiado de manera errónea por no ubicar los contextos en los que se desarrolla, pueden aparecer obras posteriores a las de Rabelais que retoman estos elementos y los expresan con ideas diferentes, precisamente porque se trata de un período distante en donde los valores y la ideología se modifican, y la visión del mundo es otra.

¹⁴ “El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época” (Bajtín: 4), y de aquí señala elementos en los que se manifiestan dichas formas para la época, como los bufones, payasos, enanos o gigantes, y los textos paródicos.

1.2.2.2 Grotresco romántico

La importancia de mencionar el período romántico en este apartado recae en destacar que los temas de interés encontraron su máximo punto de representación y exploración en dicho contexto, pero desde los temas planteados con anterioridad respecto al rescate de la oralidad y la representación costumbrista. La obra de *Céfero* tiene su punto de flexión entre lo oscuro y lo cómico popular. Por una parte, el narrador Céfero usa bromas frecuentemente con las que juega con la cultura del catolicismo, y, por otro lado, está el contexto en el que las usa, de manera que el tono jocoso se vuelve inquietante para aportar mayor sentido al desenlace.

Ahora bien, “[a] diferencia del grotresco de la Edad Media y del Renacimiento, relacionado directamente con la cultura popular e imbuido de su carácter universal y público, el grotresco romántico es un grotresco de cámara, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento” (Bajtín, 32). Bajtín señala previamente que el grotresco resurge en el período pre-romántico y romántico para expresar una visión subjetiva del mundo (31), ubicado principalmente en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII, con el debate en cuanto a la figura del Arlequín y los posteriores estudios de Flögle, Jean-Paul y Fr. Schlegel sobre el grotresco¹⁵. Con lo anterior citado, quiere decir que se pierde la fiesta colectiva y la mirada se vuelve hacia uno mismo, percatándose de cuestiones que lo llevan a repensar en sus acciones y en las de otros y en cómo lo afectan en el proceso de la construcción de identidad, por lo que “[l]a risa subsiste [...]; no desaparece ni es excluida [...] es atenuada, y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo. Deja de ser jocosa y alegre” (Bajtín: 32). Estos tres últimos conceptos son más

¹⁵ “En la segunda mitad del siglo XVIII se producen cambios fundamentales en el campo literario y estético {el cual se inclinó hacia la belleza y lo sublime}” (Bajtín: 30).

característicos del grotesco romántico, cuyo objetivo es hacernos reír, pero de una manera completamente distinta; expone una realidad negativa a través de la comicidad. Es en esta parte donde entra lo terrible, es decir, el terror mismo que nos produce esta nueva representación de la realidad.

1.2.2.3 Aproximaciones recientes sobre lo grotesco

El concepto se vuelve complejo a lo largo del tiempo por su carácter dual entre lo cómico positivo y lo negativo, pero comienzan a tener un punto de contacto a través de diferentes temas; sin embargo, el ideal purificador que planteaba lo grotesco en un inicio, se pierde por completo y transforma la representación de lo corpóreo. A través de una breve y reciente revisión por el estudio de Bajtín respecto a lo grotesco, Patricia G. Zamudio comenta:

En contraste, a lo largo de la Historia comienza a prevalecer el aspecto negativo, pues se combina el aspecto cómico popular con una concepción burguesa de un determinado modo de existencia. Uno de los principales aspectos de lo cómico medieval, que se ha delimitado bajo el término de “lo grotesco”, es el cuerpo, un cuerpo inacabado, imperfecto y en conexión con el mundo. En tiempos recientes, la risa, la parodia, la grosería, han perdido su ambivalencia y se ha decantado el sentido positivo y regenerador (“El grotesco”, s/n).

Se mantiene lo corporal, pero hacia otro enfoque y expresión alejada de lo fantástico, sin dejar atrás su lado onírico para representar algo irreal.

Wolfgang Kayser (1964) también desarrolló el grotesco en la pintura y la literatura como un concepto atemporal que se configura en el arte contemporáneo, resultado de los dos tipos de grotesco ya expuestos por Mijaíl Bajtín. Concluye que, si se puede encontrar una esencia que defina lo grotesco, sería que se trata del mundo en un estado de enajenación que

revela su naturaleza inquietante a través de estímulos amenazantes:

El terror nos asalta con rigor precisamente porque se trata de nuestro propio mundo, de manera que la confianza que depositábamos en él no resulta ser más que una apariencia. Simultáneamente tenemos la sensación de que no podríamos vivir en ese mundo de repente transformado. No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida. Y a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo (Kayser: 13).

En cierta manera, todo lo que rodea al término como tal, desde sus orígenes hasta las modificaciones que sufre en ciertas etapas, concuerdan en todo aquello que resulta extraño y a la vez risible, exagerado e invertido, por tanto, termina por concebirse como algo oscuro que puede evocar al horror y al terror, según el marco en el que se desarrolla una narración.

Por su parte, Rodrigo Bazán Bonfil destaca lo grotesco dentro de su estudio *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al 'suceso' en pliegos de cordel* (2006), para distinguir la diferencia que tienen con el horror, al mismo tiempo que menciona la relación entre ambos en romances españoles del Siglo de Oro, pero que no necesariamente tienen elementos sobrenaturales para generar el horror, sino que se manifiestan elementos violentos que son capaces de generar horror por sí mismos.

Lo grotesco implica un mundo distanciado, la angustia ante la vida que tal distanciamiento provoca y la consecuente falla de las categorías que determina la orientación en el mundo, mientras que, sin ser miedo a la muerte, el horror es miedo ante las formas en que puede perderse la vida y angustia ante la cancelación de las expectativas cotidianas. Que lo grotesco destruya una explicación del mundo es así menos impactante porque genera uno nuevo, un mundo otro que, incluso si se vuelve terriblemente inhumano (o, quizá porque lo hace), puede también resultar perfectamente ajeno. El horror en cambio se representa en mundos comunes y

cotidianos que la violencia trastoca sin romper [...]. Así, lo grotesco y el horror se diferencian porque el primero es un resultado: la substitución definitiva de lo cotidiano dada por un contraste indisoluble que destruye por principio los órdenes existentes; y el segundo, diferenciado de lo horroroso pues no supone un estado terminado, es un proceso: la destrucción no definitiva ni completa de una parte del cotidiano representado cuyo efecto estético es, por lo tanto, más fuerte (Bazán Bonfil: 53-54).

Lo corporal prevalece como elemento esencial para destacar las amenazas constantes e inexplicables que rodean al individuo en la ficción, con un objetivo crítico y estético. Muerte, cuerpo e inconsciente representan a cada uno de estos conceptos, o bien están ligados entre sí para cada uno de ellos, de manera que pueda provocar el efecto final en el espectador/lector de lo que presencia en esos momentos.

Capítulo 2: Violencia y muerte en *Céfero*

A lo largo de la presente investigación, se ha enfatizado en la presencia total de dos temas que se desenvuelven a partir de los elementos que generan horror y terror. Además, ambos forman parte de dichos conceptos, por el hecho de que evocan un sentimiento de miedo cuando se presentan ante el hombre como algo inevitable. Uno de los temas más universales y desarrollados por la literatura desde diferentes perspectivas, es la muerte. Se trata de la idea que más temor ha provocado en el ser humano por muchos siglos, aunque el contexto cultural cambie. Por otro lado, la violencia es una manifestación que existe sin tener que encaminar a la víctima hacia la muerte, pero que en general así ocurre. El presente capítulo ahondará en el desarrollo de la muerte y de los diferentes niveles de violencia dentro de la obra de Vargas Pardo, a manera de análisis general; uno es la violencia sobre la mujer como tema frecuente en literatura gótica, y el otro es la violencia extrema que se encuentra explícita en cada uno de ejemplos a analizar, en los que el contexto y las acciones permiten la manifestación de ambos temas. Cabe señalar que son tres los cuentos que no se desarrollan completamente en el análisis, ya que hay dos en los que no ocurre una tragedia en el desenlace, mientras que el otro contiene más simbolismos que violencia.

2.1 El desenlace trágico: la muerte en *Céfero*

El tema que más dominio tiene en la obra es la muerte. En todos los cuentos que la conforman, hay un suceso trágico o un acercamiento a la muerte, y que no en todos los casos interviene la violencia. Para lo que respecta al horror y al terror, la muerte se puede presentar a través de situaciones completamente anormales de las que se esperan en el plano real. Así, se retoma el tema gótico para esclarecer la relación de los tres conceptos con la muerte. En Europa y

los Estados Unidos, la muerte se concibe como algo angustiante y sombrío; los rituales en los funerales exigen una vestimenta de color negro, y la fiesta alegre no tiene cabida en ellos. Ya vimos que, dentro de la literatura, la muerte se manifiesta mediante elementos negativos durante el Romanticismo, lo que da lugar a la literatura gótica que, aun con el paso del tiempo, mantiene la esencia heredada por dicho contexto. En el mismo libro coordinado por Marie Mulvey-Roberts, Elisabeth Bronfen señala en su apartado sobre la muerte el cómo se desarrolla esta última dentro de la literatura gótica: “Gothic representations of death are so resonant because they occur in a realm clearly delineated as other than ordinary, the supernatural real of ghosts and spirits, of revenants and vampires, of monsters and zombies, as they also touch on torture, murder and transgressive desire for destruction” (1998: 40). En estos casos, la muerte se acerca a una idea de transgresión entre la barrera que la separa de la vida, así como también llega a abarcar la extrema violencia.

En cambio, la muerte se relaciona más con lo festivo en algunas regiones de México, a tal grado que llega a perder seriedad. Octavio Paz desarrolla lo festivo en *El laberinto de la soledad* desde la idea de fiesta, hasta la concepción de la muerte en México. Primero, se refiere a la fiesta como “una operación cósmica: la experiencia del Desorden, la reunión de los elementos y principios contrarios para provocar el renacimiento de la vida” (1999: 56). El apego de la fiesta con la religiosidad es primordial en el sentido de que representa la renovación interior y, como señala también Mijaíl Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, las dualidades se manifiestan entremezcladas: vida y muerte, cielo e infierno, juventud y vejez, riqueza y pobreza, entre otras. Después, Paz apunta que: “Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida,

sino fase de un ciclo infinito [...] El advenimiento del catolicismo modifica radicalmente esta situación” (1999), esto es, la relación con el sacrificio que profundizaba en la idea de una vida que no era de los aztecas. El catolicismo rompe con ello y asigna el sacrificio a un solo hombre y lo vuelve más individual. Pero ambas creencias coinciden en una vida nueva a través de la muerte. Pero en la modernidad, este significado se pierde y el concepto de muerte pasa a tener poca importancia hasta que se aproxima; esto sucede porque permanece la idea de que las acciones individuales tienen peso en la vida posterior a la muerte.

Esto se relaciona con el horror o el terror con respecto a que retoma la importancia de las acciones de los personajes que tienen un destino positivo o negativo como consecuencia de ellas. En *Céfero*, hay un personaje que recibe un castigo por sus acciones pasadas, así como hay peripecias irónicas sobre otros personajes que se encontraban en el momento y lugar equivocados. Ligado a esto último, la moral católica influye por completo en el juicio de Céfero sobre los hechos de los que es testigo o víctima. Aun así, en algunos casos la muerte tiene un ambiente sobrenatural o inexplicable que provoca un terror diferente al que se experimenta por una realidad en la que las acciones de los vivos pueden inquietar más que las apariciones. Aunado a esto, se enfatiza en algunos relatos la importancia del respeto hacia los difuntos, principalmente por la idea del alma que no tiene descanso y puede manifestarse en el mundo terrenal. De acuerdo con el estudio de Alma Barbosa titulado *La muerte en el imaginario del México profundo* (2010),

[1] la dualidad vida/muerte se proyecta en la noción de comunidad, al concebirse que su totalidad se constituye con la parte viviente y su contraparte difunta, ya que el imaginario dota a los difuntos de una existencia sobrenatural y actuante que les permite representar una comunidad, específicamente, sobrenatural en coexistencia con la comunidad viviente. Por ende, la relación entre la comunidad viviente y difunta

se instaure como un proceso dinámico y de interacción mediante la reciprocidad, la colaboración mutua o la confrontación (Barbosa, 2010: 238-239).

Por ejemplo, los rituales en honor a los difuntos. Éstos implican algo más que el respeto hacia un ser humano que ya no está; impide que el alma se encuentre vagando en pena, y no permanezca en el mundo de los vivos, de manera que se logra un equilibrio entre el mundo terrenal y el espiritual.

En cuanto a la relación de la muerte y la religiosidad con lo sobrenatural, el autor de *Céfero* hace alusiones a historias de fantasmas, que son traídas a la historia como resultado de un momento inquietante que se manifiesta. ¿Por qué la necesidad de hablar de fantasmas en medio de un contexto católico que tiene como principal objetivo el descanso del alma? Al respecto, Lovecraft apunta que “dado que recordamos el dolor y la amenaza de la muerte con más fuerza que el placer, y ya que nuestros sentimientos hacia los aspectos benéficos de lo desconocido han sido desde el principio captados y formalizados por rituales religiosos establecidos, lo sobrenatural ha derivado hacia el lado más oscuro y maléfico del misterio cósmico, hasta asentarse sobre todo en nuestro folclore popular sobrenatural” (2011: 128). En el capítulo 3 se verá con más detalle la representación de lo anterior en dos de los cuentos.

Ahora bien, el miedo que despierta la muerte a partir de lo sobrenatural es el resultado del contacto entre culturas que rendían culto a los muertos de diferente manera, el cual resulta del sincretismo religioso. En México, el contacto con lo sobrenatural tiene que ver más con la herencia mesoamericana del imaginario funerario prehispánico, que más tarde se fusiona con el imaginario cristiano a través del rito en memoria de sus almas. Por tanto, de no llevarse a cabo este intercambio, las almas de los difuntos pueden llegar a atormentar a los vivos.

De este modo, también entra el reflejo de una reacción natural ante un tema que suele representarse como un tabú en el mismo lenguaje; esto es, un concepto que resulta delicado para tratarse en una conversación cotidiana o frente a quien ha estado cerca de esa experiencia. Por tanto, continúa siendo un motivo de miedo en el hombre: “The confrontation with a dead body remains partly the cause in that the proximity and suddenness of an unexpected encounter with a mortal object provides a moment of subjective recognition in which fears of one’s own mortality are released. But death alone is not necessarily evocative of horror” (Botting: 125-126). Ahora bien, se entiende a la muerte como la etapa final del ciclo de vida natural, por lo que se trata de algo inevitable que llega en un momento dado, y no debe haber intervención alguna en dicho proceso de acuerdo a los principios establecidos a partir de este orden natural. Por ello, intervenir en este ciclo para apresurar la muerte, se convierte en una transgresión; es en este punto en donde entra la violencia en la obra de *Céfero*.

2.2 La violencia en *Céfero*

La violencia forma parte del día a día en México y en Latinoamérica cotidiano, por lo que es difícil creer que lo que se muestra en el plano ficcional no es real. Incluso funcionan como material necesario para el desarrollo de la ficción, como señala Rodrigo Bazán Bonfil, “es parte esencial de la narrativa en la medida en que la literariedad depende de lo extraordinario: si el sentido de narrar se halla en recordar y repetir lo diferente, lo que no se vive de forma cotidiana, la excepcionalidad de las acciones violentas es clara justamente porque no se espera ver que ocurran” (2003: 2), lo cual permite enriquecer el plano ficcional con fines principalmente críticos, y que generen un sentimiento de aversión ante ese mundo creado, que a su vez es reflejo de la realidad. En relación con lo gótico, Punter y Byron ubican el

manejo de la violencia a partir de dos temas recurrentes para su desarrollo: el abuso y la persecución. Nos dicen lo siguiente: “Gothic, from its inception, has provided a range of images of social violence” (Punter y Byron: 288). Las locaciones frecuentes para llevar a cabo actos de violencia son los castillos y los conventos.

Además de la muerte presente en todos los relatos que conforman la obra, los ocho cuentos seleccionados tienen temas en común que se manifiestan de diferentes maneras, lo cual permite recrear diferentes situaciones en las que el ambiente dominante es el terror, el cual se construye a partir de elementos que generan horror en medio de circunstancias inexplicables o completamente pertinentes. Son estos elementos y acciones los que llevan a un desenlace trágico, a excepción de dos cuentos, “Timbiriches en el cielo” y “Dios mediante”. En el primero, sí hay un contacto hacia lo espiritual, en el que Céfero es apuñalado por un ladrón y es atendido muy tarde, por lo que tiene una experiencia en un lugar que parece ser el cielo, pero las imágenes que construye de dicho lugar resultan muy caricaturizadas, como la imagen de unos niños desnudos lamiscando unos timbiriches, o las mujeres que jugaban con unos huesos, sentadas en círculo; incluso cuando Céfero ve a su hermana volando un papalote. La única manifestación de violencia es el asalto del cual Céfero es víctima. Sin embargo, una vez que tiene esta visión del cielo, al final tiene la opción de regresar a la realidad, y sobrevive para contarnos su experiencia. En cuanto al segundo cuento, se presenta un conflicto agrario entre Juan Charol y Chuy Chereja por obtener un pedazo de terreno del padrino de Céfero, Leovigildo, en el que está enterrada la madre de éste y que terminan por profanar, colgando los huesos de un árbol, pintados de los colores patrios como burla hacia el parentesco que Leovigildo decía tener con Zapata. La muerte como acto no hace presencia, pero sí como representación, y la violencia aparece mediante la profanación de la tumba de su madre.

En cambio, en el relato “Donde crecen las terecuas” sí hay dos tragedias, pero sin elemento alguno que contenga terror, ya que el personaje en el que se centra la trama es una niña llamada Zapicha, quien pierde a su madre alcohólica en la casa, sin que se pueda saber lo que ocurrió exactamente, pero se intuye que fue por beber demasiado: “Guare Xaripa no tenía remedio, estaba media chiflis y más bronca y mula que una mula de a de veras, pior cuando se echaba sus tragos.” (97). Posteriormente, al no saber escoger los hongos de terecuas comestibles, los mezcla con hongos malos y provoca la muerte de un sacerdote que los come. Al igual que en los otros cuentos, hay elementos que causan extrañeza y que vuelven al personaje intrigante, mas no hay como tal una manifestación de horror o terror hacia algo, sino que se trata de una crítica más profunda en relación a la delincuencia constante y a la inocencia de los niños desde la tradición católica, mientras que lo grotesco prevalece en la misma madre de Zapicha. En este cuento y en los anteriores, hacen presencia la amenaza e ideas que busquen violentar al otro, pero no cuenta con el contexto que le dé paso a otras acciones violentas que provoquen el miedo y el efecto de terror.

En el capítulo 1 se describió brevemente el contexto en el que se desarrollan los cuentos y que es importante para dar pie al desarrollo de la violencia dentro de la trama de cada uno. En ellos destacan las referencias al movimiento armado revolucionario a partir de alusiones a personajes y acciones en las que Céfero participa o es afectado. En cuanto a esto último, en “El anillo del zanate” él decide formar parte de las tropas de infantería para tener qué comer. Asimismo, en el relato “Quince ahorcados a Jiquilpan”, es testigo de la intervención de los revolucionarios comandados por el Chivo Encantado. De toda la obra, son los únicos que se remontan a un período indeterminado de la Revolución Mexicana movilizándose por todo el país, y en el mismo estado de Michoacán como un punto de concentración para la violencia. Los demás relatos sólo refieren a personajes históricos, como

en el caso de “Dios mediante” que menciona a Emiliano Zapata como pariente de sangre de la madre de Leovigildo Teco -el padrino de Céfero-, y a Lázaro Cárdenas como parte del contexto de la narración actual, es decir, el tiempo desde el cual Céfero narra en dicho cuento. La violencia siempre ha estado presente en ese entorno, pero a través de la voz del narrador podemos saber que esos tiempos han quedado atrás, los cuales se ubican en el período revolucionario y postrevolucionario. Desde este punto, el último cuento se encuentra ubicado más delante de los eventos armados que implicaron a Francisco Villa y a Emiliano Zapata, de quien no se puede saber con certeza si ya había muerto.

Sin dudas, la violencia se manifiesta tanto implícita como explícitamente; en el primer caso, se puede ver a través de referencias a anécdotas históricas de la región. En la obra, se hace alusión a recuerdos al respecto y a los personajes que han sido partícipes de estos eventos, así como también se relacionan directamente con acciones violentas. Michoacán es uno de los estados que más ha acumulado historias de bandolerismo. En un extracto del texto “Inés Chávez, muerto” de la revista *Documento*, Francisco Miranda cuenta cómo la violencia azotó al estado de Michoacán durante dicho período y que continúan siendo plática de los abuelos y bisabuelos que presenciaron las crisis y barbaries cometidas por los mismos revolucionarios.

Los últimos sobrevivientes de aquellos difíciles tiempos nos hablan de las carencias alimentarias en las que ni a sal se llegaba, de la inseguridad en los pequeños pueblos incapaces de defenderse de la tropelía de aquellas hordas salvajes que se legitimaban en la Revolución. Nadie podría pensar que nuestra sociedad pudo crear aquellos monstruos de la sevicia como lo fueron El Chivo Encantado, el Manco Nares, o Cíntora, recapitulados en el cabecilla Chávez (Miranda, 2017: 180).

En la obra vemos otra referencia al bandido José Inés Chávez García, al que se le describe “como a alguien ‘famoso por sus virtudes animales y sus vicios de hombre’: Ordenaba ejecuciones, violaciones, quemas, secuestros o reclamaba rescates, fingía la huida ante sus perseguidores para volver a aparecer cuando ya éstos descansaban confiados, sembraba el temor para lograr complicidades y conseguir dinero o pertrechos” (180), mientras que en uno de los cuentos, el personaje que tiene participación en la trama es Luis Gutiérrez, alias el Chivo Encantado, un bandido sanguinario que fue famoso por haber incendiado el pueblo de Parácuaro¹⁶. Como se verá en el análisis, es en “Quince ahorcados a Jiquilpan” donde escuchamos su voz y somos testigos de una de sus hazañas para obtener recursos, la cual es un ejemplo de violencia explícita relacionada al bandolerismo en el período revolucionario. Los demás relatos que contienen violencia explícita se relacionan principalmente con el tema de la venganza, tales como “Bembéricua”, “El bombín”, “El anillo del zanate” y “Pancho Papadas”; o con situaciones que se dan en una situación que va más allá del accidente, como en los casos de “El Churingo”, “El anillo del zanate” y “Timbiriches en el cielo”, y finalmente los que presentan una tragedia sin explicación alguna como en “Las guananchas” y “El Zurumato”.

Ahora bien, lo que interesa analizar en este apartado es la manifestación de la violencia en su máximo punto por dos temas principales: la violencia que recae en personajes femeninos mediante el abuso, y la que se manifiesta por venganza o por destino de forma exagerada, y en los que la fatalidad llega a ciertos personajes que cometieron acciones

¹⁶ Luis Gutiérrez “el Chivo Encantado” fue un militar mexicano. Vivió y trabajó en la Hacienda de Los Bancos en 1913, propiedad de Silvano Hurtado. Arribó a Parácuaro gracias a su amigo José Vizcaíno. A Gutiérrez se le describía como un individuo que continuamente se embriagaba, desaseado, que se dedicaba amatar cerdos, aves en una tienda pobre. En 1917 luego de un combate con las fuerzas del general Cenobio Moreno, incendió casa por casa la población de Parácuaro. [...] Se le conoce por ser un sanguinario (Naranjo, 1935: s/n).

negativas en el pasado. Más adelante, se retomará el tema del destino como parte de aquello que causa lo siniestro.

2.2.1 Venganza y destino: violencia extrema

La extremidad en la violencia es una práctica deliberadamente azarosa que suele tener fines estéticos para ser expuestos ante las masas. Carlos Pabón (2013) introduce en su artículo “¿Se puede contar? Historia, memoria y ficción en la representación de la violencia extrema” esta última idea como aquello que “engloba diversos procesos de destrucción masiva de poblaciones civiles, tales como, prácticas de terror, tortura, genocidios y otros asesinatos en masa. La palabra "extrema" en este término denota un "más allá de la violencia", es decir, un exceso que es constitutivo de este fenómeno y que cuestiona la racionalidad de éste” (2013: 1). El objetivo de su representación en la ficción es dar testimonio de la realidad que viven las personas de manera colectiva o como supervivencia individual. En este caso, la voz de Céfero es el testimonio de terceros para revelar las memorias de estos últimos en conjunto con las de él mismo.

El primer cuento por analizar se titula “Bembéricua”, en el que Céfero inicia el cuento con la mención de un retablo que le hace a San Miguel, el cual decora con la imagen de unas matas de bembéricua. A través de esto último, relata cómo la planta le ha salvado la vida a Cenobia de ser violada y asesinada por un bandido conocido como el Criolina. Céfero cuenta cómo llegó a Tingüindín y cómo se ganaba la vida con las labores que se le presentaban, hasta que intentó vender unas antiparras a dos hombres, de los cuales uno fue el que lo ayudó a conseguir trabajo, gracias a un momento en el que ambos vieron pasar al Criolina, un asesino que destripa mujeres y casi siempre se encuentra en estado de ebriedad. El hombre

le platica sobre este personaje y después, Céfero pregunta en dónde trabaja, a lo que el hombre le responde que en un aserradero en Atapan, en el que necesitan gente y al cual llega Céfero muy temprano para así tener un trabajo. Una vez que se logra estabilizar, conoce a Nicho, de quien se hace muy amigo, y a Cenobia, una mujer embarazada que ha quedado viuda y que lleva una buena relación con Nicho. Al poco tiempo, el Criolina se fija en ella y comienza a acosarla, a tal grado que una noche la espera. Cuando éste le sale al encuentro, Cenobia huye hasta que tropieza y cae en las hierbas de bembéricua que abundaban el lugar, mientras que el Criolina logra detenerse. De aquí en adelante, lo que hace el Criolina es esperar a que Cenobia salga, pero ella no lo hace, lo que provoca que se infecte por el veneno de la planta. Más tarde, llegan a detenerlo Nicho, Céfero, uno al que apodaban el Calabrote, y otro más. Mandan a Cenobia en carreta rumbo a Atapan para que la curen, mientras los demás regresan al aserradero para castigar al Criolina cortándolo por la mitad.

El siguiente relato ofrece una fuerte crítica a aquellos revolucionarios que hicieron uso de su posición para saquear pueblos y cometer actos de delincuencia. “Quince ahorcados a Jiquilpan” narra una parte íntima de Céfero. Cuenta cómo conoce a Consolación, la hija de su patrón en ese entonces, ya que Céfero tenía diecinueve años. Él y Consolación comienzan a tener un amorío, y una noche, ya estando desnudos, ella escucha llegar a los revolucionarios. Céfero logra salir de ahí a hurtadillas para que no lo vieran ni los revolucionarios ni los hermanos de Consolación, mientras que ella se mete a una pila de agua para que nadie sospechara. No obstante, los revolucionarios la ven y deciden llevársela al Chivo Encantado. Éste exige algo de comer al ayuntamiento y al pueblo en general. Filomeno, el padre de Consolación, les ofrece garbanzo a cambio de que le devuelvan a su hija, además de que es eso y café lo único que pueden ofrecerle, por lo que el Chivo

Encantado se siente ofendido y exige la cantidad de cinco mil pesos. Pero por el temor que sentían por ser alcanzados, el Chivo Encantado idea una estrategia para conseguir el dinero de inmediato. Escribe en la rabadilla de Consolación “Vale por \$5000”; pide a otros catorce rehenes y amenaza con colgarlos si no los alcanzan con la cantidad de \$5000, incluyendo a Consolación. Decide hacer esto porque los federales lo van persiguiendo. Cuando consiguen el dinero, Filomeno decide llevar a Céfero para alcanzarlos, pero sólo encuentran a su paso a los rehenes ahorcados, hasta que ven el cadáver desnudo de Consolación, con tinta escurriéndole en el cuerpo, descubriendo así que lo escrito antes se había tachado, y se agrega la palabra “pagado”.

Los dos relatos anteriores tienen a un villano en concreto que detona la violencia en la trama hacia personajes femeninos: el Criolina y el Chivo Encantado. Pero es en el primer relato en el que también se recurre a la violencia para hacer justicia al bandido. Un aspecto interesante en el relato “Bembéricua” es que el Criolina no tuvo la sepultura deseada, tal como se cuenta en su historia: “dicen que es hijo de un coronel y de una verdulera y que a los once meses lo tiraron en una zanja. Tiene miedo de volver allí; por eso en este pueblo les llevó un cajón a la presidencia, pa que tengan donde meterlo cuando se muera. Ya van dos veces que lo empacan porque amanece en cualquier esquina con la lengua de fuera, pero a la hora del entierro se levanta y él mismo se carga el cajón de vuelta...” (56). Se trata una imagen recurrente en la comedia que parodia a la resurrección o la aparente muerte que refleja el estado de ebriedad. Lo irónico destaca en que al Criolina lo arrojaron en una zanca cuando era pequeño, por lo que le daba miedo terminar en una; no obstante, termina enterrado en dos agujeros, cumpliendo de la peor manera su miedo más profundo. Deciden hacerle justicia ese mismo día, ya que era domingo y, por tanto, no había gente. Cuando resuelven lo de Cenobia,

preparan el castigo para el Criolina, que consiste en ser partido por la mitad con la máquina de sierra que funciona para cortar la madera:

“Casi a puros empujones lo acostaron de panza, abrazando el tronco con los brazos y las piernas; luego, con una riata de Chavinda lo afianzaron por debajo, retrincado, de tobillo a tobillo y de canilla a canilla, muy bien apuntado pa que el filo de la sierra le entrara a media cabeza y le saliera entre nalga y nalga [...] El Criolina sudaba igual que yo, le rechinaban las muelas y hasta los sesos [...]” (64).

La descripción del momento es explícita:

La máquina rufió como si también estuviera enojada y el carril empezó a caminar muy al pasito. Cambió el zumbido dos veces: primero, cuando llegó a la madera del tronco, y luego, cuando le fue entrando al güeso del coco... El hombre pegó un alarido terrible y dejó de tironiarse... Empezó a apestar a quien sabe qué diantres, como a cuerno quemado y llovía sangre por todas partes [...] ¡Yo ya no me aguantaba el estómago! ¡Me dieron mareos y calambres! (65).

Conocemos el sonido, el olor y la visión de una lluvia de sangre, mientras que la descripción de las sensaciones auditivas y olfativas intensifican la escena. Después se vuelve completamente visual cuando todo termina: “La mitá del difunto que quedaba pa’cá se fue cayendo poco a poquito hasta que dio el costalazo sobre el aserrín colorado, casi sin hacer ruido; la otra mitá se quedó escurriendo sobre el tronco, como una pierna muy larga”. (65) Los símiles que utiliza Vargas Pardo siempre caen en lo risible, pero no dejan de ser aproximaciones que pueden ser perturbadoras, ya que nos dan una idea de lo que se nos describe.

La posición en la que se encuentran los héroes de Cenobia se ubica más en el lado de la justicia que de la venganza desde el punto de vista ético, y claramente se aleja de lo que se plantea como violencia extrema en principio, ya que ponen fin a una amenaza constante para

el pueblo y para las mujeres principalmente y no lo hacen por diversión. Pero desde el punto de vista civilizado, lo que cometen es un acto de barbarie. Céfero retoma lo del retablo para contar el final: “En el retablo ese de que hablaba más antes, el que le mandamos a hacer a San Miguel por haber salvado a la guare, no está ni de chiste pintado lo que sigue aquí luego luego” (64). Aquí nuestro narrador ya no se refiere a la bembérica como salvadora de Cenobia, sino al Arcángel San Miguel, a quien le rinde tributo con un retablo decorado con el medio del que hizo uso para “proteger” a Cenobia, que fueron las plantas. Estrada Orozco esclarece esta duda entre si lo que se nos expone aquí es crueldad o no. Respecto a lo anterior, nos dice que en este cuento no hay una autoridad soberana que cumpla sus funciones sobre los malhechores; “como no se encuentra un agente civil para su perfeccionamiento, se recurre a la transmisión a un agente celestial, el Arcángel, de una manera soterrada” (2011: 73); el milagro recae en la salvación misma que ha permitido la llegada a tiempo para rescatar a la mujer en peligro. “El acto que cometen, es claro, no es un acto salvaje o carente de razón [...] La figura de las matas de bembérica, como vemos, enmascara todo esto y permite unir los elementos del mundo natural, desorganizado, con aquellos en donde el acto cobra razón de ser” (Estrada Orozco, 2011: 75-76).

En cambio, lo que hace el Chivo Encantado en “Quince ahorcados a Jiquilpan” sí es una representación de violencia extrema, puesto que se realiza de manera azarosa, con un propósito de presión financiera y al mismo tiempo como una advertencia. En el cuento justifica sus acciones a ejecutar:

¿Conque ustedes son los ayuntamentiras del pueblo? Pos sepan que ya no traímos ni gordas martajadas pa echarnos un taco de sal. Nos dimos el encontronazo con los del gobierno y nos tocó la de perder... ¡Ahí vienen detrás de nosotros como perros! Mi gente y los animales tienen hambre, en cambio ustedes son como los becerros: maman

y tragan zacate, duermen a sus horas y hasta tienen tiempo de bañarse... Cuando jala uno por el cerro de noche y se oye el ladrido de un perro, es señal de que hay un comal y alguna alma caritativa con un taco pa matarle a uno el hambre, ¡a uno!, no pa darle de comer a un titipuchal de gente como nosotros. Pero sepan también que los perros ladran cuando ven a un hombre colgando de un poste y con la lengua de fuera [...] ¡Así que ya saben, si aquí no nos quitan el hambre, van a ladrar esta noche, no digo los perros, sino hasta las culebras y los lagartijos de este pueblo! (124).

Toma a catorce personas al azar y a Consolación, a quien los bandidos tenían pensado obsequiarla al Chivo Encantado, y ejecuta su cometido al pie de la letra, puesto que Consolación era la última víctima para conseguir el dinero. Más adelante se analizará la violencia ejercida sobre ella.

Aunado a lo anterior, en los cuentos “El Churingo” y “El anillo del zanate” -los cuales se resumirán a detalle más adelante- contienen descripciones de violencia que construyen escenas impactantes. En el primer cuento, no hay violencia extrema en la trama, pero hay referencias a ella. El personaje del Churingo, que es descrito por Céfero a partir del apodo en el cuento que se titula por éste mismo, ya que no se sabe el nombre de pila, y que se le conocía así probablemente porque tenía las manos muy oscuras, “como la trementina quemada que les escurre a los ocotes en la comida”, y continúa:

o a lo mejor, porque asustaba a los niños como cuando presienten al chamuco y dicen entre ellos: “¡Uy, ahí viene el Churingo!” Pero no sólo a los niños asustaba. A cuál más le tenían miedo. Era un zaragate de primera y un asesino de mucho tiempo. Por allí contaban sus hazañas y que fue de los consentidos del Chivo Encantado cuando apenas tenía catorce años, porque una vez les rebanó los senos a dos muchachas pa que le dieran lo de más abajo. Ni encuerao que anduviera se le despegaba un verduguillo que cargaba de’ste tamaño... No me gustaba andarle muy cerca porque yo pensaba: “¡Aquí’oras le arrempuja la mano el diablo a éste y me cose a puñaladas!”

Pero ese día los murciélagos y las niguas lo pusieron bien loco (Vargas Pardo, 2011: 20).

Es en este párrafo donde se pueden apreciar muchos motivos que pueden generar terror. Por un lado, se trata de un personaje temido, tanto que Céfero lo relaciona con el diablo¹⁷. Céfero menciona que se trataba de uno de los asesinos del Chivo Encantado, por lo que su referente con la violencia lo vuelve un personaje peligroso, ya que se trata de un bandido revolucionario -famoso por quemar a un pueblo, como se vio en el cuento “Quince ahorcados a Jiquilpan”- genera una sensación de temor hacia un ser humano capaz de dañar a otros, y que además se encuentra con ellos en una cueva. La violencia no se ve reflejada de manera explícita en el cuento, pero sí hay una conciencia de ella a través del Churingo y de la mención del mismo Chivo Encantado; aunque Céfero destaca que están ubicados en un tiempo en el que el Churingo ya no comete actos violentos y en el que el Chivo Encantado ya no forma parte de ese presente, sigue enfatizando en la violencia como parte de esencial del país para su desarrollo, principalmente en el estado de Michoacán. El hecho de estar en un lugar encerrado con un asesino se asemeja al cuento de Charles Robert Maturin, “El cuento del parricida”, en el que dos individuos están en los túneles de un convento, atrapados, y uno de ellos, a través de su historia, resulta ser un asesino de dos amantes, de los cuales la chica era su propia hermana¹⁸. Sin embargo, el daño que los murciélagos le ocasionan al Churingo, revela su condición humana ante aquello a lo que no puede hacerle frente, que es la naturaleza.

Por su parte, en “El anillo del zanate” hay un enfrentamiento entre bandidos y

¹⁷ En la cultura popular de México, el diablo también es conocido como chamuco.

¹⁸ El narrador pasa la voz narrativa a su acompañante a partir de los primeros momentos en que este último le comenta en dónde se encuentran: “in the vault of a convent, beyond the help or reach of man -without food, without light, and almost without hope” (Maturin, 2002 :21).

soldados que funciona como punto de concentración para la violenta muerte de uno de los personajes principales, llamado Camilo. En este relato Céfero llega a participar de manera interna, es decir, se recluta y presencia el movimiento armado desde una posición sedentaria en cuanto a actividad de batalla: “no había más remedio, pa llenar la tripa: soldado raso de infantería y a jalarle de un lado pa otro, sin hacer más cosa que cargar el rifle y aguantar la indumentaria de sardo” (32). Ahora bien, en este mismo cuento hay dos momentos violentos en los que hay una muerte y una mutilación; el primero se relaciona con el conflicto armado, ya que Céfero, Camilo y el Cortito formaban parte de las tropas de infantería, es decir, estaban del lado de los federales, que sí contaban con armamento y un tren. Por ello, son víctimas de un asalto de bandidos que les salen al encuentro. “No hizo más, se quedó embrocao sobre el riel; le atravesaron la cabeza, se la desbarataron como si fuera de tepalcate” (Vargas Pardo, 2011: 37). Además, la escena donde el Cortito encuentra un contrincante para jugar cartas es muy violenta. Es en la última jugada cuando el Cortito baja sus cartas, seguro de haber obtenido la victoria, que contienen cuatro sotas, mientras que el contrincante tenía en su poder a otra sota, revelando así la trampa que había llevado a cabo el Cortito y provocando la ira del otro, que lo lleva a mutilar su mano con el machete que llevaba con él. No sólo la imagen sangrienta genera un impacto de horror, sino que es la mano que porta el anillo robado. El Cortito no muere, pero la escena descriptiva nuevamente contribuye a elevar la tensión en el desenlace: “Pegó un grito y se fue de espaldas con todo y silla, con la punta del brazo echando sangre a cántaros” (39). El comentario final que le hace el doctor a Céfero: “Guárdala pa rellenar empanadas”, se refiere al canibalismo en tono humorístico, pero a Céfero no le hace gracia, ya que se reafirma una maldición a partir de esta acción que relaciona más con la coincidencia del significado que le dio Camilo. En cuanto a la mano cortada, enfatiza un violento castigo al robo o engaño a través de la trampa, y aunque hubo

una sola tragedia, el horror se repite con este evento sangriento al podernos percatar de que un objeto está presente en ambos momentos: “Allí me quedé un ratito mirándola sobre la mesa en medio del charco cuajado y pegostioso, con sus cinco dedos engarruñados, y en el más largo, el maldito anillo aquel” (39).

Ambos cuentos son ejemplos de acciones cargadas de violencia explícita pero que se desenvuelven en ambientes simbólicos que se relacionan con la misma idea de justicia, pero ligada a fuerzas más allá de las capacidades humanas. Dichas fuerzas se revisarán en conjunto con varios elementos en el siguiente capítulo.

2.2.2 El abuso sobre la figura femenina

Lo violento sobre el ser humano siempre resulta inquietante, pero cuando se involucra a la figura femenina, no sólo es preocupante, sino que se lleva a cabo con el único propósito de conseguir la posesión del cuerpo femenino a como dé lugar, y es a través de la literatura que podemos conocer muchos casos que representan una realidad más violenta aún, ya que en el historial de la literatura mexicana -principalmente del siglo XX-, “la mujer, la tentación sexual que representa, se ha mantenido como una constante en los arranques de violencia a lo largo de la historia” (Estrada Orozco, 2011: 71). Aunado a la literatura gótica, Punter y Byron ofrecen un apartado en su libro *The Gothic* titulado “Historia del abuso”, en el que señalan que la literatura gótica ha proporcionado un rango de imágenes de violencia social a partir de locaciones como los castillos o los conventos. En la actualidad, las locaciones pueden ser otras como mansiones, hospitales o internados. Sin embargo, uno de los lugares más comunes en los que se puede ejercer la violencia es en las afueras de una ciudad o un pueblo, y en horas nocturnas. Punter y Byron escriben:

One contemporary way, however, in which one might seek to reconfigure these motifs would be by looking at them as the outcroppings of a consciousness that is not entirely immune to the frightening prospect that such abuses -of individuals, of social groups, of the relatively powerless- might in fact not be so remote from the contemporary or the local. Most obviously, of course, the tales that Gothic recounts have all too frequently to do with the violent abuse of women (288).

Ya sea en literatura gótica o en otros géneros, la representación de la violencia hacia la mujer es un tema recurrente en general.

En “Quince ahorcados a Jiquilpan”, la violencia por la que el personaje de Consolación pasa no se ve manifestada de forma literal, sino que vemos la acción concluida en su cadáver que cuelga de un árbol. A diferencia de Cenobia, Consolación no logra salvarse de un destino del cual sus héroes (don Filomeno y Céfero) pudieron haberla salvado –aunque las condiciones en las que se encontraban y el desequilibrio injusto de ventaja que llevaban los bandidos, no lo hubiesen permitido-, y es la última de los quince rehenes en ser colgada, además de que la palabra ‘pagado’ en su cuerpo infiere que ha sido violentado, por tanto, deshumanizado. Se convierte en una mercancía de cambio para los “revolucionarios”, con el fin de tener recursos para su causa. Céfero pierde así a su amada secreta, hija de su patrón, algo que intensifica el drama y lleva al límite del desconcierto el desenlace. “Notamos que se encuentran, bajo la tematización de la pérdida de la mujer amada, varios elementos que nos llevan a insertar ese expediente de la pérdida de la mujer amada en un discurso que nos habla del poder, de lo público y de lo privado, así como de la impotencia del hombre ante la situación en que se encuentra” (Estrada Orozco, 151). De ahí por qué Céfero no puede hacer algo al respecto, salvo al final por órdenes del padre de Consolación, y que su condición de trabajador y amante secreto de la hija de su patrón, no le permiten externar sus emociones, y, sobre todo, no le permitieron actuar en favor de su amada.

Por otra parte, antes de su asesinato, Consolación deja de ser humana ante los ojos de los bandidos. “A través del matiz de la mujer en que se pone el acento, su condición de cuerpo deseable sexualmente y su denigración hacia una ‘cosa’, notamos que toda cualidad humana ha desaparecido. Se convierte, pues, en un objeto y, como tal, es susceptible de formar parte de una transacción” (Estrada Orozco: 159). En primer lugar, cuando la encuentran desnuda, se pretende que sea un regalo para el Chivo Encantado; después, éste no parece interesarse en ella hasta que amenaza a los del pueblo para que le consigan recursos, y es cuando el Chivo encuentra utilidad en ella. Finalmente, se convierte en algo desechable, ya que su cuerpo es tratado como mercancía y abandonado como evidencia del cumplimiento de su palabra.

Asimismo, la violencia que se manifiesta sobre Cenobia en el cuento “Bembéricua” es tan terrible como el destino que tiene el Criolina, ya que en la persecución de ésta por el bandido, cae en las plantas de bembéricua, que son venenosas y actúan de manera agresiva sobre la piel de quienes tienen contacto con ella, y el Criolina alcanza a detenerse, pero en cambio decide esperar a que ella salga, así sea para matarla, razón por la que Cenobia permanece en el mismo lugar, y llega a sufrir las consecuencias de la toxicidad de las plantas. La escena es densa y genera una sensación de frustración, ya que la mujer se encuentra en agonía. El Criolina, cruelmente, decide quedarse para ver “quién se cansa primero” y se entretiene con su cuchillo para picar unas “basurillas” en el piso. Cenobia le ha suplicado e incluso amenazado con Nicho, a quien ha llamado con todas sus fuerzas, pero nadie la escuchaba; la tarde avanzó y el efecto de la planta no sólo dio inicio, sino que empeoró: “Ya oscureciendo le empezaron a arreciar los ardores y las comezones a la pobre muchacha, y no muy entrada la noche los cólicos y los vómitos la tumbaron sobre la yerba... ¿qué otra cosa? La bembéricua le prendió a toda greña. Mientras se iba poniendo retinta se retorció con más

fuerza sobre las matas y hacía que las ramitas quebradas escurrieran su leche mala” (62). Incluso así, el Criolina no cedía en dejar atrás su intención de matarla. Ahora Cenobia agonizaba, y Céfero nuevamente describe el estado en el que se encontraba a esas alturas:

“Cuando la primera claridá del día, ella ya estaba hecha una lástima de tan hinchada y enferma. Más bien, se estaba muriendo. Tenía la boca llena de espuma amarilla y apenas si se le echaba de ver uno que otro temblorcito, como quien está agonizando tatemado sobre las brasas [...] Las guías apachurradas le quedaban de cataplasma sobre la carne y ya poco le faltaba pa que empezaran a reventarle las piernas de tan maduras” (62).

La presente descripción muestra la deformación del cuerpo tras el contacto con las plantas, y la convicción de Cenobia de no ser violada ni asesinada por el Criolina, quien, en un acto de extrema crueldad, busca el daño hacia ella tras la frustración de no poder llevar a cabo su cometido. Afortunadamente para ella, Nicho, Céfero y otros dos llegan a tiempo para socorrer a Cenobia y atrapar al Criolina.

Capítulo 3: Análisis de la obra Céfero

Con la información recabada en el capítulo anterior, se abstraen en total siete apartados en los que podemos ver una aproximación a los conceptos que nos atañen. El objetivo del presente capítulo es desarrollar un análisis a partir del tratamiento de ciertos temas en común que provocan horror y terror, pero con diferentes elementos y acciones. También se analizará la presencia de lo grotesco en todos ellos. Se han seleccionado ocho cuentos de los once, los cuales se irán analizando tanto de manera individual como conjunta, ya que en algunos se manifiesta lo sublime, la relación hombre/animal, lo sobrenatural y lo siniestro -que se pueden ver en elementos y personajes que son cruciales para las historias-. Asimismo, los desenlaces trágicos pueden ir más allá de las condiciones naturales que forman parte del contexto socio-histórico, es decir, hay tragedias que están envueltas en un contexto simbólico con antecedentes o que no tienen explicación.

Lo grotesco se manifiesta a través del humor, el cual está presente en toda la obra de Vargas Pardo, sobretodo en el vocabulario coloquial y regional. El uso de palabras altisonantes y comparaciones de personajes o situaciones con referencias muy descriptivas que construyen imágenes y que funcionan en ocasiones como hipérboles. También el tema de la fiesta se presenta en tres cuentos, de los cuales uno contiene elementos del carnaval. Todos estos temas y elementos llegan a aparecer en los momentos de mayor tensión dentro de cada una de las tramas. Por ende, no se le brinda al grotesco un apartado en específico, sino que se irán resaltando sus componentes a lo largo del análisis. Conforme se avanza en éste, se irán introduciendo los cuentos de acuerdo con los temas a desarrollar y mediante los cuales se enlazan unos con otros.

3.1 Lo sublime

3.1.1 Oscuridad y negrura

En el primer caso, Céfero nos relata cómo le sucedió uno de los sustos más grandes de su vida (18) durante su labor como arriero. Relata que mientras laboraban él, don Aristeo, y dos ‘peones’ en una cueva de la región de Huetamo, se quedaron sin luz. En medio de la oscuridad, un accidente hace que sean atacados por los murciélagos que habitan ese lugar, los cuales le causan heridas al único de los cuatro que no llevaba ropa de la cintura para arriba, conocido como el Churingo. La sangre que emana de sus heridas atrae a los murciélagos y comienzan a morderlo, mientras que Céfero y compañía, guiados por el sonido de sus gritos, logran tapanlo con un costal. Aristeo decide buscar la salida con el otro peón, mientras Céfero y el Churingo aguardan. En medio de pensamientos desalentadores por parte de Céfero, al Churingo se le ocurre encender una lámpara con su orina. Céfero, después de celebrar que por fin consiguieron luz, decide quitarle el costal al Churingo, sólo para descubrir que se hallaba ensangrentado y ya sin carne en la cara debido a las mordidas de los murciélagos. La sangre vuelve a atraer a más de éstos y lo devoran, y Céfero, aterrorizado, toma una pala y los entierra con el cadáver del Churingo.

En general, lo sublime está presente en la oscuridad que domina en todo el relato de “El Churingo”. En este caso, el nudo de la trama recae en que se apagan las lámparas. El miedo a la oscuridad está relacionado con el temor natural a lo desconocido, y más en un terreno que no pertenece a la civilización humana, sino al reino natural. En un principio, los cuatro personajes no muestran temor; lo que ocurre una vez que se apagan las lámparas es que los peones que los acompañaban lanzaron unas palas contra la pared, lo que hace que los murciélagos se alteren, a lo que Céfero y los demás reaccionan tirándose boca abajo.

Después, al escuchar al Churingo decir que dichos animales lo están mordiendo, Céfero se protege los brazos y no es hasta que siente al Churingo abalanzarse sobre él, por lo que los otros dos buscan con qué protegerlo. Desde ese punto, pasa un lapso de tiempo largo, puesto que Céfero dice “Afuera debe haber sido ya de noche y nosotros ni pa dónde ganar, ni pa cuándo” (21). Una vez que pasó más tiempo como para que se durmieran, el grupo se divide y Céfero comienza a sentir miedo. Burke explica el miedo natural a la oscuridad relacionado con la negrura y las ideas que la limitación de la vista puede generar. En la sección III sobre la oscuridad, comenta que “todo el mundo estará de acuerdo en considerar cuánto acrecienta la noche nuestro horror, en todos los casos de peligro” (101) al hacernos ideas relacionadas con nociones de seres creados por la tradición en una determinada cultura, como los fantasmas. Más adelante, en las secciones XV, XVI y XVII explica cómo es terrible la oscuridad a partir del dolor:

Es posible observar que, pese a que nos apartemos de la luz, la naturaleza ha dispuesto que la pupila se dilate al retirar el iris, en proporción a nuestra separación. Ahora, en lugar de alejarnos sólo un poco, imaginemos que nos apartamos totalmente de la luz; hay razón para pensar que la contracción de las fibras radiales del iris es proporcionalmente más grande; y que esta parte puede, en virtud de una gran oscuridad, contraerse hasta el punto de tensar los nervios que lo componen más allá de su tono natural; y así producir una sensación dolorosa (204).

Ante esta oscuridad, y como debe ser costumbre para cualquier trabajador bajo tierra o dentro de cavidades naturales, tanto Aristeo como Céfero llevan consigo una lámpara, ya que trabajar a oscuras implica forzar la vista, además de que se encuentran muy alejados de la salida. La cueva¹⁹ es un lugar que genera claustrofobia porque, sin importar qué tan grande

¹⁹ Cabe destacar el interesante elemento de la cueva como sinónimo de gruta (*grotto*), recordando el origen de la palabra “grotesco”.

sea, la oscuridad causa la sensación de estar en un lugar pequeño ya que no podemos ver hacia dónde vamos o qué puede haber frente a nosotros. Al limitar la vista, se genera también la angustia por desconocer lo que puede haber alrededor; Céfero sabe que ni él ni el Churingo pueden hacer algo más que esperar, y los otros dos no iban a poder encontrar la salida fácilmente. Esa misma desesperación lo hace tomar a un animal que le había pegado en el pecho y lo mata estrellándolo. A su vez, se recurre al humor para describir momentos de angustia y frustración. De manera inconsciente, y a la vez adrede por la desesperación de tener que quedarse en penumbras a cuidar a un moribundo, Céfero desea la muerte pronta del Churingo, al mismo tiempo que acepta ese mismo destino de muerte, y recurre al humor negro en relación a su entierro; hace una broma de que su sepultura sería muy amplia y que probablemente sea hasta el Día del Juicio Final cuando sea sacado por “otros arrieros menos pendejos” (2011: 23).

El siguiente relato titulado “El anillo del Zanate” se divide en dos partes. En la primera, se centra en un personaje llamado Camilo Guízar, que porta un anillo maldito con una imagen de zanate. Camilo le cuenta la historia a Céfero del porqué está maldito, y después de eso, aparece otro personaje conocido como el Cortito, que gusta de apostar en juegos de cartas. Después, son atacados por unos bandidos y él se reúne con Camilo y el Cortito, quienes logran combatir contra uno y esconderse, hasta que un disparo mata a Camilo, destrozándole la cabeza. El Cortito aprovecha para quitarle el anillo, a pesar de que Céfero trata de evitarlo. En la segunda parte del cuento, no tienen actividad alguna y en uno de los descansos, el Cortito juega cartas con un desconocido, y Céfero lo acompaña. El Cortito siempre resulta vencedor una y otra vez, pero su contrincante no se rinde. Cuando el Cortito muestra su juego, se revela que hay una sota repetida, por lo que su rival de juego, quien

cargaba con un machete, le corta la mano. Otros hombres ahí presentes se llevan al Cortito para asistirlo, y Céfero se queda viendo la mano ensangrentada que portaba el anillo de Camilo.

Por su parte, en “El anillo del zanate” hay un objeto que contiene la negrura en la forma de un ave. El contexto de dicho objeto se ubica en el personaje de Camilo Guízar, el cual se ha vuelto cercano a Céfero y de quien los demás sienten curiosidad por su apariencia melancólica; Céfero nos dice que casi no comía y que siempre estaba triste, que intentaban iniciar conversación con él, pero no hablaba, sólo de vez en cuando pedía un cigarro y Céfero a veces lo encontraba “rezando en un librito de oraciones que guardaba” (Vargas Pardo, 2011: 32), y algunas veces sacaba una flauta para tocar canciones tristes. Se trata de un personaje que no interactúa mucho, y Céfero era el único que se acercaba a él sin preguntarle nada para que no hubiese problemas. Este personaje le aporta al relato un ambiente misterioso, y conforme avanza la narración se conoce el motivo por el que todo el tiempo está triste. Céfero menciona la manera en que Camilo carga un anillo en el cuello²⁰: “Una vez alguno de los compañeros le dijo ‘lurio²¹’ porque cargaba un anillo colgado del pescuezo como si fuera medalla de la Virgen” (33). Es interesante la relación de lo religioso con el collar y el anillo, puesto que las medallas tienen un valor de suma importancia de protección²², ya que se le atribuye una significación de amuleto, y esta significación ha sido transmitida por la tradición

²⁰ Imagen que se asemeja al personaje Frodo Baggins de la trilogía de J.R.R. Tolkien, *El Señor de los Anillos*. de J. R. R. Tolkien, *El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo*, ya que Frodo también lleva al cuello un objeto maldito que puede traer desgracias. El anillo del universo de Tolkien es una referencia contemporánea²⁰, dentro de la literatura fantástica, de un objeto vivo, a diferencia de otros objetos dentro de la literatura gótica que sólo implican desatar un mal para quien lo posee, como en el cuento de Stephen King, “El mono” -en el que cada vez que este juguete toca los platillos, alguien muere- y es este tipo de objetos al que pertenece el anillo del zanate, ya que el anillo no tiene vida propia.

²¹ Que es disparatado o alocado.

²² En México, aún se conserva la tradición de obsequiar a un bebé este tipo de medallas cuando son recién nacidos, o más tradicionalmente, cuando reciben el sacramento del bautizo.

católica. El hecho de comparar al anillo, el cual vemos que es un objeto maldito, con un objeto bendito como las medallitas o relicarios, muestra un contraste entre objetos de protección y los que son dañinos. En lo que respecta al anillo, Céfero tiene su primer acercamiento a éste después de que Camilo sufre un dolor interno. Camilo se quita el anillo y se lo muestra, lo que permite tener una imagen detallada de éste:

Tenía una piedrita negra en forma de pájaro; a mí se me figuró una urraca, pero él dijo que era un zanate. -Es lo mismo -le dije. -No, no es lo mismo -respondió-: las urracas pisan los maizales y el trigo; en unos cuantos días acaban con una labor si no las espantan, pero no son tan dañinas. Los zanates son pájaros misteriosos, muy bonitos y de tan negros se ven azules con la luz, pero nunca hay que darles de comer, ni matarlos, ni quedárseles viendo, porque pisan el corazón de los hombres, envenenan y train la desgracia. (33).

Sin embargo, esta maldición no proviene de un hechizo antiguo o de fuerzas malignas, ya que su historia no es tan remota ni es espeluznante. Camilo encontró el objeto entre las cosas de su mujer, la cual se casó con él sólo para mejorar su situación, pero da a entender que ella ya había estado con alguien más cuando dice: “y sin saber yo nada del arrastrado que la tuvo antes. Al otro día lo mandó matar el padre de ella” (2011: 34); Camilo le cuenta a Céfero que cuando ella le confiesa todo, hace un intento por asesinarla violentamente:

El día que me confesó todas sus tretas la até de pies y manos pa echarla a que la exprimiera el molino de la caña, pero no pude... No pude porque había un niño sin nacer de por medio. Por ahí ha de andar con el crío y aquí cargo yo el anillo colgado del pescuezo, pa que no se me olvide lo que hizo si algún día llegamos a encontrarnos. Este anillo, Céfero, trai la desgracia a todo el que lo carga, a mí ya no, porque cuando mucho podría matarme y eso... ¡eso es lo que yo quisiera! (Vargas Pardo, 2011: 34).

La relación del anillo con lo acontecido con su ex mujer pareciera no tener sentido, en primer lugar, porque no se sabe con exactitud si ella sabía de la existencia del objeto -ya que Camilo lo carga para recordar lo que le hizo si la vuelve a ver- y por tanto, en segundo lugar, se desconoce si el anillo siempre le perteneció a ella o a alguien más, o si Camilo sólo lo había encontrado por casualidad y, tras esto, se desata lo ocurrido. La historia de Camilo genera confusión, pero se entiende que hay un objeto de por medio que, de acuerdo a la interpretación que le da Camilo, atrae desgracias. De esta manera, hay un intérprete²³ que le atribuye significación a un objeto en concreto, mediante las circunstancias ocurridas tras ser encontrado. A grandes rasgos, tanto Camilo como el anillo funcionan como un solo elemento que aportan un ambiente sobrenatural por los eventos que implican un infortunio para quienes tienen un contacto con el objeto.

Ahora bien, se puede apreciar el tema de la negrura, la cual “no es más que una oscuridad parcial; y, por consiguiente, deriva alguno de sus poderes del hecho de hallarse mezclada y rodeada de algunos cuerpos coloreados. Por su propia naturaleza, no se puede considerar como un color” (Burke, 2014: 206). Pero más que una sensación de dolor, también hay una significación de muerte, ya que el anillo cuenta con un diseño peculiar; tiene una piedra en forma de un pájaro conocido como zanate, y este último, en el cuento, es asociado con la muerte. Estos últimos aspectos que conforman al objeto serán retomados en otro apartado.

²³ Umberto Eco hace la distinción entre un interpretante y un intérprete. En el caso del relato, Camilo es el intérprete y Céfero el interpretante. (Eco 114).

3.1.2 El temor a la naturaleza

Las fuerzas provenientes de la naturaleza siempre han sido motivo de temor y asombro, de las cuales Burke une a través de elementos que son fuente de lo sublime. La cueva -en el primer cuento- es un lugar grande que se puede conectar a más cavidades hacia el interior, por lo que se trata de un espacio inmenso, y podemos referirnos a la vastedad de la que habla Burke como causa de lo sublime ante las dimensiones que lo que es inmenso puede tener, generando terror a las alturas o a la caída; en el relato, se trata de un espacio que cuenta con cavidades que llevan a pozos de agua, el cual ya es otro terreno que es desconocido por la misma oscuridad, a pesar de que Céfero y compañía ya sabían que estaba ahí, debido a que estaban “entre un enredo de cuevas” (19) que no conocían. La cueva es más amplia de lo que se puede imaginar, y “la grandeza de dimensiones es una causa poderosa de lo sublime [...] La extensión se aplica tanto a la longitud, como a la altura y a la profundidad” (Burke, 2014: 118). Asimismo, da una sensación de privación²⁴ por lo anterior dicho en este apartado y en el que se habla de la oscuridad. En el relato, cuando se nos da a conocer que hay un pozo de agua, es a través de la sensación y el sonido que Céfero sabe que está cerca, incluso lanzan una piedra y esperan escuchar el contacto con el agua, con el fin de que uno de ellos bajara a recoger un poco para las lámparas. No obstante, esta solución queda descartada por el hecho de que era imposible bajar al pozo en medio de la oscuridad. Las sensaciones que despiertan los sonidos y el tacto no sólo incrementan el terror, sino que se aproximan también a detonar el horror cuando se consigue calcular la dificultad inevitable de conseguir un fin, como en este caso, la luz. La cueva como espacio cerrado impide que los personajes puedan

²⁴ “Todas las privaciones generales son grandes, porque todas son terribles; la vacuidad, la oscuridad, la soledad y el silencio” (Burke, 2014: 117).

desplazarse con facilidad en medio de animales que pueden alterarse y lastimarlos como han hecho con el Churingo. Más adelante, Céfero mata a un murciélago, y éste es devorado por otros. Céfero sabe lo que está pasando en plena oscuridad a través del tacto: “nomás olieron la sangre los demás y sentí entre los pies el titipuchal que se lo estaban comiendo” (23); también funciona como analogía en relación con el final del Churingo. A este último se le ocurre usar su orina para encender la lámpara -lo que resulta cómico no solo por el tipo de líquido que tuvo que utilizarse, sino porque habría que recurrir a algo muy sencillo-, una solución en la que nadie había pensado precisamente por el pánico que los había dominado. Céfero consigue encender la lámpara, únicamente para revelar una imagen de horror:

Cuando alcé la luz y le quité el costal pa verlo, hasta se me enderezaron los pelos: estaba en las últimas, agonizando. Casi no tenía cara ni dedos, porque se los habían tragado los murciélagos. En cuanto lo destapé se quedó muerto. Y luego se le fue encima el animalero; lo taparon de la cintura pa'riba y en un decir Jesús le empezaron a hacer blanquiar la calavera y los huesos. Cogí una pala muy enojado y sudando frío, todo tembeleque, empecé a echar estiércol sobre ellos, pero no lo dejaban. Allí se quedaron con todo y su muerto... ¡comiéndoselo! (24).

Para continuar con el temor que inspira la naturaleza, volvemos al cuento de “Bembéricua”, en el que aparece un elemento que forma parte de la naturaleza y juega un papel importante en los sucesos de la trama.

En el cuento “Bembéricua”, se manifiesta el temor a un ser vivo del mundo vegetal; en este caso, puede haber una indeterminación en cuanto al tamaño de la planta, ya que una sola no causa el mismo daño que muchas en conjunto, como hicieron con Cenobia. Antes de este suceso, Céfero nos brinda una extensa introducción a la planta bembéricua, la cual puede ser muy tóxica cuando está dando hojas nuevas. Las describe físicamente: “En ese tiempo las

hojas se llenan por encima de granitos como si estuvieran enfermas de algo y las ramas se alargan tanto en algunas partes, que se alcanzan unas a otras, tapan los matujales y se trepan por los troncos de los árboles. Hay lugares donde no se da, pero en cambio hay otros donde hace sombra” (51). Después habla de lo que ocurre cuando alguien la llega a tocar, desde hinchazones y ardores, hasta llagas y vómitos, como ya se revisó en el capítulo anterior.

3.2 Relación hombre y animal

3.2.1 Animales alados: el pájaro y el murciélago

Regresamos a los dos primeros cuentos para desarrollar el tema de los animales y su relación con el hombre a partir de los significados que puede tener en el contexto de la trama. Es justamente la oscuridad y el color negro lo que le da fuerza a los animales alados que podemos ver en ambos cuentos. En el caso del murciélago, es un animal nocturno que dormita en cuevas y árboles, y al entrar en contacto con su entorno, éstos pueden alterarse y causar pánico en quienes perturban su paz ya sea de manera consciente o no. Dentro de la introducción del relato, cuando Céfero habla de la cueva, menciona que cuando uno los toca, causan un revoloteo que alcanza a rasguñar a los presentes, por lo que es preciso cubrirse de los aleteos. El terror pasa de la oscuridad a los animales, como se puede ver en *The Birds* (1952) de Daphne du Maurier, un relato que inspiró la película de Alfred Hitchcock, en el que también hay una escena del personaje principal lidiando con los pájaros alborotados en medio de la oscuridad, y que a la vez intentan picar sus ojos por lo que Nat -el protagonista- se ve a la necesidad de cubrir su cabeza con una manta.

En el caso del segundo cuento, el *quiscalus mexicanus* (zanate) es un ave que habita en gran parte de Latinoamérica, principalmente en México, capaz de adaptarse a cualquier

región en donde haya agua²⁵, y de emitir más sonidos diferentes que otras aves. Tienen un pico alargado y ojos amarillos, y en el caso de los machos - ya que las hembras son más pequeñas y de color marrón-, sus plumas negras tienen un efecto iridiscente, en el que se pueden apreciar tonos azules, verdes o violetas. “Aunque se le confunde con el cuervo con facilidad debido a su oscuro plumaje, y generalmente se le nombra como tal, el zanate es más pequeño y menos corpulento que esta famosa ave. Pero puede ser mucho más escandaloso” (Cerna y Schondube: s/n). En México, la superstición adquiere fuerza a través de elementos naturales, relacionados principalmente con los animales, de los cuales las aves son importantes. La lechuza o tecolote²⁶ es el ave con mayor carga simbólica dentro de la cultura mexicana, e incluso en otras culturas, en relación a la muerte, pero la imagen del cuervo también se ha transmitido a muchas culturas, principalmente la hispanoamericana, como pájaro de mal agüero. La relación con la muerte, de acuerdo con Dolores Romero López, tiene que ver con el alma en tanto que flota o vuela al abandonar el cuerpo físico. Las alas son la imagen más significativa de ello, desde la mitología griega y sus dioses alados²⁷. En su artículo “El trasfondo ocultista del cuervo: desde su simbolismo poético a los topoi modernistas” (2013), recaba información sobre los orígenes de la construcción del simbolismo de las aves para llegar a entender la imagen del cuervo:

Esta significación del pájaro como alma es un frecuente motivo folclórico debido a la creencia de que el alma escapa volando del cuerpo después de la muerte. Se suma

²⁵ “Los grupos de zanates se pueden establecer cerca de cuerpos de agua, en pastizales, en zonas agrícolas y ganaderas, en parques, jardines, basureros”, etc. (Cerna y Schondube s/n).

²⁶ Fray Bernardino de Sahagún. “Magos y saltimbanquis”, Arte del Hombre Búho. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. P. 95.

²⁷ “En la mitología griega Hermes actuaba como psicopompo, guía de los difuntos, ayudándoles a encontrar el camino hacia el más allá. En la *Iliada* aparecen los dioses alados Hipnos (Sueño) y Tánatos (Muerte) sacando el cuerpo de Sarpedón de la batalla durante la Guerra de Troya. Según Homero, Psique, la divinidad griega que personifica al alma, sale volando de la boca del que muere como si fuera una mariposa, asentando así la idea de que el alma tiene alas” (Romero López: 202, 203).

a su facultad transmigratoria de las aves la de ser mensajeras y buenas consejeras de los humanos. El color del pájaro modifica su primitivo significado antropológico. La doctrina simbólica tradicional dota al negro de un significado infernal, diabólico, de mal agüero. Negro es el color de las tinieblas y, por ende, de la muerte. (Romero López 203).

Los significados oscuros que se le atribuyen al cuervo se ubican mucho antes de la publicación del poema *El cuervo* (1845) de Edgar Allan Poe, y el significado varía según la cultura. Un ejemplo descrito en la literatura hispanoamericana, respecto al uso de la imagen de un ave en relación a la muerte es en *María* (1867), de Jorge Isaacs, el desenlace nos muestra a un pájaro²⁸ que llega a la tumba de María, aterrorizando con sus graznidos a Efraín, pero no podemos saber el color de éste, o si se trata de un cuervo, pero se vuelve aterrador por el hecho de haberse colocado en la tumba y graznar, como suelen hacer los cuervos. El zanate, en este caso, no es un cuervo, pero tiene un color negro azulado que lo vuelve estéticamente bello, pero a la vez lúgubre, tal como se aprecia en el fragmento citado del cuento respecto al anillo. Dentro de lo sublime también está el tema de los animales que pueden causar ideas aterradoras. Burke ejemplifica con las serpientes y otros animales venenosos que hay “muchos animales, que, independientemente de su tamaño, son capaces de producir ideas de lo sublime, porque son considerados como objetos de terror” (100). Sin embargo, en ambos casos existe un referente que inspira temor en el ser humano debido a la construcción simbólica que se hace en torno a su imagen -en el caso del zanate- o sus instintos agresivos hacia el ser humano -el murciélago que chupa sangre y además come carne-. Incluso en el cuento “Quince ahorcados a Jiquilpan” el personaje de Consolación hace una

²⁸ “Había ya montado, y Braulio estrechaba en sus manos una de las mías, cuando el revuelo de un ave que al pasar sobre nuestras cabezas dio un graznido siniestro y conocido para mí, interrumpió nuestra despedida: la vi volar hacia la cruz de hierro, y posada ya en uno de sus brazos, aleteó repitiendo su espantoso canto” (Isaacs, 2006: 309).

relación del canto de las coconitas o tortolitas azules con la muerte: “- ¿Oyes cómo hacen las coconitas, Ceferino? [...] siempre cantan muy triste y cuando las oigo me da espanto, se me yelan las manos y siento como si me tentara la muerte...” (117).

3.2.2 Hombre/bestia: animalización y humanización

En el apartado anterior, se estudió la relación simbólica de los zanates y los murciélagos con el contexto cultural del ser humano en lo que respecta a la muerte. En cambio, en el presente apartado se parte del mismo tema del contraste hombre y animal, pero en contrastes que los equiparan hasta cierto punto, a través de los personajes que protagonizan los siguientes relatos, y que sus acciones le dan un giro sombrío a la trama.

El cuento que corresponde analizar ahora inicia con un diálogo entre un posible comprador y un vendedor que tiene un mono ‘huasteco’, conocido como Pancho Papadas – el mismo título del relato-; éste es comprado por Delfino, un maestro cuetero que era vecino de Céfero en ese entonces, por lo que el mismo Céfero sabe que le espera una estancia difícil al mono huasteco. La historia se centra en la vida que el mono lleva dentro de la familia de Delfino, cuya esposa no le hace el menor caso, y cuyos hijos lo atormentan día y noche con fuegos artificiales fabricados por su padre. Mientras lo torturan, podemos ver cómo Delfino los regaña por no colocar un hilo en el barril cuando el proceso de relleno de cuetes se está haciendo, ya que se está moliendo pólvora y en un descuido el barril puede explotar. Para cuando el mono ya lucía agonizante, la familia de Delfino tenía mucho trabajo, por lo que el barril se está relleno con doble carga de nitro, y es a la hora de comer cuando el mono decide levantarse, caminar hacia el barril y tomar el hilo blanco que solían colocar para

advertir del contenido explosivo; el mono lo desenvuelve y lo lleva lejos, y para cuando regresan el maestro Delfino y sus hijos a trabajar, la casa estalla a causa de una explosión.

El siguiente cuento se titula “El zurumato”, el cual se divide en tres partes. Primero inicia con un viaje en un camión al que se sube Céfero después de trabajar recubriendo una carretera. Al ver que no hay espacio, le propone al chofer que lo deje subir al techo y que ahí buscaría acomodarse. El chofer le advierte de la lluvia, y después de tanto insistir, sube, y, en medio de la tormenta y de una cómica escena de confusión, se encuentra con el Zurumato con un ataúd. Después lo describe a profundidad para introducirlo en la narración, desde su comportamiento hasta el físico, para ir a una analepsis en torno a él y a otros personajes, de los cuales los más cercanos a él fueron don Higinio y doña Felipa, ya que consiguió ganarse la confianza de ambos. En la segunda parte, el Zurumato ya está instalado en la casa de don Higinio y doña Felipa. Empieza con la llegada de las fiestas del pueblo y, por tanto, de los comerciantes que se instalan con sus puestos de comida y de juegos, como el de la lotería, que se coloca frente a la casa de doña Felipa. Lo que ocurre en este breve apartado es el suicidio de don Higinio con su navaja de afeitar, siendo sus últimas palabras “¡Lotería, Felipa, lotería!”, mientras el Zurumato contempla la escena y doña Felipa se encuentra en el patio asoleándose y comiendo tamarindos. De aquí, Céfero pasa a la tercera parte, que vuelve al punto de inicio del relato para dar a conocer que el ataúd en el que se había metido el Zurumato, era para don Higinio. Cuando llegan, Céfero le ayuda a llevar el ataúd y descubre que el cadáver de don Higinio sigue en el mismo lugar. Una vez que lo han enterrado, doña Felipa le dice al Zurumato que ya puede asolear sus monedas libremente, las cuales eran monedas de oro. Tiempo después ya nadie ve con frecuencia al Zurumato ni a doña Felipa, lo cual genera preocupación en los vecinos que incluso tocan a la puerta sin obtener respuesta.

Finalmente, las autoridades deciden mandar a un gendarme a brincar la barda de la casa, sólo para descubrir que doña Felipa “estaba ya bien podrida y apelmazada en el fondo del pozo” y que “sólo el Zurumato y los ahorritos hicieron falta en la casa” (93).

En el primer caso de este apartado, hay una cuestión de antropomorfismo, que es otra de las formas en que se manifiesta lo siniestro. Hay dos animales que viven bajo el mismo techo, lo cual, con apoyo del vocabulario utilizado por los personajes del cuento, se vuelve cómico, pero a la vez es un asunto inquietante. Sobre el antropomorfismo, Punter y Byron escriben:

is simply a subspecies of animism, whereby the inanimate qualities but specifically 'impersonates' the human. [...] Clearly here we are dealing with the later outcroppings of age-old fears, primitive terrors that we can imagine as continuing to exist in the depths of the unconscious even when they have apparently been banished from the civilized world; or, in parallel, as continuing to haunt the child portion of the adult brain, especially under conditions of terror and darkness. (Punter y Byron, 2004: 285).

Aquello que no debería tener no sólo vida sino aspectos humanoides, lo adquiere, y puede aplicarse en animales en el sentido de la adquisición de racionalidad a partir de dos elementos fundamentales: el lenguaje humano y la capacidad de razonar a favor del bien propio. No debe confundirse con el instinto protector, ya que el mono como animal no se defendía de sus torturadores con las propiedades fisiológicas con las que cuenta. Su tamaño tampoco le ayudó, y, por último, los niños contaban con herramientas de tortura que le permiten al mono aprender poco a poco a utilizar el fuego a su favor. La figura del primate se ha referido como un ser cómico, pero a la vez siniestro. Aunque no hay un estudio desarrollado al respecto, podemos encontrar referencias a monos en el cuento “Los crímenes de la calle Morgue” de Edgar Allan Poe y “El mono” de Stephen King. La teoría de la

evolución de Charles Darwin causó un gran impacto durante el siglo XIX, y la imagen del primate se convirtió en el antepasado del hombre, aunque éste es un animal. Al tener rasgos anatómicos similares, los monos pueden llegar a imitar ciertas acciones de los humanos. En el caso de Poe, aún no se publicaba *El origen de las especies* (1859) y, sin embargo, ya se relataban los crímenes ejecutados por un orangután y no por un ser humano. Ahora bien, tratándose de un animal, la acción criminal no puede exponerlo como asesino, ya que no hace uso de razón; sin embargo, en el cuento de Céfero no sólo vemos en su acto final una posible racionalidad, sino que también contemplamos su sufrimiento, y es por eso que llega a ser un final justo para el mono, aunque no sabemos qué fue de él después de la explosión.

Hay otro animal en la casa que es la cotorra, y nuevamente tenemos la presencia de un ave; aunque no es oscura, es inquietante que el poseer la capacidad de imitar el lenguaje humano²⁹, le dé cierto privilegio en el hogar: es un animal con el que no se puede jugar, ya que siempre está en una jaula, y es doña Severa, la esposa del maestro Delfino, quien le da de comer. Asimismo, el hecho de imitar el lenguaje también la vuelve un miembro de la familia. Ésta habla, y además arma un escándalo cuando llega Delfino con el mono; cuando el mono es atormentado por los niños, la cotorra lo insulta llamándolo “curro tonto”; también es capaz de recitar el rosario, el cual hacen por obligación de doña Severa todas las noches, y que recita cuando ignoran su llamado de comida. En cuanto al mono, éste queda en oposición con la cotorra, a la que cuidan mejor, y es el sufrimiento que padece el primate el que hace que la narración misma de Céfero lo humanice.

²⁹ Véase también la sección XX acerca de lo sublime, “Los gritos de los animales”.

En el segundo caso, vemos a un personaje tartamudo y tachado como tonto por sus acciones, y que da la apariencia de un ser descuidado, incluso animalizado; Zurumato quiere decir, en palabras de Céfero, “cuachalote, zonzo, mensolaco, naco; apestoso y atascao” (79-80). En la segunda parte, Céfero describe que tiene uñas largas, que tiene más niguas que un perro. Destaca que fue encerrado y que se había acostumbrado a ese ambiente, a tal grado que cuando van a sacarlo, él no quiere. También se menciona que entra a las casas a hacer nada más que mirar, y de todos modos es echado. En términos sociales, este tipo de acciones se acercan a la figura del loco, otro tema recurrente en la literatura gótica en relación a la inquietud que genera la locura como enfermedad y como agente del mal. Helen Small señala en su estudio sobre el concepto de este mismo tema lo siguiente:

In the Gothic moral universe, madness is a fitting punishment for the guilty; but it is also the prior cause of evil. Only a disordered mind could plan and put into effect the acts of destruction [...] The benevolist conviction that Man is basically Good, and that evil is perversion of God’s Reason, contends here with the fear that it may be outside the individual’s power to choose Good over evil, reason over madness (Small: 153).

Podemos apreciar esta cuestión de la moral católica en casi toda la obra de Céfero, pero más en el presente cuento, ya que la mención de la falta de bautizo aparece como un punto importante para el desenvolvimiento del personaje y las acciones que realiza más adelante en el relato, pues existe la preocupación de que esté fuera del alcance del control sobre uno mismo, y se oriente a cometer acciones terribles. El Zurumato es visto como un tonto, que sólo es capaz de decir las mismas frases para afirmar, negar y amenazar. Hace todo lo que doña Felipa le ordena, pero esto le permite ganarse su confianza, al mismo tiempo que el debilitamiento de don Higinio le da esa oportunidad. La escena final de su desaparición y

la muerte de doña Felipa generan un lugar vacío que permite al lector interpretar tanto un posible homicidio como simplemente una muerte natural ante la cual el Zurumato no supo responder. Este final también lleva a pensar en el atavismo³⁰ como explicación a una demencia en la que no distingue entre actos ‘correctos e incorrectos’ en relación a su decisión de no trabajar, por ejemplo, pero a la vez lo hace con doña Felipa. A su vez, lo grotesco se encuentra en que el mismo personaje aparenta ser inofensivo por las mismas características ya descritas y que, además, no inspira temor a quien lo acompañe.

3.3 Lo sobrenatural y la figura del diablo

El relato titulado “Las Guananchas”, se desarrolla en una fiesta organizada por el patrón de Céfero en ese tiempo, Nicanor Cárabes. En esta fiesta se aparecen unos danzantes conocidos como las guananchas. En un principio son rechazados por haber llegado sin previo aviso, pero después de hacer reír al patrón y al resto de los invitados -todo el pueblo-, logran quedarse para animar la fiesta. Posteriormente la historia se centra en una chica llamada Mari que está molesta porque no la invitan a bailar, ya que sus padres no se lo permiten; esperando a que quien fuera la invitara, una guanancha se acerca para cumplir su deseo, y Céfero la anima a que acepte su invitación. Después Céfero cuenta que todos son testigos de que la pareja, más que bailar, flotan como fantasmas, lo cual deja perplejos a todos los presentes, y una vez que termina el baile, la joven se queda sentada en una silla y la guanancha se pierde con los demás danzantes. Las mujeres se acercan a la joven para saber detalles de lo ocurrido, pero en vez de eso, se encuentran con que la chica ha muerto. El patrón ordena a los danzantes

³⁰ Relacionado con la teoría degenerativa derivada de los estudios de criminología a finales del siglo XIX, que exponían ciertas anomalías mentales en los rasgos faciales. “Para la antropología criminal, tales anomalías eran señales evidentes del atavismo histórico y de la identificación del individuo como criminal en su proceso de regresión evolutiva” (León León, 2016: 98).

quitarse su máscara, pero Céfero afirma que nadie estaba seguro de que alguno de los muchachos disfrazados fuese el culpable de la muerte de la joven.

Lo sobrenatural aparece después de que Céfero dice: “Allí empezó lo feo de la pachanga”, una oración con la que cierra la parte alegre de la fiesta, y cita las palabras de la niña Mari al no ser invitada a bailar: “¡Ánimas del purgatorio que me saquen a bailar...! ¡M’asque sea el diablo en persona! –Al poco rato uno de los disfracientos fue a invitarla [...]” (28). El hecho de que Mari haya deseado que alguien la invitara a bailar da una impresión siniestra, en primer lugar, porque se cumplió casi inmediatamente³¹; y, en segundo lugar, porque el final tanto de Mari como del mismo relato nos hace asumir que algo sobrenatural se manifestó, específicamente, algo relacionado con el diablo. Las razones para pensar en la figura del diablo como presencia sobrenatural, además de la explícita exclamación de la chica pidiendo que por lo menos fuese el diablo quien la sacara a bailar, se desarrollan principalmente en la escena del baile y en las circunstancias de muerte de Mari.

La manera en que Mari y la guanancha bailan es lo que despierta incertidumbre y miedo: “Livianita, livianita, sonriente, muy contenta y sin darse cuenta la inocente de que la traiban volando. Poquito a poco la guanancha también se levantó del suelo y de ese modo andaban los dos, como monigotes de papel, a vuelta y vuelta por el aire” (29). Se trata de una imagen sobrenatural por el hecho de que flotar es atribuido a los espíritus porque al describir Céfero la reacción de todos, llega al tema de lo sobrenatural: “Todos estaban lo mismo,

³¹ “En *El anillo de Polícrates*, el huésped se aparta horrorizado al advertir que todos los deseos del amigo se cumplen al instante, que cada una de sus preocupaciones es disipada sin tardanza por el destino. Su amigo se ha tornado siniestro” (Freud, 338). Aquí, Freud también destaca un caso de un paciente suyo que le relató cuando, por no obtener el cuarto que quería debido a que estaba ocupado por un señor mayor muy enfermo, el primero exclama disgustado “¡Que se muera de un patatús!”, y a los dos días el señor muere. Freud señala que “esta impresión habría sido aún más intensa si entre su exclamación y el accidente hubiera mediado un tiempo más breve” (338-339).

aunque después lo negaron dándose las de muy hombres. ¿Pos cómo no había de saber yo de los catrines que salen al camino, de los entierros que arden, de las ánimas que andan en pena y de otros espantos? ¡Pero qué diferente cuando es de a de veras; hasta a los más bragados se les atoraba la saliva en el gáznate!” (29). Las referencias son tópicos recurrentes de los relatos de terror en México, aunque no son específicos, tales como la leyenda de la Llorona o del Charro Negro, sino que son temas generales.

Después, cuando la pareja finalmente deja de bailar, como si nada hubiese ocurrido, las personas se acercan a Mari para encontrar una explicación al respecto, mientras que la guanancha desaparece entre las demás que habían ido a hidratarse; para entonces, la guanancha había dejado sentada a la niña Mari en una silla, lo que da paso a que las personas noten rápidamente que algo anda mal:

- ¡Que llamen al doctor aprisa! - [...] Como allí estaba el doctor en la fiesta luego se abrió paso. [...] Se agachó junto a la silla de la niña y le puso la oreja sobre el pecho, le cogió una mano y se le quedó atento. [...] - ¡Está muerta!
- ¡Ah, qué carajada...! –se me salió decir sin darme cuenta (30).

Aquí podemos ver que la alegría que se veía reflejada al principio de la obra se desvanece en el final trágico. No obstante, podemos encontrar una manifestación de ironía en dos aspectos que retomaré más adelante. Otro elemento se encuentra en la mención de la misma palabra ‘diablo’. Es curioso que se utilice en este cuento la costumbre de usar el término ‘diablo’ para referir al día del cumpleaños de una persona, es decir, aniversario de nacimiento. Se utiliza como recurso humorístico de contraste con el día onomástico³², o bien, el día del santo de una persona. En el caso de Nicanor Cárabes, el día de su santo no está

³² Referente al calendario del santoral católico, en el que se basaba para el bautizo de una persona de acuerdo al día en que nacía.

ubicado en diciembre sino en enero, de ahí que se enfatice en que lo que celebra es su cumpleaños, o su diablo. Lo que hace Vargas Pardo es jugar con la palabra ‘diablo’ para darle sentido a la trama del cuento, lo cual enriquece su carácter literario. Una vez que se confirmó la muerte de Mari, Céfero relata:

Mi patrón ordenó a los danzantes que se quitaran las máscaras aprisita y luego obedecieron. Ya se nos hacía que al estarse destapando las caras víamos a alguno con sus colmillotes y sus cuernos de lucifer, echando lumbre por la boca y oliendo a pólvora. El Presidente hasta quería desfajarse el cuete por si acaso, pero ¡pa qué!, los conocíamos a todos, puros muchachos añejitos y léperos del pueblo... Ni más que hacer (30-31).

No se indaga en un posible culpable humano, sino que se confirma una presencia sobrenatural y demoniaca, ya que después Céfero menciona que el padre los roció de agua bendita: “El señor cura nos dio a todos una rociada de agua bendita y se acabó la fiesta que ese año hizo mi patrón, Nicanor Cárabes, pa celebrar el día de su diablo” (31). La fiesta pierde su carácter alegre a través de una tragedia cuyas circunstancias fueron sobrenaturales. Además, hay un énfasis repetitivo en el final del cuento, que retoma el inicio del mismo en relación al motivo de la fiesta, y que lo vuelve circular estructuralmente, y en el que enfatiza con la palabra “diablo”.

Nuevamente nos referimos a un imaginario colectivo, puesto que el diablo es un tópico dentro de muchas culturas, además de la muerte. Aparece en la literatura como figura tanto aterradora como cómica. La imagen que se tiene del diablo en la cultura popular mexicana viene de la tradición colonial hispana, entre un sincretismo con creencias nativas sobre las que intervinieron los frailes, que se ha logrado preservar a través del relato oral transmitido de generación en generación, que relaciona todo lo sobrenatural con lo

demoniaco y la brujería³³. En el caso de “Las guananchas”, el diablo no se manifiesta explícitamente en cuanto a una imagen propia, sino que se hace referencia a él a través de una suposición en torno a la muerte de la niña Mari; y es a través de Céfero que se puede relacionar a una imagen del diablo a partir de la mención de “colmillotes” y “cuernos de lucifer”. La relevancia de su imagen a partir de adjetivos descriptivos dentro de la literatura recae en que, dentro de este relato, el diablo no se menciona para destacar el mal en el ser humano. La imagen del diablo que nos insinúa la narración no alcanza a desarrollar el mal como tema, sino que ironiza el deseo de una joven que quiere bailar; también ahonda en el misterio que guarda un disfraz carnavalesco.

Ahora bien, al tratarse del único cuento rico en elementos carnavalescos, destaca lo grotesco en la manifestación de la tragedia en medio de una fiesta. La figura del demonio forma parte de lo grotesco, misma que ha sufrido cambios no del todo drásticos. Mijaíl Bajtín menciona que en la cultura popular de la Edad Media y del Renacimiento, “el diablo es un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, [...] no tiene ningún rasgo terrorífico ni extraño. [...] Pero en el grotesco romántico, el diablo encarna el espanto, la melancolía, la tragedia. La risa infernal se vuelve sombría y maligna” (2011: 35). De este contexto romántico, lo que se rescata en el relato es el temor a una personificación demoniaca que participa en la fiesta y la convierte en tragedia a través de una relación compleja entre la enunciación y la acción que, en medio de una fiesta donde la alegría y la risa prevalecen en un principio, se vuelve maligna. Las ansias de bailar por parte de Mari eran tantas que invocó al diablo -inconscientemente- en la celebración del ‘diablo’ de Nicanor Cárabes. Vargas

³³ Muchos textos coloniales durante el periodo colonial transmitieron ideas respecto a la brujería y a las características demoníacas atribuidas al náhuatl, tales como el *Tratado de hechicerías y sortilegios*.

Pardo juega con la figura del diablo a partir del léxico para identificar, desde su juicio, lo que es malo. En el Churingo, menciona que los niños se asustaban al verlo “como cuando presienten al chamuco” (20), aunque la manera en que hace dicha comparación es un recurso humorístico que sitúa a dicho personaje como alguien a quien los niños le temerían, tales como el Coco, el Ropavejero, y el propio diablo del imaginario católico. Y en el mismo cuento, en medio de la situación problemática en la que se encuentran, comentan que les va a ir “como al diablo con San Miguel” (20).

En el mismo relato de “Las guananchas” hay elementos carnavalescos que describen el ambiente de la fiesta y que muestran inversiones desde la misma figura de las guananchas.

Los danzantes que salen antes de la nochebuena brincando por las calles del pueblo; son muchachos añejitos y léperos vestidos de mujeres, sí, pos les salen los pantalones donde las terminan las naguas. Se ensartan collares de tejocotes, telebrejos y el rebozo terciado al modo de carrilleras; train la cabeza tapada con un paliacate y las máscaras de madera chapetiadas y alegres. Arman el alboroto a carreras, malancanchunchas y aullidos y donde ven gente parada en la puerta se juntan pa bailar y decir versos [...] (2011: 26-27).

La descripción de la preparación de la fiesta tiene un estilo muy carnavalesco en primera instancia, ya que hay una inversión reflejada en los danzantes. La máscara es un elemento del carnaval, puesto que esconde una identidad que rompe con clases sociales; en la cultura popular de la Edad Media, “expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad [...], encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos” (Bajtín, 1998: 34). Pero al mismo tiempo genera inquietud al no saber quién o qué está detrás de la máscara. “En el grotresco romántico, la

máscara está separada de la cosmovisión popular y carnavalesca unitaria y se debilita y adquiere otros sentidos ajenos a su naturaleza original: la máscara disimula, encubre, engaña, etc. [...], adquiere un tono lúgubre. Suele disimular un vacío horroroso, la nada” (Bajtín, 1998: 34).

También hay una descripción muy enriquecedora de los arreglos y la comida para la celebración. “Las festividades son una forma primordial determinante de la civilización humana” (Bajtín 8), por lo que es un elemento fundamental en lo carnavalesco, ya que representa una unidad que reúne lo material, lo temporal y lo espiritual. ³⁴ Hay una colaboración colectiva para los preparativos, y todos en el pueblo son invitados, sin importar la clase social a la que pertenezcan. Algo muy recurrente no solo en este cuento, sino en toda la obra de Vargas Pardo, es la repetición. Se manifiesta tanto en el final cíclico³⁵ del relato, como en una repetición con el recurso del coro de las demás guananchas al final de cada estrofa: “Para poderte escribir”, y después “Tu enojo por alegría”, y más adelante Nicanor “se empezó a reír con tanta mueca que le hacían y luego todos los de la fiesta repitieron también en coro riéndose: ¡Tu enojo por alegría!...”(28); el resto de las personas remarca esta última frase para terminar de convencer al patrón de permitir la presencia de las guananchas. Una vez que hicieron reír a patrón, también formaron parte de la fiesta y ambientaron el lugar bailando con chicas a las que las hacían reír y sin quitarse el disfraz. Además, la misma frase implica otra inversión, tanto sintáctica como emocional, es decir, transmite un mensaje de intercambio de una emoción negativa por una positiva. Es importante también el hecho de que las guananchas hayan hecho reír a la gente para poder quedarse en la fiesta porque la risa

³⁴ Bajtín se refiere a la cultura popular de la Edad Media; empero, las tradiciones se conservan los pueblos rurales, por lo que se retoma esta idea de regeneración y del carnaval como segunda vida del pueblo.

³⁵ Bajtín habla de lo circular en relación al tiempo de las estaciones del año con las etapas de producción agrícola; sin embargo, en el relato no se desarrolla hacia ese camino, sino por el énfasis del término ‘diablo’.

misma es otro elemento importante dentro del carnaval, “es ante todo patrimonio del pueblo, [...] es general [...], es universal, contiene todas las cosas y la gente [...]; es ambivalente³⁶: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtín 1998: 11). Nadie se siente ofendido o aterrado por las “payasadas” que realizan los danzantes, y esto termina complementando la celebración. En lo que respecta al uso de la parodia, entendida como una “imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad” (Beristáin, 2010: 391), se puede identificar tanto en las descripciones como en escenas enteras que aluden a otro tipo de relatos o en la exageración de rasgos de una persona, lo cual se convierte en caricatura. Este aspecto se rescata en diferentes bailes folklóricos de México. En “Las guananchas” hay una parodia descriptiva que se aprecia en los mismos disfraces, ya que todos saben que son muchachos, parodiando a la figura femenina, exaltando elementos exagerados como la ropa y los rostros, como se representan en muchas de las danzas tradicionales en México, cuyos danzantes, a través del baile, exageran las cualidades del personaje al que imitan, tales como la Danza de los Viejitos en Michoacán, o la de los Chinelos en el estado de Morelos. De esta manera, se trata de una parodia, y ésta deriva precisamente de la máscara³⁷.

La fiesta está presente en la obra en referencias o momentos importantes dentro de la trama de algunos cuentos, como el caso analizado anteriormente. En “El Zurumato”, Céfero destaca que llegan las fiestas del pueblo, y de éstas hace énfasis en los puestos que se organizan con toda clase de entretenimientos y toda clase de ‘fritangas’. Entre esos puestos destaca el de la lotería porque siempre se coloca frente a la casa de don Higinio y Felipa, a

³⁶ Son las tres características de la risa carnavalesca.

³⁷ “El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría con recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las monerías son derivados de la máscara” (Bajtín: 34).

pesar de los reclamos de ésta. En medio del juego de lotería, ocurre algo siniestro en la misma repetición de las imágenes del tablero, de lo que se hablará posteriormente, ya que es justo en medio de esa repetición que ocurre la muerte de don Higinio, siendo sus últimas palabras “¡Lotería!”. En “Pancho Papadas”, al igual que en “El Churingo”, hay una mención a los días festivos de Muertos, que comprenden el 1 y 2 de noviembre. Como se vio en “El Churingo”, sólo se destaca que la historia ocurrió un día de Todos los Santos, mientras que en “Pancho Papadas” hace referencia explícita al 2 de noviembre para comparar al mono huasteco cuando los niños lo hacían tocar una paleta de hielo, con las “muertecitas de alambre” (70) que venden en esas fechas, las cuales tiemblan. Pero más allá de la simple mención de una fecha, la fiesta no se desenvuelve como tema principal como en “Las guananchas”, es decir, no se presenta en la totalidad del relato. Por ejemplo, en nuestro primer caso está representada con unos elementos muy característicos de las festividades en México -y en todo el mundo en general- que son los fuegos artificiales. El maestro Delfino se dedica a la fabricación de éstos, por lo que las fiestas son un punto clave para el desarrollo de las acciones que configuran la trama: primero, los ‘cuetes’ son las herramientas de tortura que usan los niños contra el mono; y segundo, el proceso de su fabricación da lugar a la muerte inmediata de todos los miembros de la familia, incluyendo a “Ambrosio el guarachero que era compadre de Delfino y que andaba allí nomás de mirón rascándose la cabeza” (75). Además, los momentos en los que descansaba el mono de su tormento, eran en los que el maestro Delfino tenía tanto trabajo que hacía que todos le ayudaran, porque “cuando no eran castillo y toritos pa las fiestas del gobierno, eran ristras y cuetones pa las de la iglesia” (71), lo cual remarca la importancia de las fiestas dentro de la cultura mexicana, principalmente en los pueblos y dentro de las dos instituciones: la del Estado y la de la Iglesia.

3.4 Lo siniestro

3.4.1 El doble

El tema del doble aparece en el cuento “El bombín”, cuyo protagonista es el ahijado de Céfero, Epitacio. Éste último es descrito como un niño malcriado y consentido por doña Librada -su mamá- por tener gran parecido con su difunto padre. Céfero destaca que Epitacio causa problemas porque es forzado a usar un bombín verde, el cual fue encargado por su madre a un maestro barillero de la capital. Siempre se presentaban quejas del comandante del juzgado o de la directora de la escuela por las travesuras de Epitacio. Un día llegan estos últimos con el cura y mucha gente con Epitacio, para avisarle a Céfero y a doña Librada que el niño había apuñalado a otro. No obstante, Céfero descubre ese día que Epitacio también estaba herido de la cabeza, pero el mismo bombín lo ocultaba. Posteriormente, llega una fiesta al pueblo y deciden montar un palo encebado con premios, de entre los cuales hay una cachucha blanca. Epitacio la ve y pretende conseguirla, pero Céfero no se lo permite; aun así, el niño logra subirse al palo y llegar a la cima antes que todos, consiguiendo la gorra blanca, pero cae y muere frente a todos los presentes.

El gusto por hacer maldades por parte de un niño tiende a resultar inquietante y a la vez intrigante, puesto que se trata de un tipo de personaje travieso que no se sentía cómodo con el atuendo que le hacían portar. Sin embargo, en el presente cuento se desarrolla algo más profundo que contradice lo que Céfero dice respecto a su comportamiento, el cual parece encontrar su detonante en la obligación de cargar el bombín verde, impuesta por su madre. “Doña Librada lo arremilgaba más de la cuenta; desde que murió el buen hombre de su esposo -a quien Dios tenga en su Santa Gloria-, tenía consentido al mocoso quesque porque era el

vivo retrato del finao y lo quería traer vestido como si fuera una persona mayor” (40). Lo llevaba a repararle la cabeza y le colocaba el bombín verde, aunque no fuera de la medida. Epitacio lo maltrataba, pero su calidad era buena y siempre volvía a ponerse como nuevo, lo que se vuelve una maldición tanto para Epitacio como para Céfero: “No pasaban cinco días sin acontecimientos por culpa del maldito gorro” (42), ya que el niño intentaba deshacerse de él por las burlas de sus compañeros, que le daban golpes en la cabeza con el sombrero puesto, especialmente un niño al que llaman el güero Ávila. Éste último es el niño a quien Epitacio apuñala.

Incluso el violento ataque hacia este último pudo haber sido una respuesta defensiva, porque Céfero menciona que tiene una abertura en su cabeza; no obstante, no muestra signos de dolor por ello, sino que luce triste y asustado. Se tiene entonces la presencia de un objeto que es la causa del malestar de Epitacio. La descripción del vestuario que el niño debe portar hace que su imagen sea siniestra, ya que se dice de manera explícita que doña Librada lo vestía como adulto para reavivar la imagen de su difunto esposo, lo cual, de acuerdo con Sigmund Freud -apoyado en el estudio de Otto Rank sobre el doble- la identidad del niño es amenazada por una imagen pasada; “con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio” (Freud: 2014, 333), por lo que se relaciona con la muerte como una superación segura³⁸, una permanencia del primer ‘yo’ (el padre de Epitacio). El problema es que, en este caso, se desarrolla como una maldición que lleva al doble (Epitacio) a su propia muerte. Doña Librada

³⁸ Otto Rank “estudia las relaciones entre el doble y la imagen en el espejo a la sombra, los genios tutelares, las doctrinas animistas y el temor ante la muerte [...]. En efecto, el doble fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo [...], y probablemente haya sido el alma inmortal del primer doble de nuestro cuerpo” (Freud: 2014, 334).

pierde también a su hijo, quien tiene así el mismo destino trágico que su marido. La muerte de Epitacio puede verse como una coincidencia o destino, aunque de manera interna, lo que buscaba Epitacio era no cargar más con un bombín. En realidad, muere intentando ganar una gorra blanca, más adecuada para un niño, y también más acorde con la modernidad.

Además, la tragedia también ocurre en una fiesta, razón para montar un palo encebado o juego de la cucaña, que es un modo de entretenimiento riesgoso debido al método de trepar por un poste de madera vertical embadurnado de sebo o de cualquier sustancia resbaladiza, en el que el objetivo es alcanzar el premio o los premios que se encuentran colgados en la punta de diferente manera. Este juego sólo se monta en festividades patrias o religiosas, aunque Céfero admite que no sabía qué fiesta del calendario era. Similar al caso de “Las guananchas”, la tragedia se manifiesta a través de esta atracción, y la alegría y emoción que se presentaba por el hecho de que Epitacio había alcanzado los premios, desaparece por medio del silencio: “De pronto se le soltaron las piernas del palo y al momento se acabó la gritería. Enmudecieron” (49). El mismo Céfero le insiste en no despreciar el bombín debido a su buena calidad y al estatus que implica llevarlo: “Te lo encargó tu madre pa que te veas como la gente decente” (40). Por otra parte, la repetición se puede ver desde el arreglo del bombín verde que regresa a su forma con un “testerazo”, hasta en la imagen y muerte de Epitacio como la otra imagen de su padre: es vestido como él y muere al igual que él (no se sabe si en circunstancias similares).

3.4.2 Coincidencia y destino

El segundo tema forma parte de lo siniestro de acuerdo con la clasificación de sus formas como señalan Punter y Byron; es el de la coincidencia y destino. En el caso del Churingo,

como ya se había explicado antes, se trata de un viejo asesino que es violentado por murciélagos, mientras que, en el segundo caso analizado, Camilo y el Cortito sufren consecuencias violentas tras cargar con el anillo del zanate, el cual, “en su calidad de objeto maldito, es ya un representante del destino fatídico, de la desgracia” (Estrada Orozco: 2011, 112).

El segundo personaje que aparece en el relato, y que también vio morir a Camilo, es conocido como el Cortito, al que Céfero introduce desde antes del evento trágico: “Había entre los cuates de la escolta otro muchacho chaparrón, de ojos zarcos, que le decían el Cortito. Se la pasaba sobando la baraja y viendo a quién dejaba hasta sin mugre. En cada viaje le echaba el ojo a algún pasajero y al rato regresaba con los quintos y el sarape o el sombrero del cristiano” (2011: 34). Un apostador de quien Céfero no dice más que lo insoportable que era este personaje en ese aspecto. Más adelante, en la escena de la muerte de Camilo, momentos después de que los disparos cesaron, ocurre lo siguiente; dice el Cortito: “¡Pobre Camilo...! Quería morirse y mira...”, mientras corta el hilo del que pendía su anillo, dispuesto a quedárselo. Céfero le dice: “Mejor déjalo, no hay que robar a los muertos”, y el Cortito insiste diciendo que de cualquier manera se lo robarían. Aquí termina la primera parte del cuento, con el anillo que es robado por alguien que no le conocía bien, un apostador que no inspira confianza alguna a Céfero. Esta escena es clave para el desenlace del relato, ya que se retoma la idea de justicia hacia un personaje que comete un robo a un difunto, y el objeto robado tiene una carga simbólica de maleficio. El hombre que jugaba las cartas con el Cortito se la corta³⁹ por el engaño, que es como haberle robado el dinero durante toda la noche, aparentando un juego justo cuando no lo era. De este modo, podemos apreciar

³⁹ Posible juego de palabras. Corto/corte.

un castigo sobre un personaje estafador. En el cuento de “El Churingo” pudimos apreciar que ocurre exactamente lo mismo, ya que este último tenía un pasado oscuro relacionado con crímenes violentos. Esto tiene que ver con el carácter moralizante a través del personaje de Céfero, quien emite un juicio sobre los personajes y relaciona los acontecimientos con las acciones de los personajes afectados.

Por otro lado, también hay una fuerte manifestación de fatalidad en torno a Céfero en la mayoría de sus relatos, como si él atrajera las desgracias, lo cual se argumenta en sus propias afirmaciones. En el primer caso, la acción que detona la trama en el primer cuento es que ambas lámparas se apagan, primero la de Aristeo y luego la de Céfero tras sentenciar lo siguiente: “No se apuren [...] ¿qué tantas será la de malas que también se nos apague ésta? No lo hubiera dicho; se empezó a poner opaca... opaca... opaca... ¡y también se apagó la pinche lámpara!” (19); de esta manera, los cuatro quedan en completa oscuridad. Además, Céfero enfatiza lo dicho con una atracción de mala suerte para él y sus compañeros al decir que no lo hubiera dicho, puesto que el simple hecho de mencionarlo conlleva al motivo inmediato -por no decir acción, ya que nadie la ejecutó- de que se apagara la lámpara. Este elemento no sólo le da fuerza al relato como anécdota de lo acontecido, sino que es algo que acompaña al narrador en gran parte de los hechos que narra, aun si no es el protagonista de ellos. Por lo tanto, y al igual que ocurre con el anillo, “la palabra desata la maldición” (Estrada Orozco 116), es decir, la conversión inmediata de enunciación a acción. En el caso de “Las guananchas”, Céfero menciona que la niña no quería bailar, pero que él se le acercó para animarla diciéndole: ¡Ándele, niña, amancuérnesele!, no le hace que no sepa, si al cabo usted es como el comodín de la baraja, con cualquier carta hace par” (29). El narrador se ve implicado en lo ocurrido al convencer a la chica de bailar con la guanancha, mas no lo vuelve

responsable. Sin embargo, de manera general, Céfero no deja de ser un imán de acontecimientos extraños que afectan directamente a una persona. Vimos que en los primeros casos hay un castigo sobre un personaje estafador y un asesino, pero en “Las guananchas” no se profundiza en el personaje de Mari; se trata de una chica que quiere que la saquen a bailar. Lo que desata parte del clímax es, nuevamente, la realización inmediata de un enunciado.

3.5 Alusiones a otros temas góticos

Es importante iniciar este apartado con los elementos adicionales que hacen alusión a temas recurrentes en la literatura gótica, tales como el vampirismo o lo fantasmagórico. Dichos principios ayudan a crear un ambiente vinculado con la trama, independientemente de que, en el contexto mexicano, los temas de apariciones se toman como algo común y hasta cómico, pero desconcertante al mismo tiempo.

El cuento que más alusiones tiene es “El Zurumato”, de cuyo personaje, antes de ser acogido por don Higinio y doña Felipa, se dice que buscaba vivir de los demás pidiendo limosna y comida, además de que solía ir a los rastros a beber la sangre recién sacada de las reses. Aquí hay una alusión al vampirismo en el hecho de beber sangre y de enfatizar su importancia para ese personaje. A modo de explicación al respecto, el Zurumato dice: “Croque agarra uno juerza”. Por lo que la sangre adquiere un significado de fuente de energía. Incluso Céfero dice que nadie lo ve enfermo. Sin embargo, es interesante que en el cuento no se le ve comiendo otra cosa en ningún momento, aun si ya estaba viviendo con don Higinio y doña Felipa. Más adelante, en la escena del suicidio de don Higinio, Céfero dice que el Zurumato se queda mirando, recordando cuando bebía sangre de las vacas. Otra alusión al

vampirismo la vemos en el cuento “El Churingo”, en la figura del murciélago que está fuertemente relacionado con este tema, en tanto que es una de las representaciones más típicas del arquetipo del vampiro. Es en la novela de Bram Stoker, *Drácula* donde se puede apreciar la relación de estos animales con el mito del vampiro, específicamente en uno de los relatos narrados en el diario del doctor Seward: “yo tenía una yegua a la que quería mucho y que murió en una noche. La atacó uno de esos enormes murciélagos a los que llaman vampiros⁴⁰, y entre lo que chupó y la vena que dejó abierta, perdió tanta sangre que no podía tenerse en pie [...]” (Stoker 2008: 238). En el relato estos murciélagos no sólo muerden por la sangre, sino que también son carnívoros ya que Céfero nos cuenta cómo han devorado al Churingo y a otro murciélago, además de los murciélagos, también se mencionan los mosquitos y las niguas. Tanto las niguas -o chinchas- como los mosquitos son dos tipos de animales distintos pero que tienen una fuerte atracción hacia la sangre.

Otro tema recurrente tiene que ver con las apariciones o fantasmas, por lo que volvemos al cuento de “El Zurumato” para destacar la parte en la que se presenta una parodia a un cuento de fantasmas, en la que alguien sale de un ataúd en medio de la lluvia frente a Céfero. Éste remite al recuerdo de su compadre Epifanio, quien le cuenta una experiencia frente a un fantasma y que no se asustó, sino que le preguntó si era de este mundo o del otro. Pero al mojarse “el muerto”, se vuelve a meter al ataúd, lo cual revela su humanidad y le permite a Céfero abrir de nuevo la caja para comprobarlo. Don Epifanio explica qué hacer cuando un fantasma se aparece, se relaciona con la colaboración que se tiene entre vivos y

⁴⁰ En la edición del fragmento citado encontramos una nota con la siguiente información: “En la América Central y Meridional se encuentran tres especies de murciélagos vampiro. Se alimentan de la sangre de pájaros grandes, ganado, caballos y cerdos [...]sin embargo, y al contrario de lo que dice el mito, los murciélagos vampiro no chupan la sangre de sus víctimas, sino que lamen la que sale a través de la pequeña herida que hacen sus agudos dientes caninos e incisivos” (Klinger, 239).

mueritos, la cual se lleva a cabo cada año en las festividades de Día de Muertos, en los aniversarios de muerte, y en los mismos entierros. “La subjetividad colectiva asume predisposiciones, actitudes y acciones ante los difuntos y su influencia en la vida social” (Barbosa, 240), por eso, se toma en consideración que un fantasma es un alma en pena, y no debe ser motivo de espanto para la religión católica, pues dentro de la ideología cristiana, son almas que no consiguieron estar en paz. Dice Epifanio: “los aparecidos no hacen nada. ¿Pos qué no te das cuenta que son almas del otro mundo que andan en pena y que son incapaces de hacer mal a naiden?” (77), a lo que, después de afirmar que es posible hablar con espíritus, Céfero le dice con una exageración humorística: “¡Cómo será usted de largo, compadre! Ya mero me dice que hasta les lleva su biznaga cubierta y sus chiclosos pa que se entretengan mascando las calaveras” (78). Pero es justamente en lo que consiste el ritual de la ofrenda, que lleva alimentos cuyo significado varía de acuerdo a la cultura y al mismo difunto, sólo que es una actividad festiva en la que no se espera ver al difunto ahí, sino que es simbólico; por ello se usa este recurso humorístico que enfatiza que lo dicho es un absurdo o una exageración.

También hay referencias burlescas generadas por la ignorancia en cuanto a lo que ocurre dentro de una casa, y con personajes cuyas acciones crean rareza o misterio. Como En el caso de doña Felipa, es referida como una mujer muy amargada y mala, tanto que en tono burlesco se le compara con una bruja; por otra parte, don Higinio, aunque se sabe que es una buena persona, es conocido como “tío Chisguetes” por la manera de echar salivazos entre los dientes; cuando el Zurumato ya tenía permitido entrar y salir de la casa de estos personajes, le preguntaban “si era cierto que don Higinio cambiaba cada rato de cuero, como las víboras [y si era cierto] que la vieja se sale volando por los tejados montada en una escoba conforme

oscurece, que le brillan los ojos como a los tecolotes y le crecen la nariz y las uñas” (87), a lo que el Zurumato contesta con su característico “Croque sí”. En lo que respecta a doña Felipa, a pesar de ser una señora obsesionada con la higiene en un principio, termina por acoger al Zurumato, que era un vagabundo descuidado. Es aquí donde se presenta una ironía dramática⁴¹. Primero le pide que vaya por el mandado con la condición de que se aseara, pero más adelante, tanto el Zurumato, como la misma casa y don Higinio se descuidan nuevamente. También cuando recogen el cadáver de don Higinio, estaba todavía donde se había quedado y ensangrentado, tanto que doña Felipa no se molestó en limpiar y recogerlo para no ensuciar el lecho donde lo colocaran, por lo que fueron Céfero, el Zurumato y las autoridades que ahí se presentaron. Céfero describe que el ataúd estaba tan mojado que iba escurriendo ‘negrosina’, por lo que al colocar dentro a don Higinio “quedó como en pie de huelga con semejantes colores” (91). Además, Vargas Pardo juega nuevamente con ambos en un sentido más oscuro con el rojo de la sangre y el negro del ataúd. Finalmente, se enfatiza en el puesto de la lotería durante las fiestas del pueblo justamente por el factor repetitivo del léxico que conforma el juego de lotería, dentro de los cuales se mencionan en el relato jorobado y la muerte, ya que don Higinio destaca que “siempre sale la muerte después del jorobado” (88), y en esta segunda parte se canta la lotería -incluyendo al jorobado y a la muerte- tres veces; la primera, cuando don Higinio hace la observación ya mencionada de la repetición del orden; la segunda, cuando comprueba que ese mismo patrón se repite, es decir, después del jorobado va a seguir la muerte, y además el Zurumato repite en voz alta “croque sí... croque sí... ¡La muerte ciriquiciqui y lotería!”, y la tercera vez, cuando alguien grita,

⁴¹ “La ironía dramática se infiere de las acciones de los protagonistas que son opuestas a la cordura, o que son contrarias a lo que se espera de su carácter o del tipo de personaje que representan, o bien, que ofrecen un contraste entre lo que los otros personajes juzgan a su respecto y el modo como se producen” (Beristáin, 2010: 282).

después de este mismo patrón, “lotería”, y don Higinio grita también “lotería”, para después suicidarse con la navaja de afeitar.

En el caso de “Pancho Papadas”, hay una construcción referente al infierno a través de los elementos de la pólvora y de las alusiones que Céfero utiliza para referirse a los nuevos dueños del mono: “Buena vida se le esperaba al animalito entre aquella chusma de muchachos que tenía el maistro cuetero [...] había que estar todo el tiempo muy avispa pa alcanzarse a librar de sus diabluras. ¡Una retahíla de incapaces! Con todo y las niñas eran trece en de familia [...]” (66). Tanto la referencia popular a los niños maleducados o a sus acciones como “diabluras”, y la mención del número trece, -cuya tradición de mal augurio viene de siglos atrás con relaciones a números cabalísticos en la tradición judeocristiana- así como su relación con los demonios, le da fuerza a la superstición que ambienta toda la obra y funciona como prolepsis implícita, anunciando al lector lo que le va a suceder al mono. Cuando el mono llega a la casa, Delfino busca la aprobación de su esposa Severa respecto a Pancho, pero ella no dice nada, así que Delfino pierde la paciencia y deja al animal a su suerte: “¡Pos que se lo lleve el carajo, a ti no te gusta nada! De allí en adelante como si le hubiera echado la maldición al infeliz” (67). Conforme avanza el tiempo dentro de la narración, la apariencia del mono llega a ser mórbida, casi como un zombi, pero el día que los niños le iban a torcer el pescuezo, fue salvado por un vinatero, y desde entonces sólo se arrinconó y observó durante mucho tiempo; se vuelve casi inanimado pero con vida, a tal grado que los niños están decididos a quemarlo ya para que muera, pero son detenidos por el maestro Delfino, que les recuerda que el barril ya contiene la pólvora y les ordena que le coloquen el hilo -que señala el contenido explosivo- para que no provoquen un accidente. El estado que adquiere el mono durante esta última etapa le permite aprender lo suficiente como

para actuar en el momento en que la familia va a comer: desenrolla el lazo que utilizan como marca de que el barril es explosivo, y, por suerte, resulta ser el suficiente para llevarlo lejos, hasta una esquina del patio. No se menciona explícitamente cómo logra encender el hilo, pero sabemos que lo hizo cuando Céfero dice que una vez que todos regresaron a trabajar, el maestro Delfino les grita diciendo que no le habían puesto el hilo, y que fue lo último que dijo. La imagen final de la cotorra ‘chamuscada’ repitiendo un fragmento de *La salve* es sumamente aterradora y muy irónica, ya que se trata de una oración del rosario católico que comúnmente se reza en los novenarios durante la velación del difunto.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, pudimos lograr los objetivos planteados en cada una de las etapas, es decir, en cada capítulo; por lo tanto, sostengo que el objetivo general, que consistía en identificar el terror, el horror y lo grotesco, se alcanzó satisfactoriamente. La manifestación de los tres términos se representa en diversos niveles que podemos ubicar en la descripción de imágenes, en las expresiones narrativas de Céfero y en el resto de los personajes en cada historia. A pesar de que las palabras clave se definieron por separado, el desarrollo de cada uno de ellos se realizó mayormente en conjunto. Es decir, resultó difícil separarlos porque el terror es el que más dominio tiene, el que puede manifestarse con elementos más terrenales que sobrenaturales gracias a la estética de lo sublime. El horror y lo grotesco van de la mano con el resultado de los hechos, ya sea por la contemplación de algo que causa aversión a la vista, como por la relación entre acciones o símbolos que tienen un significado construido previamente; al mismo tiempo, lo grotesco tiene mayor dominio en el vocabulario popular con que se nos narran los relatos. El análisis realizado aquí consistió en destacar elementos por separado, y recurrir a fragmentos semejantes de la literatura gótica. Además, la frecuente mención del diablo se utiliza tanto para referir a la maldad humana como a la figura sobrenatural, pero con intenciones de comicidad.

El capítulo 1 pone en contraste dos contextos históricos que no parecen tener relación alguna; el Romanticismo y la segunda mitad del Siglo XX. Pero toda representación contemporánea es el reflejo del pasado, y Vargas Pardo lo proyecta por medio de la voz de un personaje que recuerda. Incluso hay un intento de convencimiento de su parte respecto a las historias que cuenta, y recurre a una mezcla de elementos que ya antes se habían desarrollado en la literatura, sólo que, de manera separada, es decir, en tiempo y lugar diferentes. Independientemente del contexto cultural y temporal de las manifestaciones de

horror, terror y el grotesco, en *Céfero* se rescatan las características básicas o recurrentes de cada uno.

Como se ha explicado en el capítulo 2, el miedo a la muerte es natural, pero se vuelve más aterradora en tanto que el nivel se eleva. Además de la muerte, el peligro asecha las vidas humanas, y éste toma diversas formas. Una gran lección para lo que respecta el interés en situaciones escabrosas que no inspiran fe en la humanidad, es que no debemos subestimar al mundo en el que vivimos. Ya sea por el peligro constante que representan la naturaleza y la maldad humana, ya sea por el temor impuesto por la religión que sugiere la existencia de una deidad que puede castigar a los malhechores, aunque a veces no sea el caso, como en “Quince ahorcados a Jiquilpan”, “Dios mediante” o “Timbiriches en el cielo”. Cualquiera de las dos amenazas que aparecen en las historias puede repercutir de la forma más violenta que podamos imaginar.

Es a partir del capítulo 3 en donde se desarrollaron temas de la literatura gótica presentes en detalles que tienen una importancia fundamental para la historia, como lo sublime en la oscuridad, lo siniestro en la fatalidad, el destino, el doble o la repetición, la incertidumbre y lo sobrenatural. Ahora bien, en lo que respecta al contenido y su relación con los estudios propuestos aquí, se afirma que hay una manifestación de terror en toda la obra, pero podemos clasificar a dos cuentos como posibles relatos de terror: “El Churingo” y “Las guananchas”. Los motivos inesperados que se desarrollan en ambas historias provocan una sensación de incertidumbre. El desenlace del primero tiene explicación, pero no deja de ser terrorífico; el segundo cuento tiene un final inexplicable, más sobrenatural que el primero. Mientras que los otros cuentos tienen temas asociados al terror y al horror gótico, pero no es la intención del autor contarnos historias de terror. Nos permite explorar el ambiente popular que envuelve a un personaje para transmitir la realidad de los pueblos en Michoacán.

Para retomar el propósito del trabajo, se ha insistido en que la obra no forma parte de un género específico relacionado al horror, tampoco a lo grotesco. Como se ha señalado antes, hay cuentos de terror, y este tema se manifiesta en diferentes grados en la mayoría de los relatos. Lo que importa destacar en la obra es la intención crítica hacia una sociedad rural, expuesta a través de un personaje que recurre al humor para hablar de tragedias. Es justamente el carácter crítico lo que puede distanciar a una historia que evoca miedo de lo que se clasifica como cuento de terror; en el mismo ensayo *El horror sobrenatural en la literatura*, Lovecraft señala que las historias que tienen alusiones al horror no es considerada una historia de terror: “una historia macabra cuya intención última sea didáctica o de moraleja social, o una en la que los horrores se explican al final por medios naturales, no es un genuino cuento de miedo [...], aun cuando tales relatos posean, en fragmentos aislados, toques que reúnen todas las condiciones de la verdadera literatura de horror sobrenatural” (130). Por ello, *Céfero* no es un compendio de historias de terror, sino que son relatos que recrean una memoria ajena, cuyo narrador nos transmite son un objetivo en específico.

Otro desafío superado fue la adquisición de fuentes relacionadas a Xavier Vargas Pardo, las cuales complementaron su biografía y la recepción de la obra a partir de posibles estudios a futuro en torno al vocabulario y al discurso. Dentro del historial de literatura mexicana, se pueden encontrar obras premiadas por parte de revistas, periódicos o concursos literarios, como la que nos hemos dedicado a estudiar en la presente investigación, y que no han sido difundidas en todo el país. Pero *Céfero* tiene lo que pocas obras del siglo XX presentan a grandes rasgos. Además de ofrecer historias con amplio contenido temático, podemos apreciar un rescate lingüístico expresado de manera fidedigna a base de la lengua purépecha y que mezcla regionalismos nacionales, lo cual refleja un estado frecuente del manejo del lenguaje en nuestros tiempos. Este compendio de cuentos bien podría ser

entendido por muchos de nosotros si contáramos con el idioma purépecha, al menos con la mayor cantidad de palabras visibles en la narración. La obra de Xavier Vargas Pardo conserva elementos de la región que lo vuelven un autor reconocido para el estado de Michoacán.

En cuanto a su composición, el hecho de recrear la voz de una persona es una estrategia interesante para la configuración de la trama narrativa. Para el caso presente, es importante el recurso lingüístico de la oralidad para acercar al lector a una realidad que consiga entender, independientemente de la barrera semántica que el vocabulario regional pueda ocasionar. También, desde el término de transcultural, encontramos en la literatura temas universales que hemos experimentado antes, así como acciones o sucesos. Por otro lado, Vargas Pardo ofrece elementos y sucesos que caen en la ficción, lo cual provoca un efecto de distanciamiento entre autor y lector. Son esos momentos los que le dan a cada relato un carácter de obra literaria, y, a la vez, los que nos han permitido desarrollar esta investigación.

A manera de reflexión general, podemos concluir que se manifiesta una dualidad entre el bien y el mal; la presencia de la justicia divina para personajes principales que sufren en el transcurso del relato no siempre castiga al malhechor en toda la obra, como se ha mencionado antes. Hay que destacar que el horror y el terror se encuentran en las acciones de los personajes que acarrear consecuencias de la misma índole. Lo grotesco se aprecia en la forma en que el humor acompaña a dichas acciones y elementos por medio del lenguaje de Céfero, con la intención de marcar un contraste entre el drama y el humor utilizado en su discurso. Visto de otro modo, la tragedia y la comedia ⁴²se unen para dar forma a cada historia y para enriquecer la identidad del personaje narrador. Además, el humor es un

⁴² Estos términos deben entenderse de manera temática y no como los géneros desarrollados por Aristóteles.

recurso que puede contrarrestar las emociones de tristeza o enojo ante los problemas que afectan a cada miembro de la sociedad. Para bien o para mal, en todos los relatos hay un grado importante de fatalidad, y se busca reflejar el mal en el mundo y que todo tiene consecuencias. Vemos, pues, un equilibrio entre bien y mal que une los instintos humanos con la moralidad que rige nuestras vidas para actuar de manera civilizada ante diferentes situaciones. Todo ello se contrapone a las peripecias tardías o inmediatas que no se tienen previstas, como los accidentes o las acciones de segundos que terminan por afectar a primeros, y que culminan en la muerte misma.

Con todo lo anterior, la obra rescata el lenguaje regional, costumbres, tradiciones regionales, y memorias personales de una persona que se enlazan con otras historias por medio de experiencias compartidas. Es preciso recordar que Vargas Pardo trasladó las historias del verdadero Ceferino Uritzi, a quien conoció en el trabajo de la industria textil. Escribe Estrada Orozco:

Si sobre Vargas Pardo sabemos poco, sobre Uritzi sabemos mucho menos. En su caso, desgraciadamente, no hay rescates de su vida a través del tiempo. Acaso cada vez que intentamos rescatar la obra de Xavier Vargas Pardo, participamos sin saberlo de otro de los secretos de la obra: escuchamos esa voz que nos habla desde lejos; escuchamos a un hombre del que no sabremos nada más que lo que queda en ese libro [...]. Con su libro, Vargas Pardo no sólo consiguió una obra memorable, sino, tal vez, nos hizo cómplices de un homenaje repetido a ese hombre de una voz única, y con él, a esos narradores superdotados que echan a andar las máquinas de hilvanar historias que se mueven antes de los libros (2018, 27).

Asimismo, la obra ofrece giros argumentales inesperados que, una vez que se toman elementos por separado para esclarecer una coherencia narrativa, le otorgan un carácter artístico. Con una mayor difusión de *Céfero*, a partir de los estudios propuestos aquí y en

otros trabajos anteriores y posteriores, Xavier Vargas Pardo puede alcanzar un lugar más alto dentro del canon literario en México. La experimentación narrativa ha caracterizado a la literatura mexicana en los últimos años, y Vargas Pardo lo expresa de manera cuidadosa y genuina. Él es un ejemplo más de tantos autores con obras publicadas y de valor literario que han quedado olvidadas debido a la escasa difusión. También deja muy clara la existencia de una gran cantidad de escritores en el país que han optado por la literatura como un medio importante para comunicar nuestras experiencias de manera única, ya que cada escritor elige un estilo para sus historias; en el caso de *Céfero*, las historias se tiñen de lo terrible, el horror y lo grotesco.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. PDF.
- Barbosa Sánchez, Alma. *La muerte en el imaginario del México profundo*. Morelos: Juan Pablos Editor UAEM, 2010. Impreso.
- Bazán Bonfil, Rodrigo. *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al 'suceso' en pliegos de Cordel*. México D. F.: El Colegio de México, 2003. Impreso.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 9ª ed. México DF: Porrúa, 2006. Impreso.
- Blanco, Miguel. "Xavier Vargas Pardo". *Revistas Filológicas*. México: UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 1962. PDF.
- Botting, Fred. "Horror". *The Handbook to Gothic Literature*. Marie Mulvey-Roberts. U.S.A.: New York University Press, 1998. Impreso.
- Bronfen, Elisabeth. "Death". *The Handbook to Gothic Literature*. Marie Mulvey-Roberts. U.S.A.: New York University Press, 1998. Impreso.
- Burke, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. España: Alianza Editorial, 2014. Impreso.
- Cornwell, Neil. "Grotesque". *The Handbook to Gothic Literature*. Marie Mulvey-Roberts. U.S.A.: New York University Press, 1998. Impreso.
- Eco, Umberto. (2005). "El interpretante". *Tratado de Semiótica General*. México D. F.: Debolsillo. Impreso.
- Estrada Orozco, Luis Miguel. *El hombre frente a la violencia: una aproximación semiótica y hermenéutica a tres cuentos de Xavier Vargas Pardo*. Puebla: Facultad de Filosofía y Letras, 2011. PDF.
- Flores, Ernesto. "Xavier Vargas Pardo dijo...". *El Occidental*. 25 de febrero de 1965. Impreso.
- Freud, Sigmund. "CIX. Lo siniestro". *Lo siniestro, el horror y su vida. Edgar Allan Poe*. México: Grupo Editorial Tomo, 2014. Impreso.
- Guerra Manzo, Enrique. "La violencia en Tierra Caliente, Michoacán, c. 1940.1980". *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*. N° 53. Distrito Federal: U.N.A.M., enero-junio 2017. PDF.
- Kyser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Antonio

- Machado, 2010. Libro electrónico.
- Lerín, Manuel. "Céfero". *El Nacional*. Suplemento cultural No. 745. PDF.
- Lewis, Mathew G. *El monje*. Madrid: Valdemar, 2013. Impreso.
- López Cuenca, Alberto e Ismael Simental, Emilia. "El cuerpo del afecto, la dimensión política de lo grotesco". *Imaginarios del grotesco, teorías y crítica*. Angélica Tornero y Lydia Elizalde. Morelos: UAEM, 2011. Impreso.
- Lovecraft, H. P. *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Impreso.
- Magaña Esquivel, Prólogo. *El indio*. México: Porrúa, 1972. Impreso.
- Miranda, Francisco. "Inés Chávez, muerto. Dos textos del Padre Esquivel" *Relaciones*. 105. Invierno 2006, vol. XXXVII. PDF.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México DF: FCE, 1987. Impreso.
- Pabón, Carlos. "¿Se puede contar? Historia, memoria y ficción en la representación de la violencia extrema". Universidad de Puerto Rico. Documento.
- Paz, Octvio. "Todos Santos, Día de Muertos". *El laberinto de la soledad*. 3ª ed. México: FCE, 1994. Impreso.
- Piñeiro, Aurora. *El gótico y su legado en el terror. Una introducción a la estética de la oscuridad*. México: Bonilla Artigas Editores / UNAM-FFYL, 2017. Libro Electrónico.
- Pulido, José Antonio. "El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe". *Contexto*. Vol. 8. N° 10. 2004. Impreso.
- Punter, David y Byron, Glennis. "The Uncanny". *The Gothic*. U. S. A.: Wiley-Blackwell, 2004. Impreso.
- Punter, David. "Terror". *The Handbook to Gothic Literature*. Marie Mulvey-Roberts. U.S.A.: New York University Press, 1998. Impreso.
- Romero López, Dolores. "El trasfondo ocultista del cuervo: desde su simbolismo poético a los topoi modernistas". *Revista de Ciencias de las Religiones*. Universidad Complutense de Madrid. No 18. 2013. PP. 201-208. PDF.
- Small, Helen. "Madness". *The Handbook to Gothic Literature*. Marie Mulvey-Roberts. U.S.A.: New York University Press, 1998. Impreso.
- Stoker, Bran. *Drácula*. Bram Stoker. Madrid: Editorial Akal, 2013. Impreso.

Tornero Salinas, Angélica. *Imaginarios del grotesco, teorías y crítica*. Angélica Tornero y Lydia Elizalde. Morelos: UAEM, 2011. Impreso.

Valadés, Edmundo. “El cuento mexicano reciente”. *Armas y letras*. Monterrey: Universidad de Nuevo León, 1960. Impreso.

Vargas Pardo, Xavier. *Céfero*. Colección Letras Mexicanas. Colección Letras Mexicanas. México DF: FCE, 2004. Impreso.

“Grotesco”, “Horror” y “Terror”. *Diccionario Academia Enciclopédico*. México: Fernández editores, 1994. Impreso.

Referencias Web

Blog *De letras, músicas y otras cosillas...* Web. Recuperado el 23 de septiembre, 2017.
<https://deletrasmusicas.blogspot.com/2013/07/xavier-vargas-pardo.html>

Cerna, Paulina y Schondube, Jorge. “El zanate”. *Instituto de investigaciones en ecosistemas y sustentabilidad*. U.N.A.M. Web. Recuperado el 8 de octubre, 2018.
<https://www.iies.unam.mx/el-zanate/>

Radcliffe, Ann. *De lo Sobrenatural en la Poesía*. Trad. Gerardo Altamirano Meza. Disponible en: zaloamati.azc.uam.mx. Recuperado el 21 de junio, 2019. PDF.
http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2385/De_lo_sobrenatural_en_poesia_35_02.pdf?sequence=1&isAllowed=y

“Xavier Vargas Pardo”. *Plasticidades. Minificciones publicadas en la revista de Edmundo Valadés “El cuento”*. 19 de mayo, 2013. Web. Recuperado el 6 de junio, 2017.
<https://minisdelcuento.wordpress.com/category/xavier-vargas-pardo/>

Zamudio, Patricia G. “Lo grotesco: la cultura popular y su papel en la época moderna”. *Tiempos críticos*. tiemposcriticos.wordpress.com. 22 de febrero, 2016. Recuperado el 13 de enero, 2019. Web.
<https://tiemposcriticos.wordpress.com/2016/02/22/lo-grotesco-la-cultura-popular-y-su-papel-en-la-epoca-moderna/>

Entrevista por mensajería instantánea

Venosa Castañón, Luz Andrea. “Entrevista a Sara Isabel Quintero Coronado”, comunicación personal, octubre de 2018.

Notas al pie

Aristóteles. *La poética*. PDF. Recuperado el 20 de octubre de 2018.
https://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf

Du Maurier, Daphne. Madrid: Editorial Planeta, 1985. Impreso.

Isaacs, Jorge. *María*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2006. Impreso.

Klinger, Leslie S. Anotaciones. *Drácula*. Bram Stoker. Madrid: Editorial Akal, 2013. Impreso.

León León, Marco Antonio. “Locura, alcoholismo y anarquismo: las caras visibles de la degeneración”. *Construyendo un sujeto criminal: criminología, criminalidad y sociedad en Chile; siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2016. PDF.

Naranjo, Francisco. “Luis B. Gutiérrez”. *Diccionario Biográfico Revolucionario*. Cd. De México: Editorial Cosmos, 1935. Impreso.

Maturin, Charles. “El cuento del parricida”. *Gothic Short Stories*. David Blair. Hertforeshire: Wordsworth Editions Limited, 2002. PDF.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"

F FACULTAD
DE ARTES

meal maestría
estudios de arte y literatura

Cuernavaca, Morelos a 26 de agosto de 2019.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "El horror, el terror y lo grotesco en *Céfero* de Xavier Vargas Pardo" que presenta la alumna Luz Andrea Venosa Castañón para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

Como directora de la tesis la alumna ha trabajado bien durante los cuatro semestres de la Maestría y el trabajo que presenta ya es consolidado.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Anna Juliet Reid



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"

F FACULTAD
D E ARTES

meal
maestría
estudios de arte y literatura

Cuernavaca, Morelos a 8 de septiembre de 2019

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "El horror, el terror y lo grotesco en *Céfero* de Xavier Vargas Pardo" que presenta la alumna Lic. Luz Andrea Venosa Castañón para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente:

En la tesis se analizan los recursos literarios de los cuentos que componen *Céfero* (Xavier Vargas Pardo, 1961) a partir de elementos imprescindibles de la novela gótica: el terror, el horror y lo grotesco. De acuerdo con Todorov, el terror es una exigencia en la literatura gótica, que se debe transmitir al lector: "¿Podría existir el género gótico si el lector no experimentara temor al leer las obras a él pertenecientes?" (Todorov, 1982). Desde luego, el terror y otras manifestaciones relacionadas con el miedo, existen en *Céfero*, pero no se utilizan, como en el modelo literario escogido, para producir en el lector las emociones directamente derivadas de ellas. Por mucha violencia, desgracia o crueldad que acumulen los relatos, el lector en ningún momento lo atenaza un miedo paralizante o queda aterrado ante escenas sangrientas. La alumna cita a Lovecraft para hacer referencia a un tipo de historias que tienen alusiones al horror pero que no son consideradas historias de terror: "una historia macabra cuya intención última sea didáctica o de moraleja social, o una en la que los horrores se explican al final por medios naturales, no es un genuino cuento de miedo [...], aun cuando tales relatos posean, en fragmentos aislados, toques que reúnen todas las condiciones de la verdadera literatura de horror sobrenatural" (p. 92).



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



meal
maestría
estudios de arte y literatura

En mi opinión, los cuentos de *Céfero* destilan sarcasmo y humor negro. Son esencialmente caricaturas y burlas de una sociedad provinciana marcada por convencionalismos sociales y religiosos anacrónicos y caducos, extrema violencia e incluso degradación humana y brutalidad. Sin embargo, no son la tragedia o el drama los prismas utilizados por el autor para conectar al lector con los hechos, sino un delirante humor, donde quedan diluidos el terror, el horror y lo grotesco, las categorías estudiadas por la alumna.

Para provocar la risa amarga ante lo macabro, resulta fundamental el lenguaje utilizado por Xavier Vargas Pardo. El uso del purépecha, del habla del pueblo de Michoacán y, en general, de regionalismos no se debe solo a un deseo de exaltación literaria del léxico popular. Los giros faltos de gramática y el sonido de palabras y modismos casi ininteligibles producen, cuando menos, una sonrisa. Ese aderezo de humor predomina por encima de cualquier otro recurso. Y quizás ese fuera el deseo de Xavier Vargas Pardo: manejar con humor unas situaciones terribles en sí mismas para poder mirarlas de frente, porque una forma de superar nuestros miedos es reírse de ellos. Paco Ignacio Taibo II asegura: "El humor negro es el gran instrumento que los mexicanos inventamos para defendernos, por el camino del exorcismo, de una realidad macabra", a tal grado que "Sin humor negro, la literatura mexicana sería un cadáver" (disponible en <https://www.jornada.com.mx/2006/04/25/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>).

Por lo anterior, considero conveniente que la alumna realice en su tesis un apartado final donde retome los elementos objeto de su análisis (horror, terror y lo grotesco) y observe los efectos que sobre ellos produce el particular humor de Xavier Vargas Pardo.

También interesa corregir la mala sustantivación de *grotesco*. La palabra *grotesco* es un adjetivo que se puede sustantivar. La forma de hacerlo es anteponer el artículo definido neutro *lo*,



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"

F FACULTAD
DE ARTES

meal maestría
estudios de arte y literatura

que nunca determina nombres, porque en español no hay nombres neutros. Mediante el artículo *lo*, el término *grotesco* se convierte en sustantivo neutro: es correcto *lo grotesco* (neutro), e incorrecto *el grotesco* (masculino). La estudiante debe evitar titubeos en la tesis, pues a veces utiliza *el grotesco* o *al grotesco*.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. María Celia Fontana Calvo

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



Cuernavaca, Morelos a 17 de septiembre de 2019.

Mtra. Juana Bahena Ortiz

Directora

Facultad de Artes

UAEM

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "**El horror, el terror y lo grotesco en Céfero de Xavier Vargas Pardo**" que presenta la alumna

Luz Andrea Venosa Castañón

Para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente:

En este trabajo se ha realizado un estudio sobre la obra del autor mexicano Xavier Vargas Pardo, quien ha sido poco considerado por la crítica, y cuya obra es prácticamente desconocida. El objetivo de esta tesis ha sido darle a este autor un lugar en las letras mexicanas, a través de la exploración de uno de los aspectos que destacan en su poética, el terror y otras cuestiones asociadas, como el horror y lo grotesco.

Para realizar este trabajo, la estudiante exploró de manera suficiente conceptos que le permitieran ubicar la discusión de asuntos tan estudiados en la teoría literaria, como el horror, el terror y el grotesco. Después de examinar teorías de distintas latitudes, de manera atinada realiza el deslinde conceptual que le permite evidenciar cómo funciona cada uno de estos aspectos en los diferentes cuentos del autor.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"

F FACULTAD
D E A·R·T·E·S

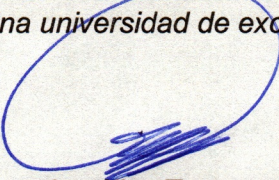
meal
maestría
estudios de arte y literatura

De manera ordenada analiza y argumenta sobre el horror o el terror provocado por la violencia, la violencia extrema, y por situaciones relacionadas con los entornos. Una de las conclusiones más valiosas de este trabajo es que la obra del autor, como otras de la época, no pretende enmarcarse en un género específico, sino constituirse como aproximación crítica al contexto rural.

El trabajo está bien escrito y cuenta con bibliografía suficiente. Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia


Dra. Angélica Tornero Salinas



Cuernavaca, Mor., a 18 de septiembre de 2019

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
UAEM
P r e s e n t e

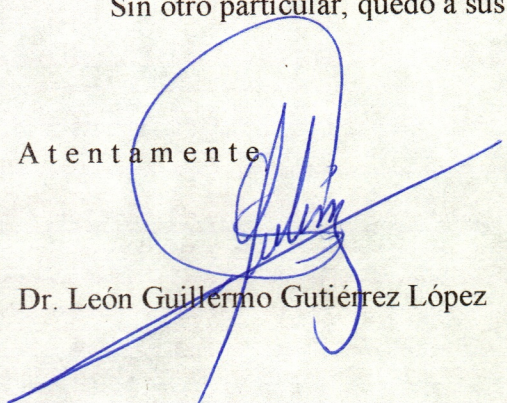
Estimada Dra. Tornero:

En virtud de que la tesis “El horror, el terror y lo grotesco en *Céfero* de Xavier Vargas Pardo”, presentada por Luz Andrea Venosa Castañón, para optar por el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura, cumple con los requisitos que exige un trabajo de esta especie, por este conducto emito mi **VOTO APROBATORIO**, bajo las siguientes consideraciones:

La tesis, además de estar correctamente escrita, plantea de manera clara los objetivos y sigue un orden lógico en sus planteamientos. La investigación demuestra calidad en los análisis, así como en los fundamentos, a través de una argumentación lógica. La investigación es el resultado de una elaboración rigurosa del aparato teórico y crítico, utilizando una bibliografía pertinente y actualizada del tema en cuestión, incorporando fuentes primarias.

Sin otro particular, quedo a sus órdenes y le envío un cordial saludo.

Atentamente



Dr. León Guillermo Gutiérrez López



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Ciudad de México, a 7 de octubre de 2019.

MTRA. JUANA BAHENA ORTIZ

DIRECTORA DE LA FACULTAD DE ARTES, UAEM,

PRESENTE.

Por medio de la presente le hago llegar mi voto APROBATORIO de la tesis “El horror, el terror y lo grotesco en *Céfero* de Xavier Vargas Pardo”, que para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura presenta la alumna Luz Andrea Venosa Castañón, con número de matrícula 10009988.

La tesis cuenta con una hipótesis clara, y es un trabajo de investigación bien estructurado. Los conceptos de horror, terror y lo grotesco se definen y utilizan como un hilo conductor, de manera consistente, para brindar una lectura que comulga con la estética de lo gótico, aunque incorpora, de manera no común, elementos de lo cómico o el humor negro. La investigación, además de utilizar nociones teóricas que no son las más socorridas en el discurso de la crítica literaria en México, también logra una aportación debido a que se centra en el estudio de una obra literaria, *Céfero*, poco difundida o aceptada como parte del canon de la literatura mexicana del siglo XX. En este sentido, la tesis logra dos niveles importantes de aportación a los estudios literarios. Por último, la bibliografía utilizada es amplia y actualizada.

Por todo lo anterior, reitero mi voto aprobatorio de la tesis.

Sin más por el momento, aprovecho la ocasión para enviarle un cordial saludo.

Atentamente,

Dra. Aurora Piñeiro Carballeda

Colegio de Letras Modernas,

UNAM.