

EL VIUDO ROMAN Y LA NIÑA ROMELIA

POR

GEORGE GORDON WING

University of Texas, Austin

La reputación de Rosario Castellanos como novelista se basa casi del todo en dos libros, *Balún-Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1962), en los que explora las relaciones entre los indios y ladinos de Chiapas, estado mexicano fronterizo con Guatemala. Con su novela corta, *El viudo Román* (1964), la autora abandona el tema indigenista para dedicarse a criticar sin piedad los falsos valores de la clase media provinciana de la misma región, clase que lleva una vida personal, social e histórica casi estancada. Como veremos, no será del todo equivocado ver en la sociedad del pueblo de Comitán tal como la representa Castellanos una perfecta versión narrativa de lo que Octavio Paz ha bautizado en *Posdata* con el nombre de "el otro México". Pero por ahora basta con decir que quizás el propósito principal de mi estudio será el de remediar una injusticia: el hecho de que esta excelente novela haya corrido el peligro de caer en el olvido o que, por lo menos, no haya recibido la atención crítica que merece.

Es *El viudo Román* una *nouvelle* cuya trama se desarrolla como si no fuera a ser más que la historia de un recluso, el viudo don Carlos Román, aparentemente desconsolado por la muerte de su esposa, hombre que por fin comienza a ingresar otra vez en el mundo de sus prójimos. Pero en realidad la trama adquiere otro sentido al llegar al desenlace algo inesperado, porque de hecho don Carlos es un macho enfermizo obsesionado por vengarse del infortunio de haberse casado con una mujer que, además de no ser virgen, seguía enamorada de su amante. Lo que da un sesgo distinto a esta fábula trillada es el hecho de que don Carlos desahoga su resentimiento e ira en una inocente adolescente. Aunque la creación de este protagonista monstruoso es una de las más finas realizaciones de la obra narrativa de Rosario Castellanos, quisiera señalar que el retrato acertado que nos ha dejado la autora de la muchacha desgraciada, Romelia, y de su mundo es de capital importancia para apreciar no sólo la profundidad y complejidad de la caracterización de don Carlos sino de la alta calidad de la novela misma y de su temática. Como se verá, en el fondo no se trata tanto de la eterna guerra entre los

sexos como de una relación simbiótica entre ellos, relación a la vez social y psicológica. Me parece, entonces, de provecho dedicarme más al análisis del personaje femenino que al del propio don Carlos, aprovechando, claro, las luces que el conocimiento del carácter de él pueden arrojar, siquiera implícitamente sobre el de ella¹.

Sería, sin embargo, improductivo y hasta engañoso tratar de analizar la imagen de la mujer creada por Rosario Castellanos en *El viudo Román* y menos aún discutir los méritos de la obra sin tener presente que ésta es una novela corta de tipo clásico. No sería fuera de propósito, entonces, indicar cuáles han sido algunos elementos fundamentales de la novela corta, sobre todo los rasgos que iluminan ciertas relaciones entre novela y sociedad. Digo fundamentales porque no debemos esperar que todos los rasgos formales que ostentan las obras clásicas de este género, obras de autores de temperamento y estilo tan disímiles como, por ejemplo, Tolstoy, Dostoievski, Conrad y Henry James, se dupliquen en cada novela, ni que cuando se repiten, sean idénticas. Georg Lukács, al comentar *Un día de Ivan Denisovich* de Solzhenitsyn, hace unas agudas observaciones sobre la naturaleza de la novela corta en general, sugiriendo que sus limitaciones formales son lo que le confieren un poder especial para poner al descubierto las características de una sociedad dada:

No pretende dar forma al conjunto de la realidad social, ni siquiera trata de dibujar ese conjunto tal como aparece desde la posición privilegiada de un específico problema básico. Su verdad estriba en el hecho de que una situación particular —por lo general una situación límite— sea posible en cierta sociedad a cierto nivel de desarrollo, y precisamente por ser posible, es característica de esta sociedad y de este nivel².

Ahora bien, en *El viudo Román* el tipo de “situación límite” a que se refiere Lukács viene a ser una extensión extremada de las convenciones “normales” de la clase media mexicana de provincia, las cuales sirven de fondo a un “drama de honor” sensacionalista. Lo dicho por Octavio Paz de los pachucos pudiera aplicarse perfectamente al protagonista de la novela, porque don Carlos es “uno de los extremos a que puede llegar el mexicano”. Es un monomaniaco dominado por una sola pasión, la de vengarse del hecho de que su primera esposa, Estela, no sólo no era virgen sino que seguía amando a un hombre despreciable. Este ya se había cansado un poco de ella y, además, le provocaría una ligera inquietud el peligro de

¹ Las citas de *El viudo Román* proceden de su edición en Rosario Castellanos, *Los convidados de agosto* (Mexico- Ediciones Era, 1964).

² *Solzhenitsyn* (London: Merlin Press, 1970), p.8. [La traducción es mía].

quedarse comprometido por hacerle el amor clandestino. En cuanto al protagonista, al comenzar la novela, don Carlos, médico de unos treinta y nueve años, además de haber dejado de ejercer su profesión desde la muerte de su esposa acontecida hace once años, no ha vuelto a tener trato social con nadie. Naturalmente, se supone que su reclusión se debe a la magnitud de su dolor. Once años de vivir encerrado en su casa sin más compañía que la de una vieja sirvienta indígena, once años de haberse abstenido de tener relaciones sexuales. A pesar de eso, voy a sugerir que don Carlos es perfectamente identificable como típico macho mexicano. Esto no es tan fantástico como a primera vista parece: es que, habiendo reprimido el erotismo como tal, ha desarrollado otro lado del machismo de una manera grotesca y patológica. Me refiero sobre todo a lo que María Elvira Bermúdez señala como nota principal del mexicano, la de “enmascarar su preocupación constante por el sexo opuesto con un desdén agudo y exagerado. Dicho en otras palabras: *desprecia a la mujer; pero vive obsesionado por las mujeres*”³. En fin, aunque no lo diga ella, con el tiempo, a veces, la máscara de desprecio y desdén va reemplazando las verdaderas facciones.

Lo cierto es que la misoginia de don Carlos se manifiesta de modo transparente en la clase de plan que elabora para recuperar su honor perdido; en efecto, su anhelo de recuperarlo se confunde con sus deseos desmedidos de tomar venganza de las mujeres, eligiendo como víctima a una muchacha que en realidad nada ha tenido que ver con su desgracia. Hombre de inteligencia calculadora, en sus largos años de soledad ha tramado un plan lógico, pero en el fondo obedece a la lógica de la locura. Pudiera definirse la actitud de don Carlos de acuerdo con la conocida sentencia goyesca, “el sueño de la Razón produce monstruos” o empleando el término de la psicología, pudiéramos afirmar que el hecho de haberle imputado la culpa de su infortunio a una “inocente” adolescente es simplemente una racionalización. Conseguir pruebas “definitivas” de lo que ya sabe casi a ciencia cierta —la identidad del amante de su esposa muerta— esto es su motivo aparente, es decir, consciente, pero este motivo manifiesto no es más que un disfraz que oculta el verdadero motivo que, siendo inconsciente, es mucho más irresistible. Habiendo averiguado después de largas investigaciones que Romelia, la hermanita del amante de Estela, siempre lleva puesto un relicario con un papel escrito por el hermano que dice “que te haga buen provecho,” decide don Carlos que sólo casándose con la muchacha llegará a verlo con sus propios ojos. Necesita verlo porque el hermano, Rafael, vencido inoportunamente por una combinación de celos y resentimiento, manda entregarle a don Carlos la noche de sus bodas, para que lo leyera antes de acostarse, cartas de amor de Estela que él había conservado.

³ *La vida familiar del mexicano* (México: Antigua Librería Robredo, 1955), p. 85.

Cualquiera que sea su motivo, la turbación de Rafael le hace olvidar que había aconsejado (lo sabemos por las cartas) que Estela aceptara un matrimonio de interés para que los dos amantes pudieran seguir gozando de sus placeres sexuales con impunidad. Leyendo las cartas, don Carlos se entera de eso y de que Estela se casaba por la fuerza. Además llega a saber que los dos se burlaban despiadadamente de él, llamándolo “el bruto”. Quedan sin firmar las cartas, pero no hay duda de que la letra es de Estela, y en la última página la mano de un hombre ha trazado una frase, idéntica a la que lleva ahora Romelia en su relicario, “que te haga buen provecho”. Ahora bien, al saber lo que ha pasado, Estela trata de irse en el acto, pero don Carlos no la deja y poco después se enferma y muere aparentemente de desconsuelo, tristeza y vergüenza. A pesar de los ruegos de don Carlos, nunca revela el nombre de su amante. Poco después de morir ella, sin embargo, Rafael se suicida, por remordimientos, aunque la gente prefiera decir que su muerte es resultado de un accidente de caza.

Mientras no cabrá duda de que Rafael sí se ha suicidado, las causas y circunstancias de la muerte de Estela no se revelan tan claras, principalmente porque todo lo que sabemos de su tragedia nos lo proporciona don Carlos. En las páginas finales de la novela, por ejemplo, cuando éste trata de justificar su cruel tratamiento de Romelia, deja escapar una frase que admite una interpretación siniestra. Se ha casado con ella, se acordará el lector, no tanto para conseguir la nota del relicario, como para deshonorar a Romelia públicamente, devolviéndola a su familia al día siguiente de las bodas con el pretexto (falso) de que no fuera virgen. Veamos, pues, el siguiente intercambio entre don Carlos y el padre Trejo, hombre con quien ha trabado amistad por serle indispensable para su plan de venganza, aunque el padre actúa de buena fe. Aquí comienza éste recriminando a don Carlos lo que considera su conducta abominable:

—Pero aún suponiendo que tenga usted razón y que Rafael no hubiera muerto en un accidente sino que se hubiera suicidado...

—Como lo asegura su propia hermana

—... aún suponiendo, digo, ¿no bastaba su sangre para borrar su culpa? ¿Por qué tenía que pagar también una inocente?

—¿Cuál inocente?

—La víctima de todo este enredo: Romelia.

—Ah, sí; ¡Pobre Romelia! *Pero no se puede ser impunemente* la consentida de un asesino ni guardar la prueba del asesinato sin *correr ningún riesgo*. Recuerde usted que ella era la dueña del relicario y que no lo abandonaba nunca, bajo ninguna circunstancia [lo subrayado es mío] (pp. 167-168).

No puede negarse que tendría cierta razón don Carlos al achacarle a Rafael la responsabilidad por la muerte de Estela, desgracia que no hubiera sucedido de no haberle mandado las cartas a don Carlos. Pero llamarle “asesino” a Rafael parece un poco injustificado, aunque, claro está, puede entenderse como expresión irreflexiva de la rabia que siente don Carlos. Me parece, sin embargo, que la acusación tiene otro sentido que es sencillamente horripilante. Para desentrañar esta significación recóndita, habrá que recordar que don Carlos está concebido como personaje en que casi nunca es posible confiar. Me parece, en efecto, que sería provechoso pensar en él como en una variante del “narrador unívoco” (“*unreliable narrator*”), y esto aún cuando no narra con sus propias palabras y es sencillamente un “*reflector*” a lo Henry James. De todas formas, en este caso que vengo examinando no es difícil que el lector entendido se dé cuenta de que la acusación de don Carlos es antes que nada un ejemplo de proyección. Es decir, no Rafael sino don Carlos mismo será el asesino de Estela, y no se tiene que ser muy perspicaz para imaginar los días y noches de tortura a que él la sometería antes de que ella sucumbiera a la muerte.

He traído a colación el citado fragmento de diálogo entre don Carlos y el padre Trejo, en primer lugar, para indicar que Castellanos maneja a la perfección ciertos recursos narrativos sutiles de gran efecto, y también para señalar la destreza que emplea el punto de vista narrativo, técnica que en esta obra se relaciona estrechamente con el uso del “narrador equívoco”. Por ejemplo, hay cambios de punto de vista en la novela que no deben confundirse de ninguna manera con el recurso envejecido de la omnisciencia autorial ni con lo que pueden parecer intrusiones arbitrarias de la autora. Una discusión detallada del brillante empleo del punto de vista como principio configurador de la obra excederá los propósitos y límites de mi trabajo. Basta con decir que en *El viudo Román*, el punto de vista, por variado que sea, es un elemento estructural indispensable para el logro estético de este melodrama de la clase media de provincia. Por último, vale la pena mencionar que la evocación de esta realidad tradicional gana mucho con ser expresada mediante una forma que tiene fuerte sabor tradicional, que en efecto, pudiera antojársele al lector inadvertido nada más que un regreso al realismo simplista del siglo pasado.

Interesa mucho, por ejemplo, cómo llega el lector a saber la mayoría de los detalles de la vida de Romelia, personaje que no sale a escena hasta mediada la novela. En efecto, se cuenta su vida en tercera persona, pero el narrador nos relata, por una parte, lo que ha logrado averiguar doña Cástula, la vieja sirvienta de don Carlos, por los chismes de otras sirvientas, y por otra, lo que el médico ha llegado a saber por boca de sus pacientes de la clase media. Por supuesto que el retrato de Romelia que emerge no es nada halagador, tanto por los celos de la vieja y por su

resentimiento de clase como por el espíritu de venganza de don Carlos. Importa señalar dos funciones principales que tiene este narrar la vida de Romelia en tercera persona. En primer lugar, sin rebasar los límites de lo que pudieran saber doña Cástula y don Carlos, deja la impresión de objetividad, poniendo a la vez cierta distancia entre el lector y el personaje literario de la joven. Por lo tanto, el lector está dispuesto a aceptar, sin ponerla en tela de juicio, la plena veracidad de un retrato casi del todo negativo. Por consiguiente, sentimos menos compasión por ella de la que tal vez merezca, siendo casi imposible que nos identifiquemos con el carácter y conducta de la joven, ni cuando es tomada como víctima por don Carlos.

No puede dejar de señalarse que Romelia, tal como don Carlos, “representa uno de los extremos a que puede llegar el mexicano”. No es que sea meramente un producto típico de una sociedad dada, ni que sea sencillamente portadora de los defectos de la burguesía media de provincia. Más bien, siguiendo lo ya citado de Lukács, puede afirmarse que Romelia es co-protagonista de un drama que surge de una situación particular cuya verosimilitud estriba en el hecho de que esta situación sea posible en cierta sociedad a cierto nivel de desarrollo y que, precisamente por ser posible, será característica de esta sociedad y de este nivel. Es decir, pensar en Romelia como en mero estereotipo no agota el valor de la imagen de la mujer creada por Rosario Castellanos.

Se ha repetido *ad nauseam* que los hombres nunca piensan en la mujer como en un ser en sí mismo. Lo que no ha recibido tanta atención es el anverso de la moneda —el que la mujer casi se ve obligada a tratar del mismo modo, *mutatis mutandis*, al hombre. Hay que destacar que Romelia es el personaje que en *El viudo Román* ha llevado este proceso cosificador a sus límites, pero no sólo con los hombres sino con toda persona que caiga dentro de su ámbito. No es que sea tan sólo una muchacha cuyo egoísmo y narcisismo son eminentemente oprobiosos. El mal que le aqueja a Romelia, el solipsismo, es mucho más grave y fundamental. En parte, por lo menos, puede atribuirse este solipsismo casi total a las circunstancias peculiares de su niñez, porque Romelia había nacido cuando sus padres ya no tenían esperanzas de otra descendencia:

Por eso mismo, y por la desproporción de edades que guardaba con sus hermanos mayores, se convirtió en la consentida. Pasaba de unos brazos a otros, se la disputaban para arrullarla, para divertirla, para regalarle golosinas. La unanimidad del afecto fue tan total que Romelia llegó, suave y naturalmente, a la convicción de que su existencia constituía el centro del universo. Como nadie necesitaba ser persuadido de este axioma no tuvo que recurrir a ninguna demostración: ni rabietas, ni caprichos, ni enfermedades fingidas, porque nadie olvidaba nunca quién era Romelia ni lo que valía (p. 124).

Sin duda, en esta situación pueden encontrarse las raíces psicológicas de una actitud que la caracteriza toda la vida, es decir, una nostalgia por la niñez cuando gozaba de la absoluta certidumbre y plenitud del *ser*, posición privilegiada que ocupaba Romelia sin tener que mover un dedo de la mano. En efecto, en la vida de Romelia no hay acto, por nimio que sea, ni proyecto por grandioso, que no estén teñidos de ese deseo incontenible de recuperar su posición privilegiada de *niña*. Es la muerte de su hermano Rafael lo que la destierra de golpe y de una vez para siempre de su Edén ilusorio. La reacción de Romelia ante su muerte, además, nos revela, un poco inesperadamente, hasta qué punto ella es incapaz de tener relaciones genuinamente humanas con nadie, y hasta el amor que se suponía, por ejemplo, sentir ella por su hermano no había sido más que simulacro.

La muerte no sólo le arrebató a su hermano Rafael que fue, quizá, el más rendido de sus adoradores (o por lo menos el que le proporcionaba sorpresas más agradables, diversiones más variadas, paseos más audaces) sino que transformó en otros seres, profundamente extraños, impenetrables y aún hostiles, a los que la habían amado Mientras se hacían los preparativos del entierro, ninguno se fijó si Romelia comía o dejaba de comer. Y las noches que duró el novenario se encerraba, castañeteando los dientes de miedo, en una alcoba en la que no la acompañaba ni aún el sueño. Perdió la cuenta de las veces en que la fiebre la visitó y volvió a irse sin que una mano solícita tocara sus sienes o acercara a sus labios un remedio. ¿Para qué llorar si no había testigos a su alrededor? ¿A quién recurrir? (p. 125).

Como se ve claramente, la única emoción que siente Romelia es lástima de sí misma. Casi no piensa en el hermano muerto, si no es en función de su propio bienestar, y a los otros miembros de la familia no les ofrece ni un ápice de compasión. Ya está hecha Romelia toda una solipsista, dotada ya de esa propensión descabellada de auto-dramatizarse, lo que pone de manifiesto la terrible ausencia en su vida de verdaderas relaciones personales y de emociones verdaderamente humanas. Es necesario, sin embargo, insistir en que *El viudo Román* no es esencialmente una novela de análisis psicológico. Los estados anormales tanto de don Carlos como de Romelia son explicables, por supuesto, desde el punto de vista de la psicología, pero la psicología, tal como nos la presenta la autora, tiene raíces profundas en el ambiente social. En efecto, la cultura que sustenta a los protagonistas no sólo permite sino que fomenta un tipo de comportamiento del cual el suyo es sencillamente un caso típico llevado a sus últimas consecuencias.

En una frase memorable, Octavio Paz ha dicho que hoy vivimos en una época dominada por la técnica, lo que ha producido "una forma desconocida de la

inmovilidad: la del mecanismo que avanza de ninguna parte hacia ningún lado". También el mundo de *El viudo Román* va y viene (escribir "avanzar" sería excesivo) de ninguna parte a ningún lado, pero no como resultado de una continua actividad febril sino de un estancamiento casi total. No es casual, a este respecto, que Castellanos no nos haya dado casi ningún indicio de la época en que ocurre su drama. Deja la impresión, en fin, de que tanto pudiera haber sido ayer como hace medio siglo. No sería exagerado, por eso, afirmar que gran parte del efecto logrado por la autora depende del hecho de haber retratado a lo vivo un segmento del "otro México" que existe al margen del México desarrollado. A pesar de la gran concentración que exige la novela corta, ha sabido reproducir gráficamente la superficie (*manners and morals*) de esa sociedad provinciana intrascendente e inmutable. Es decir, ha evocado de una manera realista este remanso histórica y socialmente estancado. Pero *El viudo Román* no sólo pone de manifiesto "la división de México en dos, uno desarrollado y otro subdesarrollado, [la que] es científica y corresponde a la realidad económica y social de nuestro país". Pero, como ha dicho Octavio Paz, "Al mismo tiempo, en un estrato distinto, hay *otro* México, "concepto muy sugestivo, aunque queda sin analizar sistemáticamente por él". De todas formas, quisiera sugerir yo que tal vez sea en *El viudo Román* en donde alcanza una de sus mejores expresiones literarias. Si así es, conviene volver a llamar la atención sobre esa deliberada vaguedad de indicios históricos en la novela que hubieran podido ayudarnos a localizarla con exactitud en el tiempo. Si, por una parte, esto sirve para poner toques de luz al retrato realista de una cultura aislada de la modernidad, por otra, insinúa algo paradójicamente que este *otro* México, precisamente por a-temporal, perdura de alguna manera en la misma textura de la sociedad contemporánea. Veamos, entonces, algunos rasgos principales de este concepto, el *otro* México, tal como lo concibe Paz, aunque admite él que la idea, no por eso menos valiosa, carece de precisión:

Esa *otredad* escapa de las nociones de pobreza y de riqueza, desarrollo o atraso: es un complejo de actitudes y estructuras inconscientes que, lejos de ser supervivencias de un mundo extinto, son pervivencias constitutivas de nuestra cultura contemporánea. El otro México, el sumergido y reprimido, reaparece en el México moderno: cuando hablamos a solas, hablamos con él, hablamos con nosotros mismos Con el otro [México] pretendo designar a esa realidad gaseosa que forman las creencias, fragmentos de creencias, imágenes y conceptos que la historia deposita en el subsuelo de la psiquis social, esa cueva o sótano en

⁴*Posdata* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1970), cuarta edición, nuevamente corregida y aumentada, p. 110.

continua somnolencia y, asimismo, en perpetua fermentación —La expresión ... evoca una realidad compuesta de diferentes estratos y que alternativamente se pliega y se despliega, se oculta y se revela El pasado reaparece porque es un presente oculto. Hablo del verdadero pasado que no es lo mismo que “lo que pasó”: las fechas los personajes y todo eso que llamamos historia. Aquello que pasó efectivamente pasó, pero hay algo que no pasa, algo que pasa sin pasar del todo, perpetuo presente en rotación. La historia de cada pueblo contiene ciertos elementos invariantes o cuyas variaciones, de tan lentas, resultan imperceptibles⁵.

En fin, esa profunda realidad latente, que es en última instancia psico-histórica, puede irrumpir en cualquier momento en la psique de individuos de cualquier clase social, porque los elementos que la componen corren como ríos subterráneos por debajo de la superficie de la cultura que aparentemente los han enterrado para siempre. Comitán está presente en Guadalajara, en la Colonia Roma, en los Jardines del Pedregal, en Juchipila. Aunque no es posible entrar en detalles, valdría la pena enumerar siquiera algunos de los rasgos salientes de esta sociedad de Comitán, sociedad que ha suprimido el amor y aún la pasión que no sea la de los amoríos ilícitos. En efecto, de los habitantes de Comitán puede decirse lo que se ha dicho de los personajes de *U.S.A.* de John Dos Passos: que sus vidas son dramas “de patetismo (pathos) de gente hecha incapaz de amar a causa de su adaptación demasiado exitosa a un sistema que excluye el amor”⁶. De las descripciones de las jóvenes núbiles (una galería de grotescas) que el padre Trejo le propone a don Carlos como posibles candidatas para el matrimonio, y de la conducta de las hermanas y de los padres de Romelia puede colegirse la existencia de una sociedad que padece una pobreza increíble de ideas y una mediocridad de imaginación. Por lo demás, todas las relaciones sociales y personales están empapadas de vanidades, envidias, rencores, calumnias, hipocresías, chismes, aburrimiento e ignorancia abismal. Es una sociedad que coloca en primer plano como valores casi absolutos la respetabilidad y, naturalmente, el conformismo. Dentro de esta configuración axiológica la religión es forzosamente supersticiosa y formalista. La respetabilidad y el conformismo significan, por una parte, un modo de negar la posibilidad de cambios sociales, y por otra, una manera de retardar los inevitables cambios temidos. La frase popular, “mantener las apariencias,” adquiere una significación profunda en Comitán —mantener vivo un sistema social que ha perdido su razón de ser en el mundo moderno, y no obstante,

⁵ *Posdata*, pp. 108, 109, 110, 111.

⁶ Herbert Marshall McLuhan, “John Dos Passos: Technique vs. Sensibility,” en Andrew Hook, ed., *Dos Passos. A Collection of Critical Essays*, (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1974), p. 160. [La traducción es mía.]

conformarse a él ciegamente. La sociedad, con toda su banalidad cotidiana, se convierte en un campo de batalla entre egoísmos en la que está a punto de salir victorioso Narciso.

Todas las calidades negativas que he enumerado las tiene también Romelia, y de sobra, pero en su caso quedan eclipsadas por otra ya mencionada: el solipsismo. Aunque todos los personajes de la novela tienden a ser solipsistas, Romelia es la que mejor encarna social y psicológicamente esta posición "metafísica", la que, como se sabe, mantiene que el filósofo mismo *es* toda la realidad que existe y que el mundo externo, inclusive las otras personas, son meras representaciones de su ego y que no tienen una existencia independiente. La naturaleza del solipsismo de Romelia se ve claramente durante su "noviazgo" con don Carlos y al recordar la noche de sus bodas a la mañana siguiente de casarse. Para el lector casual que ve repasar a Romelia la experiencia de ser desflorada (no puede nombrarse de otra manera), lo que entiende no se le antojará muy diferente al primer encuentro sexual en la cama matrimonial de la mayoría de las vírgenes inexpertas de su clase social. Es decir, que el pasaje es perfectamente inteligible como una descripción realista de las quejas típicas de una joven cohibida ante la nerviosidad y consecuente frialdad de su marido y por su propio miedo y torpeza:

Por una parte don Carlos era muy inexpresivo; por otra, ella estaba tan concentrada en sí misma, en su miedo, en los gestos rituales que debía cumplir, que no pudo observarlo, ni siquiera verlo. Eran en esos momentos, dos personajes representando sus papeles respectivos. Para ella don Carlos no significaba más que el antagonista, el juez, el dueño, el macho. Pero no tenía rostro y no le oyó la voz (p. 145).

A primera vista, entonces, este pasaje y otros semejantes pueden parecer sólo crítica realista de la explotación de la mujer por el hombre y de la sumisión abyecta de aquélla. Dentro del contexto total de la novela, sin embargo, adquiere otra dimensión que rebasa lo estrictamente social y psicológico —y que no sería del todo equivocado llamarla metafísica. Leído con cuidado el pasaje, que se encuentra cerca del desenlace funesto de la novela, se convierte por la acumulación de juicios negativos, un poco perplejos, en una auto-definición *irónica* de Romelia, quien, en efecto, nunca ha requerido la presencia concreta de otro ser humano para poder llevar adelante su vida desgraciada. Además, el que vengan un poco en son de queja estos juicios sólo sirve para destacar el hecho, algo paradójico, de que es ella misma la que ha escogido su propio carácter y destino. Así, este pasaje representa una especie de epifanía para el lector, un repentino y definitivo darse cuenta cabal de lo que ya sospecharía, de que el solipsismo esencial de Romelia es lo que mejor la define a ella y toda su conducta desde niña.

En realidad, el pasaje citado viene a ser el pivote estructural de la novela, porque inevitablemente reenvía al lector a lo ya leído, pero ahora con otra perspectiva desde la cual interpretarlo. Obviamente, en el pasaje, como he afirmado ya, se pinta de manera realista una situación concreta. En cambio, palabras o frases clave, como la de Romelia: “eran en esos momentos, como dos personajes representando sus papeles respectivos”, cobran de repente un valor simbólico que define perfectamente la esencia de ella y de su mundo. Además, por primera vez en la novela se pone en claro la verdadera significación de las relaciones entre Romelia y don Carlos. Es difícil, por ejemplo, desde este momento de la novela no llegar a tener conciencia de que don Carlos es una especie de contrafigura o doble masculino de Romelia. Como ella, tampoco él es capaz de tratar a nadie como verdadero ser humano. Romelia y don Carlos, desde una posición solipsista inexpugnable, inventan dramas en que los demás no son más que títeres que actúan en función de los deseos y fantasías egoístas de ellos dos.

Por la inversa, desde luego, hay un precio que tienen que pagar ellos como protagonistas de los dramas que van fabricando, es decir, el peligro de quedarse convertidos ellos mismos en fantasmas en un mundo de otros fantasmas de su propia creación. Al comenzar este estudio afirmé que deben verse las relaciones entre don Carlos y Romelia, no tanto como un ejemplo más de la guerra entre los sexos, sino como una relación simbiótica entre ellos. Es decir, y esto revela claramente lo que es efectivamente el tema central de la novela, forman una pareja “ideal” precisamente porque sus relaciones son por necesidad simuladas. En realidad, ni sus voluntades ni sus vidas existen en la misma dimensión psicológica. Siendo imposible tener en cuenta las emociones y deseos de su contrafigura, para el uno el otro es un ser sin más atributos de los que se le antoja atribuir. En *El viudo Román*, no obstante, será posible hablar de un conflicto soterrado entre don Carlos y Romelia, aunque no sabe ella conscientemente de lo que se trata. Hasta cierto punto, entonces, el conflicto es ilusorio, pero las consecuencias son reales. Lo que le asegura la “victoria” a don Carlos, por supuesto, es el hecho de que el conflicto tiene lugar en una sociedad cuyas convenciones y reglas le dan al hombre un poder casi absoluto. En cuanto al tema central de la novela, puesto al descubierto de manera tan clara por la conducta de los protagonistas, puede formularse como juicio tajante sobre Comitán y sus habitantes: es una sociedad de solitarios cuya soledad esencial tiende a cada momento a convertirse en un solipsismo sin remedio.

Ahora, volviendo otra vez a lo dicho por Lukács —una situación límite, precisamente por ser posible en una sociedad, es característica de esta sociedad— se entenderá mejor por qué he sostenido que el pasaje que vengo comentando es el pivote estructural de la novela. En primer lugar, como ya queda dicho,

obligándonos a volver sobre nuestros pasos, comprobamos que la vidas de don Carlos y Romelia han sido entrelazadas por cadenas de un solipsismo absoluto. En segundo lugar, nos obliga a examinar otra vez todos los elementos de la novela ya leídos —personajes, escenas, hasta palabras aisladas— para llegar a la conclusión inescapable de que la autora nos ha enfrentado con un desfile de personajes dominados por la soledad, por el absurdo, por el tedio y, aunque disfrazado de egoísmo e indiferencia, tal vez por una angustia existencial reprimida. Lo cierto es que todos son sujetos aislados a quienes en cada momento de la vida el solipsismo amenaza con embestir, cuando menos se espera, desde la emboscada que es, en efecto, la sociedad entera. En fin, para servir de fondo al “drama de honor” sensacionalista de don Carlos y Romelia, la autora no pudiera haber creado un ambiente más apropiado que el de esta sociedad compuesta de individuos que tienden a reprimir todo interés genuino por sus prójimos, que anhelan tener solo relaciones unilaterales. Es decir, la conducta de los dos protagonistas, verdaderamente patológica en el caso de don Carlos, por ser una extensión extremada de la “patología normal” de la sociedad en que viven, nos hace aceptar como verosímil un drama que de otra manera hubiera puesto a prueba nuestra credulidad.

Ahora bien, en vez de considerar los variados modos que ha empleado Castellanos para presentar de manera convincente esa “patología normal” de la vida cotidiana, he elegido concluir este estudio, examinando otro episodio típico en la vida de Romelia. He escogido lo que ocurre inmediatamente antes y durante su breve “noviazgo”, cuando pasa el tiempo tejiendo de sus fantasías los detalles de cómo piensa será su próximo matrimonio. Es uno de los trozos más reveladores de la novela y merece un examen atento por varias razones. En primer lugar, aunque sus deseos y ensueños no difieren esencialmente de los de cualquier novia de su clase social, en último análisis, los suyos derivan de otro deseo primordial que no es difícil vislumbrar; es decir, para ella el matrimonio significa más bien que nada la satisfacción del deseo ciego de recuperar el paraíso perdido, el Edén ilusorio de su niñez mimada que se empeña desesperadamente en prolongar o en restaurar.

Además, lo que Romelia cree poder exigir de su matrimonio muestra lo calculadora y egoísta que también es ella. “Lo esencial, para ella, era el amor. Un amor que colmara todos sus vacíos y que no exigiera reciprocidad”, aunque, por su parte, estaba dispuesta a simularlo para mantener las apariencias. También le da importancia central al “rango”, por el que entiendo, sobre todo, el subir de clase social; también exige “fortuna”, queriendo evolucionar hasta el lujo, superando la mera posesión de dinero. “Estaba dotada no de ese instinto grosero que lleva a preferir lo más vistoso sino de esa especie de videncia que descubre lo más caro” (pp. 129-130). Estas reflexiones de Romelia aparecen antes de que don Carlos la

corteje, cortejo que consiste en poco más que pedirle la mano a sus padres, prescindiendo él de toda demostración de afecto o cariño. Pero Romelia, ensimismada, apenas se fija en esa distancia helada que don Carlos mantiene entre los dos. En efecto, la “ausencia” de don Carlos, lejos de descorazonarla, la alienta para que a solas arme en la mente verdaderos guiones de cine de una banalidad atroz, y en los cuales sale siendo ella esposa modelo. Naturalmente, en su drama inventado Romelia sale con la suya, puesto que no hay ninguna oposición a su voluntad ni conflicto verdadero que puedan existir sin la presencia de otra persona. Romelia se imagina complaciendo y aun manipulando a su marido sin la menor dificultad y sin que él se dé cuenta de sus maniobras disimuladas. Algo paradójicamente, ella también se imagina tan recta que en un punto de sus meditaciones, llevada por un arrebatado de fariseísmo, amor y compasión por sí misma, se rompe a llorar algo históricamente:

No anhelaba sino encontrar un hombre digno de que ella dedicara su devoción y su fidelidad incondicionales. Para su desgracia, Romelia era de las de una sola palabra, una sola voluntad, un solo destino. Esta confesión la conmovía tanto que, aun siendo imaginaria, hacia fluir las lágrimas abundantemente a sus ojos. Con un ademán convulsivo apretaba entre los dedos de su mano derecha el relicario, el símbolo de la constancia de sus afectos (p. 133).

Si vuelvo a llamar la atención sobre esa propensión de Romelia a la autodramatización, es porque en momentos como éste la forma proteica del solipsismo queda lo bastante fija para que podamos reconocerla por lo que realmente es. Si se tratara de un episodio aislado, sería más discutible atribuirle importancia temática, pero no cuando es cuestión de repeticiones de la misma configuración, sobre todo en una novela corta, género que exige la concisión. En efecto, una vez leída la escena que he llamado el pivote estructural, hay un continuo despertarse de resonancias temáticas que se sienten vibrar en los menores detalles de toda la obra, ramificaciones que, de repente iluminadas, se extienden y se interpenetran en las raíces de todos los episodios.

Con respecto a estas configuraciones temáticas, voy a limitarme a dilucidar, siquiera someramente, la idea de que el mismo fundamento solipsista de Romelia puede servir de base a dos actitudes psicológicas bastante diferentes. Esta bifurcación psicológica se revela con claridad, por ejemplo, al yuxtaponer dos escenas ya comentadas, la primera cuando Romelia se entrega a sus ensueños de felicidad y dominio durante el “noviazgo”, y la segunda cuando a la mañana siguiente de casarse se acuerda de la noche anterior. Tal vez lo más provechoso será limitarnos a examinar detalladamente el lenguaje de estos recuerdos de Romelia,

pero teniendo también presente el contenido así como el lenguaje de aquellos ensueños suyos anteriores; confrontación que ayuda a comprender mejor cómo queda la psicología subordinada al solipsismo. Cuando nota Romelia, por ejemplo, que al hacerle el amor, “don Carlos era muy inexpresivo”, bien pudiera haber usado el mismo calificativo, “muy inexpresivo”, para definir con precisión su actitud durante el cortejo y noviazgo. Y si, según ella, la noche de su desfloración don Carlos “no tenía rostro y no le oyó la voz”, en cierto sentido tampoco había tenido “ni rostro ni voz”, para el la antes, cosa que le importaba poco en aquel entonces. Lo único que le interesaba a ella era el “rango” de don Carlos, su dinero, y la absoluta seguridad que el casarse con él prometía traerle. Además, cuando admite ella que esta noche “estaba tan concentrada en sí misma, en su miedo, en los gestos rituales que debía cumplir, que no pudo observarlo, ni siquiera verlo”, si prescindieramos de “miedo” y de toda connotación sexual, no tendría que cambiarse ni una palabra para describir a la perfección su ensimismamiento solipsista de antes. Y claro, cuando piensa que “para ella don Carlos no significaba más que el antagonista, el juez, el dueño, el macho”, estos atributos los tenía antes por meras convenciones sociales algo molestas. Es decir, aunque indicaban la posición *de facto* y *de jure* del poder del hombre sancionada por la sociedad y aceptada sin cuestionar por la mujer, en la práctica, no obstante, este poder quedaba con frecuencia suavizado o socavado por las astucias femeninas. ¡Antagonista, juez, dueño, macho!— ¿Qué le importaban estos epítetos a Romelia, si al final de cuentas Don Carlos se le aparecía como el Redentor a secas, categoría que parecía cancelar todas las demás? Como se ve, vive Romelia casi totalmente aislada, pero el suyo es un aislamiento dentro de la sociedad. Así pues, nada más apropiado para rematar este comentario sobre los recuerdos de Romelia de su primera noche de casada que la observación suya ya citada: “Eran, en esos momentos, dos personajes representando sus papeles respectivos”. En fin, ha llegado a describir a la perfección, aunque inconscientemente, la esencia de su conducta habitual, cuya fuente, desde luego, es el solipsismo, conducta irreconciliable con genuinas relaciones personales.

Ahora, quisiera hacer las necesarias aclaraciones al problema de las dos distintas actitudes psicológicas que se nutren de la misma fuente solipsista. Para comenzar, hay que dejar asentado un hecho primordial: la incapacidad de ella de sentir con intensidad ninguna emoción que no sea la auto-compasión o el amor por sí misma. Antes de casarse, conocería la vanidad y el engreimiento, una falsa seguridad de sí misma, pero no conocía ni la verdadera alegría ni la felicidad. A la mañana siguiente de casarse, aunque la situación en que se encuentra debe darle serias preocupaciones, sus emociones no dejan de ser tibias, superficiales y carentes de toda profundidad. En vez de provocarle consternación o agitación, sólo

le da una ligera corazonada de que todo no le va bien, sólo una sospecha de perplejidad, incertidumbre y malestar que, por supuesto, no llegan a serlo del todo. Le parece que ha de haber una explicación de la conducta de don Carlos, inclusive el haberla dejado sola esa mañana. Ya que no puede creer que su vida dependa de otra persona de carne y hueso, en su castillo interior se siente invenciblemente segura de sí misma. Así es que, aun cuando vengo hablando de dos actitudes psicológicas distintas, habrá que subrayar que las diferencias no son bien delimitadas y que tal vez sería mejor pensar en una leve inversión de énfasis. Bien pensado, el solipsismo no permite que oscile locamente el péndulo de las emociones.

En vez de *El viudo Román*, esta historia funesta de don Carlos y Romelia bien pudiera haber llevado por título "La muerte del corazón". Ni en el rápido desenlace de la trama que tiene lugar la misma mañana en que reflexiona Romelia hay relaciones verdaderamente personales entre don Carlos y ella. Aquél la devuelve a su casa como mercancía defectuosa, con la falsa acusación de que no fuera virgen, y lo hace con la misma frialdad con que hubiera hecho una jugada de ajedrez. En cuanto a la víctima, no sólo se le derrumba su castillo de naipes, sino que sufre la humillación de ser desamparada por su padre, de tener una madre que no hace caso en absoluto de su infortunio, y de ser acusada absurdamente por una de sus hermanas de haber tenido relaciones incestuosas con su hermano Rafael. Una cosa queda bien clara: don Carlos puede llevar a cabo sus deseos de venganza, porque recibe un apoyo total del sistema social. El código de honor, formulado por los hombres, es sexista hasta el punto de prohibir que el padre de Romelia ponga en tela de juicio la denuncia de don Carlos. En este punto, la acción propiamente dicha se detiene, dejando paso a las explicaciones y "justificaciones" de su conducta, que don Carlos le da al padre Trejo bajo el secreto de confesión. Se termina, entonces, esta historia de dos vidas paralelas que no han hecho más que rozarse breve y tangencialmente con la vuelta de don Carlos a su reclusión de antes para saborear a solas su venganza. En cuanto a Romelia, se supone que la sociedad misma la va a convertir en una especie de paria. No es extraño, sin embargo, lo poco que la compadezca el lector. Egoísta, engreída, pueril, superficial, vanidosa, conformista, calculadora —la lista pudiera ser mucho más larga—, es casi imposible llegar a tener compasión de ella. En efecto, ella aparece a nuestros ojos como la víctima perfecta cuyo destino lo tiene bien merecido. Si al lector se le ocurre que este destino es trágico, será cuestión de una cuasi tragedia representada en una casa de muñecas.

Puede conjeturarse que en *El viudo Román* a Rosario Castellanos le preocupaba menos la representación de situaciones sociales que ofrecernos juicios negativos sobre ellas. Es una novela, además, que se entronca con la corriente

central de la literatura mexicana de los años 50 y 60, literatura absorta en los problemas del carácter nacional y en el problema de la identidad. Ya que tantas obras de esa época se derivan de una forma u otra de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, será más que oportuno terminar con una cita de él. Partiendo de las teorías de Samuel Ramos, Paz las rectifica así:

Más vasta y profunda que el sentimiento de inferioridad, yace la soledad. Es imposible identificar ambas actitudes: sentirse solo no es sentirse inferior, sino distinto. El sentimiento de la soledad, por otra parte, no es una ilusión —como a veces lo es la inferioridad— sino la expresión de un hecho real: somos, de verdad, distintos. Y, de verdad, estamos solos⁷.

Toda la novela de Castellanos pudiera ser una glosa a lo dicho por Paz, y que rezaría así: más vasto y profundo que la soledad, yace el solipsismo. En verdad, a veces es posible salirse de la soledad, pero el solipsismo es un encierro sin salida.

En conclusión, por no haber podido prestar la debida atención a las características de la novela corta como género, me gustaría rematar mi estudio con unas observaciones agudas y sugestivas de Howard Nemerov sobre la mayoría de las novelas cortas que han llegado a ser “clásicas”:

El elemento más notable compartido por casi todas las obras de este género es su concentración total sobre problemas tradicionales de la filosofía, las audacias de sus incursiones en la generalidad, la evidencia que dan de una preocupación moral directa y profunda. No tenemos derecho a suponer, desde luego, que tales obras se crearán a partir de ideas generales, problemas y paradojas filosóficas, aunque a veces —como en el caso de *Apuntes del subsuelo*— es tentador suponer que así fuera. En lo que podemos insistir es en que estas obras combinan con sus acciones una conciencia muy explícita de sí mismas como parábolas, como mitos filosóficos, y en que, casi invariablemente, pregonan y demuestran la intención de profundidad discursiva —la intención, no es exagerado decir, de convertirse en libros sagrados: instancias finales exhaustivamente analizadas de un universo simbólico cuya verdad nos es convincente sólo cuando se nos presenta a través de ficciones⁸.

⁷ *El laberinto de la soledad*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1959), p. 18.

⁸ “Like Warp and Woof. Composition and Fate in the Short Novel”. *The Graduate Journal* (University of Texas), 5 (1963), p. 381 [La traducción es mía].