

EMMA DOLUJANOFF Y SUS «CUENTOS DEL DESIERTO»

Eduardo Rivero

Emma Dolujanoff pertenece a esa legión de escritores a la cual es aplicable el concepto empírico de «olvidados». Compañera generacional de Juan José Arreola, Juan Rulfo, Elena Garro, Rosario Castellanos y Carmen Rosenzweig, por tan sólo mencionarse algunos, no pudo contar, sin embargo, con la diáfana sonrisa que le suele conferir al joven escritor, el temprano éxito literario. Nació en la Ciudad de México un 8 de diciembre de 1922. Realizó sus estudios primarios en el Colegio Alemán de la capital y los culminó en 1933; los secundarios, en las Escuelas Secundarias números 2 y 11. En 1945 obtuvo el título de Licenciada en Medicina por la UNAM, para posteriormente especializarse en Neuropsiquiatría. Desde entonces y hasta 1957, trabajó durante 14 años en el Sanatorio Psiquiátrico Floresta en la Escuela de Orientación para mujeres, y en el Servicio de Neuropsiquiatría del Hospital Colonia de los Ferrocarriles Nacionales de México. Ha sido médica del Departa-

mento de Psicopedagogía de la UNAM, y Directora de Exámenes de Admisión desde 1966 hasta 1983.

Su iniciación en la literatura se dio desde muy temprana edad, incursionando en el género poético. Sus primeras producciones fueron publicadas en la «Página Médica» del diario capitalino *El Universal*. Seguidamente empezó a escribir cuentos e incursionó en el género teatral, en donde logró culminar una obra, aún inédita intitulada *Las muñecas* (1957). Durante su experiencia de iniciación cuentística, la propia autora relata que dicho encuentro tuvo un origen verdaderamente incidental: «La verdad, no podría precisar qué fue lo que me impulsó a escribir mi primer cuento. Tal vez haya sido el continuo reproche —o lisonja— según se mire, de que mis historias clínicas parecían novelas». (1)

Durante dos períodos que van de 1957 a 1959, obtuvo la beca del Centro Mexicano de Escritores; en el primero, con Héctor Azar, Juan García Ponce y Elena Poniatowska; y en el segundo, con Tomás Mojarro y Emilio Uranga, entre otros.

Pese haber publicado poemas y cuentos en distintas páginas culturales del país, Emma Dolujanoff se dio a conocer a través del género narrativo con su libro *Cuentos del desierto*, publicado por la editorial Botas en 1959, cuyo desenlace se sitúa entre los pueblos de los indios mayos en el estado de Sonora. Escritora exigente y autocrítica. Amante de las obras de Tolstoi, Moliere, Dostoyevski, Stendhal, Chéjov, Buffon y el psicoanalista Edmund Bergler, entre otros. En México, les ha rendido verdadero culto al poeta Enrique González Martínez y a Juan José Arreola, especialmente a este último. Su deuda con el autor jalisciense tiene visos de poética: «lo que me hizo entender Juan José Arreola es que la cualidad de lo bien escrito es la precisión». (2) Siguiendo a Buffon, nuestra autora afirma que «el estilo es el hombre. Visto así, el estilo es el temperamento, el carácter, el pensamiento, la personalidad, en suma, del escritor» (3).

Autora de dos novelas: *Adiós, Job* (México, FCE, 1961), en que narra las peripecias de un joven médico. El gran aporte de esta obra se da en la recurrencia a experiencias relacionadas con los conflictos mentales que requieren de la aplicación de métodos psicoanalistas. *La calle del fuego* (México, UNAM, 1966), su segunda novela, es a decir de Martha Robles «la historia del castigo inevitable para quienes han atentado contra la norma inviolable».

Ha escrito argumentos para cine y tiene inédito otro libro de cuentos titulado *La madre lobo y otros cuentos*, concluido en 1958.

Emma Dolujanoff a la edad de 72 años, aún recorre con inusitada vitalidad, las calles de México, a la búsqueda —tal vez— de una promesa aún no cumplida por alguno de sus personajes.

Si el propósito fundamental de Emma Dolujanoff en *Cuentos del desierto* fue el de recrear el complicado mundo de los indios mayos desde una perspectiva indianista, se puede decir que su objetivo fue medianamente alcanzado. Escribir sobre los indios, apuntando ciertas y determinadas costumbres o instaurando en el discurso un número bien determinado de palabras de procedencia indígena, no garantiza la penetración de su compleja e irreverente mentalidad. Hay que tener presente que uno de los modos de aproximarse al mundo de lo indígena desde una perspectiva literaria, también puede darse a nivel del discurso; es decir, cuando se produce una confrontación entre el discurso del dominado y el del dominante (el yori) a nivel de sus estructuras. Insistimos que, el mero señalamiento de hábitos y costumbres, paisaje y situación de explotación en la cual están sumidos los sujetos protagónicos que esta autora se propone reivindicar, la exime de tales propósitos. En este sentido, la actitud de Dolujanoff en relación a la «visión de mundo» de los indios mayos, perdonen el exabrupto, parece

anacrónica; máxime cuando se puede dar cuenta de la aparición de un texto que hace aportes fundamentales a esta materia, y no es otro que *Los ríos profundos* de José María Arguedas, publicado en 1958. Cabe afirmar que la visión de Dolujanoff es anacrónica porque su mirada persiste en aprehender al mundo desde afuera y, en esta modalidad se aproxima más al indigenismo de Ciro Alegría y al de Jorge Icaza. Sin embargo, en este sentido, no todo en *Cuentos del desierto* es reprochable. La autora da un paso hacia adelante en la descripción de la atmósfera donde se desenvuelven sus personajes, inscribiéndolos en un mundo marcado por la desolación y en convivencia con un destino cruel e inexorable. Desde el punto de vista formal, intuye que la mejor manera de aproximarse al mundo en cuestión, está íntimamente vinculado al punto de vista del sujeto de la enunciación; es decir, el narrador. De allí su interés en emplear la primera persona narrativa (en la mayoría de sus cuentos), lo que le da mayor autonomía al discurso y ahonda el aspecto psicológico de sus personajes. Otro de los aciertos formales de esta obra tiene su fundamento en la utilización insistente del monólogo interior. ¿De qué otra modalidad expresiva podría valerse la autora para apropiarse de la psicología del indio y significar su angustiante y terrible mundo de soledad si no fuese a través del monólogo interior? No por casualidad, una de las características más evidentes de *Cuentos del desierto* es la notable ausencia de personajes. La mayoría de los cuentos gira en torno a 2 ó 3 de ellos, y en algunas ocasiones si vamos muy al extremo, hasta de uno. Y es que el punto de vista narrativo, desprendido en la mayoría de los casos desde una perspectiva de un «yo» narrador que casi siempre es hombre, limita nuestra percepción del mundo en el cuento, confinando al resto de los personajes a un mero rol decorativo, en medio de una atmósfera sombría y terriblemente signada por la desolación. Dolujanoff pone al descubierto el mundo sincrético del mayo bilingüe. En donde transitan más que habitan seres secularmente enajenados por las relaciones de miseria y explotación a que han sido sometidos por la cultura occidental.

Cuentos del desierto es la visión nostálgica de una etnia estrechamente apegada a una tradición de orden patriarcal, que a decir de Martha Robles, está «imbuido de un catolicismo casi mágico con el que se reviste de resignación». (4)

Espacio religiosamente sincrético, mutado, en donde persisten aún terribles dudas y en donde libra sin igual batalla un mundo que se desplaza entre una fe que no deja de ser postiza, y una creencia que no puede sacudirse del todo el fuerte influjo de la superstición. Espacio predominantemente constituido por una mentalidad mágica, de profundas connotaciones simbólicas.

Bajo esta peculiar manera de relacionarse con la naturaleza, la presencia animal juega un papel de primerísima importancia en el comportamiento social y religioso del indio, máxime cuando el mismo constituye el alimento básico de un grupo clínico o el de una comunidad. En *Cuentos del desierto*, el único animal que llega a poseer esta cualidad es el venado; adoptando un carácter esencial, simbólico, totémico, e incluso, metafórico como corporeidad rectora y espiritual de la vida de los indios mayos, sino que además es frecuentemente utilizado por la autora como fuente innegable de inspiración poética. Ejemplos de esta sustancial presencia lo encontramos en cuentos como «María Galdina», «La correría del venado» y «El huellero». En los dos primeros (a mi parecer los más auténticamente indigenistas de todo el libro), la tensión narrativa se sustenta en esta singular presencia. En ellos, la captura del venado rebasa la mera necesidad alimenticia, para convertirse en una insoslayable cuestión de honor. Es un verdadero trasunto de demostración de hombría: «Voy a la Correría porque el padre lo manda, porque es cosa de hombres para la Fiesta de San Miguel. Estoy en la lista de Quirino y eso no se puede borrar» («La correría del venado»). Es la preservación de una tradición a través del rito. Dolujanoff no sólo describe magistralmente un mundo de naturaleza primitiva, sino que además lo mitifica a

través de la simulación, y ese es, a nuestro parecer, su principal logro: «Si el venado percibe los latidos de quien habrá de matarlo, el cazador, a su vez, adquiere de él sigilo, emula sus movimientos y se penetra de su naturaleza instintiva». (Martha Robles).

Argumento y lenguaje, argumento y recursos retóricos llegan en *Cuentos del desierto* a un sopesado equilibrio. No por casualidad, las imágenes más poéticas en el seno de este sobrio discurso, son casi siempre de orden animista, y en donde el venado no sólo preserva un alto valor jerárquico, sino además estético. El símil y la prosopopeya son sus más contundentes recursos. Cito ex profeso, algunos fragmentos que ejemplifica este hábil manejo:

«Sus trenzas brillaban a la luz de la vela como los ojos de un venado encandilado» («María Galdina»).

«La sombra del 'yori' seguía quieta, pegada a la ventana, como la de un venado enfermo que va a tenderse para morir» («María Galdina»)

Véase esta imagen de intenso patetismo:

«el venado oye desde lejos, el ruido del corazón del hombre que lo va a matar». («María Galdina»)

«—Juan está muerto— pensaba Lázaro, amaneció tirado un día, como la madre del Pínguli, con los ojos pegados a la tierra» («La correría del venado»).

«Los venados se comen las flores con la luz de la luna, por eso le brillan tanto los ojos al Pínguli —se decía Lázaro—. Nosotros comemos venado y por eso le brillaba la sangre a Juan cuando se quedó pegado a la tierra». («La correría del venado»).

El mar «se metía por debajo de la puerta como un trapo doblado y después, se deshilachaba por todo el piso...» («Llano Grande»).

«La camisa, como un cuchillo blanco, va otra vez cortando la noche, como abriendo una brecha para que ella pueda pasar» («El huellero»).

Otro de los aspectos que parece importante destacar de esta singular obra en relación al modo de ser o no indigenista, tiene que ver, como decíamos al principio de este ensayo, con la forma en que debería manifestarse el discurso para generar cierta tensión entre el discurso del dominante y el del dominado. Sin pretenderse llevar a cabo un análisis exhaustivo a nivel de la estructura lingüística, no obstante, se puede dar cuenta de algunos sintagmas discursivos esparcidos a lo largo de libro, que producen una nota distintiva, una «ruptura» de orden gramatical, en relación al modo de habla de la cultura dominante. Esta distinción, hábilmente manejada por la autora, es compatible con la «visión del mundo» que se propuso representar. Si bien en *Cuentos del desierto* se está en presencia de un habla peculiarmente diglósica, el empleo coyuntural del idioma del dominante por parte del dominado, no siempre es utilizado con estricto respeto de sus leyes. Es decir, por más que los indios mayos, personificados en Juan Eugenio, Lázaro, Teófilo o Toribio Chacón, por tan sólo mencionar algunos, utilicen el léxico de la cultura dominante, no obstante, su ritmo interior y su distribución en el sintagma generan tensión con las particularidades del habla castellana. Tomo indistintamente algunos ejemplos:

«Voy a hablar mi pena para que toda entera se vuelva palabras, que ya me tiene el pecho llagado de tan guardada; la voy a hablar muy quedito...» («La Cuesta de las Ballenas»).

«Y es que estaba muy prohibido entrar en esta mentada 'biblioteca' y a mí ni falta me hacía, *peracada que* la Serafina iba a tener un hijo, me mandaban que hiciera la limpieza y yo entonces entraba de puntitas y con mucho cuidadito *me ponía quitar la tierra*».

("¡Siéntate, Teófilo")

«—¡Suéltame, me estás lastimando!

—¡Contéstame!

—¿Y qué quieres que yo te diga?

—*No te hagas tonta. Acuérdate que soy huellero*».
(El huellero)

Los subrayados son míos.

Emma Dolujanoff muestra un mundo que raya en el anonimato, signado por la desesperación. Evita tomar partido haciendo que hablen o reflexionen sus propios personajes. Pone al descubierto las injustas condiciones de explotación establecidas por el hombre blanco o mestizo en los lugares alejados de la «civilización». Lo hace con singular crudeza, dándole un lugar protagónico a una malicia disfrazada de ingenuidad, en un mundo que en el fondo está imbuido de una gran ternura. Espacio narrativo carente de paisaje, que en el mejor de los casos muestra un trasfondo caracterizado por la rudeza y la desolación.

A Emma Dolujanoff le ha costado ganarse la simpatía de la crítica por el excesivo influjo de Juan Rulfo (¿y quién no?) en su obra narrativa, y en especial en *Cuentos del desierto*. A decir verdad, quienes aseveran esta íntima relación tienen razón por una parte y por otra no. No cabe duda que el influjo del autor jalisciense se encuentra presente en variados elementos forma-

les constitutivos de esta obra. Tales como el recurso persistente del monólogo interior, el carácter sobrio y preciso de la frase y la marginal intervención del autor a la hora de emitir juicios. Es notable la utilización por parte de Dolujanoff de algunas cláusulas como los títulos de algunos de sus cuentos, que bien podrían asimilarse al modo de ser «rulfiano»; tales como «La Cuesta de las Ballenas» y «Llano Grande», que con escasísimas modificaciones bien podrían ser «La cuesta de las comadres» y «El llano en llamas» del autor jalisciense. Y si se exagera un poco «Toribio Chacón», bien podría ser «Anacleto Morones». A nivel de los contenidos es innegablemente perceptible el encuentro, si no de motivos, sí de modos que se pueden señalar como de típicamente rulfianos. Sin ahondar mucho en el asunto, la lectura de cuentos como «La Cuesta de las Ballenas» y «Arriba del Mezquite» en *Cuentos del desierto*, confirman esta deuda, especialmente el segundo, que sin hacer mucho esfuerzo trae inmediatamente a la memoria, dos cuentos capitales de la narrativa de Rulfo: «¡Diles que no me maten!» y «No oyes ladrar los perros». No obstante, tales señalamientos por muy acertados y audaces que puedan ser, no desmerecen en nada (ni deberían desmerecer) los sustanciales logros aportados por la obra de Dolujanoff, entre los cuales cabe mencionar el psicologismo atribuido a sus personajes, el hábil recurso de los finales abiertos y su indiscutible puesta en escena de un inusitado y peculiar manejo de la ternura.

NOTAS

- (1) *Los narradores ante el público*. México, Joaquín Mortiz, 1967, p. 69.
- (2) *Ibidem*, p. 74.
- (3) *Ibidem*, p. 74
- (4) ROBLES, Martha. *Escritoras en la cultura nacional*. México. Diana, p. 90 (Tomo II).